



Universidad del Rosario

Entre cuerpos y milongas: una aproximación antropológica al tango Queer en Bogotá

Tesis de pregrado del programa de Antropología

Laura Andrea Vigoya Arango

Directora

Claudia Margarita Cortés García

Universidad del Rosario

Bogotá, 2017

Agradecimientos

Primero quisiera agradecerles a mis padres María de los Ángeles y John Carlos porque sin ellos, mi camino no estaría construido por las bases de la independencia, el compromiso, la disciplina, el respeto y el amor. Sin ellos no podría hacer de mi vida mi momento más hermoso. Agradezco infinitamente su apoyo y sobretodo su incondicionalidad. Realmente son mi fuente de inspiración y admiración. Los amo con todo mi corazón.

A mis abuelos; mis dioses que siempre han estado en mi vida brindándome toda su luz y su belleza de existir. Tener la fortuna de verlos cada vez que abro los ojos es de los poco milagros que la vida me puede brindar.

A mi familia que es lo más sagrado que tengo, mis tíos y tías de sangre y adoptivos, a Camaria; mi hermana del alma y mi cómplice, a Pity y Adriana; mis amigas, madres y hermanas, mis angelitos, que siempre están ahí para ser mis hombros, mis ojos, mi fuerza, mi tranquilidad; las amo. A mi bebé Salvatore; mi pajarito libre, por haberme dado la oportunidad de conocer la paz, la inocencia y el amor puro en un sólo ser. A mi hermana de corazón; Angélica María por su incondicionalidad y sinceridad.

A mi tutora Claudia Cortés porque más que ser una académica ejemplar, es un ser humano de los que pocas veces se encuentra uno en la vida. Gracias por creer en mí y en este lindo proyecto. Espero que la vida nos siga dando muchos momentos para compartir el camino. A mis profesores y profesoras que fueron un ejemplo a seguir. Gracias por darme las bases necesarias y por ayudarme a ver la vida con un filtro crítico. A mis practicantes de tango queer: Brandon, Adriana, Julio y Natalia, que sin ellos no habría podido hacer nada de esto.

Finalmente agradecerle a la vida y a esta hermosa carrera por permitirme acercarme más a mí, conocerme y amarme. Por permitirme estudiar algo que me apasiona tanto. Por permitirme dejar de lado mi zona de confort e ir más allá. Gracias por este despertar y este gran compromiso que tengo por delante. Y a mi amado tango porque es difícil vivir sin él.

Tabla de contenido

Contenido

Tabla de contenido.....	2
Resumen.....	3
Abstract	3
Introducción	4
Capítulo I. Tango, cuerpo y género: Un espacio de discusión. Aproximación teórico-metodológica	10
1.1 Inspeccionando el tango	10
1.2 Danza y cuerpo como lugares de incorporación de lo social	18
1.3 El Género, una categoría social de resignificación	20
1.4 Influencias de la teoría Queer en las ciencias sociales.....	25
1.5 La Performatividad y la teoría del Embodiment como conceptos centrales en la comprensión del tango queer	27
1.6 Aproximación metodológica al estudio del tango queer en Bogotá.....	32
CAPITULO II. ¿Por qué no bailás un tango que es la voz del corazón?	37
2.1 Mis acercamientos a la práctica y la musicalidad. La experiencia antes del tango queer	37
2.2 El tango queer: entrando a la escena de la investigación	43
2.3 Cuerpos tangueros, mentes revolucionadas: los participantes de tango queer.	49
Capítulo III. El tango queer y la relación cuerpo/género	56
3.1 El baile, el sexo y la naturalización del género.....	56
3.2 Reestructurando bases, naturalizando un reto	61
Capítulo IV. Construyendo cuerpo desde el tango queer	66
4.1 El cuerpo entre lo ilegítimo y lo legitimado	66
4.2 De adentro hacia afuera. Dibujando los conceptos y las sensaciones.....	72
4.2 Vivamos el cuerpo, corporeicemos nuestras vivencias. Perspectivas de cuerpo en el tango queer.	79
Conclusiones	88
Bibliografía:	94
Anexos.....	98

Resumen

En la presente propuesta de investigación, el lector se va a encontrar con una intención clara de describir las diversas maneras bajo las cuales se construye el cuerpo, dejando de lado ese prototipo ideal y legítimo que se tiene respecto a éste, en la sociedad. Esta descripción será con base en la práctica del Tango Queer, una práctica del siglo XXI que se introduce de una forma contestataria al tango tradicional, y en general, a la manera tradicional en la que está constituido el campo social. Mi propuesta por lo tanto, plantea un análisis teórico-práctico desde los conceptos de *performatividad* y *embodiment* con el fin de ver cómo se puede construir el cuerpo y, a partir de éste, cómo se pueden deconstruir otro tipo de categorías como el género. Es así como, se realizó un recorrido en un principio etnográfico para la descripción de los elementos pertenecientes al tango y al tango queer para luego pasar a la parte teórica en donde se acoge desde el discurso hasta la práctica. En los resultados se evidenció, la importancia que los practicantes de tango queer dan a generar espacios revolucionarios y reproductores de matrices diversas a las ya establecidas en la sociedad, esto implica un cambio en la percepción de ellos frente a su cotidianidad, una cotidianidad que se replantea la legitimación estricta de los cuerpos y la plasticidad de los conceptos como género y sexualidad.

Abstract

In the present research proposal the reader will find a clear intention to describe the various ways in which the body is constructed, leaving aside the ideal and legitimate prototype that is held towards it in society. This description will be based on the practice of Tango Queer, a practice of the 21st century that is introduced in opposition to traditional tango, and in general, to the traditional way in which this social field is constituted. My proposal therefore suggests a theoretical-practical analysis based on the concepts of performativity and embodiment in order to see how the body can be constructed and how other categories, such as gender, can be deconstructed as consequence. Thus, an ethnographic work was made in order to describe the elements of tango and tango queer, and then, the theoretical part dealt with discourse and the practice itself. The results showed the importance of queer tango practitioners due to its generation of revolutionary spaces and as breeders of emerging categories different from those already established in society, this implies a shift in their perception of them in relation to their daily life, a routine that rethinks the strict legitimation of bodies and the plasticity of concepts such as gender and sexuality.

Introducción

Los migrantes, el arrabal, Gardel y el tango nuevo, hacen del tango una manera muy particular de consolidarse como un espacio de reproducción del orden social, además de ser una danza que por su música y la manera que abarca lo cotidiano, ha causado sensación alrededor del mundo. Sin embargo, han sido muy pocos los que se han situado desde una postura mucho más crítica de ver el tango como danza, ya que su práctica ha permanecido intacta y sujeta a lo tradicional. Cuando se nombra lo tradicional en el tango es necesario remitirse a las características específicas de esta danza, tales como una asignación de roles (femenino- masculino), una manera específica de bailar (conductor–hombre/conducido-mujer) y una caracterización del cuerpo (la mujer siempre en el papel de seductora y el hombre en el papel de “macho”¹), la vestimenta, el lenguaje y la música.

Hacia los años 90s y principios del siglo XXI, después de un proceso influenciado por lo social y lo musical en el tango, empezaron a nacer nuevas vertientes de lo que se podía llamar como *Tango nuevo* y que de alguna manera criticaban la enseñanza de un tango tradicional. Es así como, en el 2000, surge en Alemania el *Tango Queer* como una danza contestaría en su consolidación a lo que se había hecho hasta el momento, considerado legítimo en el tango. El *Tango queer* llega a romper los esquemas tradicionales, desde su composición musical (ya que incorpora el tango electrónico) hasta sus semillas de una enseñanza tradicional. Su propuesta principal por lo tanto, es la deconstrucción de los roles dados en el tango tradicional, la resignificación de un orden binario y la erradicación de ver el tango como una construcción de una identidad sexual específica, para verlo como la construcción de un nuevo proceso más igualitario de socialización. Es un lugar, que se refiere a la construcción activa de los espacios de género y la diferencia sexual en la que los bailarines pueden desafiar (o, simplemente, ignorar) las formas tradicionales del tango tradicional (Kanai, 2014). En este sentido, el tango queer es un espacio legitimador de cuerpos.

¹ Ser macho es ya una escenografía, una actitud. Son gestos, ademanes. Es la conciencia de que en la potencia genital está la raíz del universo. Se transita de la noción de peligro a la noción de la jactancia. Véase Matthew Gutmann en “*El machismo*”. Revista Masculinidades y equidad de género en América Latina. (1998)

A pesar de ser éste, una nueva vertiente que ha tenido poder mundial, sigue siendo un motivo por el cual el tango genera una fragmentación. Un ejemplo de esto son las milongas (espacios dados para que la gente pueda reunirse a bailar y en algunas ocasiones aprender tango), ya que se divide: entre la danza tradicional que consiste entre hombres (conductores) y mujeres (conducidas) bailando en círculo canciones de la vieja guardia del tango y la danza nueva que son espacios en donde se pueden generar otro tipo de parejas al bailar y la música varía entre lo tradicional y lo nuevo. Por lo general, las milongas tradicionales no son espacios en los que se permitan la mezcla de estos dos, una muestra de esto es la necesidad de crear milongas especialmente para homosexuales y personas identificadas como queer. Esto no permite, por lo tanto, que haya un espacio para la diversidad y la llegada de futuras generaciones tangueras que reclaman un tango igualitario e incluyente en términos de cuerpo y género.

En consecuencia a esto, el género y el cuerpo son conceptos básicos para entender el *Tango queer*, y el por qué no ha sido práctica de mayor apropiación en el país. Es así como, se da un *performance* específico que no sólo es el reflejo de una heteronormatividad, sino que además, permite encontrar en la construcción de los cuerpos, unas configuraciones corporales vinculadas a los estereotipos sociales. A pesar de que Colombia es reconocida como la segunda capital tanguera, el tango queer ha tenido una presencia tímida a causa del predominio y defensa del tango tradicional. Teniendo en cuenta la importancia de la práctica del tango y la construcción del cuerpo en el *Tango Queer*, se abordó como pregunta de investigación ¿Cómo se construyen los cuerpos a través del tango queer en Bogotá?

La presente investigación está basada en la performatividad y el embodiment de los practicantes de tango queer: Julio, Natalia, Brandon y Adriana, en Bogotá, específicamente en la construcción de cuerpos y la redefinición de la noción de género. Para esto, se utilizó la teoría queer en la cual se abstraieron dos conceptos importantes. Por un lado, la teoría de la performatividad como conector entre el cuerpo y el género de Judith Butler; y por otro, lo queer, como un término anglosajón que significa raro, extraño, excéntrico, ridículo; con una connotación despectiva para quienes no encajaban en el esquema heterosexual dominante (Michalik, 2001), pero que, a pesar de esto, se convirtió en la base de una teoría

que busca replantearse las formas en las que las personas pensamos el género y la sexualidad. Lo que por último, termina convirtiéndose en la teoría queer, derivada del postfeminismo² cuya propuesta es la deconstrucción de roles binarios impuestos en la sociedad; una sociedad principalmente heteronormativa. Además de estos dos conceptos importantes, también se abarcó el concepto del Embodiment, el cual permitió investigar a los practicantes de una manera más íntima en la forma en cómo se conciben a ellos mismos en el campo social. Es así como, esta propuesta me permitió aproximarme a la legitimación de cuerpos generando una ruptura entre los estereotipos convencionales y la asignación de roles heteronormativos en la sociedad.

Lo interesante de realizar una investigación como estas en Colombia es que por un lado, estos espacios se han entendido dentro de una exclusividad que no permite tener conocimiento pleno de su existencia, y por otro, permite tener un acercamiento a esos espacios que promueven una legitimidad en la construcción de género, cuerpo e identidad y que no necesariamente son exclusivos. Así mismo, da luces hacia una representación social de lo que se entiende como legítimo e ilegítimo en la construcción corporal tanto de las mujeres como de los hombres, ya que el tango queer es un espacio liberador de esto, lo que implica que, los individuos pertenecientes a él, sienten de alguna manera una necesidad de estar en este espacio.

Es por esto que, más allá de la promulgación del tango queer dentro del campo del arte, se da una promulgación importante en su investigación dentro de las ciencias sociales como una práctica en la cual se propaga un espacio destructor de una estructura heteronormativa (Cecconi, 2009; Liska, 2009), lo que implicaba un estudio más profundo a su razón de ser. El término *Queer* por lo tanto, no es un término que cabe analizar dentro del campo de lo teórico a pesar de ser un elemento importante de activismo y promulgación de la deconstrucción del género y la sexualidad, también es importante ver cómo está reflejado dentro del arte y cómo el arte también puede dar espacios de promulgación y legitimación del cuerpo.

² El postfeminismo se entiende como una ruptura epistemológica, apoyándose en la defensa de la diversidad (pensar lo diferente) y la resignificación de roles de género y sexualidad (relacionada con la biologización del cuerpo) establecidos en la sociedad.

Dentro de la investigación se planteó como objetivo General: Analizar cómo se construyen los cuerpos a través del *Tango Queer* en Bogotá; y como específicos: primero, describir los elementos que caracterizan las milongas, como espacio físico y de socialización y su relación con el *Tango Queer* en Bogotá; segundo, comprender cómo se da desde el lenguaje se da una naturalización del concepto de género; y tercero, identificar a través del discurso (historias de vida) y la práctica (corpografías y observación participante) cómo surgen los diversos cuerpos a partir de conceptos como performance y embodiment en el *Tango Queer* en Bogotá. Los cuales fueron llevados a cabo a lo largo de la investigación.

El *Tango Queer* no da protagonismos a lo femenino o masculino, sino a la misma comunicación de dos cuerpos sin importar su identidad sexual ni su género. Esta investigación es importante porque permite no sólo descubrir cómo se construyen los cuerpos, sino también, los elementos que hacen parte de esa construcción y que abren un tipo de espacio para que haya una aprobación mutua del empoderamiento de ambos cuerpos. Además de esto, al no ser individuos que se reconocen como queer, produce dos análisis importantes: 1. Los espacios de tango queer como legitimadores del cuerpo y 2. La contemplación de la teoría queer en sujetos que no se reconocen como queer y que aun así están promulgando espacios de reflexión de género. Además de esto, el espacio dado para la práctica de tango queer, refleja los puntos que ha tenido Bogotá tanguera en la aceptación de otro tipo de propuestas y así mismo, la construcción de cuerpos que tienen pensados como legítimos dentro del tango. Por último, permite descubrir si ha influenciado en algo la eterna promulgación de un *performance* tradicional tanguero en el discurso del *tango Queer* y si realmente la práctica ha sido algo que ha generado un intento de cambio en la sociedad tanguera bogotana y no se ha quedado en sólo un discurso contestatario.

Con este trabajo se espera, por un lado, pensar lo queer desde una mirada menos politizada pero más ligada a las prácticas sociales como lo es en este caso, la danza. Esto permite generar espacios críticos que dejan de ser planteados para sólo un tipo de población, la queer, y empiezan a construir espacios de reflexión sobre lo que, por muchos años, ha sido considerado como una norma social. Por otro lado, el hecho de no haber un auto-reconocimiento por parte de los practicantes de tango queer dentro de una política queer, no necesariamente significa la imposibilidad de investigación sobre este tipo de práctica, ya

que precisamente los practicantes del tango queer buscan fomentar una reestructuración del género y el cuerpo tanto en su danza como en el campo social.

Respecto a los aportes teóricos, este trabajo se apoya en tres categorías fundamentales para construir los resultados: el género, el cuerpo y lo queer. Sin embargo, pretende de algún modo generar un aporte que condense no sólo la posibilidad de seguir utilizando este tipo de conceptos, sino también, la posibilidad de emplear el arte como un punto de fuga para replantearse nuestro esquema social. Desde el género, me abrió la mente el hecho de encontrar una resignificación de su práctica sin dejar de lado la forma binaria en la que se piensa, es decir, es muy interesante no condenar el binarismo a un juicio negativo, ya que de alguna manera es una estructura que muy difícilmente cambiará en la sociedad. Por lo tanto, aunque se conserve la palabra género, cambiar el masculino y el femenino por un “juego de roles” permite que los practicantes se sientan cómodos con la posición que están tomando sin necesidad de estar condicionados por su apariencia física o por las características tradicionales que les impone una puesta en escena. Este trabajo no pretende eliminar o acentuar alguna posición de género, simplemente dejar que, dentro del binarismo, haya una posibilidad de elección sin que de por medio haya un juicio. Desde el cuerpo, no hay una posición específica porque hay diversas formas en la que los cuerpos de los practicantes han sido contruidos de acuerdo a los diversos contextos de vida que hay incluso entre ellos. El cuerpo por lo tanto es, en la danza del tango queer, un elemento con capacidad de elección dentro de una pequeña gama de opciones. Abre la posibilidad de combinar cuerpo colectivo e individual, un cuerpo que cuando decide romper esquemas dentro de un espacio pequeño, tiene un porcentaje mayor de representarlo en su vida cotidiana. Los practicantes de tango queer demostraron que sus cuerpos ya llevaban una historia de por medio pero, a su vez, empezaron a construir su propia historia representando un discurso en un lenguaje corporal. Finalmente, respecto a la teoría queer no hay mucho que aportar porque no es un espacio politizado, no obstante, si se piensa desde algo mucho más ligado a las otras dos categorías analizadas, se puede tornar interesante el ver cómo una práctica que contiene conceptos queer, termina cambiando el modo de vida de una población que no se considera queer. En este sentido, el aporte que se le podría dar a la teoría queer tiene que ver más con sus sujetos de estudio que con su construcción teórica,

de tal forma que se pueda expandir un poco la mirada a las prácticas que abordan sujetos que sin ser parte de lo queer, lo están promulgando.

Capítulo I. Tango, cuerpo y género: Un espacio de discusión.

Aproximación teórico-metodológica

1.1 Inspeccionando el tango

El tango como muchos otros géneros ha surgido como respuesta a los acontecimientos sociales o simplemente a la vida cotidiana de los individuos. Esto ha hecho que sea un género completamente versátil a la historia, un género que ha logrado irse transformando conforme al paso del tiempo.


El tango surge en África (Carretero, 1999) como un espacio en donde se reunían los negros a bailar sus danzas típicas, luego gracias a los migrantes que habían tenido que dejar sus tierras por problemas económicos, políticos y sociales llega a Sudamérica principalmente a Mar del Plata en donde es inmediatamente acogido en Buenos Aires (Argentina) y Montevideo (Uruguay). Hasta ese momento, el tango era más música que danza, las letras hablaban de la nostalgia y añoranza de las tierras abandonadas.

*Del barrio me voy, del barrio me fui
Triste melodía que oigo al partir
Voy dejando atrás
Todo el arrabal en mi recuerdo.*

(Ayer. Daniel Melingo)

Sin embargo, empezó a tener un punto de quiebre cuando se incorporó la danza, la clase y el amor. En esa época, más o menos principios del siglo XX, el tango tuvo una acogida particular por las clases bajas, las clases del arrabal, lo que lo llevó a ser completamente marginado en la sociedad. En aquella época, el tango se podía ver desde dos perspectivas: su composición musical y su realidad social (Carretero, 1999). En cuanto a la composición musical el tango manejaba aún un sonido muy precario con algunas guitarras y voces de los cantantes, sus letras hablaban principalmente de la cotidianidad de los individuos. El amor, la traición, la vida de ocio, los amigos, la familia y el barrio, la vida y la muerte eran principalmente los temas tocados en las letras. Era un género de hombres, es muy extraño escuchar cantar a una mujer en esa época ya que era incluso mal visto que ellas tuvieran un

mínimo acercamiento al tango. Su danza era generalmente vista en los prostíbulos en donde los hombres se reunían a bailar entre ellos para impresionar a las prostitutas más jóvenes o simplemente para probarse entre ellos su hombría.

	<p><i>“Del barrio La Mondiola, sos el más rana y te llaman Garufa por lo bacán; tenés más pretensiones que bataclana Que hubiera hecho suceso con un gotán. Durante la semana, meta laburo, y el sábado a la noche sos un doctor: te encajás las polainas y el cuello duro y te venís p'al centro de rompedor.”</i></p>
<p>Fuente: Buenos Aires. Hombres bailando tango en el río. 1904 Documento Fotográfico. Inventario 22069. Archivo General de la Nación Argentina</p>	<p>Garufa. Víctor Soliño y Roberto Fontaina. 1927</p>

Desde el campo social, el tango estaba completamente inmiscuido en la problemática de clase, ya que era un género que se relacionaba directamente con la sociedad con menos oportunidades económicas, además de pensarse como un género del arrabal. Aunque el género era importante debido a la existencia masiva del machismo, no era un problema que preocupara mucho a la sociedad de ese entonces. La clase por lo tanto, fue una categoría que estigmatizó por completo a quienes lo escuchaban y bailaban tango. Los artistas por su fama, no entraban por completo en los prejuicios que si podían tener personas que no tenían unos cuantos pesos de más. Es así como, al pasar por un proceso constante de exclusión, empezó a surgir toda una revolución literaria en el tango. Sus letras no sólo hablaban de la cotidianidad de la vida sino además de la misma exclusión que daba una clase burgués:

*“Aquellos que sólo ambicionan dinero
se creen inmortales se creen superior
a pobres y humildes que lo enriquecieron
perdiendo su fuerza y la juventud.
Pensá caballero que tarde o temprano
nos llega la muerte y es sin excepción
en el otro mundo somos todos iguales
el pobre y el rico ante nuestro señor.”*

Jornalero. Atilio Carbone. 1956

No obstante, no fueron las letras revolucionarias las que hicieron una concientización de la condición social en la que se encontraba el tango, fue gracias a un personaje icónico que logró la inclusión no sólo del tango sino también de las clases. Es entonces cuando aparece el gran Carlos Gardel, generando nuevas melodías que se componían de buenas letras, una música más decorada, una voz gloriosa y una imagen encantadora. No obstante, en los años 30, la entrada de Gardel no sólo fue la aparición de este personaje sino además de lo que llamamos “*modernización*”. La modernización era una nueva expectativa de los países en poco proceso de desarrollo, por generar proyectos sociales, económicos y políticos que condujeran por el camino de la evolución y la nueva era, y que de algún modo, lograría reproducir esa idea de progreso que ya se estaba generando en países como Europa o Estados Unidos. El manejo de las imágenes y los medios lograba generar mayor impacto en la sociedad de la época porque representaba una realidad soñada entre los individuos; la publicidad y los personajes impulsados tanto en los medios de comunicación como en las simples fotografías lograban crear una relación mucho más íntima con el público, creando en su mayoría toda una cultura simbolizada en las imágenes. Así es cómo la industria cultural se consolida como parte principal del siglo XX (Horkheimer; Adorno, 1969)³.

³ La serialización, la estandarización, la división del trabajo y el consumo de masas fueron los principales factores que llevaron a estos dos autores a pensar en el término de “industria cultural”. Véase también en: Octavio Getino. *Las industrias culturales*, 11.

Por lo tanto, La fijación en Gardel, el proyecto de modernización y las puertas abiertas de la industria cultural fueron la mezcla perfecta para que el “morocho”⁴ hiciera de su imagen una nueva obsesión. Los estereotipos de la época promulgados principalmente por Estados Unidos y Francia (Barsky, 2004) le exigían a Gardel una reconstrucción total de su imagen en las pantallas y en la cotidianidad y él, sin ninguna oposición, aceptó para ser parte de ese nuevo mundo de las luces que significaba la industria cinematográfica. 1917 será entonces el año en el que la imagen de este personaje se empiece a difundir no sólo en la sociedad argentina y uruguaya, sino además diversos países del mundo entero. Gardel por lo tanto, fue la llave principal para regenerar el concepto que se había establecido sobre el tango, no sólo las clases altas lo acogieron sino además logró un impacto alrededor del mundo. El tango pasó a ser un género completamente visual, las mujeres participaban más de él y el baile pasó a ser de hombre y mujer. La composición musical tenía un nuevo invitado, el vals. Las clases altas buscaron la manera de volver al tango un género más elegante y fue entonces cuando decidieron agregarle una melodía que se asemejara más a las cortes y que tuviera principalmente letras de amor.

	<p><i>“El día que me quieras la rosa que engalana se vestirá de fiesta con su mejor color. Al viento las campanas dirán que ya eres mía y locas las fontanas me contarán tu amor”</i></p>
<p>Fuente: Bailando un tango con la actriz Mona Maris en la película “Cuesta abajo” Estudios Paramount (1934)</p>	<p>Alfredo Le Pera</p>

Durante los primeros 30 años del siglo XX, esta dinámica marcó la historia del tango. Hubo muchos otros artistas tangueros como: Anibal Troilo, Miguel Caló, Francisco Canaro que ayudaron a su consolidación, sin embargo, la trascendencia de Carlos Gardel a nivel visual

⁴ Como le decían las personas más allegadas a él.

y global hizo que el tango adquiriera un nuevo estilo de ser. La década de los 30's fue esencial en la historia del tango ya que logró una expansión mundial a través de la industria y la entrada a una élite. Igualmente, y a pesar de ser Gardel un ícono tanto para el pueblo como para la alta sociedad, estos elementos no eran del todo acogidos por la sociedad. En el caso de Argentina (que es el país que definió en gran medida la historia del tango) la necesidad de una recuperación identitaria, más las diversas críticas a lo que había traído la modernización al siglo XX, causó revuelos en la ideología política, económica y social.

*¡Hoy resulta que es lo mismo
ser derecho que traidor!...
¡Ignorante, sabio o chorro,
generoso o estafador!
¡Todo es igual!
¡Nada es mejor!
¡Lo mismo un burro
que un gran profesor!
No hay aplazaos
ni escalafón,
los inmorales
nos han igualao”.*

“Cambalache” Enrique Santos Discépolo. 1934

No obstante, el mundo no se escapaba de esto, las guerras mundiales más las múltiples dictaduras buscando la riqueza y el poder evidenciaba el caos que estaba viviendo la sociedad. Argentina estaba pasando por el proceso de una de las dictaduras cívico-militares más sangrientas. Mientras el tango se seguía difundiendo a nivel mundial, principalmente en China y Estados Unidos (Carretero, 1999), en Argentina el tango permaneció estático, la dictadura y el ingreso a una élite provocó el alejamiento de una gran parte de la sociedad tanguera. Mientras el tango permanecía en lo que había quedado, otros estilos musicales comenzaron a apoderarse del mundo, un ejemplo de esto fue el rock and roll, un género que permitía la inclusión principalmente de los jóvenes al campo musical. Sin embargo, esta introducción musical hizo que se llevaran a repensar los propios ritmos musicales, el tango

tuvo otro gran ejemplar que revolucionó su sonar. Entra al campo tanguero el gran maestro Astor Pantaleón Piazzolla quien ya había incursionado en el género pero por el momento histórico trascendió a partir de la década de los 60's. El tango necesitaba volver a ganar público, generaciones que ayudaran a perpetuarlo, la labor de Piazzolla se pareció a la que Gardel hizo en los 20's, sólo que el giro que se le dio al tango en cuanto a su composición musical fue drásticamente distinto. Piazzolla creó un tango con partituras, un tango mucho más elaborado musicalmente hablando y un tango que permitía la inclusión de aquellos que se habían hecho a un lado de lo que era el tango-vals.

A partir de este momento, el tango se preocupó por ser un género más visual, las letras cada vez se volvían más escasas ya que los instrumentos eran los que tenían el protagonismo. Instrumentos como el bandoneón, el violín y el piano entraron a jugar un papel muy importante en el sentir del tango y su expresión melancólico. A raíz de todo el caos que había generado las problemáticas sociales, económicas y políticas en el mundo, empezaron a surgir movimientos e ideologías que pensaban en el sujeto y su condición de existir en el campo social. Temas como el cuerpo y el género (que en otra época habían sido algo sin importancia) empezaron a ser pensados desde una posición crítica, una posición que empezaba a comprender la importancia de una investigación integral al ser social. En una práctica como el tango, en donde a pesar de haber unos cambios en su concepción sobre la mujer aún seguía siendo completamente machista, heteronormativo y hegemónico con el cuerpo y el género, estos temas entraron a ser principales categorías de análisis. En los 80's, lo que se denomina como "tango nuevo", sucesores de Piazzolla y otros artistas que surgieron en el momento, empezaron a mezclar melodías nuevas al tango como la electrónica con críticas sociales frente al cuerpo, el género y la misma condición del sujeto en la sociedad (Bolasell, 2011).



Estados Alterados de la Mente
Actitudes mecánicas
Movimientos involuntarios
Estímulos eléctricos, tempestades mentales
Choques térmicos, crisis de melancolía
Coro compulsivo, risa histérica.

Fuente: Fotografía tomada por Alexander Zabara en el 2007.

Tanghetto. 2003

Como ya lo había mencionado anteriormente, la historia del tango hasta ese momento había logrado generar debates en torno a la clase. Pero con la llegada de esta nueva generación, la clase pasó a ser una historia del pasado y empezaron a surgir otros cuestionamientos como el papel de la mujer y la importancia del cuerpo. Un movimiento que trascendió en la historia del tango fue el feminismo ya que logró dar un empoderamiento particular a la mujer en el tango (Bolasell, 2011). La mujer pasa de ser simplemente la musa de inspiración y la compañera de baile para ejercer un papel protagónico dentro de la pareja tanguera.

Whatever Lola wants
Lola gets
And little man, little Lola wants you
Make up your mind to have no regrets
Recline yourself, resign yourself, you're through
I always get what I aim for
And your heart'n soul is what I came for."

Remix Gotan Project

No obstante, aunque haya un empoderamiento de la mujer, no queda atrás una de sus principales funciones en el tango y es generar una atracción visual a sus espectadores lo que causa que haya más motivación en las percepciones exteriores que en la misma construcción de su papel en el tango. Es así como, tras la necesidad de crear espacios dentro del tango que pudieran realmente generar rupturas en el modo en que se pensaban los cuerpos y los roles, que surgen nuevas formas de bailarlo y exteriorizarlo.

Una de estas, se da en el 2000 por un grupo de lesbianas de Alemania, donde el tango queer aparece como una nueva forma de hacer tango, una forma que se apropia de un pensamiento teórico pero adaptándolo a la danza. A esta práctica se le denominó *tango queer*. La teoría queer, que había estado muy presente en las ciencias sociales, proponía la necesidad de repensar la legitimación que hasta el momento le asignábamos al género, el cuerpo y la sexualidad. Su principal objetivo era poder deconstruir los esquemas heteronormativos y entender la sociedad desde una noción de cuerpos construidos y en constante proceso de construcción social, política y económica. El tango encontró en esta teoría un escape a lo que hasta el momento se había contemplado como tango y empezó a promover, mediante el tango queer, espacios que legitimaban la diversidad en todo el sentido de la palabra.

El término dentro del campo tanguero fue utilizado por primera vez hasta el 2006 por la bailarina Mariana Docampo en Argentina (Liska, 2009). Las características del tango queer en sus principios, implicaron nuevas mezclas musicales como el jazz o la electrónica (Pelinski, 2000), vestimentas más agresivas y arriesgadas, un lenguaje desnaturalizado lo cual influía en el modo en cómo se enseñaba, y las parejas ya no estaban conformadas por hombre- mujer, sino también se daba un espacio a mujer-mujer, hombre-hombre y mujer (como conductor)-hombre (como conducido) lo cual implicaba que también hubiera una aceptación a la diversidad de género y sexualidad (Liska, 2009).

El tango queer propone una ruptura en las relaciones de poder que se venían dando en los roles legitimados dentro del tango, además se replantea la matriz binaria heterosexual desde la cual se estaba pensando el tango (Cecconi, 2009; Liska, 2009). Las categorías hombre y mujer se reemplazan por un juego de roles y quién asume el rol de conductor o ser conducido no se vincula ya a un sexo determinado. En el tango tradicional las mujeres

toman el rol de conducidas y los hombres el de conductores. A su vez, generalmente, las mujeres asumen una posición de sensualidad y seducción, mientras los hombres asemejan con sus movimientos ser machos conquistadores. El problema con esta situación es que se sigue perpetuando la imagen de una mujer sumisa que, aunque en el tango nuevo adquiere un sentido más autónomo, sigue bajo las reglas de una danza heterosexual. En el tango queer siguen habiendo posturas bastante ligadas a lo tradicional, sin embargo ya no hay un género que determine en qué postura se debe ubicar la persona. Así, el tango queer propone una ruptura a lo tradicional, tanto visual como emocionalmente, al alejarse de prejuicios y proponer, simplemente, el sentir y el movimiento de los cuerpos.

1.2 Danza y cuerpo como lugares de incorporación de lo social

La danza ha sido una de las principales herramientas transmisoras del cuerpo y las emociones. Si bien no hay un dato exacto que mencione dónde se originó la danza, si se puede decir que es una expresión corporal de miles de siglos atrás. La danza fue y es utilizada no sólo como una forma de comunicación no verbal, sino también como diversos rituales que representan la vida cotidiana cómo una veneración, una conquista, una diversión o una libertad de expresión (Markessinis, 1995). No obstante, a pesar de la antigüedad de la danza, los análisis de ésta como un campo dentro de las ciencias sociales surgieron a partir del Siglo XX.

El primer acercamiento fue dado por el teórico alemán Curt Sachs en 1933 en donde explicaba la difusión mundial de las danzas como consecuencia de una modalidad de evolución unilineal. Estas teorías evolucionistas de la danza tuvieron gran furor en las ciencias sociales sino hasta la segunda posguerra en donde los grandes teóricos alemanes se vieron opacados por los teóricos estadounidenses. Así, llega Gertrude Kurath (1960) con su enfoque relativista a plantear la importancia de estudiar la danza en la Antropología a partir del contexto de su ejecución. Esto implicaba que cada expresión corporal musical aportara datos importantes a las investigaciones como: las relaciones sociales, la organización social, política y económica principalmente en las danzas de ritual, roles asignados y establecidos en la sociedad como femenino y masculino. La danza era una forma de entrar

en el mundo del otro sin necesidad de una comunicación verbal. En la década de los 70 aparecen antropólogas como Adrienne Kaepler (1978) en donde le darán una nueva visión a la antropología de la danza inspirándose en teoría lingüísticas. Debido a esto, muchos investigadores dejaron de enfocarse únicamente en lo visible de la danza, para mirar también lo invisible o las raíces de dónde podía provenir cada movimiento (Citro y Aschieri, 2012).

Finalmente, desde los 80 hasta la actualidad se involucran nuevos conceptos a la danza para ser analizados. Como lo dice el teórico Reed (1998), comenzaron a focalizarse en los aspectos políticos y las relaciones entre movimiento, cuerpo y cultura. Además de esto, se involucran conceptos como género que permiten visibilizar problemáticas derivadas de las relaciones de poder, legitimación de roles y desigualdades reproducidas. En Latinoamérica las investigaciones se centraron principalmente en los aspectos políticos de las danzas.

Tal vez la diada que más ha marcado la antropología de la danza es su vínculo con lo corporal. El cuerpo aparece como el lugar donde se inscribe lo social en una práctica particular. Esta articulación es posible debido a que en la segunda mitad del siglo XX, el cuerpo comienza a ser un elemento fundamental en las ciencias sociales para la comprensión del género, el sexo y las demás categorías que se inscriben en él como la clase y la raza. El cuerpo empieza a dejar de lado su condición netamente biológica para ser parte de una construcción socio-cultural del sujeto. Sin embargo, al igual que con otros conceptos, en el cuerpo también han surgido diversas rutas de investigación que han permitido verlo desde múltiples campos teóricos. Mármol y Saez (2011) diferencian tres abordajes en estos estudios.

Por un lado, el cuerpo se asume como algo simbólico, es decir se ve como un producto de sistemas simbólicos socialmente compartidos y atravesado por significaciones que constituyen la base de su existencia individual y colectiva. Desde la antropología los aportes de Claude Lévi-strauss (1964), Mary Douglas (1978) y Clifford Geertz (1989) sobre el cuerpo se encuentran en este grupo.

Por otro lado, el cuerpo se estudia como algo político, al ser visto como un elemento mediante el cual se inscriben discursos políticos, sociales y económicos. Dentro de este enfoque, el cuerpo tiende a concebirse como algo dócil ya que obedece a mecanismos

autoritaristas, que han ayudado a moldear o construir cuerpos según normas y estrategias políticas. Sin embargo el cuerpo no sólo se limita a la sumisión, en cierto punto, como lo recalca Butler, empieza a crear agencia capaz de romper con los esquemas opresores. Los trabajos de Michael Foucault (2002), Margaret Lock (2007) y Judith Butler (1993, 2002) sobresalen en este grupo.

Finalmente, el cuerpo se construye como algo social e individual. Esta perspectiva, retoma la noción de *Embodiment* o incorporación del trabajo de Merleau-Ponty (2000) y a partir de este propone una apreciación fenomenológica en la que el cuerpo vivido es un punto de partida metodológico antes que un objeto de estudio (Csordas, 1993). Este enfoque nace a partir de la crítica realizada hacia aquellos estudios que mencionaba anteriormente, donde el cuerpo era contemplado como un elemento casi inactivo, por el cual no era posible generar agencia. Merleau-Ponty (2000), propone que si bien el cuerpo sí está permeado por un colectivo y una construcción histórica, política, económica y social, también tiene la posibilidad de reconstruirse individualmente a través de su experiencia con lo externo. De este modo, hay una concientización sobre la posición de lo corporal en lo social, pero también hay un entendimiento de la capacidad de acción del cuerpo individual. No sólo se entiende el cuerpo como un campo en el que se inscriben categorías, también es un campo mediante el cual se crean nuevas formas de percibir una realidad y a su vez, se crea una capacidad de romper con matrices ya establecidas como algo legítimo en la sociedad.

1.3 El Género, una categoría social de resignificación

Para abordar el género en la presente investigación, es necesario describir la resignificación de esta categoría a partir de una práctica influenciada por la teoría queer. Así mismo, es importante destacar los enfoques que considero más relevantes en el género como un análisis representativo de las interacciones sociales a lo largo de la historia. Es por esto que, a continuación haré un breve resumen (destacando sólo los puntos más controversiales) sobre la historia del concepto de género desde el momento en que se pensó como algo separado de la esencialización del sexo biológico.

El género a diferencia del cuerpo, ha atravesado por diversos campos políticos, sociales y económicos que responden a diferentes momentos históricos. Se habla de una diferencia respecto al cuerpo, porque el cuerpo ha sido una categoría estudiada desde el campo de la academia (principalmente desde las Ciencias Sociales), desde donde se han derivado diferentes teorías al respecto. Mientras que, la categoría de género, a pesar de sus orígenes feministas, ha sido una categoría en pugna desde diferentes campos sociales. Entre todos los campos, rescato brevemente en esta investigación tres enfoques en la historia, que creo importantes de mencionar para lo que ha sido el uso del género, y aunque las separo en esta investigación siempre están atravesadas por el hilo de la academia.

A lo largo de la teoría que aborda la construcción social del género pueden encontrarse influencias teóricas fundamentales para comprender la forma en que se aborda este fenómeno. La primera de estas, toma lugar a finales del siglo XIX cuando hubo un primer acercamiento desde las ciencias hacia los conceptos de sexo y género. La sexualidad humana empezaba a ser un campo atractivo para la investigación médica. Fue así cómo se generó una “medicalización del sexo” procurando tener un entendimiento mucho más integral de la conducta sexual de los humanos, teniendo en cuenta que para la época era algo que sólo se remitió a lo biológico (Nye, 1999). Hasta ese momento, el género y el sexo eran contemplados de una forma recíproca y natural. Es sólo hasta el siglo XX, en la década de los treinta, que se empieza a cuestionar la posibilidad de contemplar el sexo por aparte del género, lo que incentivaba debates no sólo acerca de estos dos conceptos, sino además, de lo que era contemplado como una construcción cultural y como algo natural o biológico. Las Ciencias Sociales ayudaron a vislumbrar esta separación. Margaret Mead (1973) junto con su texto “sexo y temperamento en tres sociedades primitivas” logró dar algunas pistas respecto a la idea de una ruptura entre lo que se consideraba en la relación del sexo y el género. Mead argumentó que esta ruptura era generada por una relatividad cultural que permitía ver desde diversos puntos de vista una noción cultural de lo que se entendía como sexo y género (Mead, 1973; Ramos, 2008). Hubo otros teóricos como John Money (1955) que dio una distinción medicalizada entre el sexo y el género que hablaba de una diferencia entre los comportamientos femeninos y masculinos, vinculados hacia una influencia más social. Robert Stoller (1963) quién utilizó ya como tal el término de identidad de género (Ramos, 2008).

No obstante, el género empezó a ser motivo de lucha y reivindicación hasta este primer enfoque, derivado precisamente de uno de sus movimientos más relevantes; el feminismo. Con la llegada del texto “el segundo sexo” (1970) y la famosa frase de la académica Simon de Beauvoir “no se nace mujer, se llega a serlo”, muchos teóricos empezaron a investigar de manera más detallada la construcción del género en la sociedad. Las feministas estadounidenses utilizaron la categoría de género (alrededor de la década de los 70) con la intención de insistir en la cualidad fundamentalmente social de las distinciones basadas en el sexo. La palabra denotaba el rechazo al determinismo biológico implícito en el empleo de términos como sexo o diferencia sexual. El género también subrayaba el aspecto relacional de las definiciones normativas sobre la femineidad (Scott, 2008). El incluir la palabra dentro del vocabulario y el estudio permitía por lo tanto, generar conciencia respecto a la situación de la mujer en la época y las distinciones a nivel político, social y económico que tenía respecto a los hombres. Esto a su vez, propuso la idea de hacer un análisis fragmentado de lo femenino y lo masculino, dejando a un lado la posibilidad de explorar conjuntamente la relación existente en diversos contextos históricos que, permitiera el entendimiento integral de las relaciones entre ambos sexos para tener una idea de cómo funcionaban respecto al tiempo y el espacio. Las investigaciones feministas continuaron encaminadas hacia una búsqueda del papel de la mujer en la sociedad a través del género pero desde una reivindicación, aún no lo llevaban hacia una categoría de análisis incluyente de las relaciones humanas en general.

Como todo lo que se derivaba de lo social en la década de los ochenta, el género pasó de pensarse, además de una forma de reivindicación, una categoría construida social y culturalmente, lo que le dio paso a diversos teóricos para reinterpretar su existencia en el campo social ya que el género empezó a ser entendido como una categoría social impuesta a un cuerpo sexuado. Este uso del término se refería únicamente a aquellas áreas estructurales e ideológicas, que implican relaciones entre los sexos (Scott, 2008).

Por un lado, a partir de la corriente biopolítica aplicada a los estudios de género, se empiezan a plantear, especialmente en las áreas de reflexión de los estudios sociales, otras formas de abarcar el sexo y el género. Se logró tomar posición cultural de estas categorías

hasta el punto de concebirlas por separado. Para Foucault (1978) el cuerpo sufre una inscripción disciplinaria en la sociedad moderna, en nombre de la racionalidad organizada, una inclusión forzada e institucional que inaugura un nuevo modelo de sociedad: la sociedad disciplinaria (Portales, 2009). Sin embargo, aún seguía latente la idea del sexo relacionado con lo biológico o lo natural y el género relacionado con lo cultural. Aparece entonces Judith Butler, una postfeminista y postestructuralista que le da un vuelco a lo que hasta el momento se pensaba. Butler (1993) encuentra que no se trata de ver por separado estas categorías, se trata de buscar el punto central que se encuentra en la cotidianidad de una sociedad que no concibe el mundo sin la asignación de imperativos categóricos al cuerpo, siendo estos imperativos el reflejo de una construcción sobre lo que se piensa como legítimo o no. Es así como a través del análisis social, Butler plantea invertir la idea de diferenciar los conceptos o darle una primacía a la categoría del “sexo” ya que se debe dejar de entender como algo natural o como algo que designa los comportamientos mentales y emocionales del cuerpo. Por el contrario, el género cultural es el que nos permite construir nuestras ideas sobre la sexualidad, nuestras maneras de vivir nuestro cuerpo, incluyendo nuestra genitalidad (Castellanos, 2006).

Por otro lado, con influencias de movimientos históricos externos al análisis del género, surgieron nuevos enfoques que daban respuestas a las formas en las que se empezaba a apreciar la organización de esos cuerpos sexuados acorde a un género. Este fue el caso del feminismo marxista o feminismo socialista como lo exponen varias feministas marxistas como: Mitchell, 1966; Zaretsky, 1973; Bebel 1977; Hartmann 1979; Vogel, 1979. El tercer enfoque por lo tanto, es el feminismo marxista que encuentra unas cuatro problemáticas centrales en el estudio del género y la mujer en la sociedad; primero la mujer padece la dependencia económica y social del hombre, la cual se suaviza, pero no se elimina con la igualdad formal de derechos ante la ley. Segundo, la mujer sufre la dependencia económica en que se hallan las mujeres en general y las mujeres proletarias en particular. Tercero, la postulación por parte de las clases burguesas de izquierda de un modelo de familia tradicional en donde el hombre va a lo público y la mujer a lo privado, deja a la mujer reducida nuevamente a una unidad doméstica (Bebel, 1977: 43-44). Por último y la problemática que se expandió a nivel latinoamericano también, la producción como medio de control de femenino. Estas eran problemáticas completamente ligadas al conflicto social

por lo que era importante comprender desde la teoría marxista y socialista para erradicar el problema, sin embargo la mayoría de feministas marxistas entran en conflicto en el punto de dar una teoría contundente que no sólo resuelva una problemática social, sino que además se enfatice en la situación de la mujer.

En América Latina, este movimiento marxista, ha sido de gran influencia para nuestras feministas. Por nuestro contexto histórico, las intersecciones han sido de gran éxito para las investigaciones sociales debido a la necesidad de encontrar categorías bajo las cuales se genere una línea transversal alrededor de una problemática. En Latinoamérica, no sólo hay una desigualdad entre hombres y mujeres sino también entre las mismas mujeres con diferencias en el color de piel o el estatus económico. Es así cómo, se investigan intersecciones como género y raza o género y clase; lo que ha llevado a ser un contexto bastante influenciado por teorías como las marxistas y en general, teorías provenientes de países como Europa y Estados Unidos (Gallardo, 2007). Es por esto que, para el feminismo latinoamericano, es muy difícil deconstruir su occidentalidad, porque ésta se impuso como sinónimo de un mundo tecnológicamente moderno y legalista que hasta las socialistas querían alcanzar. Sólo desde el análisis de la pobreza y la desigualdad como frutos de un colonialismo capitalista que necesitaba, y sigue necesitando, de la contraparte pobre de la riqueza de su lugar de origen y expansión, el feminismo latinoamericano se plantea hoy la necesidad de liberarse de la perspectiva del universalismo cultural occidental, y su construcción determinista: la organización de géneros sexuales, masculino y femenino, bipolares, binarios y jerarquizados para que el trabajo gratuito de las mujeres descansa en una naturaleza invariable, construida desde la cultura (Gargallo, 2007). Estos tres enfoques utilizados para dar una descripción del uso del género en la historia, no son los únicos pero dan una idea muy completa de la importancia de esta categoría en nuestra sociedad y las diversas formas en las que ha sido utilizada.

Sin embargo, también se encuentra una posición en la que se empieza a pensar posibilidades de deconstrucción para el género como principalmente el concepto de una “desterritorialización” de la heterosexualidad (Preciado, 2004) que da una entrada amplia a las multitudes Queer y sus propuestas de reivindicación tanto en los espacios sociales como en la misma construcción del cuerpo. En la investigación, se utilizó esta deconstrucción con

la finalidad de que no fuera un trabajo netamente de género (por lo que no me enfoco en una posición específica) pero si, de una deconstrucción de éste, lo que me obligó a entenderlo en sus principales usos históricos y sociales.

1.4 Influencias de la teoría Queer en las ciencias sociales

Cuando empezaron a surgir los movimientos feministas y junto con ellos teorías que reivindicaban el papel de la mujer en la sociedad, se generó un gran problema en la forma en cómo estaba siendo contemplada dicha “reivindicación”, ya que de algún modo construía un grupo exclusivo de feministas (académicas, blancas y de élite) que hablaban de una forma generalizada por los derechos y las necesidades de las mujeres sin vislumbrar la diversidad social, política y económica que podía haber dentro de estas exclamaciones de poder. Esto hacía por supuesto que las necesidades de una reivindicación variaran según el contexto de cada mujer. Nacen entonces, diversas vertientes como el black feminism (Davis, 1981; De Lauretis, 1991) como críticas a la forma de hacer un sólo feminismo. El black feminism fue el más emblemático pero no fue el único movimiento que despertó la necesidad de mostrar que habían diversas manera de generar una legitimación política a partir de una condición particular (bien fuera social o sexual). Sin embargo, la problemática con el surgimiento de estos nuevos movimientos es que promulgaban ese mismo grupo exclusivo que habían criticado en los principios del feminismo, además de promulgar formas binarias de ver el campo social (blanco- negro, gay-lesbiana, heterosexual-homosexual etc...). Nacen entonces, a partir del análisis de los conceptos de género, sexualidad y sexo, teóricas principales como Teresa De Lauretis (1987, 1991), Donna Haraway (1995) y Judith Butler (1993, 2002) que contemplan la teoría queer como una teoría que pretende dar legitimidad a un discurso y una práctica.

A principios del Siglo XX, el término queer es adoptado por unos como *homosexuales* y por otros como *anormales*, lo que generaba cierta exclusión y estigma sobre los individuos que se consideraban queer y que no encajaban dentro de los estereotipos sociales legitimados (Mérida, 2002). Teresa de Lauretis decide utilizarlo como un término que abre el camino de la reivindicación, la aceptación y la deconstrucción del género, la sexualidad y el cuerpo es que se empieza a contemplar la idea de una teoría queer como una teoría que

no se basa en una identidad sexual para legitimar una acción política, sino que sólo son cuerpos contruidos y en construcción que pertenecen espacios y contextos sociales diferentes. No obstante, a pesar de no utilizar una identidad sexual específica para legitimar una acción política, lo queer se debe contemplar dentro de la distinción de lo político y social (De Lauretis, 1987). Respecto a lo político, las personas queer acuden al reconocimiento de su condición Queer con la finalidad de promover políticas públicas e incluso charlas a la población sobre la capacidad de contemplar un mundo libre de género y sexualidad (Goodman, 1969; Preciado, 2004). En este sentido se vuelve la connotación activa del reconocerse como queer. Así mismo, se encuentra el enfoque social de la teoría queer, el cual será principalmente abordado en el presente proyecto de investigación. Dentro de lo social, no hay un reconocimiento queer tan definido debido a que hay simplemente cuerpos no dispuestos a definirse dentro de lo que es naturalizado dentro de la sociedad, es decir, no hay una necesidad por mostrarse queer porque hay una aceptación general en términos de género y sexualidad.

Es así como, surgen nuevas formas de pensar la teoría queer desde corrientes post-estructuralistas y post-feministas que apoyan esta deconstrucción de la heteronormatividad y los roles binarios en la sociedad. Están por un lado quiénes analizan lo queer desde el psicoanálisis como Lacan o Derrida y por otro desde la Biopolítica en donde se hace visible la existencia de un sistema en el cuál se inscriben intereses políticos, económicos y sociales para la construcción y reproducción cuerpos heterosexuales (Foucault, 2002). Sin embargo, la gran problemática con muchos de estos teóricos es que realizan un análisis separado de los conceptos, es decir: toman identidad, género, cuerpo, sexualidad como conceptos individualizados y no como un conjunto de conceptos conectados merecedores de un análisis mucho más profundo. Es por esto que, en el presente trabajo se pretende hacer un acercamiento a través del concepto de *performatividad* a la conexión entre cuerpo y género, desde Judith Butler (1993) una autora post-feminista y post-estructuralista que se ha encargado de analizar cómo estos operan conjuntamente en un campo social y posibilidad de una maleabilidad en su construcción.

En Latinoamérica, lo queer se contempló más en la relación poder/saber (Preciado, 2004; Viteri, 2013; Vidal-Ortiz, 2011; Serrano, 2011) criticando un poco el espacio de élite

académica en el que se estaba desarrollando hasta el momento, para tener en cuenta nuevos elementos que se inscriben dentro de lo queer en la práctica como la raza y la clase principalmente contemplando la politicidad como una herramienta para promulgación de estigmas y desigualdades. Es por esto que, muchos de los teóricos latinoamericanos conservan una línea crítica que por lo general retoma la biopolítica de Foucault y discuten las categorías procurando darle poder a cada sujeto perteneciente al movimiento queer. En América Latina se entiende lo queer por lo tanto, como un desestabilizante en sí, alejándose de las categoría que crean identidades sexuales, para verlo como un condensador que permite la fusión entre las prácticas políticas y activistas (no académicas) y los discursos académicos (Viteri, 2013).

La gran problemática de la investigación queer ha sido reproducir esos mismos esquemas exclusivos mencionados anteriormente, ya que no hay un enfoque en ninguna investigación más allá de lo político que estudie las personas que no se identifican como queer y que aun así hacen parte de espacios que promulgan y reproducen la deconstrucción del género. Es por esto que, este trabajo no hace un análisis del tango queer basado en la teoría queer, sino que por el contrario fue tomado desde el concepto de performatividad y el embodiment para crear un análisis en el que se refleje el espacio del tango queer bogotano como una representación de lo queer y una promulgación de la inclusión, a pesar de no tener una población que se identifique dentro de este movimiento.

1.5 La Performatividad y la teoría del Embodiment como conceptos centrales en la comprensión del tango queer

Dentro del marco teórico de la presente investigación, se abordarán dos teorías fundamentales para el estudio del cuerpo; La teoría de la Performatividad y la teoría del Embodiment. Éstas dos son importantes porque dan la posibilidad de explorar el cuerpo desde lo individual (generando agencia en los sujetos), pasando por lo colectivo (entendiendo la construcción cultural que interfiere al momento de desarrollarse como expresión corporeizada) y finalmente llegando a lo performativo (momento en el que no sólo hay una representación teatral-corporal de las emociones y los pensamientos, sino también una posibilidad de generar cambio respecto a ciertas categorías a través de prácticas sociales). Lo interesante de estas tres, es que son interdependientes, lo que

significa que, para que haya procesos de concientización, debe haber una línea transversal crítica en cada uno de los pasos. En esta investigación se explora la deconstrucción de categorías como género y cuerpo, por lo que el tango queer, visto y analizado a través de estas dos teorías, da una facilidad para el trabajo produciendo una reestructuración en los esquemas sociales tradicionales que se tienen alrededor de estas dos categorías.

Para introducir un poco la teoría de la performatividad, hay que tener claro la noción que Butler tiene sobre naturaleza, cuerpo y materia. Para Butler no hay naturaleza independiente de nuestras propias concepciones culturales (del Mármol, 2011). La naturaleza no se trata de un concepto que va antes o después a otro, por el contrario es un concepto que se enmarca en algo parecido a una ficción; una clase de sitio prelingüístico al que no hay acceso directo (Butler, 2002: 23). Es por esto que, la naturaleza no es considerada como algo puramente natural, por el contrario es una especie de dimensión que justifica la existencia de otras ficciones. Es precisamente desde esta perspectiva que Butler considera que el cuerpo tampoco es algo que está puramente dado, es decir, que sea algo que está netamente ligado a lo biológico, sino por el contrario es algo que está sujeto a las ficciones de lo social y lo cultural, el cuerpo termina siendo un producto en el cual se evidencia la inscripción de diversos elementos que conforman diversos contextos de los histórico, lo político, lo económico y lo social. Es aquí donde entra la importancia de la materia, ya que desde la materia el cuerpo no sólo no es algo natural, sino que además permite ver la construcción del cuerpo como algo que no es estático y que por el contrario, está sujeto a permanentes transformaciones dadas principalmente por la reiteración. De esta manera, la construcción es un retorno a la noción de materia, no como sitio o superficie, sino como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie de la materia. La construcción por lo tanto, no sólo se realiza en el tiempo sino que es en sí misma un proceso temporal, que opera a través de la reiteración de normas (Butter, 2002: 28-29).

Sin embargo, la reiteración y los sujetos no están simplemente reducidos a una cuestión de normas y poder. Butler ahonda sobre la fragmentación de la reiteración lo que hace que las categorías estén incompletas y por lo tanto, haya un espacio para la resignificación. De ahí la importancia de prácticas como el tango queer, ya que permiten crear espacios de

resignificación, espacios donde se permite abandonar las categorías normativas a las cuales estamos sujetos en la vida cotidiana. Es aquí donde Butler ya no habla de sujetos sino de *agentes performativos* como agentes que al estar conscientes de esta ruptura de la repetición logran hacerse cargo del poder que la produjo. Para esto desarrolla una metafísica que denomina contra-imaginaria o paródica, basada en la distinción entre la lógica de la identidad y la de la identificación. Esto le permite admitir un yo que se inventa constantemente y una identidad (Femenías, 2003: 112).

La teoría de la performatividad expone la existencia de una *matriz heterosexual* que es patentada y naturalizada por medio de la reiteración y la reproductibilidad de ciertas prácticas y discursos en el campo social (Duque, 2011). Es precisamente una crítica a la heteronormatividad que implica no sólo el uso de términos binarios, sino además los elementos por los cuales un cuerpo se construye según las exigencias de una sociedad. Butler (2002) analiza esta performatividad desde los travestis ya que se crea una corporalidad que implica unos usos individuales del cuerpo frente a un espacio público que se debate entre lo legítimo y lo ilegítimo. Lo interesante de esta teoría es que no se queda en la superficialidad de la crítica, sino que propone la posibilidad de utilizar estas mismas herramientas que ofrece el performance para promulgar esos espacios de deconstrucción. Butler utiliza por lo tanto, el término de *agentes performativos* como individuos que hacen precisamente parte de ese performance y lo que implica corporalmente construirse en él.

Adicionalmente, para poder llegar a lo performativo en el tango queer desde su práctica, hay que hacer un breve análisis sobre lo discursivo y lo lingüístico. Al respecto, Butler habla sobre las “construcciones discursivas” del yo y de sus actos en las cuales entran a jugar un papel muy importante la identidad y el lenguaje para la producción de lo femenino y lo masculino como performativo (Butler, 1993; Castellanos, 2004). Para remitirnos a los Actos de habla necesariamente tenemos que nombrar a John Austin, el cual muestra el poder de la lingüística en los actos sociales (Navarro, 2008). El lenguaje, al igual que ciertos conceptos como el género, corresponde a una construcción la cual está dada bajo una normatividad perteneciente a un contexto específico. Lo performativo por lo tanto, representa ese acto que se lleva a cabo a través del habla, es por esto que, el lenguaje tiene una gran influencia en la manera en cómo construimos el cambio en nuestro entorno.

Respecto a la teoría del *embodiment*, la finalidad de utilizarla para la presente investigación surge a partir de la necesidad de encontrar el reconocimiento del cuerpo no sólo como una construcción colectiva, sino también como una construcción individual capaz de generar agencia. La teoría del *embodiment* nos posiciona como seres-en-el-mundo a partir de la percepción ya que, es gracias a la percepción, que se constituye el punto axial de nuestras múltiples referencias a la realidad (en el exterior) y, a partir de ella, al interior de nuestro ser (Merleau- Ponty, 1993). En otras palabras, la percepción nos ubica dentro del mundo como cuerpos que asimilan, piensan y sienten los sucesos externos y como seres que a través del ejercicio de la percepción pueden reflejar o representar actos construidos individualmente. Es por esto que, para la investigación realizada a los practicantes de tango queer, quiero aplicar la teoría desde la percepción que ellos tienen frente a su cuerpo y el posicionamiento que le dan a su cuerpo en el campo social. El tango queer, por su misma historia ha manejado un proceso activista, que hace también del cuerpo, un proceso de construcción de agencia.

Lo esencial, entonces, consiste en reunir al sujeto y al objeto a través del cuerpo en un acto de percepción, pues todo comportamiento humano está de algún modo comprometido desde dentro. El cuerpo por lo tanto, es una unidad que merece ser investigada desde la equivalencia del percibir y ser percibido, en la danza este ejercicio es esencial, y así mismo, en la cotidianidad se refleja la necesidad de encontrar un equilibrio entre lo colectivo y lo individual. El ser anónimo del otro no es su exclusión, sino la condición de toda presencia suya en el mundo y ante mí. En ese sentido, estamos en condiciones de promover la otredad desde la *mismidad*, en el sentido originario que el mundo imprime a nuestros cuerpos como prolongaciones de un mismo ser. De este modo se puede concluir que yo habito al otro y él me habita a mí (Merleau- Ponty, 1993). Es así como, se puede hacer análisis más integral del cuerpo como unidad y no como algo separado del mundo, de “otro”, del espíritu o del individuo.

Basándome por lo tanto, en estas dos teorías y algunos otros acercamientos al concepto de *performance* y *embodiment*, realicé la investigación en el grupo de tango queer dirigido por Brandon Bedoya en la ciudad de Bogotá, a quienes miré desde los lentes de la performatividad para verlos como agentes performativos (es decir sujetos pertenecientes a

un espacio subversivo sin necesidad de identificarse como queer) y desde el embodiment con la intención de generar una investigación mucho más integral que muestre desde la construcción del cuerpo desde lo más íntimo hasta lo más público. Así pude entender ¿cómo construyen su cuerpo en el tango queer? Lo que también implica un reflejo de esta construcción en el campo social cotidiano de los participantes.

Para esto es importante retomar descriptivamente lo que ha sido el tango queer y su surgimiento como elemento contestatario al tango tradicional, ya que, el tango tradicional ha sido de alguna manera una representación de lo social, lo que ha producido que se construyan nociones sobre lo que es legítimo o no respecto a la construcción del cuerpo y el género en el baile, tomo el género como lo que se puede deconstruir en la danza y el elemento principal para evidenciar su propuesta. Estas teorías finalmente son una puerta para entender cómo sujetos no queer pueden ser analizados desde elementos queer y a su vez ver a estos sujetos mediante la construcción de sus cuerpos en el espacio del tango queer como reproductores de una nueva legitimación corporal.

Uno de los componentes más importantes, como mencioné anteriormente en el presente trabajo es que los individuos no se identifican como queer, sin embargo es posible analizarlos desde un elemento de la teoría queer. Es por esto que será utilizada la perspectiva de Judith Butler, una postfeminista y gran exponente de lo queer que propone la teoría de la performatividad que se basa en la existencia de una *matriz heterosexual* la cual funciona y es legitimada mediante su misma reproducción en el campo social y la de Merleau- Ponty que propone el embodiment como una teoría capaz de generar conciencia del cuerpo como un ser-en- el- mundo y a su vez, del cuerpo como un sistema capaz de construir agencia. A pesar de ser esta una crítica hacia la heteronormatividad, haré uso de estos conceptos considerando los espacios de tango queer como espacios que: 1. Están sujetos a un performance y 2. Son espacios legitimadores del cuerpo, que su misma reproducción busca el replanteamiento del género desde un performance hasta la vida cotidiana. Así, el tango queer pone en práctica lo que propone la teoría queer.

1.6 Aproximación metodológica al estudio del tango queer en Bogotá

La investigación cualitativa derivada de un enfoque fenomenológico, promueve el estudio empírico y descriptivo de los campos sociales (Taylor y Bogdan, 1994). La antropología ha tenido una apropiación de los métodos cualitativos en particular, el uso de herramientas que permiten tener un acercamiento a su tema y objeto de estudio ha permitido que consolide como una ciencia social capaz de generar otro tipo de acercamientos a lo social desde una apreciación íntima, observacional y experimental de diversas formas de entender la realidad.

En el presente trabajo de investigación, hice un acercamiento desde los métodos cualitativos y con un enfoque antropológico, de cómo se construyen los cuerpos en el tango queer. Antes de realizar el estudio, fue importante ser consciente como investigadora de la realidad y el contexto que me permea (Bourdieu, 1991; Pincon-Charlot, 2012; Pujadas, 2000) y que construye parte de cómo realicé también esta investigación a manera personal. Dentro de la investigación por lo tanto, no sólo tengo la posición de investigadora sino también de bailarina de Tango, lo que me ofrece una nueva forma de reflexionar respecto a mi trabajo de campo. El tango queer se caracteriza por ser un tipo de tango que reflexiona y reconstruye las formas de género en las que se piensa el tango tradicional. El hecho de ser una bailarina que ha aprendido dentro de un esquema tradicional en donde está muy marcado los roles de género hace que la investigación haya generado un estilo mucho más interesante de analizar ya que permitió generar mayor crítica al trabajo, además de una deconstrucción de lo aprendido. De esta manera, no sólo se realizó un acercamiento descriptivo a la investigación, sino también se pudo hacer un análisis de la forma en que se concibe una realidad social y la reflexión desde una posición en particular el cuál lo da el ser bailarina.

Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación se basó en tres herramientas para la recolección de datos: la observación participante, las historias de vida y los mapas corporales (Corpografías).

Observación participante

Hay investigadores que definen la observación participante dentro del campo descriptivo; como una herramienta que, a través de la observación brinda la oportunidad de describir diversos actos sociales o individuos (según la investigación) (Marshall y Rossman, 1989). Sin embargo, hay investigadores que no sólo la consideran plenamente descriptiva, sino también como una herramienta del aprendizaje que hace parte de lo rutinario de la interacción investigador-investigado (Dewalt, 2002; Schensul y Lecompte, 1999). Dentro del marco de esta investigación, se hizo por lo tanto, un uso integral de ambos enfoques de la observación participante, ya que esto permitió tener una mirada mucho más holística (Taylor y Bodgan, 1994; Kawulich, 2006) del tema y los sujetos de estudio.

La observación participante tuvo una duración de seis meses en donde se asistió a diversas milongas, clases y casas de los practicantes. Sin embargo, para poder generar una visión mucho más completa dentro de la investigación, incluí mi experiencia dentro de la investigación del tango tradicional, lo cual refleja que, llegar al tango queer fue todo un proceso de vinculación a la práctica como danza y musicalidad. Los primeros tres meses y medio, estuve inmersa en las milongas. Asistí a unas aproximadamente siete milongas, no obstante al ser éste un espacio en el que la población está en constante cambio (ya que no siempre asisten las mismas personas), decidí enfocarme principalmente en la última milonga la cual me brindó la posibilidad de ver en práctica los elementos de cuerpo y juego de roles que había estado esperando durante mi investigación. Esta última milonga, me permitió conocer a mis sujetos de estudio. Por lo tanto, en los otros dos meses y medio de mi investigación, me enfoqué en el conocimiento pleno de los practicantes. Realizábamos reuniones en casa de uno de ellos para hablar sobre sus contextos de vida. La observación participante, me ayudó a encontrar elementos fundamentales como: las milongas, los espacios de socialización, los personajes, para describir los componentes de la práctica del tango tradicional en contraste con el tango queer en Bogotá, además de compartir desde mi experiencia corporal como investigadora y como bailarina, la vivencia de estos espacios y sus componentes.

Así mismo, la importancia que tiene la observación participante dentro del presente trabajo de investigación es que, al ser un trabajo que se enmarca dentro de los campos de la danza,

es muy complicado analizarlo desde el archivo únicamente, ya que no sólo se construye una nueva manera de promulgar la deconstrucción de los roles de género sino también una forma en la que se construye un cuerpo individual a través de lo colectivo.

Entrevistas en profundidad

La entrevista como tal ha sido un método utilizado por varias disciplinas dentro de las ciencias sociales, cada una con un enfoque diferente por supuesto. Generalmente se ha entendido la entrevista como una formulación estructurada y organizada de preguntas hacia los sujetos de estudio que espera a su vez respuestas determinadas (Taylor y Bodgan, 1994), produciendo una relación meramente formal. No obstante, se ha cuestionado dentro de algunas disciplinas como la antropología, la falta de agencia dentro de las respuestas ya que de alguna manera los entrevistados construyen las respuestas según la aceptación que encuentren en el entrevistador.

Las entrevistas cualitativas dan un nuevo orden a la manera en que se realizan las entrevistas. Una de estas son las entrevistas en profundidad, las cuales construyen una relación mucho más informal con el entrevistado lo que permite obtener datos mucho más sujetos a lo que piensa. El objetivo de las entrevistas en profundidad por lo tanto, es lograr generar una conversación entre igual, en el que se pueda apreciar la manera de pensar respecto a situaciones en general y en particular sin la necesidad de estructurar algo que sea netamente de preguntas y respuestas (Taylor y Bogdan, 1994).

Existen diversos debates alrededor del uso de estas herramientas, están las debilidades y problemáticas como lo es la subjetividad (bien sea por parte del investigado o del investigador) de los datos o la generalización a partir de la recolección de estos mismos (Pujadas, 2000). Sin embargo, como lo dice Godard, este tipo de relatos construye también no sólo la manera en la que el sujeto se posiciona personalmente en su historia según sus experiencias, sino además la posible construcción social de la cual se deriva la existencia de este sujeto. El sujeto hace por lo tanto referencia a también toda una serie de contextos políticos, sociales y económicos; es decir construye contexto porque viene de ese contexto; en otras palabras estos relatos son interpretaciones individuales de realidades sociales (Suely, 1998) sin caer en el punto de la generalización a menos de que sean casos

representativos o que nombren en sus relatos algún concepto compartido por todos. Este tipo de métodos permite no sólo construir algún reflejo de una realidad social, sino además autoconstruir una realidad y experiencia personal, esto reconoce que los relatos sean herramientas fundamentales para la construcción de cultura (Pujadas, 2000) y toda una red de significados que sitúan al individuo en una forma particular de vivir y una forma particular de generar acción.

Como segunda instancia dentro de la ruta metodológica, después de la descripción de campo, entré a la intimidad con los practicantes. Para esto, no sólo los acompañé durante unas pocas milongas a las que asistieron, sino que también tuve la oportunidad de realizarles cuatro historias de vida. En un primer momento de la investigación quise reunir los datos suficientes en campo para poder al final, enfocarme solamente en los personajes que hasta el momento no se habían definido. Cuando los conocí y supe que eran los únicos en practicar tango queer, supe que la parte discursiva de su práctica me iba a enriquecer la investigación. Es por esto que, este segundo enfoque metodológico, dio la posibilidad de entender desde el lenguaje hasta la práctica, cómo operaban en ellos las categorías de género y cuerpo.

Mapas corporales

El ocultamiento del cuerpo en la investigación social ha sido transversal a las formas modernas de discurso científico en las ciencias sociales, formas heredadas del “cogito cartesiano”, productor de un Yo descorporeizado y deslocalizado que ha centrado su atención en el poder de la racionalidad (Silva; Espinoza, 2013). Por ende, la corporeidad como un lugar de textualización abre nuevas vetas metodológicas para estudiar los procesos biográficos, interpelando a los métodos ya existentes, ya que los modelos biográficos no lograrían recoger en toda su profundidad la experiencia registrada por la memoria del cuerpo, en tanto que un entramado semiótico-material (Haraway, 1995).

El concepto de Mapas Corporales empezó a difundirse como técnica con algunas aplicaciones como El sistema de las Flores de Bach, desarrollado por Dietmar Krämer y Helmut Wild, el año 2000. Este sistema permite que todos sean expertos y se acerquen al cuerpo desde una perspectiva de salud alternativa a la de la medicina occidental y

académica. Con otro enfoque, el Instituto de la Máscara de la Universidad de Buenos Aires dio a conocer el trabajo Mapa Fantasmático Corporal de Mario Buchbinder y Elina Matoso (2013), prologado por David Le Breton (Silva; Espinoza, 2013).

Debido a que, mi investigación es acerca del cuerpo, fue necesario implementar otro tipo de técnicas que me ayudaron a contemplar el cuerpo no sólo desde una interpretación sino también desde la expresión misma de los practicantes del tango queer. Hacer uso de los mapas corporales me permitió contrastar una construcción colectiva e individual del cuerpo. De modo que, mediante este modelo se abre una vía para que el cuerpo sea y se salga con la suya a pesar del poder y de los estereotipos de género (Rivera, 2011:59). Así mismo, me permitió generar una articulación entre lo que es construido, lo que representa en cuanto a sistema simbólico y lo que encarna en cuanto a pensamiento de los sujetos. La incorporación de los mapas corporales como técnica de investigación, fue mi tercera y última herramienta dentro de mi investigación. Fue un ejercicio colectivo, que me permitió establecer un hilo conductor entre la noción de un “cuerpo ideal” para cada uno, hasta la asignación de conceptos y sensaciones que contemplé como importantes a lo largo de mi investigación. La oportunidad de ellos tener el cuerpo dibujado en sus manos, también permitió el autoreconocimiento y comprensión de lo que ellos estaban llevando a cabo en su discurso y en su práctica. Es por esto que en el análisis, se llevó a cabo una ruta que va desde una mirada a conceptos más íntimos hasta los conceptos más externos. Finalmente, a pesar de ser una herramienta reciente dentro de las investigaciones relacionadas con el cuerpo, me dio la posibilidad de encontrar representaciones simbólicas que de lo contrario no se encontrarían con sólo técnicas etnográficas. Los practicantes encontraron diversas formas de construir sus cuerpos a partir del entendimiento y la aceptación de sí mismos y del otro como ser corpóreo.

En todo el proceso de reelección y análisis de la información se dio cumplimiento a los compromisos éticos de la investigación. Se solicitó consentimiento verbal para la grabación y se garantizó la confidencialidad de la información.

CAPITULO II. ¿Por qué no bailás un tango que es la voz del corazón?⁵

2.1 Mis acercamientos a la práctica y la musicalidad. La experiencia antes del tango queer

Desde muy pequeña mi familia siempre me inculcó el arte. Mis abuelos sacaban la guitarra y entonaba unas cuantas canciones de sus épocas mientras mis abuelas bailaban sin parar, después se transmitió de generación a generación hasta llegar a mí. En un principio bailaba flamenco, un género que por tradición familiar adopté, sin embargo, con el paso de los años y el desarrollo de mis gustos empecé a inclinarme por el apasionante tango. Era enero del 2011 cuando decidí tener mis primeros acercamientos a la danza de un género que desde muy pequeña había tenido la oportunidad de conocer, el tango siempre había estado presente en mi vida; su fuerza y su pasión eran elementos claves que de alguna manera describían perfectamente lo que era yo. Mi abuelo, paisa, se había encargado sembrar grandes semillas tangueras en mí y por supuesto los frutos se vieron años después cuando por primera vez me salía del simplemente escucharlo a empezar a sentirlo. Fue en el 2011 que di mis primeros pasos al compás del 4x4 y junto a Pugliese, D Arienzo, Canaro, D angelis, Troilo, Goyeneche etc. me entregaba en un mar de sentimientos corporales y mentales.

A los 7 años me empezó un trastorno mental llamado “trastorno de ansiedad” y durante mi vida no había logrado encontrar alguna medicina más efectiva que esta práctica, lo que causó mi acercamiento pleno a él. El tango por lo tanto, era algo que ya no sólo se apoderaba de mi mente sino además de mi cuerpo. Llegó un momento de mi vida en el que sólo respiraba y sentía tango. Las clases las tomé en la Universidad de Rosario durante 4 años, junto a un grupo de personas interesadas en aprender, mi profesora Moryn Gutiérrez siempre nos guiaba los pasos para ser buenos bailarines, dejando un poco de lado nuestra condición de estudiantes. Moryn estaba escribiendo una obra de teatro que hablaba de la historia del tango razón por la cual pasábamos muchas horas a la semana ensayando y asistiendo a las clases. Yo por mi parte, ya había leído mucho acerca de la historia del tango, pero fue hasta que me vi envuelta en su dinámica que decidí empezar un trabajo de investigación sobre él. Se puede decir que en un principio fue bastante complicado alejarme

⁵ Canción de tango: ¿Por qué no bailás un tango?. Letra y música de Héctor Marcó.

del papel de enamorada del tango para centrarme en el de investigadora ya que de alguna manera esto generaba filtros que hacía ver ese género que por mucho tiempo fue utópico en mi vida desde una posición completamente crítica.

Milonga celestial

Después de pasar por las clases, vinieron las tan conocidas milongas. Las milongas son espacios hechos para que las personas que bailan y disfrutan el tango puedan compartir junto con otras personas. Algunas milongas vienen acompañadas de clases de tango, otras simplemente son en restaurantes o lugares alquilados que abren sus puertas. Mis primeros acercamientos a las milongas realmente fueron atemorizantes, algunas personas me habían hablado sobre las milongas como lugares donde simplemente se iba a bailar y a sentir el tango. Sin embargo, la impresión que tuve fue completamente distinta, la milonga es un espacio social en donde, además de bailar tango, se monta toda una obra teatral que constantemente involucra actores y espectadores. Las milongas son finalmente espacios que establecen códigos sociales y automáticamente se incorporan en los sujetos. A las milongas que asistí, después de bailar unos tangos con mis conocidos (porque me daba pena hacerlo con otros), decidía sentarme a contemplar y analizar la dinámica en la cual encontré ocho elementos principales:

1. Milongas tradicionales vs milongas vanguardistas

Las milongas tradicionales son aquellas en las que por lo general se escucha tango tradicional, generalmente las parejas de baile están compuestas por hombres y mujeres. Las milongas vanguardistas son aquellas que han surgido como respuesta a una crítica a lo tradicional. Existen dos milongas mundialmente conocidas: Marshall y Queer. En estas milongas las parejas de baile no son necesariamente hombre y mujer, pueden ser mujeres con mujeres, hombres con hombres y mujeres con hombres pero ser las mujeres las que conducen. Aunque no varían mucho en la música, suelen incluir en sus milongas las melodías del tango nuevo y la fusión con la electrónica que de alguna manera da un mayor protagonismo tanto a los instrumentos como al cuerpo. En Colombia, principalmente Bogotá, las milongas no han progresado en términos de la diversidad, es decir, no se han creado milongas vanguardistas que brinden otro tipo de espacio para quienes no gustan de una milonga tradicional o simplemente no se sienten cómodos en una. Las problemáticas

con las milongas tradicionales siguen siendo los códigos heteronormativos que se presentan como el hecho de que un hombre tenga que invitar a bailar a una mujer. No obstante, en Colombia, a diferencia de otros países hay una aceptación mucho más amplia a la ruptura de estos códigos dentro de las mismas milongas sin salirse del asombro que representa lo que se contempla como lo “no legítimo”.

2. Escenario vs Salón

Existen dos estilos de tango: tango de escenario y tango de salón. El tango de escenario como su nombre lo indica, es del espectáculo. Éste por lo general está organizado coreográficamente y maneja muchas acrobacias dentro del baile. Sin embargo, no es un estilo que se utilice para las milongas tradicionales porque es un espacio reducido. El tango de escenario finalmente está hecho para ser una distracción visual, algunos bailarines deciden incluir en sus coreografías pasos de otros ritmos de baile. En el tango de salón la intención es diferente. Es un estilo que por lo general es improvisado, yo lo asocio mucho con los verdaderos conocedores del tango ya que también debe haber un amplio conocimiento musical para poder conducir a alguien y coordinar perfectamente con el ritmo y los matices de la canción. En las milongas, el estilo que se utiliza más es el de salón porque permite el fluir del espacio y la organización.

3. Espacio

El espacio de las milongas como nombre anteriormente puede ser tanto en restaurantes, en sitios alquilados o incluso en la calle. La milonga más grande y conocida de Bogotá se realiza los domingos en el Jorge Eliécer Gaitán y por lo general se realizan algunas clases previas de tango. La propuesta de la milonga es generar un círculo entre las parejas que están en la pista. La idea de ese círculo es que haya un orden en el espacio, es decir, seguir el círculo sin adelantar o parar a ninguna de las otras parejas. Algunas parejas prefieren hacerse fuera del círculo en otro espacio para poder probar algunos adornos que son figuras que se realizan con los pies y las piernas (pueden ser en el aire o en el suelo). En algunas milongas también suelen haber presentaciones de tango de salón o tango de escenario y cuando es en lugares alquilados cobran la entrada. Las mesas generalmente están ubicadas alrededor de la pista por lo que hay una apreciación completa del espacio tanto de los que bailan como de los que deciden quedarse sentados.

4. Rango de edad

Con el surgimiento del tango nuevo las nuevas generaciones entraron de nuevo al campo tanguero del cual se habían alejado cuando se incorporó el vals y la élite. En Bogotá, las milongas siguen siendo un espacio en el cual entran a interactuar personas de todo tipo de edad. Eso sí, es concurrente ver a los más adultos bailar tango más clásicos y de una forma distinta, mientras que los más jóvenes bailan desde lo más clásico hasta lo más nuevo y de vez en cuando sacan a bailar a los más adultos, sobre todo si son hombres.

5. Vestuario

Aunque algunos milongueros creen que el vestuario es lo de menos al momento de asistir a una milonga, es uno de los elementos que mayor atención lleva por parte de los asistentes, es por esto que decidí averiguar un poco más acerca de la importancia del vestuario. Aunque las milongas que son realizadas en la calle son mucho más relajadas, es decir, el atuendo puede ser desde un jean hasta un vestido, cuando son realizadas en restaurantes o lugares alquilados el vestuario debe ser mucho más formal. Las milongas a las cuales asistí que eran en espacios cerrados eran mucho más propensas a construir más la imagen que otra cosa. El vestuario por lo tanto, si influye en la forma en cómo te perciben los demás y cómo quieres ser percibido tú mismo. Por lo general, las mujeres que llevaban vestimentas más ajustadas o más elegantes tenían mayor posibilidad de ser sacadas a bailar que las que no iban tan arregladas. Los zapatos de tango son otro elemento que influye ya que se puede notar mediante éstos quién lleva bailando durante mucho tiempo y quién no. Las milongas finalmente, son espacios que también sirven para mostrar lo que tienes, ya que es por medio de lo que muestras que, de alguna manera, te da la llave para bailar.

6. Música

Las milongas están compuestas por tandas musicales, 1 tanda equivale a 4 canciones que pueden variar en la rapidez y ritmo que se baile. En el tango existen 6 tipos de ritmos: 1. Cayengue (un estilo antiguo que bailaban con los cuerpos un poco encorvados, 2. Salón, 3. Nuevo, 4. Milonga (Un estilo mucho más rápido), 5. Tango- vals y 6. Escenario. En las milongas bogotanas suelen poner principalmente tangos de salón y milongas. Entre tanda y tanda ponen alguna música para que las parejas se den las gracias por haber bailado y se vayan a sus lugares. A pesar de este espacio, esa música que ponen entre las tandas (que

suele ser salsa o algo colombiano) no se baila. Cuando asistí a mi primera milonga, nadie me advirtió sobre esto así que cuando se juntó la primera salsa con mis ganas permanentes de bailar no tuve más remedio que empezar a moverme mientras miraba a mí alrededor la gente entre risas y vergüenza. Afortunadamente, lo comprendí rápido y me senté, no obstante me encontré con otras milongas en las que dependiendo del ánimo de la gente si se paraban a bailar las canciones que ponían en los intermedios de las tandas e incluso ponían más canciones para que la gente bailara.

7. Socialización

Una analogía que funciona bastante bien para definir la socialización en las milongas es la de una obra teatral. Las milongas son espacios en los que, en su mayoría, se llevan a cabo procesos de socialización que no sólo ayudan a identificar ciertos grupos de sujetos, sino que además generan dinámicas de interacción que refuerzan los papeles asignados entre los milongueros. Papeles que no surgieron de la nada y que han sido naturalizados por años.

Las y las milonguera(o)s son aquellos que van con frecuencia a las milongas (por lo menos cada 7 días). El círculo tanguero en Bogotá no es tan amplio por lo que generalmente los milongueros se reconocen entre sí. La mayoría de los milongueros son aficionados y aprendices del tango, es decir, no son profesionales del mismo. Sin embargo, también hay milongueros que pertenecen a un gran cuerpo de bailarines profesionales. Por lo general, los milongueros tienen una facilidad al moverse en la pista que se les otorga la frecuencia con la que asisten a las milongas. El nivel de confianza también es evidente, los milongueros de alguna manera empiezan a apropiarse tanto del espacio de las milongas (aunque este sea relativo) como del círculo social, es decir, el desenvolvimiento de su cuerpo y de la interacción con lo demás es mucho más fluido que los que van por primera vez o son principiantes dentro de las milongas.

Las señoras o señores milongueros no sólo son aquellos que van con frecuencia a las milongas, sino además son aquellos que pertenecen a un rango de edad avanzado. Por lo general tienen como mínimo 60 años y suelen reunirse en las milongas a demostrar su amor al tango. Tuve la oportunidad de conocer a profundidad a una de las personas que conforman el grupo de las señoras milongueras. Su historia mostraba cómo el tango había ayudado a superar la muerte de su esposo y generar un empoderamiento particular en ella.

Aunque algunos de ellos son fieles a lo tradicional en el tango, hay un gran porcentaje que con tal de no quedarse sentado sin bailar, rompe con las dinámicas de las milongas invitando a los jóvenes a bailar.

Para los principiantes las milongas son como cuando un niño sale por primera vez solo, son espacios en los cuales pueden poner en práctica todo lo aprendido. Los principiantes se distinguen entre los demás tangueros porque son los más tímidos, además de siempre estar en grupos. Los hombres suelen ser más atrevidos ya que sacan con mayor facilidad a las mujeres a bailar pero las mujeres son más reservadas e introvertidas.

8. Cuerpo

El cuerpo es un elemento esencial en el tango, es el transmisor de emociones, pasos y pensamientos. En la historia del tango ha habido dos formas de construir el cuerpo: en pareja e individualmente. En los hombres era importante una imagen exagerada de la masculinidad del hombre. Una masculinidad que tuviera que ver con la elegancia, el porte y la dominación. En las mujeres la imagen a cultivar era mucho más sumisa y sugestiva. Con el paso del tiempo, la introducción de los medios y la aparición del tango de escenario, la noción del cuerpo de la mujer en el tango cada vez es más estricta con la estética y la belleza para que sea aceptado por un público. Aunque el cuerpo y el papel que encarna en la mujer han sido mayormente manipulados en el tango, la construcción como pareja no deja de ser importante y criticada. En las milongas, se presta mayor atención a la construcción del cuerpo como algo tanto social como individual ya que es un espacio en el que no hay parejas de tango ya establecidas pero requiere de la interacción con otros para desarrollarse. Sin embargo, no sólo es un proceso que se dé dentro del baile; el espacio en sí mismo también es un lugar de construcción e interacción con el cuerpo. En las milongas bogotanas aún se siguen algunos códigos tradicionales como el que los hombres saquen a las mujeres con sólo un movimiento de cabeza y al final de las tandas las lleven a sus mesas. En la dinámica de las milongas a las que fui, pude notar tres importantes elementos corporales que conforman el tango desde lo individual hasta lo colectivo:

Primero, los gestos llamaron mucho mi atención porque definen la compenetración de las personas con el tango. En los tangos más tradicionales y lentos, pude notar que las caras por

lo general tenían el ceño fruncido, los ojos cerrados y la boca completamente recta, mientras que en los ritmos más movidos había una que otra sonrisa y mirada coqueta.

Segundo, el abrazo es de los elementos corporales más importantes y dicientes del tango. Al hacer las entrevistas para este trabajo de investigación y hablar con unos cuantos tangueros, lo primero que mencionaban era el abrazo como principal conector de dos cuerpos. El abrazo a su vez, habla mucho de la personalidad y la experiencia de las personas, aquellas que son tímidas suelen tener un abrazo mucho más lejano y tembloroso que quienes tienen confianza plena en sí mismos. El abrazo es el que permite la construcción colectiva de la pareja, el poder guiar pero también acompañar y finalmente el poder entregarse al otro. Hay quienes dicen que bailar tango es como hacer el amor en 3 minutos, es poder conectarse con el otro sólo en la medida en que se entienda uno mismo. El abrazo es ese conector, un elemento con infinitas posibilidades de habla corporal.

Tercero, las piernas son el elemento de control del cuerpo en el tango.

2.2 El tango queer: entrando a la escena de la investigación

Lo queer siempre había sido una incertidumbre en mi vida, en la academia hubo un acercamiento mínimo a toda su conformación social y dentro de mi vida personal jamás fue un tema de discusión, de hecho más de la mitad de mi familia ni siquiera sabía de la existencia social de la palabra. Por otro lado, el tango siempre me había interesado desde una perspectiva mucho más feminista, analizando el papel y la problemática de la mujer hasta que un día dentro de una conversación me pregunté por el papel del hombre y la posibilidad de una feminización de éste en el tango. Tuve la oportunidad de realizar un viaje a Buenos Aires en donde pude adquirir algunas herramientas literarias para mi investigación dentro de las cuales me encontré con el maravilloso mundo del tango queer. Debo admitir que me sentí realmente atraída no sólo por lo que leía sino también por la necesidad de experimentarlo. El tango queer no era sólo una práctica contestataria al tango, era la ruptura de unas normas sociales sobre nuestros propios cuerpos y quienes pertenecían a esta práctica eran propulsores de todo un nuevo esquema genérico, sexual y corporal.

Así fue como finalmente me vi envuelta en un callejón con múltiples salidas atractivas y la situación se volvía más atractiva a medida que iba conociendo sobre el mundo del tango

queer en Bogotá. Mi primer encuentro fue con María Quevedo, la mujer que se puede decir trajo el tango queer a Bogotá, el gran problema es que María se había ido de Bogotá precisamente porque no había logrado generar un impacto en el campo del tango queer. Sin embargo, me recomendó a la única persona que había decidido seguir con la práctica, esa persona era Brandon Bedoya. No dude ni un segundo en comunicarme inmediatamente con Brandon y comentarle mi interés por investigar más acerca del tango queer. Por otro lado, llegaba al final de mi momento académico en donde ya definía las ramas de la antropología por las cuáles quería seguir mi camino. Finalmente, llegué a un punto en donde se mezcló mi interés por el cuerpo, el género y lo visual y la práctica del tango queer.

Llegaba el día de vernos con Brandon y debo confesar que iba con algunos prejuicios e inquietudes respecto a la práctica. Había leído un poco más al respecto para comenzar mi trabajo de investigación, pero aún no lograba entender (tal vez porque mi crianza se había naturalizado tanto en mí) cómo era hablar de cuerpos en construcción, cómo era posible desligarse de los términos binarios y la femeneidad y masculinidad del tango. Siempre había sido muy dominante en el tango por lo que me costaba dificultad dejarme guiar por mis parejas, sin embargo, nunca llegué al punto de cuestionarme cómo me estaba construyendo yo no como mujer sino simplemente como cuerpo y eso me llevó a cuestionarme cómo estaba construyendo yo mi cuerpo en la sociedad. Fue así como, cargada de cuestionamientos me encontré con Brandon. Él desde un principio me recibió con una gran sonrisa y fue muy amable, conversamos un poco acerca de lo que él hacía acá en Bogotá con el tango queer y cuáles eran sus intenciones al propagarlo.

Con Brandon tuvimos una relación excelente desde que nos conocimos, inmediatamente me permitió empezar mi investigación y contribuyó aceptándome en todos los espacios que yo considerara importante asistir. Uno de los primero espacios, fueron las clases que dictaba en las casas de dos hermanas las cuales se llevaban bastantes años entre sí. La menor se llamaba Emperatriz, una mujer de unos cuarenta y tantos, un poco psicorígida y muy cortante al principio, la mayor se llamaba Ermel, una dulce señora de sesenta y tres años, abogada pensionada, la cual desde el primer momento me recibió con gran cariño e inquietud por mi investigación. Estas dos hermanas simplemente buscaban clases de tango y apareció Brandon con el enfoque del tango queer lo cual les gustó.

En estos espacios pude ver que aunque no había mucha diferencia a las clases de tango tradicional que yo había recibido, sí hay elementos en los que hay distinciones. Primero, en lo relacionado con el lenguaje. Como es de suponerse el lenguaje que utilizan en el tango tradicional al dar las clases es completamente heterosexual. En mis clases de tango tradicional, era bastante evidente la separación de roles entre hombres y mujeres. Moryn hablaba en términos de “lo que deben hacer las mujeres y lo que deben hacer los hombres”. En las clases de tango queer había un cambio en el lenguaje. Brandon ya no hablaba en términos de hombre- mujer sino simplemente en el de conductor y conducido (sin tener ninguna importancia de quien se apropiara de este papel). Por otro lado, es muy común en el lenguaje del tango tradicional escuchar cosas como: “Tienes que verte más elegante”, “tienes que ser más sensual”, “Tienes que verte liviana” cuando va dirigido hacia mujeres y “tienes que ser más imponente”, “Más masculino” hacia los hombres. En el tango queer se da un lenguaje diferente porque no hay una forma única de ser según el género ya que el género no se contempla dentro del tango queer.

Segundo, el cuerpo. En el tango tradicional es importante la feminización de la mujer y la masculinidad del hombre. El cuerpo es entonces trabajado para que la mujer se estructure de tal forma que pueda brindar una buena compañía al hombre dejándose guiar fácilmente. Por el lado masculino, siempre es importante dominar a la mujer, no dejar que se exceda en los pasos que se le pide y mucho menos que vaya a proponer nuevos movimientos. En el escenario el cuerpo es trabajado con mucha más exigencia, las mujeres deben mostrarse estilizadas y saludables, los cuerpos por lo general deben ser esbeltos, para los hombres no hay tanta exigencia desde lo estético, sin embargo si hay una preferencia marcada por los bailarines que son altos. En el tango queer, el cuerpo es la materialización de un sentir y pensar, el transporte de los movimientos. El cuerpo en el tango queer es una construcción visual desde el punto de vista en que se vuelve controversial a lo que se piensa sobre la danza de un tango tradicional, el hecho de que las mujeres usen una ropa que no es ajustada y propongan, que los hombres se pongan tacones y hagan también parte de un rol conducido, genera gran impacto para los tradicionalistas del tango. Por otro lado, es interesante ver cómo desde un campo mucho más personal, la construcción del cuerpo en el tango queer no sólo es el reflejo de todo un prototipo de lo que se concibe como el cuerpo “ideal” sino también es la ruptura de esos prototipos que divagan entre lo social y lo

personal. Finalmente las clases de tango queer son espacios para que, más allá de aprender a bailar tango, haya una aceptación y concientización del cuerpo no sólo desde lo físico sino también desde lo social.

Y tercero, las formas de enseñar adornos y pasos. En lo tradicional, la forma de enseñar siempre era por medio de tangos tradicionales, tango viejos que ayudan a coger el compás y explorar diversos adornos. Moryn siempre nos ponía a caminar por todo el salón marcando el 4x4 mientras sonaban las canciones, luego solía ponernos a caminar hacia adelante y hacia atrás enseñándonos diversos adornos. A las mujeres por lo general, nos ponía a trabajar mucho adornos y piernas más fluidas frente a un espejo con un tubo. En las clases de tango queer, Brandon utilizó un método mucho más controversial a lo que yo estaba acostumbrada. Sus calentamientos y enseñanzas de pasos eran a través de otro tipo de ritmos musicales como los brasileros. Únicamente utilizaba los tangos cuando llegaba el momento de bailar o poner a bailar piezas completas a sus estudiantes. El involucrar otros ritmos por lo tanto, permite una visión integral del tango además de relajar un poco más el cuerpo sin dejar de lado temas como la postura.

Después de cuatro meses de estar presenciando las clases y hablar acerca de mi investigación, Emperatriz me contó un poco acerca de su historia, era una mujer que había pasado por diferentes accidentes traumáticos, era heterosexual, trabajaba y tenía una familia. Su experiencia dentro del tango no había sido del todo óptima, de hecho hasta que se encontró con Brandon decidió retomarlo en su vida. Uno de los grandes problemas que había tenido era principalmente por su cuerpo y su dominancia en el baile, los profesores por los que pasaron siempre criticaban su postura poco “femenina” y le hecho de que no se dejara guiar. Por supuesto eran profesores de un tango completamente tradicional y afianzado a los roles de mujer y hombre. Ella era una mujer con muchas inseguridades frente a su cuerpo, Brandon me había comentado que rara vez asistía a una milonga precisamente porque no era capaz de mostrarse bailando frente a la gente. Sin embargo al encontrarse con el tango queer, Emperatriz obtuvo una mirada mucho más abierta sobre su cuerpo y su rol en el baile, se dio cuenta que amaba conducir a pesar de que en su vida cotidiana no era tan dominante. Según Ermel, su hermana, fue un proceso difícil pero

bastante óptimo para ella como mujer porque al encontrar un espacio que legitimaba su posición, logró adquirir mayor confianza de ella como mujer en su vida cotidiana.

Ermel por su lado, era una mujer completamente dominante, conversadora, sentimental y muy consentidora; era viuda y tenía sus hijos ya grandes y profesionales. Mi asistencia a las clases siempre estuvo acompañadas de onces, risas y charlas extensas. Me causó mucha curiosidad que una señora de edad le gustara el tema del tango queer, sobretodo que aceptara con tanta facilidad sus objetivos. Después de conversar con ella, pude notar que aunque aceptaba lo que el tango queer propone, para ella era mucho mejor el hecho de bailar tango tradicional ya que según ella “era el único espacio en el que se dejaba dominar de un hombre sin ningún problema”. Esto me pareció curioso sobre todo por el contraste que veía entre su vida cotidiana y el tango, pero me ayudó a entender un poco el hecho de que cada cuerpo asumía y se construía de una forma completamente particular dentro del baile apoyado en la forma en cómo se percibía la persona en el campo social. La diferencia entre Ermel y Emperatriz era que Ermel no buscaba un empoderamiento, era simplemente poder expresar sus emociones y llenar un poco el vacío que sentía al verse sola a su edad, fueron varias las veces que Ermel contándome sus historias se le llenaban los ojos de lágrimas. Mientras que Emperatriz si buscaba la posibilidad de dar mayor empoderamiento a su cuerpo y género por medio de la ruptura de las reglas de lo tradicional en el tango.

Brandon trabajaba como profesor de baile en compensar pero no de tango. Una de las diferencias que yo había notado sobre el tango queer en Bogotá era que no había tanta necesidad por mostrarse como una danza contestataria a nivel de lo visual, es decir, no encontraba la necesidad en las personas que lo hacían entrar en espacios públicos para mostrarlo, sino simplemente era una ruptura consigo mismos. No obstante, en la última clase, Brandon me comentó que tenía ganas de empezar a bailar en tacones, me mostró un par de vídeos de él y ese día en la clase bailó con sus tacones junto con Ermel. Debo admitir que me dejó bastante animada su decisión ya que era la oportunidad perfecta para empezar a ver en público las reacciones que podían causar no sólo bailar sin seguir las normas heterosexuales sino además bailar con un vestuario completamente controversial al legítimo en las milongas tradicionales.

Milongas tradicionales, rupturas queer

Después de las clases, me aproximé a un segundo espacio de investigación: las milongas. Asistí a varias milongas, pero la más importante fue la noche de Halloween en donde Brandon tuvo la oportunidad de llevar los zapatos con tacones que había encargado. Esa noche también fue importante porque pude conocer a las personas que iban a ser parte de esta investigación y que sin darme cuenta cambiarían mi forma de concebir mi cuerpo. Ese día la milonga era cerca al parkway en un restaurante, el tema era cabaret así que nos tocó disfrazarnos de acuerdo a la ocasión. Yo iba con mi pareja sentimental (quién era brasilero y había estado pendiente de las clases de tango queer también), Brandon y Ermel pero allá en el sitio nos íbamos a encontrar con otros conocidos de Brandon, además de todos los milongueros que suelen asistir frecuentemente a las milongas. Yo iba con un vestido que había mandado a hacer para una de las escenas de la obra de Moryn que hablaban sobre la época cabaretera del tango. Ermel estaba con un hermoso vestido rojo y Brandon iba con un sombrero y tirantas. Cuando llegamos, nos ubicaron en nuestra mesa y nos dispusimos a bailar.

Brandon empezó a bailar con Ermel y algunas de las que habían sido sus alumnas, de resto, la dinámica de la milonga se desenvolvía de igual manera a las que ya había asistido; las mujeres sentadas esperando a ser sacadas, algunas parejas bailando en el centro de las mesas. Al principio Brandon sacó a bailar a un chico y la gente empezó a conmocionarse, todos estaban pendientes de ellos y cuando se terminó la canción aplaudieron. Me causó mucha curiosidad el hecho de que la gente sólo aplaudiera hasta el momento en que se habían encontrado con lo extraño; lo impensable. Llegaba el momento de la noche en la que Brandon sacó sus tacones y se los puso, la gente alrededor lo miraban extrañados y yo por mi parte estaba realmente emocionada por verlo bailar con sus tacones, luego entendí que no me diferenciaba tanto de los demás ya que de alguna manera también lo impensable me atraía.

Brandon comenzó a bailar y la gente fijó completamente su atención en él. A mí me sorprendía la capacidad y facilidad con la que se movía por la pista, sus movimientos eran tan hermosos que parecía que hubiera practicado por años con los tacones. La gente aplaudía cada vez que terminaba, fue grato ver que no había una reacción negativa en cuanto a la idea de ponerse los tacones para bailar. Sin embargo, no sabía a ciencia cierta

si entre las personas que asistieron, algunos lo encontraron como algo demasiado agresivo. Llegó entonces una pareja que me llamó mucho la atención, el hombre se llamaba Julio, Brandon me había comentado que él y su pareja (Natalia) hacían mucho tango queer. En esta ocasión Brandon bailó bastantes canciones con Julio e hicieron todo un espectáculo en el que Julio alzaba a Brandon y Brandon hacía múltiples adornos con las piernas. Fue encantador verlos bailar e intercambiaban los roles, ambos lo hacían con tanto fluidez que se podía ver no sólo la compenetración entre ambos sino además el respeto por su cuerpo y el tango. Así pasaron las horas durante la noche, debo confesar que me agradó la reacción de la gente, como ya lo he comentado anteriormente en otros países las milongas tradicionales son sagradas y todos los que no respetan sus dinámicas simplemente no pueden hacer parte de ella. En Bogotá esto no sucedía, a pesar de que en ninguna milonga había tenido la oportunidad de presenciar tango queer, el momento en el que sucedió todo salió a la perfección.

Finalmente, la noche terminaba y encontraba nuevas luces para mi trabajo de investigación. El cuerpo me seguía pareciendo fascinante y quería explorar más aún sobre el tango queer. Quería por lo tanto enfocarme en las personas que no sólo hacían tango queer siendo conscientes de que estaban haciendo tango queer. La razón por la cual quería filtrar entre las personas que cambiaban roles y las que realizaban tango queer era porque cuando recibí clases con Moryn ella nos enseñó para algunas coreografías a conducir, sin embargo nunca nos mencionó la idea del tango queer. Fue así como descubrí que no bastaba hacer un cambio de roles en el tango, también era todo un trabajo corporal acompañado de experiencias personales lo que convocaba e incentivaba a las personas a participar de esta práctica.

2.3 Cuerpos tangueros, mentes revolucionadas: los participantes de tango queer.

Brandon me había hablado principalmente de cuatro personas que hacían tango queer y tenían clara la intención de su acto: su mejor amiga Adriana, Julio, Natalia y él. Así que decidí realizarles trayectorias de vida que pudieran contrastar esa práctica con el discurso en la construcción de su cuerpo.

Brandon Bedoya

“No sólo en el tango Queer sino en la vida. Yo en la vida he aprendido a ser libre, a ser muy autodidacta y siempre me ha parecido interesante este tema de romper con las normas que pone la sociedad y con el machismo”

Brandon tiene 22 años, es una persona sumamente dulce y apasionada. Es bailarín desde los 5 años, empezó en la escuela primaria en Ibagué. Con su familia llegaron a Ibagué pero vivieron en Villavicencio, Armenia y Pereira. Cuando llegaron a Ibagué él tenía 5 años empezó a estudiar en la escuela de primaria. En esa escuela había danza como materia así que empezó a asistir a las clases de danza, se dio cuenta que tenía grandes facilidades en ella y decidió empezar su trayectoria como bailarín. Después creció y representó al colegio en muchas actividades artísticas, se destacó siempre por ser un buen bailarín, principalmente en el folcklore y gracias esto, estuvo representando a Colombia en Nicaragua en el 2006. Tiene un hermano mayor y uno menor, él es el del medio, pero en su ámbito familiar, tuvo una relación tensa con el papá desde que tenía 11 años, derivada principalmente por su homosexualidad. Debido a los problemas derivados después de hacer pública su orientación sexual, decidió trasladarse a Bogotá a estudiar Danza. Se presentó a la ASAP (Facultad de Artes de la Distrital) y pasó a la facultad pero después de cursar dos semestres decidió retirarse. Cuando estaba en el colegio, conoció una profesora que bailaba tango, y gracias a la destreza que le había visto para la danza, lo empezó a invitar y a darle clases de tango. Así fue como llegó a esta escena, después de asistir a varias clases con ella, y luego con otros profesores, se ganó una beca para una academia de tango en Bogotá y estuvo becado por cuatro años.

Posteriormente, conoció a María Quevedo, la única chica en Bogotá que hacía tango Queer. Sin embargo, él no conocía qué era el tango queer, fue hasta cuando ya conoció a María en una milonga y la vio bailando con varias chicas (señoras y jóvenes) que empezó a interesarse al respecto. María siempre bailaba en el rol conductor, y Brandon, al nunca haber visto algo así, decidió cuestionarse y cuestionarle muchas cosas a María respecto a su forma de bailar. Ella le explicó sobre esta práctica y él averiguando más sobre el tema quedó completamente enamorado. Ahí se empezó a generar su conciencia respecto al tango como una danza machista que, para él era aún más significativa siendo homosexual. Con el tango queer por lo tanto, encontró que el bailar con otro hombre se podía dar sin ser

juzgado, que no se trataba de una orientación sexual, era simplemente la posibilidad de disfrutar un baile sin la necesidad de caer en prejuicios corporales. El tango queer para él finalmente es algo en lo que no sólo están personas con diversas orientaciones sexuales, sino además, es un espacio en el que se conoce a través de un baile, la posibilidad de jugar con otros roles más allá de los que la sociedad se ha encargado de establecernos.

Natalia

“Y también comienzas a sentir de alguna manera como otra posición en el baile que aunque uno no lo quiera el baile es sexo, entonces cambiar ese rol también es cambiar un rol sexual, es cambiar digamos de paradigma, es cambiar...No sé quitarse tabúes, es más fluir, es más energía.”

Natalia era una persona estructurada, tímida y adicta a la perfección. Siempre procuraba estar presente en cada situación, preocupada por los demás y muy sensible. Es la pareja sentimental de Julio, viven hace muchos años juntos y se llevan una cantidad de años considerada entre sí, siendo Julio mayor que ella. Natalia tiene unos 30 años, aunque a decir verdad, no me gustaba mucho preguntar la edad si no la querían decir, además, a diferencia de Brandon, ella sólo me dio datos muy específicos sobre su vida y el tango y algunos otros sobre lo que era ella. Sin embargo, tuve la posibilidad de conocerla en los meses que llevaba de campo y pude inferir algunas cosas de su personalidad que mencioné anteriormente ya que me sentía muy identificada. Al igual que ella, yo era una persona que si bien tenía una mente muy abierta para todo, no dejaba de querer controlar cada aspecto de mi vida y personalidad.

Natalia no sabía sobre tango queer, de hecho, todavía tiene muchas dudas sobre lo que es pero le gusta promover su práctica porque es algo en lo que se siente plenamente cómoda e identificada. Aprendió a bailar tango tradicional, en el cual aprendió el rol de conducida. Para ella el tango es una dinámica de lectura y escritura, por lo que ella leía nada más lo que su pareja quería que hiciera. Se abrió a la posibilidad de empezar a leer porque, al igual que Brandon, empezó a encontrarse con chicas que llevaban en el tango y chicas que se dejaban conducir. Gracias a su necesidad de entenderse ella misma a través del otro, le pareció muy chévere adquirir el rol contrario para poder entender mejor el propio.

Entonces, comenzó como una manera más técnica de mejorar su propio baile, entenderse un poco más ella misma y tener la posibilidad de reconstruir cómo se estaba proyectando. Al conocer el tango queer, le pareció muy llamativo esa plasticidad que tenía y la oportunidad que daba de poder comunicar a cualquier nivel y de cualquier manera. Sin embargo, ella al ser una persona tan estructurada, el aprender este tipo de práctica fue traumática porque la sacaba de su zona de confort y al sacarla, provocaba que no tuviera control sobre su capacidad de perfección en la técnica. En esa medida, su incorporación en el tango queer, también fue como enfrentarse a sí misma y fue un proceso de exploración. Finalmente, Julio la ayudó bastante para entrenar el rol contrario, ya que a él se le facilitaba el rol de conducido. Entrenaba una vez cada semana, hasta que se sintió segura de poder asistir a una milonga en rol de conductora. Logró sentir un fluir con los demás que para ella fue una forma de reafirmación de sí misma, de su personalidad, de lo que era, de su energía.

Gracias a este encuentro con el tango queer, Natalia decidió realizar su tesis de maestría en cómo incentivar la lectura y la escritura a través del tango. Hizo sus prácticas en el colegio María Montesorio que es una escuela normalista, la única que queda en Bogotá. Con este trabajo buscaba, en un principio, mostrarle a los niños cómo a través del cuerpo se podían escribir y leer mensajes, al igual que en los libros, así que utilizó la historia del tango tradicional. Sin embargo, para poder enseñarles a los niños ambos roles en la práctica, necesitaba entender y aprender, así que el tango queer le brindó la posibilidad de comunicarles a sus alumnos y hacerlos sentir ese ejercicio de lectura y escritura corporal que se daba. El tango queer le permitió encontrarse con sí misma en un espacio en donde la autoconciencia es necesaria, le permitió empoderarse y dejar un poco de lado su timidez.

Julio

“Mi hermana Lucía, que fue la bailarina, la que rompió los esquemas de mi casa, a ella le tocó pelear, transformar nuestra familia sola, darle un vuelco total y existió una cosa que me impactó en mi vida y que nunca olvidé que fue que ella muy joven a los 16- 17 años (ella empezó a trabajar muy joven) hizo sus carreras trabajando, partió la dependencia económica entonces podía hacer lo que se le diera la gana y de las cosas que hizo fue que se compró una moto. Estamos hablando de los años en que las mujeres no podían montar moto y llegó a la casa de mis padres en moto y mi mamá la vio e hizo un escándalo tenaz y

fue y le contó a mi papá y mi papá salió y le dijo: y usted qué hace en esa moto, pues la estoy manejando, y de dónde salió esa moto, pues simplemente la compré y es mi plata y es mi moto y entonces le dijo bueno entonces mañana le hago un canalito acá pa que la entre a la casa y no se la roben: esa era Lucy”.

Julio es el chistoso del grupo, le encanta sentirse útil y vive pendiente de las otras personas. Es paisa por lo que su manera de ser era bastante cariñosa. No le teme a lo que los demás digan, respeta su relación con Natalia pero tienen una libertad que muy pocas relaciones maduras se pueden dar el privilegio de tener. Siempre que iba a la casa de ellos, me recibían con unos buenos tangos y alguna comida deliciosa preparada por ambos. Le encanta la música, sobre todo la salsa y el tango, disfruta de la fotografía de desnudos y de todo lo excéntrico de la vida. Al ser de una familia paisa tradicionalista, su contexto de vida cambió completamente cuando tuvo la oportunidad económica de defender sus gustos también, es un hombre que siempre ha procurado romper con los cánones de belleza, las ideas moralistas de la religión y la imposición de reglas a hombres y mujeres. Ha tenido experiencias homosexuales pero se considera heterosexual. Su hermana, que le lleva 7 años, fue su gran ejemplo a seguir ya que era una mujer que, para su época y su contexto, desafiaba las reglas que estaban establecidas para las mujeres.

Su hermana empezó a estudiar música clásica y baile. Él estuvo muy interesado en el baile clásico y fue gracias a su hermana, que le pagaba las clases que asistió. Esto lo hizo hasta que sus padres se dieron cuenta se lo prohibieron, al considerar que “eso no era para hombres”. Ahí empezó su inconformismo con algunos aspectos de su vida, sin embargo, al ir creciendo, encontró la salsa. Bailó mucha salsa haciendo intercambio de roles en repetidas ocasiones hasta que conoció el tango. Cuando entró al tango tenía una novia que lo llevó a una milonga un día. De ahí se enamoró por completo del tango y como en alguna ocasión del tango se había encontrado con Moryn, decidió pedirle más información (libros, películas, canciones) para aprender de pleno sobre el mundo del tango. Julio es ingeniero y su especialidad es simulación electrónica. A partir de su experiencia profesional, decidió realizar una simulación electrónica a partir de lo que era el baile del tango. Empezó a hacer los pasos llevados del computador a la realidad, y luego del tercer mes ya estaba bailando, al cuarto mes estaba perfeccionando e ingresando a la parte del rol contrario. Empezó a

dictar clases de tango en el Viejo Almacén (uno de los bares de tango más antiguos de Bogotá ubicado en el centro de la ciudad) y allí se volvió famoso porque revolucionó la norma del tango. En vez de enseñar pasos específicos, enseñaba técnicas muy básicas, lo que permitió desmenuzar los pasos y entenderlos mejor.

Después de un tiempo de estar enseñando. Decidió diseñar un campeonato de tango de aficionados al que asistieron aproximadamente 60 personas, como no todos tenían pareja no sólo era algo de aficionados, sino que también los maestros pudieron incorporarse al campeonato. Fueron en 4 presentaciones y fue un éxito, de ahí ya empezó a trabajar muchísimo en las enseñanzas del Viejo Almacén bailando en ambos sentidos, muchos de sus amigos tangueros bailaban con él tandas y tandas como conductores y conducidos.

Así empezó a dar clases privadas en su casa y vendió todos los muebles para tener el espacio suficiente, ahí fue cuando apareció la jefe de Natalia que se enamoró de cómo bailaba Julio y quiso que le diera clases. Natalia lo contactó y empezaron las clases, pero al no conocer a Julio, Natalia tenía que acompañarla siempre. Entonces él le empezó a dar las clases a la jefe y le gustó mucho hasta que Natalia le dijo que ella también quería clases. Mantuvieron una relación de amigos como 8 o 9 meses, donde nunca hubo absolutamente nada. Empezaron con las bailadas cuando hubo una medio cercanía porque el tango inevitablemente produce cercanía, hasta el punto de enamorarse. Julio es divorciado y tiene una hija pero eso no fue impedimento para Natalia y empezar lo que hoy se ha convertido en 7 años de relación apasionada en la que tienen experiencias de todo tipo en el baile y en la vida.

Adriana

“Porque cuando uno decide hacer algo diferente o se rebela ante la sociedad es cuando surgen los cambios y se decanta todo lo que se ha aprendido desde el ser”.

De los del grupo, Adriana fue con la que más me costó entrar en confianza. Sólo hasta después de un mes de contacto continuo logré tener una charla con ella en donde me comentó muchos aspectos de su vida. Es una persona muy fuerte, impulsiva y muy radical en sus ideales. Su sinceridad va por encima de cualquier cosa y sus ganas de comerse al mundo con su tenacidad sobresalen en cada palabra y movimiento que hace o dice. Tiene

una cultura política por parte de su papá ya que es comunista- socialista, más comunista que socialista, por lo tanto, el haber crecido en un ambiente marxista le dio un concepto diferente de la vida. Su papá tiene hasta segundo de primaria pero tiene una educación política bastante sólida porque perteneció a la juventud comunista y se reunía “con los de la Unión Soviética” cuando ella tenía 14 años. Y a pesar de esto, su contexto familiar fue muy complicado porque su papá era machista en el sentido en que ella quiso ser futbolista incluso más que bailarina y por ser mujer nunca la dejó. Ella entró en esa contradicción en la que veía su papá completamente distinto al discurso que promulgaba. También está el contexto con su mamá, una mujer que estuvo sometida por mucho tiempo a una relación de pareja bastante compleja con el padre de Adriana y en respuesta a eso decidió vincularse al feminismo y convertirse en una gran activista. La familia por lo tanto, ha influido bastante en lo que se define Adriana hoy en día, de hecho le ha dado la suficiente fortaleza para salir adelante.

Hace tres años empezó a bailar tango influenciada por Brandon (ya que eran amigos porque ambos crecieron en Ibagué) él la invitó y comenzó dentro del rol de conducida el cual aprendió con gran rapidez. Asistió a varias milongas hasta que descubrió el tango queer y decidió investigar más sobre la práctica la cual le pareció bastante válida para promulgar. Quiso por varios factores explorar ambos roles: uno era la idea de autoconocerse y el otro tenía que ver con la escasez de pareja para bailar al momento de estar en una milonga. Ella, a diferencia de Natalia, no quiso entrenar antes de bailar en milongas el rol de conductora, ella asumió ese rol y lo llevó de una a la práctica. A raíz de aprender a hacer el rol de conductora mejoró directamente proporcional en el rol de conducida. Cuando ella entró al tango, tuvo un choque cultural porque en el tango tradicional el hombre es quien maneja completamente las intenciones en el baile. Su misma personalidad autónoma e independiente y anti-machista le permitió cuestionarse sobre la estaticidad de estos roles, siendo necesario el experimentar con un rol u otro para expresarse con mayor libertad.

Capítulo III. El tango queer y la relación cuerpo/género

En el presente capítulo se realizará un análisis teórico a partir del trabajo de campo realizado con las personas que practican tango queer en Bogotá. Se pretende por lo tanto, acercarse a las teorías que se han ido desarrollando alrededor del cuerpo en intersección con el género como base analítica de la teoría de la performatividad y el embodiment, marco que me permitirá entender cómo construyen sus cuerpos los individuos en el tango queer. Así mismo, se pondrá en contraste el discurso con la práctica, abordando corpografías realizadas por los individuos, experiencia personal dentro del espacio del tango queer y la investigación etnográfica.

3.1 El baile, el sexo y la naturalización del género

Si la danza es un reflejo de las estructuras heteronormativas existentes en la sociedad, estructuras que están corporizadas y encarnadas en modelos de lo que legítimamente se ha delegado en términos binarios de “hombre” y “mujer” en la sociedad, ¿qué es lo que rompe el tango queer? ¿Cómo esta ruptura trasciende a espacios cotidianos más allá de los que define la danza?

Para algunos, la ruptura se da en “*la reducción de una educación que prioriza la composición física del cuerpo*” en palabras de Julio. Esto permite la reestructuración de los actos que cada uno, se supone, debe asumir en el tango y en la sociedad respecto a la noción de “masculinidad” (como un cuerpo imponente con pene) y “feminidad” (como un cuerpo dócil con vagina). Sin embargo, no es tan fácil desprendernos de esa “educación” que de alguna manera la hemos naturalizado en nuestra forma de ver lo social. En el trabajo de investigación y desde la información obtenida en las historias de vida a los principales practicantes del tango queer en Bogotá (Natalia, Adriana, Julio César y Brandon) y recogidas durante el trabajo de observación, se encontró que la intersección del género⁶ y el sexo está marcada por las trayectorias individuales, las experiencias personales y los contextos sociales de las personas.

⁶ Se utiliza este término con la finalidad de analizar el sexo y el género como un conjunto de conceptos que interaccionan entre sí, es decir que no actúan de manera independiente.

Julio, por ejemplo evidencia claramente una contradicción entre la relación género-construcción social y género-composición fisiológica. En sus palabras, *“La clasificación de hombre y mujer solamente significa que tiene pipí y que no tiene pipí, es lo único que quiere decir pero la parte sentimental y ese canon que han tratado de establecer como ese mapa, esa estructura de que este es hombre y esta es mujer, en mí no existe”*. Es así como, a partir de este fragmento, se puede ver cómo la estructura educativa que se ha generado en la sociedad respecto a la relación género y fisiología, influye en la manera en que se configuran a las personas como sujetos sociales. Por un lado, Julio ejemplifica los retos al tratar de deconstruir lo que se ha naturalizado como género; pero, por otro, simplemente está reduciendo en términos binarios lo que significa ser “hombre” o “mujer”. Retomando a Foucault (1977), la prohibición de referirse a la sexualidad, en vez de tender a eliminar su presencia explícita y sepultarla en el inconsciente, conduce a una proliferación de discursos socioculturales sobre lo sexual (Castellanos, 2006). A pesar de que él tiene claro que el género pertenece a unos cánones establecidos en la sociedad, aún relaciona el hecho de ser mujer u hombre con tener pipí o no.

En el trabajo con Brandon, se puede ver la misma forma en que se concibe la naturalización del género y la sexualidad pero esta vez desde un estigma existente dentro de una sociedad patriarcal y machista. En este caso, la intersección del género y el sexo se da a partir de una problemática dentro del tango tradicional en Bogotá, que sin lugar a dudas es un reflejo de cómo está constituido el imaginario frente al género y la sexualidad en un gran porcentaje de la sociedad bogotana. Como lo expresa Brandon *“hay personas o chicos que bailan conmigo y se les nota que les da miedo, que les da miedo abrazar a otro hombre o que les da pena que los vean bailando con otro hombre por ser señalados como homosexuales”*. Es precisamente el acercamiento de dos personas que son consideradas en este caso “hombres”, el que desencadena automáticamente la orientación sexual y el estigma frente a las demás personas.

Existe un imaginario que se crea a partir de la cercanía entre dos personas que son catalogadas dentro del mismo “sexo”, en este caso Brandon ha sufrido las consecuencias de una sexualización del género que limita los alcances del cuerpo en la danza. Cuando se sexualiza el género se crean una serie de rechazos hacia ciertos contextos o actos que no

son “aceptados” en el campo social. En este caso, independientemente si sólo es un abrazo o un tema para bailar, el hecho de tener un pene y acercarse a otra persona que también lo tiene, provoca cierto signo de alerta tanto en el individuo como en la sociedad que lo juzga. Sin embargo, la crítica no puede quedarse en la superficialidad de los estigmas, también hay un trasfondo que ridiculiza los papeles dentro de la sociedad y refleja la desigualdad misma del acto. Las relaciones entre hombres y mujeres sirven de significante simbólico del poder en los discursos políticos y sociales. Scott y Castellanos hablan precisamente del uso frecuente de alusiones a la supuesta femeneidad del adversario para ridiculizarlo (Scott, 1986). En el caso de Brandon, es la existencia de una feminización lo que constituye la problemática central de la situación, ya que precisamente refleja no sólo el imaginario de que los hombres no pueden salirse de su papel de hombres (machos dominantes), sino que, además, la femeneidad asignada a las mujeres se reduce a un juicio degradante e impensable para el poder social, comportamental y emocional que históricamente se ha construido en el hombre.

La intersección del género y el sexo por lo tanto, no sólo es una cuestión que se ha construido socialmente sino que además, varía según el tipo de mente y cuerpo en el que esté incorporado. En este caso, las historias de vida de Natalia y Adriana muestran otro tipo de experiencia frente a éste. Evidentemente hay algo histórico en la manera en la que perciben ellas la existencia de una intersección del género y el sexo.

Adriana menciona que *“para poder conducir en la danza y más en el tango, se necesita tener una personalidad fuerte y aunque conoce uno la feminidad, hay que tener un carácter porque la mujer que es muy suave, es muy dócil... le va costar mucho más”*. Una de las apreciaciones de Foucault a destacar es precisamente que el poder se maneja en gran parte mediante los discursos: quienes definen los términos y quienes los emplean, están involucrados/as en el juego (Castellanos, 2006). Es evidente que en el fragmento de Adriana hay una naturalización completa del ideal que se tiene sobre los roles que juegan los hombres y las mujeres en la sociedad. A pesar de que ella se define como una feminista, sus construcciones sociales sobre el género en la danza generan este tipo de discursos totalmente opuestos a lo que ella muestra cómo sus “ideales”. Aquí hablábamos sobre los grandes retos que traía el hecho de bailar tango queer y asumir el rol de conductor. Llama la

atención que Adriana de una vez relacionó el tema de los roles con las características que debería tener una mujer para conducir y al hacer esto, automáticamente está rechazando o atribuyendo características a la femeneidad que han sido socialmente construidas.

Hay otras formas de sexualizar el género que han sido ignoradas por el simple hecho de pertenecer a esa normalidad que la sociedad le otorga a ciertos comportamientos. El erotismo juega un papel fundamental en la relación de los cuerpos y la legitimización de sus actos públicos, esto hace que se enmascare un tipo de discriminación positiva dentro de la sociedad y ciertas inclinaciones sexuales. La imagen pública de una atracción entre mujeres y una atracción entre hombres es un ejemplo claro de esto. Mientras que hacia los hombres por lo general hay un rechazo hacia su exposición amorosa/sexual pública, en las mujeres se da una aceptación que navega entre el erotismo y la naturalización que emerge a partir de la construcción social en la que se relaciona el comportamiento femenino con la demostración pública del amor o el sexo. En otras palabras, para la sociedad es más normal ver a dos mujeres juntas que ver a dos hombres, incluso el empoderamiento de un mercado machista en la industria visual hace que la relación entre mujeres sea una cuestión hasta “seductiva”. Como hace explícito Natalia al referirse al tango ejecutado entre dos personas del mismo sexo, *“antes se ha vuelto una cosa muy sexy, entonces la gente ve chévere ver dos hombres bailando o ver dos chicas bailando y cambiar el rol mientras uno está bailando eso mejor dicho se ve espectacular”*.

En el tango esto se ve reflejado no sólo a través de una inclinación sexual sino también, a través del baile. El baile genera nuevas formas de percibir la cercanía de los cuerpos humanos, sin embargo, muy pocos logran llegar a la trascendencia que eso implica. Para la mayoría siguen siendo dos mujeres, dos hombres, o una mujer y un hombre los que están dentro de una pista de baile siguiendo los típicos roles que se supone que deben seguir. Nos quedamos en el nivel más superficial en donde, como lo mencioné anteriormente, se erotiza el baile hasta el punto de considerar ciertas cercanías como algo sexualmente agradable.

Natalia, a diferencia de los demás, no contempla la intersección del género y el sexo como algo que se reduzca a lo físico. Ella considera que *“todos tenemos el potencial de ser homosexuales, lesbianas, heterosexuales, bisexuales...porque la sexualidad al fin y al cabo es un gusto y los gustos cambian”*. Para ella, en su vida cotidiana, la intersección del

género y el sexo trasciende la composición fisiológica y se queda simplemente en el gusto o la atracción. Sin embargo, en el baile no ve ningún problema a la exotización de lo diferente. Mientras ella, ve un gran avance en el hecho de que la sociedad ve atractivo que dos mujeres u hombres bailen juntos, hay otro lado que puede reflejar deseos reprimidos (lo que significa que sigue existiendo el tabú de la sexualidad y el género) o un apoyo a la industria visual por mostrar lo que se considera como “extraño” o “impensable” pero seductor en la sociedad. Es curioso pensar, a través de las historias de vida, los diferentes puntos de vista que hay acerca de una problemática muy concurrida dentro del campo de los estudios de género y las ciencias sociales. No obstante, el que más me llamó la atención fue el de Natalia ya que es un punto de vista que no se suele tomar como una problemática porque, a diferencia de los demás, no es algo que se rechaza sino que por el contrario se idealiza.

La finalidad de mostrar estas cuatro posiciones distintas por las que puede haber una intersección del género y el sexo es precisamente demostrar que aún en los círculos en los que se supone que hay una “deconstrucción” de ciertos conceptos, se sigue manteniendo una naturalización producida por la crianza, la educación y los valores de una sociedad. Aunque, es reconfortante ver cómo dentro de tanta estigmatización hay personas que buscan resistir a través de prácticas que vendrían siendo puntos de fuga dentro del campo social. Cuando vas a las milongas y te encuentras con una ruptura completamente armónica en la pista, en la que sólo dos cuerpos están entregándose para hacer de una canción el más bello momento, te das cuenta de que la resistencia no sólo implica un conocimiento académico frente a ciertos conceptos, sino también, un sentimiento que se transmite con el cuerpo y el alma. Fue realmente sorprendente para mí (una persona que tenía ciertos prejuicios frente al tango bogotano), ver que estos personajes estaban creando conciencia a través del baile y que a la vez de esto, los estigmas de la gente estaban efectivamente, independientemente del motivo, siendo sacudidos hasta el punto de causar gran asombro el ver dos cuerpos, sin importar su sexo o género, teniendo el acercamiento que se había convertido en un gran tabú social. Es por esto que, la atención que les puse a estos personajes del tango queer bogotano, logró trascender algunos de sus estigmas y se concentró en el gran reto que ellos mismos decidieron ponerse antes y después de entrar al tango queer.

A pesar de que no había un pensamiento unánime frente al género y el sexo como construcciones culturales, empezaron a surgir nuevos cuestionamientos en los grupos sociales que empleaban las “relaciones de poder” como un concepto en donde había una intención clara, la cual no sólo manipulaba y diferenciaba las condiciones “femeninas” y “masculinas”, sino que además empleaba estrategias políticas y económicas para justificar sus actos. Efectivamente, la influencia e inspiración de muchos teóricos está basada en la noción “biopolítica” de Foucault, en donde su argumento principal es que la idea de “sexo” no existe con anterioridad a su determinación dentro de un discurso en el cual sus constelaciones de significados se especifican, por lo tanto los cuerpos no tienen “sexo” por fuera de los discursos en los cuales se les designa como sexuados (Castellanos citando a Henrietta Moore, 2006). Esto quiere decir que no hay una ley universal que pueda definir qué es el género o el sexo en los cuerpos más allá de los discursos impuestos en la sociedad, lo que hace de estos conceptos una construcción social y específica del momento histórico que se esté viviendo. De ahí nace la relación del género y el sexo perteneciente a nuestra cultura occidental, una cultura que divide y utiliza el lenguaje corporal en términos binarios, que clasifica la belleza de las figuras y que le da mayor importancia a la heteronormatividad. Es así como, la importancia del análisis del poder se ha inscrito en ambas categorías para llegar a lo mismo y es la asignación inequitativa e incoherente de roles en la sociedad basada en construcciones sociales que llevan a pensar cuerpos sexuados.

A pesar de los avances teóricos que han surgido alrededor de estas categorías, existe una intersección del género y el sexo porque tenemos bases transmitidas a través de la educación y el contexto social, que han hecho que las interioricemos hasta el punto de naturalizar nuestros prejuicios y comportamientos. Cómo es mencionado anteriormente, estamos contruidos culturalmente y pensamos de una forma condicionada a una historia que llevamos en nuestra existencia como seres humanos occidentales.

3.2 Reestructurando bases, naturalizando un reto

Como afirma Butler (1993), el género es un medio discursivo/cultural mediante el cual se producen naturalizaciones como lo son las sexuales o los cuerpos sexuados (como lo expliqué en el apartado anterior), y, en general, es un medio por el cual se producen

matrices de vida y pensamiento, mediante los cuales hay una estructura legítima del “ser”. En este segundo apartado, la idea es acercarnos a los sujetos practicantes del tango queer para poder adentrarnos en el proceso de deconstrucción que ellos mismos han tenido que llevar a cabo, hasta el punto de volverlo parte de su vida cotidiana. El tango queer, por lo tanto, ha sido la llave principal para abrir la puerta de ese gran reto que representa la ruptura de un concepto social e históricamente construido. Aprovecharé las historias de vida para poder trabajar la deconstrucción desde el discurso con lo lingüístico en donde hablaré de los actos de habla para finalmente dar una apertura a lo performativo.

La danza es lenguaje. Es un proceso constante de escritura y lectura. En el tango queer, el lenguaje recobra una gran importancia en el proceso de construcción de cuerpos en los sujetos. A pesar de haber un propósito de deconstrucción del género, el lenguaje influencia bastante sobre la forma en cómo se conciben a sí mismos dentro del baile e incluso en su vida misma. En las historias de vida, se refleja una composición de lo femenino y lo masculino en el lenguaje, lo cual a pesar de trabajar sobre la inclusión que se reduce a términos de conductor y conducido, representa ciertos comportamientos físicos y emocionales en el baile que se ven fuertemente permeados por los binarismos.

Sin embargo, a diferencia del lenguaje, el baile genera una conexión diferente en el momento de escribirse y leerse. Por un lado, está el tango tradicional, en donde el lenguaje es mucho más marcado. “Recuerdo aquellos ensayos en los que Moryn nos exigía interiorizarnos los papeles de hombres y mujeres hasta el punto en que logramos generar un dialecto corporal que iba acorde a un lenguaje que se pretendía transmitir al público, que por lo general daba una idea de la dominación del hombre sobre la mujer en el tango” (Nota diario de campo, febrero 2016). En las milongas también hay una posición clara y diferencial de los roles femeninos y masculinos. Las mujeres siempre son las que esperan ser sacadas por los hombres para bailar, esto indirectamente crea un lenguaje de desigualdad. Por otro lado, el tango queer, a pesar de tener marcados los binarismos mediante el lenguaje, presenta tanto internamente o externamente, nuevas formas de combinar el lenguaje sin que se dé la necesidad de una concordancia sexual. Es decir, que en distintos individuos de uno u otro sexo, estas categorías pueden asumir cualquier combinación de signos femeninos o masculinos e incluso fuera de los términos binarios

(Castellanos, 2006). Esto significa que dentro del tango queer hay diversas maneras de crear los cuerpos basados en los gustos que cada individuo tiene en particular.

En los practicantes de tango queer se construyen diferentes concepciones de cuerpos que obedecen a un mismo ideal: la intención de una deconstrucción del género y el conocimiento íntegro de sí mismos. El tango queer por lo tanto, permite una exploración corporal diferente del lenguaje, a pesar de conservar los términos binarios, permite una combinación que se ajusta a los intereses de cada uno. Natalia y Julio han podido llevar ese lenguaje a una práctica liberadora de prejuicios y condicionamientos. El tango queer permite la construcción de un espacio mediante el cual el cuerpo puede ser sin la necesidad de pertenecer a estereotipos legítimos. Dentro de esta práctica, ellos se permiten el uno al otro fluir y conectarse completamente con lo desconocido corporal y emocionalmente:

“(...) Digamos él siendo tan dominante, él me ha dado el espacio de explorarme y descubrir todas esas posibilidades que tengo por genética o por lo que sea sin explorar y que están ahí. Porque yo si he sentido un cambio que a pesar de lo tímida que soy, si yo siento que tengo conocimiento o control como para liderar una situación, entonces yo siempre lidero y busco la manera de llevar las cosas, de conducir las cosas, pero es de una manera muy sutil, muy recesiva y casi imperceptible. Entonces eso ha sido muy interesante explorarlo con lo del tango queer porque es una faceta de autodescubrimiento y que yo no creía que tuviera y que Julio me ayudó a descubrir.” Dice Natalia

Así mismo, el tango queer permite el encuentro entre cuerpos que bajo su contexto de vida, ha construido esquemas sólidos de ser, expresarse y transmitir, como lo es el caso de Brandon y Adriana que han defendido con mayor fuerza sus motivos de pertenecer a prácticas como esta,

“(...) Entonces básicamente a raíz de aprender a hacer el rol de conductora mejoré directamente proporcional en el rol de conducida, entonces eso me está trayendo un beneficio como bailarina porque sé qué es lo que le toca hacer al otro y también me deja una enseñanza de vida porque sé que los humanos a veces somos egoístas y no comprendemos cada rol que juega una persona en la sociedad y pues uno dice: pues yo tengo este rol ya definido y hago y deshago, pero cuando tú tienes que involucrarte en lo

que tiene que hacer otra persona, te genera una apertura de todo; una apertura mental, una apertura intelectual e incluso social.” Adriana

“(…) Siempre la sociedad tiene ese concepto de que la pareja siempre es hombre y mujer pero entonces me parece que eso es algo muy machista y que es algo muy colocado por la sociedad o sea yo puedo bailar con otro chico sin ser homosexual y cuando yo bailo con otro chico yo no siento nada de esa persona, solamente es el baile, sólo es bailar, no estoy buscando nada más de esa otra persona (…)” Brandon

Brandon tiene claro que es necesario generar cambios en el esquema heteronormativo bajo el cual está compuesta la sociedad. Adriana por su lado, ve la necesidad de quebrar con las individualidades y entender que las personas son un fluir de universos distintos mediante los cuales se inscriben modos de pensar y vivir diferentes. La apertura es una palabra importante para ella porque no sólo implica un acercamiento hacia la otra persona sino también una aceptación de sí misma y a su vez, de la otra persona a través de ella. Lo interesante de estos fragmentos de las historias de vida es que al momento de pensar los cambios, no sólo se quedan en el tango queer, sino en general lo aplican para la vida cotidiana y la sociedad.

Es por esto que, el lenguaje es importante porque no sólo refleja detalles que pueden pasar por alto al momento de realizar una investigación a través de sólo lo oral, sino también porque concientiza una práctica. En mi caso, trabajar este tema desde las raíces lingüísticas, me ayudó a concientizarme de la manera en la que me estaba relacionando conmigo misma y con mi entorno. En el caso del tango por supuesto ya existía una interiorización tan marcada de lo femenino que al momento de realizar el rol de conductora sentía pena de verme demasiado “masculina”. En la forma en que me expresaba cotidianamente, solía decir cosas que representaban estereotipos hacia las diversas formas de construirse como cuerpos, pensamientos y emociones. Este tipo de ejercicios ayudan a ir transformando el diario vivir y empezar a ver la sociedad a través de los lentes del cambio.

El principal interés por el cual hay un énfasis en el género, su construcción y su performatividad es porque el género funciona como un medio por el cual se reproducen ciertas matrices sociales como la matriz heterosexual. Es a través de la reiteración que hay

una naturalización de cómo pensamos el género. Sin embargo, a pesar de ser matrices sólidas (ya que llevan un proceso de conformación y educación), hay puntos de fuga sobre los cuales es importante profundizar ya que son éstos los que generan precisamente el cambio y la ruptura de los esquemas tradicionalistas y heteronormativos. Es por esto que, Butler defiende la necesidad de promover la acción política al interior de las prácticas culturales y lingüísticas que producen el género. Esto permite que se empiecen a establecer nuevos sentidos y formas de pensar hasta el punto de resignificar cualquier creación binaria que tenga estrictamente la idea de encasillar a alguien en un sólo lugar de existencia. Se da por lo tanto, una producción de una multiplicidad de configuraciones de género que desestabiliza los modos de inteligibilidad cultural, revelando su funcionamiento fantasmático y su imposibilidad de contener completamente sus propios ideales (Buttler, 1993).

En las historias de vida realizadas y la práctica pude encontrar inconsistencias cuando realicé un análisis de los actos de habla, ya que, según Austin, para que el enunciado pudiera producir efectivamente el efecto performativo deseado, debía haber un conocimiento completo del contexto y así mismo un conocimiento íntegro de las intenciones al momento de mezclar dicho enunciado con el acto. En otras palabras, debía haber conciencia plena del uso del lenguaje en concordancia con el acto. Sin embargo, al introducir los estudios del cuerpo a la lingüística, se produjo un gran debate ya que el cuerpo era considerado como un simple medio o elemento de representación del lenguaje por el cual pasaban una serie de significados culturales que sólo se relacionan externamente (Navarro, 2008). Butler fue una de las académicas en cuestionar la relación entre la lingüística y el cuerpo. Así es como se encuentra una capacidad del cuerpo para crearse como agencia (anulando su pasividad) a través de su propia construcción, sin obviar los múltiples contextos sociales, políticos y económicos que se inscribían en él. Es precisamente esta situación, lo que nos lleva a contemplar de ciertas formas el cuerpo, la sexualidad y el género. Por lo tanto, el género no es algo que somos, sino que hacemos y nuestra forma de construir el género responde a una serie de normas sociales.

Capítulo IV. Construyendo cuerpo desde el tango queer

Este trabajo de investigación decidí abordarlo desde las últimas dos perspectivas del cuerpo: lo performativo y el embodiment, ya que dentro del trabajo de campo pude percibir que no había una única forma de construir el cuerpo y mucho menos de analizarlo. Es por esto que, encontré en la performatividad, una construcción dada desde la práctica sobre nuevos cuerpos y desde el embodiment encontré una posición más analítica y discursiva que de alguna manera se representaba en la práctica. A continuación expondré las dos posturas que constituyen la construcción/producción de nuevos cuerpos que rompen con las nociones legítimas sobre género y sexo.

4.1 El cuerpo entre lo ilegítimo y lo legitimado

“¿*Qué pasa si el cuerpo ideal es el mío, está mal?*” Mientras hablaba con Adriana, ya que con los demás lo habíamos tocado conversado al respecto la semana pasada, me hizo esta pregunta que me quedó sonando bastante en la cabeza. Había decidido hablarles sobre sus cuerpos por las corpografías y por saber qué noción tenían ellos de un “cuerpo ideal” no sólo en la cotidianidad sino también en el tango. Por lo tanto, ninguno, a excepción de Adriana, me había descrito su cuerpo como cuerpo ideal, de hecho, a ninguno le había surgido ni siquiera el cuestionamiento de pensarse a ellos como cuerpo ideal. ¿Por qué Adriana, si creía que su cuerpo era ideal, me preguntaba si lo podía mencionar? ¿Acaso necesitaba algún tipo de aprobación por mi parte para hacerlo? ¿Qué era entonces el cuerpo ideal? ¿Por qué los demás jamás se vieron a ellos mismos como su propio ideal? Encontré cuatro nociones de cuerpos ideales en los participantes del tango queer:

1. El cuerpo observado desde lo estético.

“*Entonces ya que puedo mencionarlo, para mí el cuerpo ideal es el mío. Me respeto y me amo como soy, con curvas, con gorditos, con mi pelo crespo, mi color de piel trigueño y mi sonrisa... No me importa si no entra en lo que los demás piensan como cuerpo ideal, yo amo mi cuerpo*” Adriana me iba describiendo cómo era, mientras yo me dejaba fascinar por la propiedad con la que mencionaba el amor que sentía por ella y su cuerpo, y mi fascinación aumentaba al ver que todo lo que mencionaba se reflejaba en su forma de ser y

en la forma como bailaba tango, ella conocía las energías que tenía en su cuerpo y así mismo, sabía las energías que quería transmitirle al otro cuerpo con el que bailaba. Sin embargo, también era consciente de los cánones de belleza que estaban establecidos en la sociedad *“Yo sé que los cuerpos ideales están compuestos de pelos rubios, narices respingadas, siluetas planas y perfectas y no sólo en lo cotidiano, en el tango también, generalmente buscan chicas con un peso ideal, sobretodo en el tango de escenario que es donde suelen exponer los cuerpos más bonitos. Por eso me siento más cómoda en el tango queer, porque no sólo no importa si eres mujer u hombre para asumir un rol, sino también no importa si eres bella o no, simplemente eres”*. Por un lado, era evidente que estas características que me daba Adriana sobre un cuerpo idealizado correspondían a un “cuerpo deseado” (Cáceres, 2008), si bien ella no estaba inconforme con su cuerpo, sabía cuáles eran las características de un cuerpo que, por muchos años, ha sido construido por los medios para generar un anhelo hacia su existencia y sobretodo, hacia la necesidad de tenerlo como un referente.

Mientras Adriana me describía desde lo plenamente físico su cuerpo ideal y lo que creía que la gente tomaba por cuerpo ideal, yo no dejaba de pensar en la pregunta que me había planteado al principio para hablar de su cuerpo ideal. Esto me generó un poco de molestia porque sentí que estaba buscando mi aprobación para hablar de algo tan privado como lo era su cuerpo. Me llevó a pensar por lo tanto, lo permeada que estaba Adriana por los estereotipos externos hasta el punto de considerarlos como único punto de comparación. Además de esto, aunque ella no lo reconociera como su modelo a seguir, sentía que estos estereotipos de belleza eran una legitimación porque de alguna manera ella también los legitima. Así mismo, cuando habla del tango de escenario, se puede ver el reflejo de esa cotidianidad corporal que nombra como “idealizada por los otros”. Y sucede mucho dentro de este espacio, muchos directores de obras se abstienen de trabajar con algunas bailarinas porque “estéticamente” no son agradables para el público y cuando las exponen, la mayoría de ellas son sometidas a críticas interminables. No obstante, se puede ver que Adriana tiene muy claro el amor por su cuerpo cuando al verificar el grado de congruencia entre el papel y la importancia que le asigna al cuerpo y la vivencia del mismo, es un reflejo de su bienestar interno: ella finalmente reconoce su feminidad pero no teme a replanteársela cuando está en espacios que se lo permiten como el tango queer.

2. El cuerpo como medio de expresión

“Para mí el cuerpo ideal es un cuerpo desnudo, porque en sí, el cuerpo es sólo la expresión de lo que somos y somos energías, somos un proceso de sentimientos, un proceso que está compuesto tanto por lo que está en nuestro mundo como por lo que creamos a partir de nosotros mismos” Natalia era muy espiritual en su concepción sobre el cuerpo y a su vez, lo consideraba como un efecto, un resultado y no una condición necesaria para ser algo (Escudero, 2013). A diferencia de Adriana, su percepción iba más hacia lo que se presentaba en el interior que en el exterior. Era muy artística en su sentir y esto se reflejaba en la definición del cuerpo que estaba presentando como ideal. Como bailarina, siempre me llamó la atención su expresión facial ya que siempre tenía los ojos cerrados, compenetrada completamente con la melodía que sonaba en su momento. Al verla bailar su cuerpo parecía como flotando y bailar con ella era realmente un placer porque pude ver exactamente lo que expresaba a través de su cuerpo que en palabras sería una transparencia y conciencia plena del momento.

Sin embargo, también hacía una distinción entre su posición como bailarina de tango tradicional y su posición como bailarina de tango queer. *“Si, se puede decir que en el tango tradicional, en el caso de la mujer, la necesidad de ser un cuerpo maleable, sin ninguna pretensión de proponer movimientos, es un cuerpo ideal porque es un cuerpo dócil. Mientras que en el tango queer, he tenido que sacar la fuerza de crear y dar a entender lo que yo quiero hacer, me ha permitido reconocirme como mujer, como persona y como creadora”* Nuevamente se puede ver una representación del cuerpo de la mujer como un cuerpo dócil (Foucault, 1987), un cuerpo que cae nuevamente en la problemática histórica del papel de la mujer, un cuerpo que es manipulado por una necesidad social y en este caso por una necesidad que también corresponde a la danza: el cuerpo legítimo es el cuerpo dócil. Sin embargo la danza, es un espacio para la producción de sentidos y significados en el contexto de prácticas sociales más amplias (Pérez Soto, 2008) y así como refleja una problemática latente durante años, también refleja espacios de liberación y cambio. En consecuencia a esto, se encuentra el otro espacio (tango queer), un espacio en el que el empoderamiento de su feminidad como sinónimo de fuerza y el trabajo de diferentes roles

ha hecho que su cuerpo ideal sea un cuerpo que también refleje un auto-reconocimiento en el espacio en el que se encuentre.

3. El cuerpo como ocultamiento de la verdad

“Para mí no hay un cuerpo ideal porque no hay un cuerpo verdadero, todos somos construcción, todos somos máscaras, todos tenemos algo que queremos ser pero que por algún motivo (social, político o económico) no podemos”. Las palabras de Julio sonaban duras y ahora que lo escribo parecen ser más duras justo después de haber escrito el concepto de Natalia. Lo cierto es que, Julio me hizo reflexionar mucho a través de sus palabras, ¿Qué estábamos tratando de legitimar si realmente no éramos una verdad? Era como argumentar una idea que no tenía ningún fundamento, pero luego descubrí que esta “no noción” de cuerpo ideal para Julio también hacía parte de lo que él concebía como una realidad y era que los cuerpos eran caparazones cargados de estigmas y conceptos, pero realmente, el interior era el que guardaba la esencia pura del ser.

Para Julio, entre más contestatarias fueran las prácticas musicales, más sacaban ese ser interior reprimido. *“Entonces viendo el reflejo de lo que ellos quisieran hacer, es como cuando uno ve a un tenista y uno ha querido ser un gran tenista o a alguien montando a caballo y uno dice: “uyy qué machera”, eso también sucede cuando lo ven a uno bailar y dicen juepucha que machera pero qué lástima no poder hacer esto porque esta limitante que tengo mental no me deja. Eso es una vaina supremamente compleja y hay mucha gente que seguirá viviendo en ese sentido así”*. Las legitimaciones corporales y comportamentales han generado la represión de la sociedad, por eso hay un asombro con la “diferencia” porque existe la necesidad de explorar ese otro yo. Un “yo” que busca entrar en prácticas por medio de las cuales el sujeto se toma a sí mismo como objeto de saber y poder, reconociendo acceder a ciertas modalidades de relación consigo mismo que le parecen más perfeccionadas (Weinmann, 2006; Succi, 2013). La deferencia era liberadora en este caso porque la realidad estereotipada condicionaba y cohibía la posibilidad de encontrar comodidad en la existencia. Finalmente entendí que, para Julio, el cuerpo ideal era comodidad, era ser coherente con lo que uno quería y pensaba. Para él esa posibilidad estaba en el tango queer, en los desnudos fotográficos, en su forma de vestir, en su forma de

actuar, en su experiencia, en aquellas prácticas que le permitían mostrar una realidad alejada de máscaras.

4. El cuerpo como transgresor de prejuicios.

“Un cuerpo ideal es un cuerpo libre de prejuicios heterosexuales, es un cuerpo con la capacidad de explorarse así mismo, con la capacidad de actuar. Un cuerpo ideal también es un cuerpo saludable emocional y físicamente”. Brandon hacía un enfoque distinto a su noción de cuerpo ideal en el que mezclaba dos ideas. Por un lado, estaba la idea propia de la cultura occidental de un cuerpo saludable, ejercitado (Barreiro, 2004). Por otro lado, estaba la idea del cuerpo como transgresor de lo heterosexual. Un cuerpo capaz de romper con normalidades a las que no pertenece. Era claro porque Brandon tenía tan enfocado su propósito de romper con la heteronormatividad y acabar principalmente con el machismo

. Para él, el cuerpo no tiene que salirse de su binarismo porque incluso como lo describe *“Me gusta la posibilidad que el tango queer me da de explorar mi feminidad al bailar. Los tacones son elementos esenciales para mí ya que puedo mostrar esa otra parte, esa otra cara sin dejar de ser el cuerpo que soy”* para él lo importante, es que el cuerpo pueda explorar su subjetividad sin tener que caer en la condena de las objetividades en este caso machistas porque un cuerpo legítimo bajo estas concepciones es un cuerpo en el que concuerda con su sexo /género con su constitución física. El tango queer para él es fundamental porque legítima su deseo exploratorio, porque legítima el uso de tacones sin que por ser “hombre” tenga que sentirse avergonzado. Se trata de poder experimentar el tango como un espacio de aceptación de las diferencias, sobretodo de género y orientación sexual (Succi, 2013). Finalmente, Brandon está siempre en búsqueda de contrastar la cotidianidad con el tango en términos principalmente de identidad sexual y la problemática de rechazo que sigue existiendo hacia los homosexuales. Es por esto que, considera fundamental la existencia de espacios como el tango queer, en donde se puede dar una apertura para su cuerpo porque más allá de sus gustos, el poder expresarse a través del baile, el poder encontrarse con su feminidad en este espacio es poder empezar a replantearse la forma en la que él está situado en su campo social y así mismo es querer generar diferencia, contraste: fragmentar lo ya establecido.

A partir de estas cuatro concepciones del cuerpo, se puede ver cómo el cuerpo en el tango comienza a visualizarse como una idea histórica, y en ese sentido hay una reinterpretación de la forma en la que operan las relaciones sociales en donde lo que anteriormente era considerado como los códigos de baile, que, para determinado sector de la práctica del tango-danza, era entendido como la consagración de las relaciones sociales dominantes (Liska, 2009). Al generarse esta reinterpretación, se da la apertura a nuevas prácticas que cuestionan las relaciones sociales establecidas como lo es el tango queer. Espacios como éste, son espacios quebrantadores de todo, espacios donde no tener estereotipos es un descanso para los practicantes porque de alguna manera, entienden que estar sujetos a una cotidianidad exigente y legitimadora de ciertos aspectos y comportamientos, es agotador cuando eres consciente de lo que el cuerpo realmente quiere hablar y hacer.

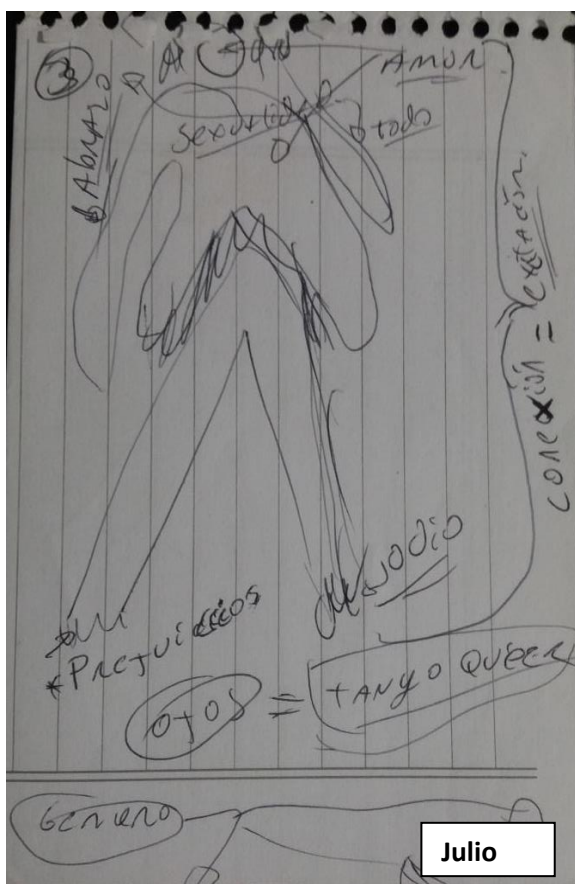
Hay por lo tanto, dos conclusiones importantes. Por un lado, el contraste que hace entre la cotidianidad y el tango de escenario permite ver que el arte y por otro la importancia del tango queer como un espacio liberador de cuerpos estereotipados. Los contrastes fueron importantes para los practicantes porque pudieron percibir dos realidades al mismo tiempo: la realidad condicionada y la realidad subjetivada (Succi, 2013). La realidad condicionada es lo que precisamente los lleva a tener que transgredir en ellos ese espacio en el que no se encuentran cómodos porque no encajan y la realidad subjetivada ya es ese segundo punto de todo un proceso de concientización del porqué no se sienten cómodos. En este segundo punto es cuando ya empiezan a buscar prácticas en las cuales encuentran sentido a su razón de ser. De ahí se desprende la segunda conclusión: el tango queer como liberador de cuerpos. Para ellos, es evidente que este espacio promueve la ruptura de órdenes ya establecidos y la no discriminación y aceptación del otro (Liska, 2009) en términos de cuerpo e identidad sexual.

4.2 De adentro hacia afuera. Dibujando los conceptos y las sensaciones.

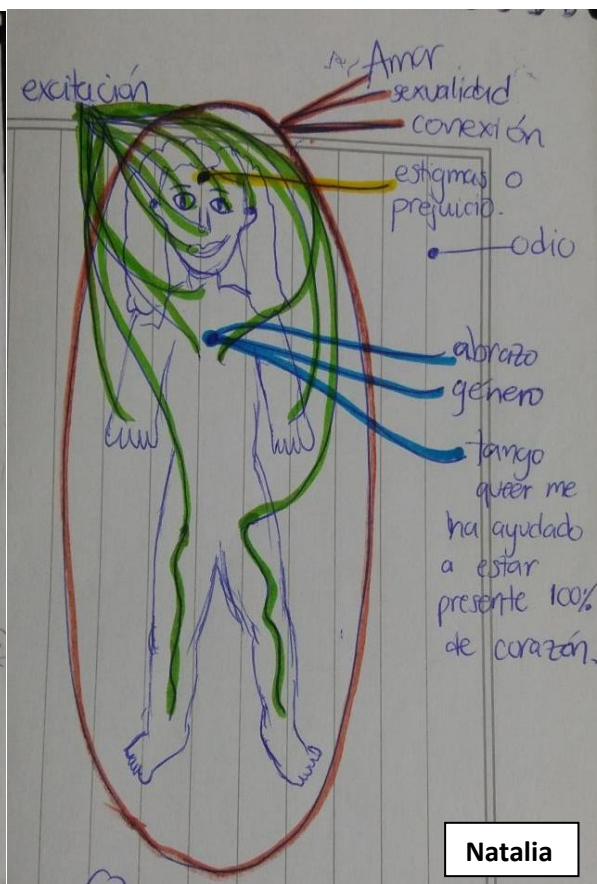
El deconstructivismo defiende la eliminación parcial y completa de los prejuicios que ahondan en las matrices heterosexuales creadas en la sociedad. Butler apunta a dismantlar tanto la concepción de sujeto/a universalista, así como los procesos de esencialización, naturalización e identificación de las teorías de la política de la diferencia (Duque, 2011). Por lo tanto, se genera una idea frente a las categorías referentes a la sexualidad y el género que se relacionan con la construcción/producción de estereotipos binarios que sólo reflejan la existencia de prejuicios sociales constituidos bajo un contexto en particular. Pero ¿cómo promulgamos la construcción de estos estereotipos? A través de la reiteración que se da en los mismos. Es decir, para crear matrices sociales, debe haber una reproducción continua que, se interioriza, bien sea a través de la educación o de los simples actos cotidianos. Es por esto que, en vez de interpretar estas matrices como algo natural o universalista, se deben entender como algo performativo, algo que hace parte de un compuesto de actos regidos por normas autoritaristas. Es así como, el género y el sexo hacen parte de los actos performativos. Tal performatividad alude en el mismo sentido al poder del discurso para realizar aquello que enuncia, y por lo tanto permite reflexionar acerca de cómo el poder hegemónico heterocentrado actúa como discurso creador de realidades socioculturales (Duque, 2011).

La teoría de la performatividad por lo tanto, insiste sobre la existencia de matrices heterosexuales y así mismo la necesidad de deconstruirlas a través de la misma técnica, la reproducción o reiteración de actos performativos. Es así como, se da la importancia de crear prácticas que ayuden a romper con estas matrices, promoviendo la reestructuración de un esquema mental. El tango queer, surge por lo tanto, como una práctica esencial para la ruptura tradicionalista de la sociedad occidental frente al sexo, el cuerpo y el género. Sin embargo, para que realmente se lleva a cabo una acción transgresora, debe haber un compromiso en el acto desde el lenguaje hasta el modo en que piensan su cuerpo en el campo tanto social como del tango queer.

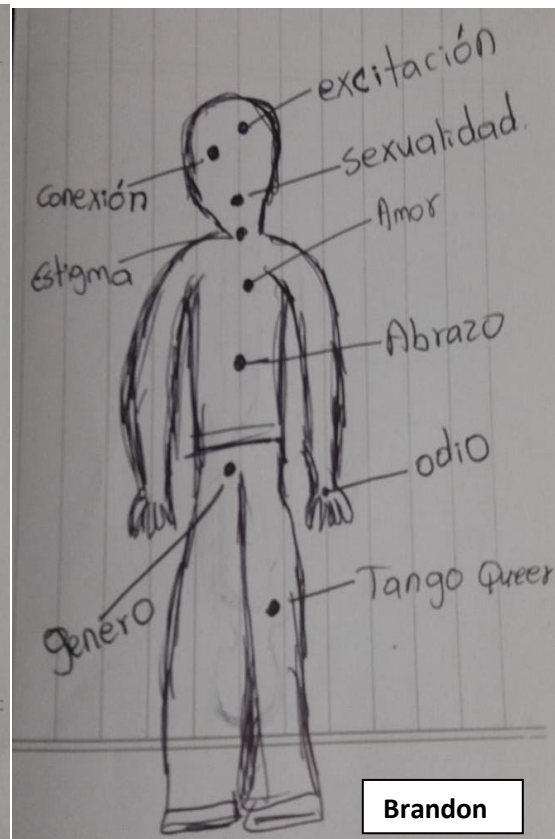
Este poder transgresor queda inscrito materialmente en el cuerpo. En las corpografías dibujadas por los integrantes del grupo de tango queer, podemos notar que aún hay ciertos conceptos que tienen muy arraigados hacia las diversas partes del cuerpo. Esto quiere decir que, aunque se ha llevado un proceso profundo e íntegro respecto a la participación de los mismos dentro de la práctica, todavía hay puntos en los que el reflejo de sus dibujos no permite que haya una deconstrucción total del ideal que se tiene sobre estos conceptos en la sociedad. Sin embargo, es precisamente en este carácter performativo donde reside la posibilidad de cuestionar su estatuto cosificado (Buttler, 1998). A continuación veremos las corpografías dibujadas por los participantes, en donde se realizará un análisis desde lo interior hasta la exterior a partir de conceptos y sensaciones que consideré pertinentes durante la investigación.



Julio



Natalia



Desde una mirada de adentro hacia afuera, me encuentro en primera instancia con el género y la sexualidad, son de los conceptos los más importantes dentro de la investigación y del estudio de la performatividad ya que son, precisamente, el motivo por el cual se entran a debatir puntos centrales para la construcción de cuerpo y la aceptación de la diferencia. El entendimiento de estos dos conceptos como construcciones permite que haya un mejor resultado hacia el replanteamiento de cómo está constituido el mundo social. El tango queer es precisamente, la reestructuración de la noción de género⁷ y la asignación de roles, es la aceptación del cuerpo sin cuestionar lo que es legítimo o no. Porque no hay una “esencia” que el género exprese o exteriorice, ni tampoco un objetivo ideal al que aspire; cómo el género no es un hecho, los diversos actos del género crean la idea de género, y sin esos actos no habría género en absoluto (Buttler, 1998). Esto quiere decir que, al haber prácticas

⁷ Cuando hablo de una reestructuración me refiero a que si bien siguen las mismas condiciones binarias en las que se encuentra el género sumergido, hay una resignificación en el lenguaje y en la forma en como llamamos el “género” en el tango queer para cambiarlo simplemente por un juego de roles que no relacionan lo femenino o lo masculino con la fisiología o la intención de configurar algún tipo de papel en el baile.

que promueven la deconstrucción de los actos que nos llevan a pensar el género de determinada forma, existe la posibilidad de empezar a modificar y generar puntos de fuga en nuestra educación. La teoría queer propone un gran avance para la eliminación de estas categorías, ya que deja de lado los términos que hasta el momento se habían dado para definir una identidad sexual. Por el contrario, trasciende y problematiza la singularidad de cada uno para agruparlo en un término (queer) que construye una posibilidad ideológica, práctica e incluyente de reivindicación (De lauretis, 1991).

Respecto a las corpografías, encontré cuatro formas diversas en las que identificaron el género y la sexualidad dentro de su construcción corporal. Julio y Natalia tuvieron mayor acercamiento a la hora de dibujar estas dos categorías ya que efectivamente las perciben como una construcción; mientras que, Adriana y Brandón están aún permeados por las diversas construcciones que se han hecho alrededor. Lo interesante de las corpografías de ellos dos es que se identifican completamente con la personalidad y la experiencia de vida de cada uno. Es decir, al conversar con ellos hay un entendimiento de lo que propone la práctica del tango queer y los intereses de ellos por promoverla en la sociedad; sin embargo, aún no hay una interiorización completa de esta práctica debido a la misma crítica que ellos han hecho a partir de sus condiciones particulares.

Siempre está esa pugna entre la sexualidad y el género, en este caso se encuentra por un lado Brandon, quién tiene claro el papel del género en el tango queer: *“El tema de género no existe en el tango queer porque en el tango queer ya no se habla de hombre y mujer. Cuando tú estás enseñando tango queer, tu no debes decir: el hombre lleva o la mujer lleva porque ya es un tema de cambio de roles. Entonces, este tema de género ya no se utiliza para el tema del tango queer, se utiliza para el tema del tango tradicional: hombre lleva y mujer es llevada, ya en el tango queer es tema de roles: conductor o conducido, no importa si eres hombre o mujer o lo que sea.”* Pero en la vida cotidiana aún se aferra a la asignación de un género a través de la sexualización del cuerpo, es decir y como lo explicaba anteriormente, la existencia de determinados genitales en el cuerpo. La sexualidad en cambio, la describe como una categoría que sale de la palabra, lo que me hace pensar que se deriva directamente de su experiencia de vida ya que Brandon es homosexual y ha sido muchas veces juzgado por su inclinación; esto hace que piense la sexualidad como una construcción o tal vez como un prejuicio y el género como una asignación física de la

identidad. Por otro lado, se encuentra Adriana la cual ubica de modo contrario en su cuerpo las dos categorías: el género en la cabeza y la sexualidad en la zona genital. Adriana por su lado piensa: *“Para mí experimentar con un rol u otro no tiene nada que ver con el género, de hecho la danza no debe ser confundida con un género, con una conducta sexual o con una preferencia sexual. Entonces para mí eso no tiene nada que ver, a veces en las milongas cuando ven a dos chicas bailando juntas o con cambio de rol dicen: ahh ella está haciendo de hombre y el de mujer, yo siempre con algunas personas hago la aclaración: a mí me va quedar muy difícil hacer de hombre, o sea fisiológicamente me queda muy difícil, hay dos roles conductor y conducido, yo nunca voy a hacer de hombre me va quedar muy de para arriba (...)”*. Si me pongo a analizar el contexto de vida de Adriana, se puede reflejar claramente el por qué relaciona la sexualidad con lo genital y el género con la construcción. Adriana es una feminista en potencia, lo cual hace que su mirada hacia el género sea desde siempre muy crítica, mientras que la parte sexual nunca ha sido algo de su preocupación pero, aun así, la focaliza dentro de los términos binarios propuestos por sociedad. Julio y Natalia por su lado, dibujaron el género y la sexualidad como partes de una construcción externa del cuerpo y al mismo tiempo como una parte que lo construye desde lo más íntimo como el corazón. Este punto es importante ya que entienden la importancia de estas categorías dentro de la construcción del cuerpo pero a la vez, entienden el peso histórico, político y social que implica el pensar un cuerpo dentro de estas categorías. Es decir, es importante tener en cuenta que la deconstrucción sólo se puede llevar a cabo mientras haya una concientización plena de lo que se quiere deconstruir. Finalmente, la importancia de las corpografías y el hecho de que sean tan distintas, quiere decir que efectivamente se ha dado un proceso de desconstrucción, en donde queda claro que el género no puede ser entendido como un papel que, o bien expresa, o bien disfraza, un “yo” interior, siendo que este “yo” se conciba sexuado o no. En tanto que representación performativa, el género es un “acto”, en amplio sentido, que construye la ficción social de su propia interioridad psicológica (Buttler, 1998).

Siguiendo con la ruta, en el segundo capítulo explico los componentes dentro del tango. Al igual que en esta danza, en la vida cotidiana, el cuerpo está constantemente en producción de sensaciones y emociones que son importantes para el análisis de la danza y la

performatividad. En este contexto, los conceptos excitación, amor y odio permiten tener un acercamiento a la sensación del cuerpo en el campo social, de cómo perciben ellos las emociones en lo cotidiano porque paralelamente es una muestra de lo que los lleva a pertenecer a nuevos espacios.

Como tercera instancia, en una visión mucho más externa (desde lo físico) se encuentra, la conexión y el abrazo. Estos dos, son elementos fundamentales para empezar a generar las rupturas de los estigmas dentro de la sociedad. Cómo lo dice Brandon, *“el tango queer hace que tu rompas con muchos esquemas porque aprendes a abrazar a otro hombre sin temor, sin ningún temor, sin ningún tabú, abrazas a otra persona y no importa si es hombre o mujer, simplemente entregas tu amor, tu afecto, tu cariño, sin insinuar absolutamente nada de tipo sexual, simplemente es un compartir y ya”*. Estos dos elementos, son liberadores del cuerpo, han ayudado a todos los participantes a encontrar en el otro un punto en común que se salga de los ideales sociales. Es muy común encontrar hoy en día, la idea de que una acercamiento corporal tiene algún tipo de implicación sexual y tal como lo explica Brandon, esta práctica permite no sólo que no haya un solo modo de ver al otro y a uno mismo, sino que además haya un espacio para entregarse sin esperar que se dé un intercambio carnal.

El abrazo finalmente, constituye una experiencia de comunicación no verbal inmediata (López- Gallucci, 2003. Texto: el abrazo en el tango). Para mí, el abrazo fue el elemento con mayor relevancia durante mi proceso en el tango queer ya que me permitió realizar una entrega profunda de mi ser, lo cual a su vez, era una forma de aceptar mi cuerpo y entregarlo a través de energías al otro, sin pensar que ese otro iba a generar pensamientos negativos al respecto. Aceptar el abrazo en el tango queer es, someterse a un desafío emocional, es permitir las múltiples entradas de otros a tu mundo corporal, es dar un espacio a un fluir energético, un fluir emocional, un fluir intelectual y un fluir musical.

Finalmente, era inevitable hablar de una deconstrucción del cuerpo, sin antes hablar de los estigmas o prejuicios existentes en el campo vital de cada ser humano. Cómo lo he mencionado anteriormente, estas categorías creadas socialmente han sido las principales causantes de ideales universales que giran en torno a los cánones de belleza, las nociones de

sexualidad y las asignaciones del género entre otras cosas. Tal como lo menciona Julio *“Cuando en esta sociedad se presenta eso y cuando uno trata de quien es por ejemplo: hacer fotografía de desnudos, bailar tango queer... Hacer cualquier cosa diferente, pintarme el pelo de rojo, ponerme una peluca, disfrazarme de mujer... Cuando haces cualquier cosa, la sociedad empieza a pullarte, como traen esos prejuicios de las religiones y de todo, entonces se limitan y empiezan a disfrutar solamente mirando pero eso sí, que nadie se vaya a dar cuenta”*. Así, los estigmas son vistos sólo como una cadena que limita la posibilidad de ser libremente de acuerdo a la comodidad de uno mismo. Dentro de las corpografías, estas categorías están puestas o por fuera del cuerpo, o en los pies o en la zona bucal; esto me permite inferir que para ellos esto sólo representa una construcción ilógica de cómo debe constituirse un cuerpo o un ser en el mundo.

Finalmente, el tango queer ha permitido que ellos generen esta repulsión hacia estas categorías, ya que les ha dado la posibilidad de reconstruirse en un espacio que no les pone limitantes: *“Entonces pues la construcción del cuerpo en el tango queer es un tema más libre porque no está impuesto, o sea no es que te digan: no es que si tú haces el rol conducido tienes que ser más femenino no, no porque ya no nos metemos con el tema del género sino solamente con el de roles”* Brandon ha encontrado en el tango queer nuevas formas de construir su cuerpo y que no implican, necesariamente, la asignación radical de una forma única de ser. Así mismo, el tango queer ha permitido que esta deconstrucción se refleje no sólo dentro de la práctica sino también en la vida cotidiana de los participantes, permitiéndoles darse oportunidades que antes no habían pensado. Un ejemplo de esto es Julio, que tuvo un acercamiento más profundo hacia su padre tal como lo dijo *“Entonces todo eso fundamenta a que uno no tenga ningún problema de bailar con otro hombre o abrazar a otro hombre o besarlo... Cuando yo terminé en el tango queer, lo primero que hice fue ir a abrazar a mi papá y fue delicioso, absolutamente. Nunca nos habíamos abrazado desde niños hasta grandes, eso fue lo máximo”*. Cómo lo postulan también los estudios queer, la idea es promover la no discriminación y aceptación del otro como cuerpo (Liska, 2009), esto implica el repensar una aproximación hacia aquello que antes nos parecía simplemente imposible.

4.2 Vivamos el cuerpo, corporeicemos nuestras vivencias. Perspectivas de cuerpo en el tango queer.

Una vez el cuerpo trasciende los límites de la legitimidad y se re-construye, ingresan otros conceptos teóricos fundamentales para entenderlo no sólo como un elemento partícipe de una performatividad sino también una prolongación del ser-en-el-mundo. Desde esta perspectiva me dirijo hacia el mundo conceptual de Merleau-Ponty y la fenomenología del cuerpo-mente. Durante el tiempo que tuve la oportunidad de compartir con la comunidad de tango queer, pude percibir la trascendencia del cuerpo como materia y como espíritu. La danza, permite generar espacios en los que los cuerpos se compenentran con su condición existencial hasta el punto de promulgar su propia transformación. Es por esto que, en el tango queer, es fundamental tener una apreciación más íntima del cuerpo, que permita una conexión más que material entre lo externo e interno. En ese sentido, la posición teórica del *embodiment* me permite crear un puente entre la interacción social e individual a través del cuerpo y la mente, llevándonos a una conciencia corporizada (González, 2011).

Al iniciar mi investigación, estuve pendiente principalmente de los actos físicos y performativos. Me interesaba saber, ya que mi trabajo de investigación también lo requería, cómo se transgredía ese espacio tradicional hasta el punto de legitimar nuevas formas de construirse no sólo en el tango sino en la vida cotidiana. Cuando comencé a ser parte de esta transformación, descubriendo en mí misma millones de posibilidades de construirme que nunca antes había contemplado y así mismo posibilidades que eran diferentes a la forma en que se construían los demás, comprendí que el estudio del cuerpo en el tango queer o en general, no podía quedarse sólo en la materialización de los actos. También era necesario, hacer un análisis que trascendiera los límites del cuerpo mismo como composición física. Mi transformación no sólo pertenecía al acto en un campo en especial, también era la transformación de una modo de sentir, de pensar; de ser. Fue entonces cuando decidí investigar otros campos mediante los cuales se había estudiado el cuerpo desde una mirada más filosófica sin dejar de lado sus raíces culturales y que, además, me ayudara a complementar la teoría de la performatividad que se derivaba de un espacio dirigido hacia la práctica.

Dentro de esta búsqueda me encontré con el concepto de Embodiment, el cual basa toda su teoría en el poder y la fortaleza de la *Percepción* pues constituye el punto axial de nuestras

múltiples referencias a la realidad (en el exterior) y, a partir de ella, al interior de nuestro ser (González, 2011). Se da por lo tanto, una apertura a lo que será el subjetivismo y el objetivismo como realidades corporales pertenecientes al mundo de la percepción, ya que ésta es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen (Merleau- Ponty, 2000). Es por esto que, es tan importante la percepción, ya que se remite a la condición de un ser-subjetivo; un ser que encarna un cuerpo, sin dejar de lado su condición de ser-en-el-mundo, es decir un cuerpo permeado por campos sociales. Al sujeto en este punto, se le otorga una agencia y la posibilidad de corporizar la percepción desde un estado intrínseco del pensamiento y las emociones.

La noción de ser-en-el- mundo se remite al cuerpo como una fábrica de sentido en el que no sólo se crea la acción de percibir, sino al mismo tiempo de ser percibido. En este sentido, Merleau-Ponty ve al cuerpo también como una extensión del mundo (González, 2011). Hasta el momento, el cuerpo había sido analizado como construcción individual o colectiva de una materialidad conforme a diversas categorías inscritas en ella. Sin embargo, no había ninguna teoría que también analizara no sólo el cuerpo como conocedor de lo propio, sino también el cuerpo como creador de significados y así mismo creador de percepciones externas a él, es decir percepciones de otros cuerpos. Bajo este principio, ya no se trata simplemente de dar sentido a lo particular, sino también es ver cómo es entendido ese sentido bajo el mundo de otros seres. En el capítulo anterior, hablo un poco acerca de la importancia del abrazo dentro del tango, además de los acercamientos corporales y capacidad de transferir energías para hacer del baile tanguero un ejercicio de lectura y escritura. Pues bien, esta teoría se acomoda perfectamente a la manera en que los cuerpos transmiten y son entendidos según el modo en que perciben el tango.

Cuando nos adentramos al tango queer, la situación es diferente. Ya no se trata simplemente de percibir y ser percibido sino también de eliminar todo tipo de prejuicios existentes en la mente, es saber liberarse a través de tres minutos de canción y, aunque sólo son tres minutos, es saber prolongar esa liberación a la cotidianidad de la vida. Desde esta perspectiva hay dos formas en la que construimos el cuerpo, social e individual.

4.3 Cuerpo social

En el tango queer hay dos formas perfectas que reflejan la construcción de un cuerpo social: el abrazo y la milonga. La milonga no sólo es un espacio en el cual interactúan diversos personajes del tango, sino también es un espacio que se divide en diferentes tipos de interacción: el grupo de amigos que llegan a sentarse y bailar entre ellos, los enamorados, las señoras milongueras, los aprendices y los que van solos a bailar un rato. Esto se puede ver como algo superficial, pero dentro de esas interacciones hay millones de complejidades corporales esperando a ser interpretadas ya que el cuerpo, como puede apreciarse, es un sistema de equivalencias entre el percibir y lo percibido, entre el reverso y el anverso de un cuerpo que siente y es sentido. Por eso, cuando la mano izquierda toca la derecha conforman una unidad de dominios significativos (González, 2011). Las milongas son espacios en los que, se presenta una continuidad de construcciones que reflejan mundos distintos en cada cuerpo presente, es por esto que, es el mejor espacio para actuar y sentir, ya que se trata de lograr una equivalencia entre dos o más cuerpos en una pista de baile.

Como lo dice Natalia, *“Entonces eso alimenta mucho el hecho de que uno quiera seguir construyendo y seguir aprendiendo y uno se alimenta de eso o por lo menos yo, yo me alimenté de sentirme bien con la otra persona, si yo voy a una milonga y saco a una chica a bailar, la conduzco y no me siento bien, entonces como que la energía me cambia, pero si me siento bien es como si me apoderara más de la situación. Entonces esa dinámica es muy interesante, es casi adictiva porque uno comienza a alimentarse de la energía de las otras personas, es algo que en ninguna otra... Bueno claro que enseñando también lo siento, pero en ninguna otra actividad es como tan salvaje, como tan de los sentidos”*. Lo importante de las milongas es que las palabras sobran porque los cuerpos materializan los sentidos, las emociones y los pensamientos. Sólo una conciencia encarnada del otro ayuda a tener conciencia plena de uno mismo. El cuerpo (como una constitución física) por lo tanto, no es en el único criterio de entendimiento dentro del tango, también se trata de una imposición emocional y subjetiva que trabaja a través de lo que anteriormente mencioné: la percepción. En este sentido, en el tango, somos dos anónimos pertenecientes a una unidad vivencial, una unidad corpórea; sin embargo el ser anónimo del otro no es su exclusión, sino la condición de toda presencia suya en el mundo y ante mí. Es así como, estamos en condiciones de promover la otredad desde una mismidad, en el sentido originario que el

mundo imprime a nuestros cuerpos como prolongaciones de un mismo ser. De este modo se puede concluir que yo habito al otro y el otro me habita a mí (González, 2011; 125).

Desde este punto de vista, es importante resaltar la importancia sobre la “otredad” y la “mismidad” ya que desde las ciencias sociales, y en general en el campo social, siempre se ha intentado generar una barrera entre los “otros” y nosotros como investigadores o como cultura. Esta forma de ver el cuerpo social es por lo tanto, un intento de eliminar esas barreras a través de la interacción y la percepción del otro y del mí mismo. En este sentido, se da una construcción del cuerpo subjetivo a partir de la existencia del otro como sujeto corpóreo también. En el tango queer, al eliminar una heteronormatividad artística y musical, no queda más que hacer un análisis bastante profundo de ese ser corpóreo perteneciente al mundo, y es allí, donde se da una conexión tan profunda que es posible lograr el entendimiento personal a través de una conexión colectiva. No necesitamos generar afinidad con las ideas abstractas que consolidan a los seres, basta con vivir una causalidad corpórea que definitivamente es el reflejo de diversas realidades culturales que han pasado por allí.



Como lo podemos ver en el dibujo realizado por Natalia, el cuerpo en el tango queer es una construcción que se da colectivamente; ella logra tener un entendimiento pleno de sí misma cuando ve a través del cuerpo del otro sus falencias y cualidades. A diferencia de los demás, Natalia percibe los cuerpos como una prolongación de lo que somos como seres

emocionales y racionales, es por esto que, la importancia de la unión con el otro cuerpo y la producción de múltiples conexiones permiten que haya un espacio de exploración mutua. Finalmente, los cuerpos en el tango queer manejan un acto unificado guiado por un compás musical. Por un lado, se encuentra la composición meramente física como: la decoración de los pies, el movimiento sutil de los brazos, la espalda recta, las cabezas juntas, los ojos cerrados, las manos ligeramente apretadas y el pecho adelante. Y por otro, el campo emocional; las lágrimas que se salen al escuchar un tema que te toca el alma, la sudoración en las manos por los nervios que te producen ciertos ritmos dentro del tango, el ceño fruncido reflejando la concentración, la pasión desbordándose por el estómago, el corazón, los pies e incluso el mismo abrazo. Al fin y al cabo, las emociones, de algún modo, son pensamientos “sentidos” en rubores, latidos, movimientos de nuestros hígados, mentes, corazones, estómagos, pies. Ellos son pensamientos encarnados/in-corporados, pensamientos filtrados por la percepción de que “yo estoy involucrado” con algo (Rosaldo, 1984). Y estos dos campos fusionados, son partes fundamentales de esa unidad corporal. Sin embargo, dentro del tango queer, no hay que dejar de lado, el papel importante de la “intencionalidad” de los cuerpos, lo cual nos conecta hacia la segunda forma de construir el cuerpo desde un enfoque más individual.

4.4 Cuerpo individual

Siempre se habla de una “intencionalidad” en el tango queer. Para ellos, en pocas palabras, la intencionalidad es un impulso corporal acompañado de la necesidad de marcar un paso o intención (valga la redundancia) que refleja una actitud empoderada (dependiendo de quién esté en el rol de conductor). No obstante, la intencionalidad, trasciende los límites de su propia definición. Dentro del embodiment, se da una construcción de cuerpo individual, que implica la existencia de estructuras sociales, políticas y económicas fundidas en la materialidad del cuerpo. La intencionalidad es importante porque, representa precisamente una imposición del cuerpo no sólo como materialidad sino también como un constructo de diversas categorías. Manejar una intención en el tango queer, es permitirle al cuerpo expresar todo aquello de lo que está compuesto, es una forma deliberada de presentarse a sí mismo desde lo más humano, y así mismo, presentarle y compartirle un poco de uno al otro

cuerpo. Dado esto, se generan múltiples actos significativos que implican un conocimiento mucho más intrínseco de los seres.

La construcción de un cuerpo individual es fundamental para que haya una reflexividad mucho más profunda de una relación colectiva. La intencionalidad de nuestro cuerpo “operante” adquiere un nuevo sentido, o quizá el único al que está destinado cuando apunta hacia el corazón de la otredad (González, 2011). Es importante, por lo tanto, generar una reciprocidad en la construcción corporal a partir de una conciencia individual del cuerpo y su composición cultural. Es por esto que, asignarle un empoderamiento al cuerpo individual es importante ya que reconoce no sólo una condición particular y subjetiva de ser, sino también un intercambio de saberes y sensaciones culturales. Por lo tanto, percibir una parte de mi cuerpo, es también percibirla como “visible”, o, ser para otro (Merleau-Ponty, 1973; 296).



Estas corpografías expuestas anteriormente (incluyendo la de Natalia) fueron dibujos que realizaron cuando les pregunté ¿cómo veían su cuerpo en el tango queer? A diferencia de Natalia, que lo ve como una construcción colectiva; Adriana, Brándon y Julio, lo ven como una construcción individual, que de igual forma se proyecta hacia un colectivo. En estas

corpografías se pueden ver la importancia de esa intencionalidad o empoderamiento de ciertas posiciones dentro del tango. Ellos perciben sus cuerpos, además de bailando, con una disposición o apertura hacia el otro a pesar de dibujarse solos. Los tres dibujan exactamente la misma posición dentro del tango queer sólo que desde diferentes perspectivas. Adriana y Brándon, se dan un mayor protagonismo, mientras que Julio sólo muestra la espalda, lo cual también puede representar que no importa del todo quién se encuentre (como cuerpo) dentro del tango queer, lo importante es qué tanto entregas de ti mismo y permites que te entreguen en el momento artístico y musical.

Desde mi perspectiva, cuando entramos al tango queer, suponemos que hay muchas cosas ya establecidas como “normas de juego”, sin embargo, nuestra intención es la que realmente constituye dichas normas. Para mí, fue difícil reconstruir mi cuerpo individual, dentro de esta perspectiva, ya que mis intenciones no eran más que un reflejo de una naturalización de actos aprendidos. Sin embargo, una vez logré desnudar mis intenciones, pude simplemente entregarme corporalmente al baile, dejándome guiar por mis sentidos, que, sin obviar la influencia cultural, me permitieron explorarme mucho más en la condición pura del ser. La construcción de un cuerpo individual, termina siendo al fin y al cabo, el surgimiento de millones de posibilidades y combinaciones que se debaten entre la necesidad de una liberación y el bagaje cultural que llevas dentro de los años de vida en la que has interactuando con la sociedad; la construcción de un cuerpo individual termina siendo una pelea por conciliar el ser-en-el-mundo desde la agencia o desde la fuerza colectiva; de lo que se deriva un álter ego deliberado de una intencionalidad propia cargada de motivos culturales (González, 2011).

“Porque qué pasa, el tango queer te comienza a hacer pensar, incluso cuando tú estás en tu rol, en mi caso en dejarme conducir, tu comienzas a pensar: ahh cómo me está diciendo eso para que yo haga esto. Entonces ahí es cuando yo te digo que como que uno se sale del cuerpo de uno mismo y se da cuenta de más cosas. Entonces eso es muy interesante porque tú te sales de tu propio cuerpo y llegas a percibir toda esa gama de sentidos y como que te pones en la perspectiva de otros. Entonces en eso si yo sé que está salpicando en mi realidad y me gusta mucho porque además estoy en un momento en que quiero safarme de tantas cosas o sea quiero vivir (...)”. Construir un cuerpo individual, no implica dejar de ser en colectividad, significa tener la capacidad de entender tu propio ser y entender su

capacidad de actuar sin necesariamente tener que corresponder a todas las exigencias del campo social cotidiano. Dado esto, la construcción de un cuerpo individual permite filtrar los aspectos culturales que, a través de la percepción, decidimos asumir como parte de nosotros o no. Porque lo colectivo influye, pero somos nosotros como conciencia corporizada, los que logramos asemejar los aspectos con los que más nos sentimos identificados.

Ya no se parte de la razón, ni se profieren elementos distinguidos racionalmente, sino que se trata de poner en escena la percepción, en torno a lo visible y a lo sensible, para obtener una nueva idea de la subjetividad desde la carnalidad de nuestro cuerpo (González, 2010). Construimos individualmente un cuerpo, cuando somos capaces de reconocer en nosotros las influencias culturales, cuando encarnamos ese mundo que no sólo se trata de mente y cuerpo; sino de una conciencia corporizada. Es decir, mientras haya una concientización de nuestro ser como una parte integral de un campo social, se podrá realizar una construcción del cuerpo individual, ya que le permite al cuerpo no sólo ser un vehículo de emociones y pensamientos, sino además, permite crear un mundo personal. Es así como, el cuerpo no puede ser tratado sólo desde el discurso, ni mucho menos sólo desde una práctica; no tenemos ni podemos tener una idea clara de nuestro cuerpo porque para conocer nuestro cuerpo tenemos que vivirlo (Costa, 2006), y para vivirlo tenemos que experimentarlo no por separado, sino, en un conjunto de posibilidades culturales y sociales tanto colectivas como individuales.

Finalmente, la percepción termina siendo el concepto principal dentro de ambas construcciones, ya que, es a través de ella, que logramos crear “polos subjetivos” asignándole un empoderamiento una conciencia individual y encarnada, y, los “polos objetivos”, no dejando de lado un contexto cultural representado a su vez, en la materialización corpórea de nuestras ideas. Esto es importante porque, se da una relación que combate una idea fragmentada de contemplar el cuerpo, es decir, no todo nuestro cuerpo está hecho de cultura, como no toda nuestra mente está hecha de ideas propias. Jugar con ambos polos, permite la apertura de la crítica y la conciencia, además del entendimiento del otro sin generar juicios de valor respecto a su posición, sino simplemente, permitiéndole habitar en nosotros y habitarnos nosotros a nosotros mismos. El tango queer es una mezcla de ambos polos, es la liberación de la conciencia corporizada,

no hay normas porque simplemente no hay una forma legítima de construirse, es una práctica que permite explorarnos, entendernos y aceptarnos tanto en el momento de entregarnos a otros como en la cotidianidad de nuestras vidas.

Conclusiones

La investigación se propuso mostrar los antiguos modelos que se concebían sobre el cuerpo, hacer una breve descripción de la historia en intersección con el género y la sexualidad y finalmente encontrar nuevos retos que llevaran a pensar el cuerpo como un elemento en constante cambio y construcción. La teoría de la Performatividad y el embodiment, me permitieron tener un acercamiento mucho más profundo hacia estos nuevos retos y fue así como pude, a través de un análisis sustancioso, encontrarme con la práctica del tango queer y sus propuestas deconstructivas del cuerpo y del género. Durante mi búsqueda hacia ver cómo se construían los cuerpo a través del tango queer, pude encontrar otro tipo de elementos relevantes como la posibilidad que tienen estos espacios para crear categorías emergentes contestatarias a los modelos tradicionales y legítimos que se han naturalizado en la sociedad. Al principio, la investigación sólo iba con la finalidad de analizar la práctica en sí. Sin embargo, al entrar a campo me encontré con que efectivamente había una deconstrucción del género y que los practicantes tenían muy interiorizado el juego de roles. No obstante, como la construcción del cuerpo tenía que ser algo mucho más íntegro, que no sólo se reflejara en el espacio que les brindaba el tango queer sino que también fuera la puerta para empezar a vivir una nueva forma de concebir su campo cotidiano, tenía que investigar mucho más allá. Así, mis inquietudes se volvieron respuestas y esta investigación me demostró que la existencia de estos espacios quebrantadores de los modelos tradicionales de aprendizaje sobre el género y el cuerpo, efectivamente influyen directamente sobre la vida de los sujetos que deciden entrar a él.

Esto me lleva a la segunda conclusión de esta investigación, el cuerpo y el género a nivel teórico. A lo largo del tercer capítulo hablo un poco sobre algunas posiciones comunes dadas frente a los conceptos de cuerpo y de género. Es así como llego a teorías que me permiten ver la construcción del cuerpo desde el *performance* y lo colectivo hasta algo más íntimo como lo social, teorías que promueven la aceptación y la libre expresión corporal. La *teoría queer* fue fundamental para comprender las posiciones sociales y cómo esto también se expandía hacia lo artístico. Sin embargo, la problemática que existe frecuentemente en las teorías y las investigaciones sobre el cuerpo y el género, es que no buscan maneras para integrar sus aportes sino que por el contrario, se quedan en la posición de mostrar una única forma de estudiar el cuerpo. Respecto a los estudios queer, hay más

investigaciones direccionadas hacia lo político que hacia lo social, además de ser estudios encaminados hacia la población que se considera queer, lo que excluye también a las personas que no se autodenominan queer pero que hacen parte o se consideran muy afines a sus propuestas.

La tercera conclusión por lo tanto, me lleva a mostrar la posibilidad de concebir dos teorías del cuerpo para el análisis, las propuestas principales de la teoría queer y la inclusión de población que no se considera queer pero que promueve prácticas y pensamientos queer en la sociedad. Me encontré con el tango queer porque soy una eterna enamorada del tango, en un principio lo quise hacer sobre el papel de la mujer pero luego me pregunté por la importancia del hombre también para finalizar en que no se trataba de hombre y mujer sino de cuerpos entrelazados en una pista de baile. Cuando conocí el único grupo que promueve este tipo de práctica en Bogotá me sentí afortunada de poder hacer mi investigación con ellos porque me iba a permitir de alguna manera generar nuevos aportes desde lo musical, lo corporal y lo antropológico en la ciudad. El hecho de no meterme con población queer implicaba que el reto fuera aún mayor e interesante porque me permitía salirme de una posición política para adentrar en una posición mucho más personal. Ya que no es lo mismo que alguien queer entre a prácticas queer a que alguien que no se considere queer entre a prácticas queer. Finalmente me encontré con dos puntos importantes por los cuales se daban las razones para que entrar, permanecer y promover el tango queer fuera algo que ellos consideraban primordial.

El primer punto es la Aceptación. Cuando hablo de una aceptación, no hablo de personas actuando de cierta forma para lograr una aceptación en la sociedad. Por el contrario, hablo de la posibilidad de verse a ellos mismos en la comodidad de poder ser como quieren ser y no como la sociedad quieren que sea. La aceptación se da no sólo en la forma en la que se comportan sino también en la forma en la que piensan y sienten. Los practicantes encontraron en el tango queer la belleza de la auto-aceptación mediante el entendimiento de que los cánones bajo los cuales estaban siendo exigidos como personas no eran ni una ley universal ni una cadena de restricciones personales. El tango queer, finalmente les permitió la liberación de su “yo” interior y la capacidad de leer y entender al otro no como otro sino también como un “yo”. Esto por su puesto, permite una aceptación pura y natural del

cuerpo y las categorías inscritas en él ya que sólo se trata de un lenguaje corporal movido a través de energías, donde no hay prejuicios, no hay cánones, no hay restricciones, sólo hay un fluir.

El segundo punto es la Concientización. La parte de la concientización es fundamental para los practicantes porque es la parte más difícil de construir corporalmente. Por un lado, el cuerpo no es sólo una composición de carne y hueso para ellos, también es el conector entre lo interno y lo externo. Por lo tanto, cuando no hay una concientización plena de la mente, es muy difícil que eso se vea reflejado en el cuerpo y la interacción con los demás. Es por esto que, el tango queer les brinda la posibilidad de vivir el momento y lo presente en un mundo donde nos exigimos todo el tiempo que la vida sea una carrera sin fin. Por otro lado, la concientización va hacia la diferencia, hacia lo que la sociedad ha exotizado sin razón, hacia la enseñanza de esquemas limitados, de formas de ver el mundo bajo los mismos términos binarios y estigmatizadores. El hecho de que en el tango queer se elimine la palabra género y se introduzca juego de roles, permite que haya una aproximación entre los cuerpos sin miedo a lo que anteriormente hablaba en el tercer capítulo sobre la interseccionalidad del género y el sexo. El hecho de que se llame un “juego de roles” permite erradicar el pensamiento de que existen ciertos comportamientos que sólo se les puede asignar a los hombre y las mujeres, que las identidades sexuales se salen de lo normal si van en contra de lo que la naturaleza dio por fisiología y que el acercamiento debe implicar algo más allá de un compartir. Puede que los resultados no hayan sido del todo contestatarios como se esperaría si trabajara desde una política queer, pero al menos se está generando un filtro crítico de la forma en la que se está concibiendo la sociedad, dándole apertura a replanteamientos trascendentales que surgen desde el lenguaje hasta la misma práctica y desde el tango queer hasta la vida cotidiana.

Esto me lleva a mi cuarta conclusión; las respuestas. Respondiendo a la pregunta que me planteé en la investigación, no hay una única forma de construir el cuerpo porque siempre estamos sujetos a los acontecimientos de la vida. Somos una esponja que absorbe todo lo que lo que percibe sea bueno o malo, somos construcción social y a la vez somos agencia. Somos individualidad y a la vez colectividad, actuamos la vida según nuestra experiencia y estamos condicionados a actuar de cierto modo en ciertos espacios. Sin embargo, tenemos

la capacidad de filtrar y quedarnos dentro de lo que nos hace sentir cómodos que a la vez genera una ruptura de la zona de confort. A los practicantes del tango queer les quedaría más fácil seguir perteneciendo y obedeciendo a esos cánones sociales establecidos, a esa forma cuadriculada de construir el cuerpo y a la única forma de concebir el género; pero en cambio, decidieron pertenecer a una práctica que les está cambiando la forma de ver su mundo, que les está permitiendo hacer parte de un performance que lo construyen tanto individual como colectivamente y que, finalmente, a través de su promulgación, está generando categorías emergentes revolucionarias que van creciendo y concientizando a más personas a su alrededor.

La obtención de los resultados implicó utilizar dos métodos importantes: observación participante e historias de vida. Así, también se utilizó la herramienta de las corpografías que me permitió tener un acercamiento mucho más íntimo a la forma en cómo concebían ellos sus cuerpos. La intención de los resultados metodológicos era dar un contraste entre lo teórico y lo práctico para poder crear un análisis mucho más integral de la investigación. La observación participante y las corpografías me brindaron la parte práctica, demostrándome que efectivamente había una posición activa en la deconstrucción del género dentro del tango queer ya que en las milongas a las que tuve la oportunidad de asistir junto con los practicantes se empleaban los aprendizajes del tango queer y no cómo algo aprendido sino como algo que ya tenían interiorizado. Y como una investigación sobre el cuerpo no es lógica hacerla desde sólo lo externo, mi participación dentro del tango queer fue extrema, no sólo por ser parte de la danza desde hace un tiempo sino porque me brindó también la posibilidad de entrar dentro de esa deconstrucción propuesta y reconstruir mi cuerpo; lo que me permitió entender más a profundidad las sensaciones que me describían a la hora de hacerles las historias de vida. Respecto a las historias de vida, pude ver a través del discurso algunas de las causas y experiencias de vida que los llevaban a querer incorporarse en prácticas de este estilo. Pero aún más importante, a través de las historias de vida pude ver una problemática globalizada de la sociedad occidental y una problemática que ellos tratan de combatir en su día a día. Finalmente, la posibilidad de hacer historias de vida y no entrevistas es que me permitieron conocer aspectos muy íntimos de ellos a través de conversaciones que incluían momentos enriquecedores.

A manera personal, a lo largo de la investigación se me presentaron muchos cuestionamientos respecto al cuerpo, probablemente porque de alguna manera estaba permeada por una educación limitada al respecto. Desde mi experiencia como antropóloga y a lo largo de la carrera, no hubo mucho acercamiento hacia la Antropología del cuerpo. Fue sólo hasta los últimos semestres en los que tuve la oportunidad de investigar significativamente el cuerpo. Sin embargo, mis intereses por las problemáticas en torno al cuerpo hizo que esta investigación fuera producto de varios trabajos en búsqueda de nuevas formas de pensar el cuerpo más allá de quedarse en un plano crítico que sólo lo llevaba a ser un elemento más de la construcción social, política y económica. Fue así como, me encontré con estructuras teóricas que me ofrecieron ver el cuerpo también como un medio activo del ser humano. El cuerpo ya no sólo era una construcción sino también era agencia, era la posibilidad de empezar a crear categorías emergentes diferentes a cómo había sido concedido durante un largo tiempo en la sociedad. Empezó por lo tanto, un proceso no sólo académico sino personal, un proceso que se fue convirtiendo en lo que ahora es mi filosofía de vida. Decidí incluir conclusiones personales dentro de mi trabajo de investigación porque no me imaginaba escribir sobre algo tan íntimo e individual como el cuerpo y no compartir mis vivencias respecto al tema. Considero además, que los trabajos de investigación no sólo deben lograr el objetivo de aportar nuevos retos teóricos o prácticos sino que también deben retar e interferir de alguna forma en el investigador. Probablemente habrá trabajos que no impliquen un acercamiento tan íntimo como lo implica el trabajar con el cuerpo, sin embargo, como investigadores no somos los mismos cuando comenzamos un trabajo de investigación a cuando lo terminamos. En este caso, ese cuerpo que comenzó haciendo esta investigación, no fue el mismo que la concluyó, porque no sólo concluyó una investigación cualquiera sino también dio apertura a una nueva manera de percibir la simplicidad de las experiencias vitales además de iniciar un paso más allá a nivel profesional. Entrar en la práctica del tango queer y tener la posibilidad de pensar de una manera diferente los conceptos del género me permitió encontrar legitimidad en todos los cuerpos e incluso en el mío. La aceptación y la tolerancia hacia la diferencia fué fundamental para poder liberarse de los prejuicios con los que me encontraba anteriormente. El lenguaje, uno de los elementos más complicados de interiorizar generó un poco de psicosis social cuando me encontraba con tantas formas en las que violentábamos a

los otros a través del lenguaje y que, permanecía en la invisibilidad del discurso. Sin embargo, el proceso comenzó por mí y generé una mayor concientización de mi lenguaje respecto a otros. Finalmente, a través de esta investigación y de la práctica del tango queer logré entenderme, conocerme y aceptarme como era, logré verme a través del otro y logré generar una conexión plena con el presente de mi cuerpo, mi vida y mi mente.

Por último quedan los retos investigativos. Después de realizar esta investigación, me quedaron más dudas de encontrar otro tipo de prácticas que promuevan la creación de categorías emergentes y la posibilidad de hacer un análisis más detallado respecto a cómo funcionan las categorías dentro del campo social cotidiano. Estos temas quedan como espacios de trabajo en diferentes escenas que cuestionan lo heteronormativo y lo socialmente dado en los grupos.

Bibliografía:

- Acosta, C. (2010). Judith Butler y la teoría de la performatividad de género. *Revista de educación y pensamiento*, (17), 85-95.
- Agamben, G. (1996). *Política del exilio*. Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura, (26), 41- 52.
- Barsky, J., y Barsky, O. (2004) *Gardel la biografía*. Buenos Aires: Taurus. Pg 1-994
- Bebel, A., & Bebel, A. (1977). *La mujer y el socialismo* (No. 305.42 B4).
- Bolasell, M. (2011) *La revolución del tango: La nueva edad de oro*. Pg 33-83, 169-183.
- Buchbinder, M., & Matoso, E. (2013). *Mapas del cuerpo*. Mapa Fantasmático Corporal. El Psicoanalítico N 15¿ Qué cuerpo? Octubre de 2013, 29.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo». Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (1998). “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista* 18: 296-314.
- Butler, J., & Michalik, R. (2001). *The Desire for Philosophy*. an interview conducted by Regina Michalik, URL (consulted October 2015): http://www.lolapress.org/elec2/artenglish/butl_e.htm.
- Butler, J. (2002). *El género en disputa*. México: Paidós.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press.
- Carranza Aguilar, ME. (1997). *Antropología y Género*. Breve revisión de algunas ideas antropológicas sobre las mujeres. <http://www.usc.es/Documentación/Mulleres e Antropología>. Pg 1-23.
- Carretero, M. Andrés. (1999) *Tango: Testigo social*. Pg 17-111.
- Castellanos, G. (2004) “Textos y prácticas de género”. Editorial Universidad del Valle. Cali.
- Castellanos, G. (2006). *Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna*. Universidad de Valle, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad.
- Castellanos, G. (2010). *Determinación y libertad en la construcción de las subjetividades subordinadas y colectividades politizadas*. En D. Grueso, & G. Castellanos, *Identidades colectivas y reconocimiento*. Cali: Programa Editorial Univalle.
- Cecconi, S. (2009) *Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente*. En: *Revista Transcultural de Música*. 88
- Aschieri, P., & Citro, S. (2012). *Cuerpos en Movimiento*. Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Editorial Biblos. Pg 17-65
- Costa, M. (2006). *La propuesta de Merleau-Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica*. *A Parte Rei: Revista de filosofía*, (47), 6.
- Csordas, TJ. (1993). *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*. *Ethos*, 18(1): 5-47.
- Davis, A. (1981). *Women, Class, and Race*. New York: Random House. Pg 2-240.
- De Barbieri, T. (1992). *Sobre la categoría género*. Una introducción teórico-metodológica. *Revista interamericana de Sociología*, 6(2-3), 147-178.

- De Lauretis, T. (1987). The technology of gender. In *Technologies of gender* (pp. 1-30). Palgrave Macmillan UK.
- De Lauretis, Teresa. (1991) *Queer theory; lesbian and gay sexualities*. Indiana: Indiana University Press.
- DeWalt, Kathleen M. & DeWalt, Billie R. (2002). *Participant observation: a guide for fieldworkers*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Del Mármol, M. (2011). De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales? *Revista Question*, 1(30).
- Douglas, M. (1978). *Símbolos naturales*. Madrid, Alianza.
- Duque Acosta, C. A. (2011). *Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical*.
- Femenías, ML. (2003). *Judith Butler Introducción a Su Lectura*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la sexualidad: El uso de los placeres (Vol. 2)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gargallo, F. (2007). Feminismo latinoamericano. *Revista venezolana de estudios de la mujer*, 12(28), 17-34.
- Geertz, C. (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- González, RA., & Jiménez Tavira, G. (2011). Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty. *Ideas y Valores*, 60(145): 113-130.
- Guber, R. (2001). *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Bogotá: Editorial Norma.
- Horkheimer, M., Adorno, T., Murena, HA. (1969) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Haraway, D. J. (1995). *Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Hartmann, H. I. (1979). The unhappy marriage of Marxism and feminism: Towards a more progressive union. *Capital & Class*, 3(2), 1-33. 89
- Jacobson, D. (1991). *Reading ethnography*. Suny Press.
- Johnson, DM., & Tannen, D. (1996). Gender in Research on Language: Researching Gender-Related Patterns in Classroom Discourse. *Tesol Quarterly*, 30(2), 341-344.
- Kaeppler, A. L. (1978). Dance in anthropological perspective. *Annual Review of Anthropology*, 7(1), 31-49.
- Kanai, M. (2014). Buenos Aires, capital of tango: Tourism, redevelopment and the cultural politics of neoliberal urbanism. *Urban Geography*, 35(8), 1111-1117.
- Kawulich, Barbara B. (2006). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum Qualitative Sozialforschung*. *Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal]*, 6(2), Art. 43, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0502430>.
- Kurath, G. P. (1960). Panorama of dance ethnology. *Current Anthropology*, 1(3), 233-254.
- Liska, MM. (2009). El tango como disciplinador de cuerpo ilegítimos- legitimados. *Revista Transcultural de Música* 13, 1-11.

- Liska, MM. (2007). Lo van a romper... Nuevas representaciones de género-tango a partir de la gestualidad". En: Jacquier, MP y Pereira, A. (Editores). Actas de la VI Reunión de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música). Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos, Concepción del Uruguay. CD-ROM ISBN 978-987-98750-4-9. 6 y 7 de abril, 2007.
- Liska, MM. (2008). El cuerpo en la música. La propuesta del tango queer y su vinculación con el tango electrónico. En: Actas del Congreso "Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social", X Congreso de la SIBE-Sociedad de Etnomusicología, V Congreso de IASPM-España, II Congreso de músicas populares del mundo hispano y lusófono. Salamanca, España. Conservatorio Superior de Música de Salamanca, 5-9 de marzo.
- Lock, MM., & Farquhar, J. (2007). Beyond the body proper: reading the anthropology of material life. Duke University Press.
- López-Gallucci, NM. (2003) Tango, una filosofía del abrazo. Disponible en: <http://www.elonce.com/comunidad/nota.php?id=315>
- Markessinis, A. (1995). Historia de la danza desde sus orígenes. Madrid: Libros Deportivas Esteban Sanz. Pg 15-57
- Marshall, Catherine & Rossman, Gretchen B. (1989). Designing qualitative research. Newbury Park, CA: Sage.
- Mead, M. (1994). 1963. Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas. Buenos Aires: Ediciones Altaya. Pp, 431-446.
- Mérida Jiménez, R. (2002). Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer, Icaria, Barcelona.
- Merleau-Ponty, M. (1973) Lo visible y lo invisible. Madrid: Editorial Taurus. 90
- Merleau-Ponty, M., Johnson, G. A., & Smith, M. B. (1993). The Merleau-Ponty aesthetics reader: Philosophy and painting. Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2000). Fenomenología de la percepción. Barcelona: Ediciones Península.
- Mitchell, J. (1966). Women: the longest revolution. *New Left Review*, (40), 11.
- Money, J., Hampson, J. G., & Hampson, J. L. (1955). Hermaphroditism: recommendations concerning assignment of sex, change of sex and psychologic management. *Bulletin of the Johns Hopkins Hospital*, 97(4), 284-300.
- Moore, H. L., & Sanders, T. (2006). Anthropology and epistemology. *Anthropology in theory: Issues in epistemology*, 1-21.
- Mora, A. S. (2011). El cuerpo en la danza desde la antropología (Doctoral dissertation, Facultad de Ciencias Naturales y Museo).
- Nye, R. A. (1999). Sex and sexuality in France since 1800. *Sexual Cultures in Europe. National Histories*, 91-113.
- Pelinski, R. (2000). El tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango. Buenos Aires: Corregidor.
- Pérez Navarro, P. (2008). Del texto al sexo. Judith Butler y la performatividad.

- Pinçon M., Pinçon-Charlot, M. (2012). La entrevista y sus condiciones específicas. *Revista en Ciencias Sociales*, (9),335-366.
- Portales, R. E. A. (2010). Biopolítica, poder y sujeto en Michel Foucault. *Revista de Filosofía, Derecho y Política*, (11), 27-42.
- Pujadas, Juan José (2000). El método biográfico y los géneros de memoria. *Revista de Antropología Social*, 9: 127-158.
- Preciado, Beatriz. (2004). Multitudes Queer: notas para una política de los anormales. *Revista multitudes* N° 12.
- Ramos Escandón, C. (2008). Veinte años de presencia: la historiografía sobre la mujer y el género en la historia de México. *Persistencia y Cambio: Acercamientos a la Historia de Las Mujeres en México*. El Colegio de México AC.
- Rivera, M. M. (2011). El cuerpo, el género, lo queer. *Contar con el cuerpo: Construcciones de la identidad femenina*. Madrid: Editorial Fundamentos, Pp. 34-44.
- Rosaldo, M. (1984). *Toward an anthropology of self and feeling. Culture theory: Essays on mind, self, and emotion*. New York : Cambridge University Press.
- Salas, H. (2004). *El Tango*. Buenos Aires, Mayo.
- Serrano, JF., Vidal Ortiz, S., Viteri, MA. (2011) ¿Cómo se piensa lo queer en América Latina? *Revista de Ciencias Sociales*, 39, 47-60. 91
- Silva, J., Barrientos, J., Espinoza-Tapia, R. (2013) Un modelo metodológico para el estudio del cuerpo en investigaciones biográficas: los mapas corporales. *Alpha [online]*, n.37, pp.163-182
- Schensul, SL., Schensul, JJ., & Le Compte, MD. (1999). *Essential ethnographic methods: Observations, interviews, and questionnaires (Book 2 en Ethnographer's Toolkit)*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Scott, J. W. (1986). El género: una categoría útil para el análisis histórico. *Historical review*, 91, 1053-1075.
- Scott, J. W., & Scott, J. W. (2008). *Género e historia*. México, FCE-UACM.
- Stoller, R. J., & Geertsma, R. H. (1963). The consistency of psychiatrists'clinical judgments. *The Journal of nervous and mental disease*, 137(1), 58-66.
- Tannen, D. (1994). *Gender and discourse*. Oxford University Press.
- Taylor S.J y Bogdan R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de la investigación*. Buenos Aires: Paidós.
- Viteri, MA. (2013) Resignificaciones, prácticas y políticas queer en América Latina: otra agenda de cambio social. *Nómadas*, 41, 185-201.
- Vidart, Daniel (1964). *Teoría del tango*. Montevideo: Banda Oriental.
- Vidart, Daniel (1967). *El tango y su mundo*. Montevideo: Tauro.
- Vogel, L. (1979). Marxismo y feminismo. *Revista Mensual Monthly Review*, 3(4), 1-31

Anexos







