

TANGO QUEER

Buenos Aires

Mariana Docampo



Docampo, Mariana

Tango Queer: Buenos Aires / Mariana Docampo. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Madreselva, 2018.

128 p. ; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-3861-21-5

1. Tango. 2. Estudios. I. Título.

CDD 784.18885

Tango Queer,

Buenos Aires

Mariana Docampo

Prologo de Mercedes Liska

Editorial Madreselva, Buenos Aires, diciembre 2018

www.editorialmadreselva.com.ar

info@editorialmadreselva.com.ar

Diseño de portada: Jael Caiero

Maquetación: Alejandro Schmied



Esta edición se realiza bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial 2.5 Argentina. Por lo tanto, la reproducción del contenido de este libro, total o parcial, por los medios que la imaginación y la técnica permitan sin fines de lucro y mencionando la fuente está alentada por los editores.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

Prólogo

El tango fue narrado de muchas maneras. Hasta hace poco, en las librerías de Buenos Aires las secciones de libros dedicados a la música ocupaban un modesto estante de la zona del fondo, o un lateral algo inaccesible que podés encontrar sólo preguntando. Buena parte de esos estantes están ocupados con libros sobre tango.

Colecciones enteras, tomos numerados con biografías de tantísimos artistas de distintas épocas, los nombres de los músicos que integraron cada una de las orquestas típicas u otros conjuntos, su discografía y el detalle del repertorio completo de composiciones y versiones originales ordenados cronológicamente; diccionarios de lunfardo, el lenguaje popular que nutrió la poética de las canciones, o mismo compilaciones de la abundante letrística tanguera. En menor medida, algunos escritos sobre la temática de la danza, y trabajos más generales de abordaje sociocultural del género.

La variedad de esos relatos compone en su totalidad una historia escrita casi exclusivamente por hombres. Incluso, su contenido habla muy poco de las mujeres que participaron que formaron parte del tango, a través de la interpretación musical, la composición y la danza, a excepción de algún apéndice o capítulo anexo. En uno de esos tomos, Horacio Ferrer le dice a Susana Rinaldi “Perdón, señora”, en un raptó de conciencia de la omisión que opacó la contribución de las artistas.

La revitalización gradual del baile del tango en la ciudad de Buenos Aires que se generó en la década de 1990 –incluso un poco antes– lleva casi treinta años. Dentro de este periodo, se puede identificar una década de esplendor desde mediados del 2000 considerada por parte de los y las cultoras la nueva *década*

de oro de tango, aludiendo a los años de los grandes bailes de 1940. Sin embargo, esta etapa presentó varios matices respecto de la tradición anterior.

El aprendizaje del tango involucró tanto conocer la danza, como empaparse de ritos y costumbres de la cultura tanguera. No se trataba exactamente de un pasado “real” sino de recrear una historia popular tejida de fragmentos de experiencias personales de las generaciones más grandes, apelando sobre todo a la memoria selectiva de los milongueros. Definir maneras apropiadas de bailar en tiempo presente, organizar el espacio de las milongas, establecer los términos de la comunicación entre participantes, asignar roles.

Años después, las generaciones jóvenes que fueron aprendiendo a través de los saberes orales de los mayores, encontraron otros modos de expresión, gestaron prácticas de tango con propuestas estilísticas y de enseñanza a la medida de sus expectativas y deseos. En estas apuestas se construyeron sentidos en torno a la tradición asociados a cuestiones emergentes de la socialización contemporánea.

La historia reciente del tango viene siendo narrada desde otros actores. También cuenta de una gama de temáticas bastante amplia, pero es abordada mayoritariamente por mujeres. Desde el panorama musical y sus vertientes estilísticas, pasando por las políticas culturales de las últimas gestiones de gobierno, hasta lo que nos convoca: el ecosistema de las milongas.

¿A qué se debe este viraje de género en la iniciativa de la enunciación? Hay cuestiones generales que a esta altura nos es fácil de imaginar: la necesidad contagiosa de construir puntos de vista de las cosas –artísticas, sociales, políticas– desde las experiencias de las mujeres. Llevado al mundo del tango, remite también al curso que tomaron las vivencias y las iniciativas en este espacio social y en relación a su microhistoria.

Durante los años noventa las clases de tango se poblaron de mujeres de distintas edades que querían bailar, recibir y dar calor a

través del abrazo. Después, fueron señalando cierta naturalización de las relaciones respecto de los varones y su dominio de la práctica. Entre varias cuestiones, ellas no podían ni sabían enseñar, y tenían un rol obligatorio en la danza: la función de *dejarse llevar*. Estas reglas fueron vividas de varias maneras por las bailarinas.

El libro de Mariana Docampo se inscribe en la trama de una historia reciente de un tango vivido, pensado y contado por mujeres. Es una voz entre otras, y la vez, describe una experiencia singular y paradigmática. Es el relato en primera persona de quien creó un ámbito de baile que movilizó las estructuras prácticas y simbólicas del tango, en un contexto de transformaciones sociales y culturales bisagra en torno a las disidencias de género y sexuales.

En el año 2005 surge en Buenos Aires el espacio Tango Queer, llevado adelante por ella junto con un grupo de alumnxs. Mariana venía trabajando desde hacía algunos años en sitios exclusivamente de lesbianas que le daban un marco de libertad y a salvo de prejuicios, para que desarrollara la práctica. Pero según sus propias palabras, la propuesta era “más amplia”, y necesitaba llevarla a cabo en un ambiente abierto. El foco era el intercambio de roles. Que cada persona ocupara indistintamente ambos roles al bailar. Esto, que podía comenzar a verse en algunas prácticas del ambiente heterosexual, en la milonga tango queer se propuso como dinámica central, facilitado por el modo de concebir la sensualidad de quienes asistían.

En un principio, Tango Queer fue una clase de tango seguida de una práctica en el bar Simón en su Laberinto de San Telmo y otra clase y práctica semanal en Casa Brandon. En el año 2007, Mariana abrió la Milonga Tango Queer que acompañó una década del tango argentino. Pero además se presentó como concepto, definido en un manifiesto. Hoy estas dos palabras nombran una cantidad de espacios y prácticas de dinámica de intercambio de roles que exceden el espacio específico de esta milonga.

En 2006 tiene lugar el primer Festival Internacional de Tango Queer, organizado por Mariana Docampo, Augusto

Balizano y Roxana Gargano, que se plantea como un momento bisagra en la historia reciente del tango.

El nacimiento del tango queer, de la mano de la milonga gay la Marshall, acompañan cambios históricos como las leyes de matrimonio igualitario e identidad de género en Argentina, y el activismo feminista, y proponen un baile libre en sintonía con los modos sociales de esta nueva época. Hoy en día, en el ambiente tradicional estos cambios fueron aceptados. Las personas que se acercan al tango lo hacen en un contexto distinto a los años 90’.

De taller lesbiofeminista a milonga queer, el relato multifacético de las experiencias de baile y las reflexiones que pertenecen al ensayo de Mariana contienen preguntas necesarias y urgentes de cara al movimiento de mujeres y al despertar de una percepción colectiva del género como eje vertebrador de lo social. ¿Cómo es el pasaje de determinadas ideas del feminismo a una práctica de baile? ¿De qué manera las tradiciones culturales populares se convierten en materia y territorio de ensayo y exploración de lo político?

Hay otro registro en el cual leer este trabajo: el lesbianismo desde una dimensión cultural, esto es, ya no como experiencia de la sexualidad y de los afectos, sino como conjunto de apreciaciones de lo social, como motor de la creatividad musical y del arte en general, en el presente y el pasado de la historia Argentina. El ejercicio de reconocer, y de pensar desde una posición disidente respecto del estado naturalizado de las cosas, creó lugares antes inexistentes que intervienen las relaciones sociales desde hace tiempo.

Para quienes bailamos tango, dentro y fuera de la pista de baile de La queer, la identificación con distintos pasajes de este libro es inevitable: *esto me pasó; lo vi, lo escuché, lo sentí*. Por eso, lo que comienza a continuación es un tango habitado, una de esas veces en las que *lo personal es político* dejó de ser una consigna iluminadora para convertirse en un modo de hacer.

MERCEDES LISKA

Tango Queer *Buenos Aires*
Crónica de fundación

La milonga

El abrazo

A mis veinticuatro años, tuve una crisis emocional que yo misma titulé “ataque de pánico”. Si bien se prolongó por mucho tiempo, sus horas de mayor rimbombancia coincidieron con la duración del efecto del primer y último porro de marihuana que fumé en mi vida. Grande y entero, sin antecedentes en mi historia personal, este porro me disparó visiones temibles. La amiga que me acompañaba (estábamos de vacaciones en Cabo Polonio, en su época de esplendor hippy), más experta que yo en este terreno, pero incauta, y ante mi reacción de llanto incontenible, para calmarme, me dijo: “pensá en algo lindo, Mariana, porque el efecto del porro sigue la dirección de lo que pensás, lo agranda, lo intensifica” (las dos éramos estudiantes de Letras en la UBA). Y con desesperación, me puse a seleccionar imágenes en mi cabeza tratando de esquivar los monstruos que la amenazaban. Por fin di con la imagen: era yo misma abrazada a un señor en la milonga, con el que me gustaba bailar. Y en ese momento de total desamparo, ese recuerdo, que era también un deseo, me calmó. Y no exagero. Fue así que pude dormir esa noche, y las siguientes. Entendí que el tango era mi posibilidad.

Hay algo que diferencia al tango de todas las otras danzas que conozco, tal vez lo único específico: el abrazo. Que no es un simple contacto físico sino un encuentro sincero a partir del cual dos cuerpos comienzan a desplazarse juntos. Es en el abrazo que se inicia el baile. Ni antes ni después. En ese instante, y de manera intuitiva, comienzan a decodificarse las posibilidades de movimiento con el compañerx.

Este momento, que es un principio, implica una entrega tan íntima y tan honda al propio cuerpo y al de la otra persona, que pueden asaltarnos emociones imprevistas. Desde la sexualidad irrefrenable hasta la indiferencia, el rechazo, la calma, la nostalgia, la impaciencia, o la alegría.

El abrazo da lugar a otro elemento diferencial de esta danza: la improvisación. Los desplazamientos no surgen de una coreografía previamente estudiada, sino que se van componiendo en el momento. Un paso se combina con el otro, y si bien quien lleva es responsable de las combinaciones, éstas dependen de una cantidad de factores que afectan el momento del baile: las proporciones de los cuerpos, su destreza, el espacio de la pista, la cantidad de parejas que bailan simultáneamente, la música, los zapatos, la vestimenta, la mirada de quienes están alrededor.

Aclaro que la improvisación se realiza sobre ciertas pautas previas. Hay movimientos específicos en el tango: caminata, ochos, giros, barridas, boleos, planeos, sacadas. Esos movimientos se aprenden individualmente o en secuencias en las clases. Hay una técnica que prepara los cuerpos para que puedan entregarse a la improvisación. Pero antes de alcanzar esta técnica y convertirnos en bailarinxs, en el principio, y una vez y para siempre, está el abrazo.

Tal vez se deba al abrazo, y a las emociones que éste suscita, el éxito del tango en el mundo. Ir a “milonguear” no es un mero entretenimiento, una oportunidad de sociabilización o de ejercicio, (aunque sea, además, todas esas cosas), bailar tango en una milonga es un encuentro físico y emocional pautado por una cantidad de códigos que permiten un tipo de entrega que yo no experimenté hasta ahora en ninguna otra área de mi vida.

En mi primer año como profesora de tango, llegó a mi puerta un alumno de una pequeña ciudad de Noruega llamada Otta. Era un hombre de unos sesenta años, heterosexual, ingeniero, muy retraído. Yo estaba empezando y mis clases eran baratas. Este alumno era un hombre sombrío a primera vista, y por esa razón no me caía bien. Necesitaba de todo, por empezar, un corazón. Lo entendí de entrada, cuando me apoyé en su pecho frío. Tuve la sensación de que no estaba acostumbrado a los días de sol, ni al contacto físico. Creo que porque fui educada en la moral católica, me apiadé de él de inmediato, y a pesar de mi desagrado quise

ayudarlo. Entendí enseguida que mi clase no serviría para nada si no comenzaba a circular sangre en ese cuerpo, y me ofrecí sin previsiones para que se encendiera –al menos– una débil llama en él. Fue una experiencia dramática. Recuerdo que hacia el final de la clase sus manos estaban tibias, también el pecho, más receptivo, tenía una sonrisa en la cara. Y yo estaba exhausta, vampirizada. Me enfermé. Nunca más. Tal vez el bienestar le haya durado algunas horas y para mí fue fulminante.

Como escuché que decía en una clase, con impaciencia, un reconocido maestro de tango a un joven caballero que manifestaba cierta dificultad para la entrega: “Si no te entregás no podés bailar”.

Se requieren muchos años de profesión para aceptar que no todas las personas pueden bailar tango y que esta posibilidad depende, únicamente, de que quien baila esté dispuesto al abrazo.

Humanismo

A fines de los años noventa solía ir a milongear los domingos al Torquato Tasso. Una noche me sacó a bailar un holandés principiante y después de una tanda, me acompañó hasta mi mesa, y ahí mismo me ofreció que le diera clases privadas. En ese momento, trabajaba como secretaria en una oficina y nunca había pensado en el tango como una oportunidad laboral. Sin embargo, el ofrecimiento era tan atractivo e inesperado que acepté. El holandés entendió enseguida que yo era amateur y como me vio dudar acerca del precio, él mismo puso un monto: veinte dólares. —Es lo mismo que le pago a Barbarita —me dijo. Barbarita era una joven y agraciada profesora que publicaba sus clases privadas en las revistas de tango. Di mi clase lo mejor que pude, y luego otra, y otra más. Transmitía, con una pedagogía intuitiva, los conocimientos que había adquirido, y comenzaba a diseñar mis propios planes de enseñanza. Mi alumno se mostraba satisfecho, y yo sentía que hacía muy bien

mi trabajo. Recuerdo que unos días después, tras una clase que a mí me había parecido muy satisfactoria, el holandés me tiró mis veinte dólares al suelo: —*Here you have your dollars*, me dijo. Yo tuve que agacharme para recogerlos.

Un día interrumpió la clase de manera imprevista y se dirigió al salón de al lado. Oí de pronto un llanto estruendoso a la vez que íntimo, tristísimo. Lloraba a los gritos, como si hubiera decidido hacerme testigo de su dolor. Yo me puse en cuclillas y lo esperé con mi espalda apoyada en el espejo. Cuando regresó era difícil continuar con la clase. Decidió suspenderla. No hice preguntas, ni él me habló.

Nos encontramos en la milonga, otro día, y me contó, a modo de explicación, que su hija se había suicidado ese año. Recuerdo incluso que me dio detalles: la habitación en Amsterdam, la posición en que habían encontrado su cuerpo. Fue por eso que comenzó a bailar tango –me dijo– y casi inmediatamente viajó a la Argentina. Yo no supe qué decir. Lo invité a que bailáramos. A los pocos meses volvió a Holanda y no supe más de él.

En todos estos años conocí muchas personas que comenzaron a bailar tango tras la muerte de un ser querido, después de una separación, o de algún acontecimiento dramático de sus vidas. El tango se presentó entonces como un escape, un refugio, y luego, sin excepciones, en una posibilidad.

Bailar tango en la milonga es una práctica en la que la emoción que nos embarga, sea del tipo que sea, puede procesarse sin mediación de la palabra. Buscamos el abrazo, el encuentro anónimo. Bailamos entre desconocidos, sin saber quién es quién realmente. Y cuando nos abrazamos a alguien, esa persona trae impresas en su cuerpo sus emociones, las presentes, las pasadas, su biografía. De esto se tratan los encuentros tangueros: mi cuerpo se enlaza con otro cuerpo, atravesado por una cantidad de elementos que desconozco pero que de una forma u otra se expresan al bailar. Bailamos con la memoria, con todas nuestras vivencias. Si la entrega es verdadera, si realmente bailamos un

tango, el encuentro es profundo, es una comunión. Por eso se trata de una práctica tan humanista. Cuando bailamos tango, nuestra identidad entera está en juego.

Comunidad tanguera

Tal vez por todas estas cosas pienso que bailar tango, o mejor dicho, “ir a milongear”, es una práctica de solitarios, de marginales incluso, de lxs que nos sentimos un poco desencajados en la sociedad. ¿Qué otra cosa haríamos si no bailáramos tango? Lo hacemos porque preferimos esta actividad a cualquier otra. No es reemplazable por otras clases de danza. No se trata de un mero entretenimiento o actividad física, sino de una oportunidad de expresión vital y encuentro profundo con otras personas.

El principio, que puede ser cualquiera, marca a fuego al milonguerx, y si el tango “te toma”, lo hace con exclusividad, y para siempre. Es como si una puerta se abriera. Si bien la frecuencia con que milongueamos puede ser fluctuante, si bien podemos dejar de bailar tango por un tiempo, o incluso podemos decidir no bailar nunca más, sabemos que hay un lugar al que podemos volver cuando lo decidamos. Ese espacio es nuestro, la puerta quedó abierta. En ese sentido, el tango es una casa.

Muy pronto advertimos que hay posibilidades de tomar clases y bailar todos los días de la semana y casi a cada hora en Buenos Aires. Y cuando comenzamos a frecuentar las milongas, nos encontramos con los mismos milongueros y milongueras que van alternando entre una y otra. Nos hacemos de un grupo de amigos para ir, nos damos cita en los salones, o simplemente nos unimos en el abrazo al momento de bailar.

Comenzamos a componer así una red de amistad. Y luego descubrimos que también hay lugares de tango en otras ciudades de nuestro país y de Latinoamérica, en los Estados Unidos, en Europa y en Asia, donde proliferan los festivales, los encuentros,

las maratones, y “viajar por tango” es una actividad habitual. Y si vamos al exterior y visitamos “las milongas de allá”, nos encontramos con amigxs extranjeroxs a lxs que conocimos en Buenos Aires. Son nuestroxs “tango friends”, lxs de siempre, lxs que viajan cada año, lxs nuevxs, lxs que aprendieron allá y vinieron a Buenos Aires, lxs que empezaron a bailar en nuestra ciudad y continuaron haciéndolo en las propias. Por eso, se habla muchas veces de la “comunidad tanguera” o también, de la “familia tanguera”: una familia en movimiento, y en red; una familia en expansión.

Lo teatral

Ir a la milonga supone una cantidad de pasos previos. La proximidad con otros cuerpos y el deseo de gustar vuelve indispensable que antes de salir de casa nos peinemos, nos perfumemos, busquemos alguna ropa elegante o sensual.

Pero además del deseo de gustar, hay en estos preparativos algo del orden de la representación. Entrar en una milonga es entrar en un espacio distinto de aquel en el que nos movemos cotidianamente, y que nos da la oportunidad de ser “otros” por algunas horas.

Un gesto que pareciera trazar una línea definitiva entre el “adentro” y el “afuera” de la milonga es el de cambiarnos los zapatos una vez que estamos en el salón. Porque no bailamos con el calzado con el que caminamos en la calle, sino con nuestros “zapatos de tango”, modelos de factura específica que permiten el cómodo desplazamiento en el suelo de la pista, pero que a la vez destacan el pie, lo realzan. Llevamos los zapatos en una bolsita de tela y nos los ponemos en el baño del salón o en las mesas, de acuerdo a la disposición de cada milonga. Solo entonces nuestra imagen tanguera termina de componerse.

También nuestro atuendo suele ser distinto del cotidiano. Ir a la milonga nos ofrece una oportunidad para “vestirnos”, y los estereotipos de género se expresan en esa instancia, especialmente en las milongas más tradicionales. Una noche cualquiera en el Salón Canning, en El Beso o en la Región Leonesa nos dará la experiencia exacta a la que me refiero: hombres con saco y corbata y zapatos bajos “de varón”, damas con polleras o vestidos, y tacos altos “de mujer”. Antes de salir de la milonga, volvemos a cambiarnos los zapatos y a veces, incluso, alguna prenda. Salimos de escena.

Hace poco fui con una amiga a una peña folklórica en Capital Federal. Habíamos ido al cine, y luego cenamos en un restorancito del centro. Yo estaba con mis borcegos, vestía jeans, una remera. Le pregunté si conocía alguna peña y me habló de una en el barrio de Flores. A diferencia de lo que hubiera pasado si hubiéramos querido ir a una milonga, no había requisitos en el atuendo ni en el calzado, así que fuimos esa misma noche, vestidas como estábamos. Al entrar en el salón me llamó la atención que no hubiera un espacio central o pista en donde pudieran desplazarse los bailarines. Muy por el contrario, todo el salón estaba sembrado de gente que escuchaba de pie a un grupo que tocaba en el escenario. Cuando llegaron las chacareras, el auditorio se fue abriendo un poco a los codazos, dejando algunas zonas libres para poder bailar. Las luces no se encendieron para iluminar los cuerpos danzantes, y entre chacarera y chacarera la gente se quedaba en el lugar, para que éste no fuera invadido otra vez por el auditorio. La diferencia con los ambientes de tango era notable.

En el espacio tanguero, la disposición de mesas y sillas *alrededor* de la pista es una condición *sine qua non*. El área donde se desplazan las parejas tiene que estar despejada de obstáculos, pero también las miradas del resto de los asistentes deben estar ordenadas hacia ellas. En muchas milongas tradicionales la iluminación es incluso obligatoria. Bailamos para nosotros y para los que nos miran. Y la tensión entre la privacidad de

nuestro abrazo y su exposición ante otros se mantiene a lo largo de todo el baile.

Esta consciencia de “estar siendo observados” es inseparable del tango, y posibilita la composición de una imagen que es a la vez íntima y pública.

Es por eso que el tango queer puede ser pensado como herramienta política, porque visibiliza identidades no normativas, y a la vez, porque abre nuevas expectativas estéticas de representación.

Lo militar en el tango

Las milongueras

Mis primeros años en el tango están enlazados en mi memoria a una amiga muy hermosa y muy segura de sí misma con la que salía a milonguear todas las semanas. Se llamaba Mónica y pertenecíamos a mundos distintos. Ella era peluquera, muy buena en su oficio, yo estudiante de letras. Ella provenía de una familia de muchos hermanos del conurbano bonaerense, yo de una familia católica de muchos hermanos de zona sur de Capital Federal, la mayoría de mis hermanos profesionales recién recibidos, los suyos con oficios varios. Ella era independiente, única mujer entre seis varones, se había destacado en su familia, había ascendido económicamente, se había venido a vivir al centro y estaba de novia con un policía. Yo lesbiana, intelectual, mal empleada, frecuentemente atormentada por las contradicciones entre mi educación y mi vida personal. Ella exultante, yo inhibida. Era quince años mayor que yo, y la admiraba. Admiraba su entrada altiva en la milonga. Presumida, exigía al organizador la mejor ubicación, aún si hacía solamente un año y medio que bailábamos. Pedía un vino López y lo bebía como si fuera un Clos Vougeot de 1846 y comenzaba a mirar lentamente a todos los hombres del salón, con la frente alta. A partir de ese momento bailaba todas las tandas, sin que yo misma, que estaba a su lado, detectara cómo se producían los encuentros. Según decía, era ella quien elegía con quien bailar. Cuando regresaba a la mesa, me contaba cómo había sido la experiencia. Por lo general era despiadada con los hombres. Se manejaba con mucha seguridad en el sistema de la milonga y siempre obtenía lo que quería. Yo en cambio, me sentía abrumada por las reglamentaciones. En especial la del cabeceo: había que mirar a los señores para que ellos te sacaran a bailar. Esa postergación frente al deseo me ubicaba de inmediato en una total pasividad. Así que solía quedarme sentada toda la noche, porque si miraba a un hombre y él no me elegía para bailar esa tanda, herida en mi narcisismo,

no volvía a posar mis ojos en él en toda la noche. A menudo me sucedía que tras dos o tres intentos frustrados, me quedaba mirando al suelo, enojada con todos los milongueros del salón.

Odiaba las reglas. Sin embargo, ellas constituían un régimen tranquilizador de relaciones. La exposición nunca era total.

Familia

Vengo de familia de militares. Mi abuelo materno era coronel de caballería, y murió en plena dictadura de Onganía, que a la sazón era su amigo, y estuvo presente en sus funerales. La fecha de su muerte, anterior a mi propio nacimiento y al golpe de estado del '76 que dio lugar a la más atroz represión de la historia argentina, da alivio y complejidad al relato familiar, porque mi abuelo, antiperonista declarado, aún en contra de su propia posición partidaria, defendió a Perón con su regimiento en la llamada "Revolución Libertadora" pues consideraba que la función del ejército era defender la democracia y no la de gobernar. Eso significó el fin de su carrera militar y su entrada en una depresión escalonada que acabó con su vida años después. Hay en el relato de la familia materna el prestigio del militar sanmartiniano, defensor de la libertad, hombre bello, iracundo, autoritario, líder a caballo, fiel a sus ideales y a lo que "debe ser". Y también el "corazoncito militar" que cada tanto reivindica mi mamá cuando recuerda las épocas doradas de su niñez en la que bailaba chacareras y zambas alegremente en los cuarteles, mucho antes de la caída en desgracia de la mirada sobre lo militar en la Argentina. De esa suerte de vergüenza y dignidad histórica a la que pertenecemos algunas familias argentinas está forjada la mía.

Tras la muerte de mi abuelo, mi abuela descomprimió sus ataduras. Era joven, tenía cincuenta años, y casi la mitad de su vida por delante. Viajó a Europa con amigas dos veces en los ochenta,

estudió francés, vivió sola. Y yo siempre tuve la sensación de que la muerte de mi abuelo la había liberado.

El elemento militar

Hay en el tango algo ligado a lo militar, a los códigos, al honor, a las jerarquías, a la ley y a las reglas, y a la obediencia. Y hay algo en el tango queer, ligado a la subversión de esas reglas y a la libertad. Y en ambos casos, a la identidad argentina, y sin dudas, a la identidad de género. Regla y subversión.

Reglas

La milonga es un espacio reglado, un lugar con leyes propias, distinto del “afuera”. En una milonga los cuerpos se distribuyen de una determinada manera, el movimiento general se produce en una misma dirección, los encuentros de una forma prevista.

Muchas de las reglas están implícitas, y otras son transmitidas de manera oral entre milongueros.

Una de las reglas principales que rige la milonga es la circulación en la pista: las parejas deben desplazarse en dirección contraria a las agujas del reloj con el fin de evitar coaliciones o amontonamientos. Otra regla, vigente sobre todo en las milongas más tradicionales, es la pisada al suelo, es decir, las piernas de los bailarines no deben levantarse por encima de la rodilla, ni abrirse de la pareja con riesgo de patear a otros.

Podríamos decir que estas reglas no son arbitrarias sino que se fueron estableciendo naturalmente a fin de hacer posible la convivencia en el espacio tanguero. Sin embargo, el fervor y la intolerancia con que la mayoría de las veces se las pretende hacer cumplir entre los milongueros pareciera formar parte de

la identidad tanguera. “El tango se baila así y no así”, “eso no es bailar tango”, “el tango es esto y no aquello” siguen siendo frases muy frecuentes en la milonga.

En la época en que empecé a bailar, no eran pocas las veces en que un bailarín empujaba a otro, o interrumpía el baile para interpelarlo si algún movimiento inarmónico de éste lo perturbaba. La acusación podía traducirse siempre en “estás haciendo las cosas mal”.

Una vez, en una milonga de Copenhague bastante tradicional, y en donde yo misma conducía a una dama, un señor danés se atribuyó –a mi entender por prejuicio de género– el derecho de indicarme que tenía que circular de una manera “x”. Yo, afirmada en el rol del que me apropié hace años, y en mi identidad argentina y de profesora, discutí al danés y le indiqué a él por donde debía circular. Hay una suerte de mini policía en cada tanguero, que cuida el espacio sagrado de la pista y que se ofrece a sí mismo como guardián del orden.

Incluso en la milonga Tango Queer, conocida por su ambiente flexible, se acerca a mi mesa cada tanto un bailarín amigo a decirme “Mariana, fijate que estos dos están haciendo cualquier cosa en la pista, no entienden nada ¿Te parece que les diga yo o les decís vos?” Por lo general, prefiero aceptar emisarios. Es cierto que la pareja aludida genera un desequilibrio en el movimiento total de la milonga. Juntaron los cuerpos de cualquier manera y se menean en el lugar, imitan torpemente el abrazo. El movimiento de sus cuerpos es ahora ascendente y descendente, frenan el ordenado desplazamiento tanguero. Afortunadamente, llega mi emisario y los manda a sentar. Les explica que en este espacio hay reglas, que no se puede bailar libremente sino que antes hay que tomar clases, y que están molestando a los demás bailarines. Ellos se disculpan, vuelven a sus mesas, sofocan las risas que les provoca la aventura en el incomprensible salón porteño.

Las reglas son muchas y no siempre se aprenden de entrada, a veces se trata de un largo y doloroso proceso: no se saca a bailar

a profesores, ni a bailarines más virtuosos que uno sin el riesgo de ser plantado en el segundo baile o incluso en el mismo tango. No se acerca uno a la mesa de aquel o aquella con quien se quiere bailar y simplemente se lo invita, sino que se suele recurrir en las milongas tradicionales al ya mencionado “cabeceo” o “mirada” que es una suerte de contacto previo, invitación– aceptación a bailar.

Hay una milonga muy conocida de Buenos Aires que tiene un cartel con un “código de comportamiento” escrito en la puerta y traducido a varios idiomas. Como si se propusiera a sí misma como el último templo virgen, bastión del “verdadero” tango argentino, esta milonga suele estar nutrida de una gran cantidad de mini policías que cuidan que estas reglas expresas se cumplan.

La existencia de un espacio que necesite asentar por escrito los reglamentos pareciera poner de manifiesto que la evolución espontánea de las costumbres está yendo actualmente en dirección contraria. Pero me atrevería a afirmar también, que el éxito comercial de una milonga que busca torcer la autorregulación en función de un “ideal de comportamiento”, se sostiene en la tecla del elemento militar, que tan bien encarnan muchos tangueros y que suele respirarse en gran cantidad de salones porteños, y también del exterior.

En Europa, por ejemplo, suelen reproducirse milongas tradicionales porteñas en miniatura. Muchas veces conducidas por argentinos inmigrados hace tiempo a estos países, se proponen de manera extemporánea como sitios en los que se conservan los modos del pasado. Las ví en Suecia, en Italia, en Dinamarca, como pequeños *locus amoenus* para los que no se acostumbraron a los paradigmas de la nueva sociedad. El desfase entre el ideal que sostienen y la cultura en la que se implantan es tan grande que su aceptación y su vigencia constituye un enigma para mí.

Da la impresión que en estas milongas la regla es la ruptura y lo “raro” la fórmula tradicional que –paradójicamente– compone la plataforma tanguera, incluso en estos países. Apenas pasados un par de minutos, y a sabiendas de que el organizador no lo avala, es

muy probable que una mujer se levante y, con naturalidad, saque a bailar a otra mujer. Este acto, que en las milongas tradicionales argentinas constituiría lo anómalo, pareciera poner “las cosas en su lugar” en tierra europea.

Los modos que se suponen del “país de origen” y aquellos propios del “país de llegada” están siempre en tensión en este tipo de milongas. Algo así como si por amor a una danza extranjera de la que se intuyen una cantidad de elementos indecodificables por distancia cultural, se estuviera dispuesto a aceptar, y en muchos casos a prestigiar, jerarquías ajenas a la propia cultura, o que, incluso, se dejaron atrás en el tiempo. Sin embargo, la condición de poder romperlos cuando cada quien lo desee está implícita.

La autocensura, en cambio, suele funcionar fuertemente en las milongas tradicionales argentinas. Lxs bailarinxs queer, las mujeres conductoras, o incluso los hombres heterosexuales que gustan de ser guiados por otros hombres o por mujeres suelen preferir no exponerse si no se sienten cómodxs en una milonga porteña.

Pero cabe destacar que el elemento militar no es ajeno a las milongas europeas. Hasta donde pude ver y oír, los mini policías en estas tierras suelen ser feroces guardianes y promotores del supuesto “verdadero tango argentino”, fundando su autoridad en la reputación de los profesores con los que tomaron clases, o en sus viajes a la Argentina.

En el tango queer, el elemento militar pareciera aflorar cada vez que la realidad no se corresponde con la teoría. El empecinamiento de algunxs bailarinxs en fabricar espacios en donde pueda aplicarse el producto de las discusiones teóricas tiene como resultado la uniformidad y previsibilidad de la práctica y el empobrecimiento del ejercicio crítico. Y es así como en vez de fundar el pensamiento en la observación y en la experiencia, y propiciar espacios flexibles, se toma la idea como punto de partida para la acción, a la que muchas veces se tuerce para obtener resultados previstos.

Las jerarquías

“La mesa de los milongueros”, por lo general cercana al bar, es el sitio de mayor prestigio en muchas milongas tradicionales de Buenos Aires. Allí se sientan los milongueros varones de trayectoria. Las milongueras ocupan siempre la primera fila frente a las mesas de los hombres. Si te sentaron muy atrás se interpreta en seguida que “no bailás tan bien”. Yo solía enojarme con estas jerarquías al principio, porque si bien gozaba de ciertos privilegios por ser joven, no era lo suficientemente buena bailarina todavía como para llamar la atención de “la mesa de los milongueros”, que me sacaban a bailar una vez, y luego no volvían a hacerlo. Me frustraba que la disposición jerárquica del espacio delatara mi inexperiencia.

Las jerarquías están en todas las milongas, no solamente en las más tradicionales. Las mesas de los bailarines reconocidos, o las de los profesores que llegan con sus alumnos, amigos y colegas suelen ser centro de atención de las miradas. Por lo general, este ordenamiento es cuidado por los organizadores, ya que siempre da lustre a una milonga el que sea frecuentada por profesionales.

También podemos decir que la disposición jerárquica del espacio vuelve a poner en funcionamiento el engranaje de reglamentaciones.

Hace pocos días me escribió un alumno que está pasando una temporada en Europa. Me cuenta que fue allí a una milonga queer, sacó a bailar al profesor y éste le dio vuelta la cara. Me dice, evidentemente herido, que no es eso lo que aprendió conmigo, y que le explicó a este profesor que en Buenos Aires, Mariana (es decir, yo) les había enseñado “otra cosa”, que nosotros los argentinos no nos manejábamos así. Yo cierro el mail. La reproducción de lo que digo muchas veces viene entremezclada con ideas e interpretaciones que no tienen que ver con la frase puntual que pueda yo haber dicho alguna vez.

Conozco al profesor e imagino la escena: mi alumno no es todavía un gran bailarín, pero está en Europa y piensa (lo da a entender en su mail) que los europeos no “sienten” el tango como los argentinos. Entonces se acerca al profesor y amparado en el plus de su argentinidad lo saca a bailar. Pero el profesor es experto, y sin dudas descortés; le da vuelta la cara. El tango queer no abre una isla de bienestar en la océano del malestar tanguero, ni subvierte todos sus elementos sino que trabaja con ellos, los trae implícitos, y solo flexibiliza algunas cosas. Y mi alumno quebró una regla implícita en el tango. Puede que los espacios de tango queer funcionen como una válvula de escape en el comprimido universo tanguero, pero a la vez no dejan de estar contruidos desde la reglamentación, las jerarquías y los códigos, en una tensión permanente entre el acato y la subversión a la norma.

Pienso, mientras contesto el mail de mi alumno para tranquilizarlo y alentarlo a que siga frecuentando las milongas europeas, que cuando concebí el espacio Tango Queer en Buenos Aires me propuse crear un espacio “desjerarquizado”. Lo pensé en aquel momento en relación a la libre convivencia entre parejas heterosexuales y parejas no convencionales, en la que las primeras no ocuparan un lugar central frente a las otras sino que todas pudieran convivir indistintamente. Sin embargo, esto no necesariamente rompe con todas las jerarquías de la milonga, la tendencia a producirlas se da de manera espontánea; especialmente ahora que hay cada vez más bailarines queer y profesores que se abren camino dentro de este ambiente.

En “la Queer” la gente se va sentando donde encuentra espacio. Como organizadora, nunca puse esfuerzo en reservar mesas para los bailarines famosos, ni los presento con bombos y platillos. Si lo hago, es por amistad o cortesía, pero no por rangos. No tengo la intención de invisibilizar el mérito de los profesionales, pero evito promover jerarquías o hacer de ellas una marca. El riesgo, por supuesto, puede ser la disminución de expectativas que despierta la convivencia con una “élite tanguera”.

La disciplina del propio cuerpo

Una vez, en una milonga en Berlín, llegado un momento los bailarines se quitaron los zapatos y se pusieron a bailar *contact improvisation*. Mis amigas y yo esperábamos con los zapatos puestos a que volviera a sonar un tango. De pronto, quedó claro que esto no pasaría. Las personas ya no estaban en pareja, se iban enlazando y desenlazando libremente ante nosotras. Se había establecido un abismo con el tango.

También en Buenos Aires existen algunas milongas en las que los bailarines terminan ensamblándose en los movimientos del *contact improvisation*. Por lo general, se trata de milongas informales, frecuentadas por gente joven, y el pasaje a la otra danza se produce en la hora final del encuentro.

El contacto entre los cuerpos como punto de partida para la improvisación es un elemento común en ambas danzas. Sin embargo, si bien el tránsito del *contact* al tango resulta natural, no sucede así en dirección opuesta, justamente, porque en el *contact* no hay “reglas” sino movimientos libres. El pasaje del *contact* al tango implica disciplinar los cuerpos y el espacio, reglamentarlos. Los del tango no son cuerpos libres, están atravesados por la cultura y sus marcas (vestuario, postura, pautas de movimiento). En el tango necesito zapatos, ropa “adecuada”; en el *contact*, ropa “cómoda”, y es conveniente andar descalzo o con medias.

No hay nada más absurdo para mí que bailar un tango desnudos. La famosa escena de la película “Tanguito”, de 1994, en donde los protagonistas bailan desnudos un tango, y además, solos y en una habitación, es tan breve como lo que puede durar una situación semejante en la vida real. El tango es cultura.

Las marcas de género

Dos cuerpos que se entregan entre sí a bailar un tango adquirieron antes pautas de postura y movimiento que desbordan hacia la vida cotidiana. Bailar tango nos da un mejor porte en la vida, pero a la vez, nos reafirma en identidades culturales. Por eso, en el tango tradicional, la masculinidad y la feminidad son una construcción tan férrea, y a la vez, protagónica: gestos y movimientos, aprendidos y ejercitados, reafirmados por el vestuario y por el sistema de códigos que exige la milonga. ¿Quién más “masculino” que un tanguero, y quién más “femenina” que una tanguera?

¿Qué pasa entonces en el tango queer? En el año 2015 recibí un mail de dos alumnos de Frankfurt en el que expresaban su descontento hacia una profesora del Festival Internacional de Tango Queer que organizamos junto con Augusto Balizano en Buenos Aires anualmente. Se trata de una profesora muy reconocida en el ambiente tanguero tradicional, y sin dudas una maestra de alto nivel. En ese mail, los alumnos explicaban cómo ella, además de no decir “leader/follower” para referirse a los roles de la pareja de baile sino “hombre/mujer”, decía en las clases “las mujeres tienen que apoyar el taco así o asá”. A los jóvenes de Frankfurt esto les resultó inaceptable, ya que ni las mujeres de esta clase llevaban tacos, ni eran necesariamente *followers*, había varios varones que oficiaban de conducidos, y algunxs asistentes trans que hacían indistintamente ambos roles. El alumno alemán, descontento con el proceder de la profesora, señaló a ésta el desfasaje entre lo que decía y la realidad sobre la que se expresaba, y le preguntó, sin dudas con intención didáctica y no para saber realmente: “¿Qué pasa entonces con el tango queer?” La profesora lo miró, reflexionó, y dijo como toda respuesta: “bueno... en el tango queer se puede hacer cualquier cosa”.

Esta respuesta me parece iluminadora respecto de lo que quiero decir, y pone de manifiesto el carácter subversivo del tango queer. El cuerpo del *follower* en el tango tradicional es un cuerpo

“feminizado” por los movimientos que le corresponden, por las marcas de vestuario, por los zapatos taco alto. Del mismo modo lo es el cuerpo del “leader”, que requiere del uso de pantalones y zapatos taco bajo. Pensarlos por fuera de esta construcción de género implica que el andamiaje cultural que sostiene la imagen tanguera se desmorone.

La subversión

En Buenos Aires se abren permanentemente gran cantidad de milongas de gente joven como opciones a los espacios más tradicionales de tango. En este tipo de milongas, los jóvenes bailan muchas veces en zapatillas, fuman marihuana en las escaleras o en algún cuartito aledaño, andan con ropas informales, están muchas veces politizados. Son los jóvenes contestatarios, que se apropian del tango y lo revitalizan sin pedir autorización a los mayores, ni cumplir con sus reglas. Cuestionados o incomprendidos muchas veces por ellos, se rebelan contra el envaramiento del tango tradicional y lo traducen en nuevas interpretaciones, arman y desarman espacios con gran entusiasmo, organizan festivales gratuitos, conciertos, milongas y clases a la gorra, en casas privadas, en bares, en parques, o en la calle. De esos espacios hay muchos y son semilleros de bailarines, orquestas y músicos. Podríamos decir que en ellos el tango busca expresarse en sintonía con la época que corre.

A mediados de los años noventa, época en que di mis primeros pasos en el tango, este público que desde un punto de vista era revolucionario frente al tango tradicional, no era necesariamente un público “open mind” en cuestiones de género, y si bien consideré siempre estas milongas o prácticas como una expresión de la cultura emergente, nunca me atraieron para ir yo misma a bailar.

Para las personas de mi generación, la identidad gay o lésbica tuvo y tiene, en muchos casos, un alto componente de impostura, y tal vez por esa razón me atraieron desde el principio las

milongas más tradicionales, ante cuyas normas rigurosas siempre me rebelé, pero en donde encontré a la vez la posibilidad de representar un papel.

Pero ¿qué hago yo, que amo a las mujeres, recibiendo en mi oído y en tono íntimo el comentario de un señor de saco y corbata con el que bailo: “vos sos una mujer con todas las letras” o “sos un minón”? Sé que me propuse yo misma durante mucho tiempo como cuerpo impostor. Noto que muchos tangueros gays también lo hicieron, e incluso lo siguen haciendo. Hay gran cantidad de bailarines homosexuales en las primeras filas del tango tradicional, que representan el papel de “varón”, e incluso lo publicitan.

Lo queer es el elemento verdaderamente subversivo en el tango, porque dinamita los pilares sobre los que el tango tradicional se sostiene. Pero solo la visibilidad queer en el tango hace que el cuerpo impostor se convierta en cuerpo subversivo. Cuando hablo de subvertir, no me refiero a destruir sino a interpelar, transformar, actualizar nuestra danza.

¿Cómo empecé a bailar?

El Zorzal Criollo

Tenía veinte años cuando una de mis hermanas trajo a la casa familiar un CD de Carlos Gardel. Lo escuché en mi habitación, un día de sol, y a través de las ventanas abiertas miraba el ceibo florecido. Era tanta la nostalgia que destilaba la vieja grabación que fui tocada en el corazón. El Zorzal criollo, acompañado de sus guitarras, con su voz inigualable cantaba, entre otros tangos, el exagerado “Silencio en la noche”. El extremo dramatismo de la letra, la irrupción del clarín en un momento dado, y del coro de madres, eran el colmo de lo inverosímil. Sin embargo, la exaltación de los sentimientos era eficaz y la emoción me embargó.

“Silencio en la noche. /Ya todo está en calma. /El músculo duerme. / La ambición descansa. // Meciendo una cuna, /una madre canta /un canto querido /que llega hasta el alma, /porque en esa cuna, / está su esperanza. //Eran cinco hermanos./ Ella era una santa. / Eran cinco besos / que cada mañana / rozaban muy tiernos/las hebras de plata/ de esa viejecita /de canas muy blancas. / Eran cinco hijos /que al taller marchaban. // Silencio en la noche. / Ya todo está en calma./ El músculo duerme, /la ambición trabaja. //Un clarín se oye. /Peligra la Patria. /Y al grito de guerra /los hombres se matan/cubriendo de sangre /los campos de Francia.// Hoy todo ha pasado. /Renacen las plantas. /Un himno a la vida /los arados cantan. /Y la viejecita /de canas muy blancas /se quedó muy sola, /con cinco medallas /que por cinco héroes/la premió la Patria. //Silencio en la noche. Ya todo está en calma/. El músculo duerme, /la ambición descansa... // Un coro lejano /de madres que cantan/ mecen en sus cunas,/ nuevas esperanzas”. (Silencio en la noche, Alfredo Le Pera y Horacio Pettorossi)

Tras el shock sentimental, despertó mi interés. El tango abordaba los temas “patria” y “familia”. La crítica a la ambición de los gobiernos era expresa, pero involucraba además una referencia a los estereotipos familiares. Esos grupos de cunas-esperanza

ofrecidas para futuros exterminios de hijos en nombre de la patria dejaba al descubierto el rol de la familia como funcional a los Estados, y la “madre santa”, como pieza fundamental del engranaje. Nostálgica por el tiempo dorado en que sus cinco hijos varones iban al taller mecánico cerquita de su casa, la anciana se encontraba ante un presente desbastado: en vez de cinco hijos, tenía cinco medallas. Estaba el estereotipo, y estaba la crítica, y ambos habían sido atados en un tenso ramillete de emociones.

El rumor de que Gardel era gay, y que el tango fue escrito tras la visita de él y su amante Lepera a la tumba familiar del fugaz presidente francés Paul Doumer, cuyos hijos junto a Blanche Richel murieron en la Primera Guerra Mundial, no deja de resultarme sugestivo. No hablo de una intención crítica por parte de los autores, pero sí de un modo muy particular de expresar la nostalgia por los estereotipos. Porque la nostalgia de este tango no es tanto por la muerte de los hijos, sino por la angustia insoportable que provoca el sufrimiento de una madre amada a la que no se cuestiona. La mirada está puesta en la tristeza de la mujer y no en los hijos muertos. Ella es mostrada como víctima eterna de los Estados, y no como su cómplice. Ahí reside la fuerte emocionalidad del tango, hay un destino que se acepta y se sufre. No se da solución al problema porque a esa madre, por amor, se la desresponsabiliza. Y el costo es alto: la vida del hijo.

Sé que ese día se encendió en mí el deseo de comenzar a bailar tango. No eran las ganas de moverme al son de la música ni de abrazarme a otra persona lo que me interesaba. En ese momento no sabía lo que vendría después. Era simplemente, el deseo de transitar una emoción muy profunda en mí, y a la vez, abrirme a lo desconocido.

El Gallito

Pero no fue entonces que tomé mis primeras clases sino dos años después, cuando me enamoré de una compañera de trabajo que

bailaba. Ella iba a la escuela de Carmona, que convocaba gente joven y extranjeros, y me comentó que los directores, Norma y Ernesto, eran conocidos por su renovador método de enseñanza. Como yo quería hacer todo lo que ella hacía busqué la dirección, y fui un sábado. Quedaba en la calle Moreno.

Cuando entré en el lugar, miré alrededor. Era un saloncito con piso de baldosas y mesas y sillas de metal. Había algunos hombres de edad avanzada bailando con mujeres también de edad. Poca gente. Un hombre flaquito y muy perfumado, de camisa floreada se acercó a mí y se presentó como el asistente del profesor principal, que en ese momento estaba de viaje. Le pregunté por las clases de tango y contestó que eran allí. Me senté en la primera fila, y enseguida volvió a acercarse, me extendió un brazo y me dijo “vení, muñeca, yo te voy a enseñar”. Me condujo al centro de la pista, donde no había nadie, me dijo que me relajara, y ahí nomás me abrazó y comenzó a torcerme para que yo pudiera amoldarme a su cuerpo. Dimos unos pasos y me entregó a otro señor, de estómago prominente, que también me retorció entre sus brazos. Y fue así como entre todos los señores de la práctica “me hicieron bailar” esa tarde. Hacia la noche daba pasos a gran velocidad, y hacía ochos para atrás y para adelante. Supe enseguida que ese lugar no era la Escuela de Carmona sino una práctica llamada “El Gallito”, y lejos de contrariarme, me sentí cómoda en el desvío. Había encontrado mi lugar, el verdadero tango, el orillero de los suburbios. Lo elegí para ir todos los sábados. Esa primera vez, mis compañeros de baile me invitaron al Viejo Correo, otro salón con público más bien mayor, muy concurrido. Yo acepté encantada. Luego de nuevo a El Gallito, y después a otra milonga en San Telmo. Así comencé a bailar, sin haber aprendido a hacerlo, tres veces por semana. Tenía veintidós años.

La experiencia más parecida a aprender a bailar tango fue en mi vida el aprendizaje de otras lenguas, y acaso, el de mi propia lengua. Cuando se aprende a hablar un idioma, no solo se incorporan estructuras sintácticas, vocabulario, sino que toda la cultura

y la historia que sostiene el idioma y lo moldea, el presente de quienes lo hablan, su práctica, sus tensiones, forman el caudal del aprendizaje, comienzan a echar raíces en la propia identidad, la transforman. Todo era exótico y fascinante, pero a la vez tenía que ver conmigo de una manera profunda: la gente, los espacios, y las nuevas sensaciones que mi cuerpo comenzaba a experimentar. Estaba en el principio de un camino largo y hermoso, sembrado de posibilidades.

El profesor

Yo bailaba alegremente en El Gallito con mis amigos cuando una tarde entró al salón un hombre alto y morocho de unos cincuenta y pico, con zapatos blancos. Se sentó en una mesa junto a otros milongueros y pidió una bebida. Más tarde lo vi bailar, elegante, con la mejor bailarina. Se pavoneaba un poco entre tango y tango, a la vez que saludaba con efusividad a otros milongueros. Ese día, la práctica estaba concurrida. El hombre se sentó, bebió de su vaso, y echó un vistazo general a las mujeres. En un momento me clavó la mirada. Yo no conocía aún los códigos, y habiendo sido educada en el pudor femenino, miré para abajo. Al rato noté que me estaba cabeceando. Cuando entendí la seña acepté, y bailamos toda una tanda. Al final, me entregó su tarjeta, que decía “Juan Pérez: profesor de tango”, y me dijo que daba clases en un boliche cercano llamado Re Fa Si.

Comencé a ir a sus clases, cuya pedagogía era muy parecida a lo que venía experimentando. Cuatro o cinco mujeres esperábamos sentadas en las sillas de metal, y él nos sacaba a bailar a una por vez y nos acomodaba el cuerpo para amoldarlo al suyo. Como yo era la más joven, tenía privilegios. Él se demoraba más en mí, otorgándome más minutos de práctica, y me adulaba. Yo aceptaba las ventajas, pero a la vez, sufría la envidia de mis compañeras. Como usaba polleras cortas y aún con discreción,

me gustaba seducir, oí que una le decía a otra un día “con esa pollera tan cortita...”

La “milonga de provincia”

Un día mi profesor me invitó a una “milonga de provincia”. Era en la Asociación de Bomberos Voluntarios de Lanús. Me acuerdo que esa noche me puse un vestido negro corto y la misma hermana que trajo el CD de Carlos Gardel y que conocía algunas de mis andanzas, me hizo un rodete alto. Si bien yo era mayor de edad, mentía a medias en la casa familiar, por lo extravagante que podía resultar mi actividad. Y ante la pregunta “¿Adónde vas Marianita?” en vez de revelar que me iba a bailar tango “a provincia” con un milonguero de cincuenta y pico, dije que salía con “mis amigos de tango”.

Crucé el umbral de la puerta en la noche de verano, atravesé el Parque Pereyra por el camino de los árboles, y tomé el colectivo 37 hasta la esquina de Re Fa Si. Allí, en la estación de servicio, me esperaba mi profesor, de punta en blanco. Nos fuimos para Lanús en su auto. En el momento en que cruzábamos el Puente Alsina, sentí que estaba adentrándome en el corazón del verdadero tango argentino.

Ya en Lanús, Juan frenó en una esquina y me dijo que bajáramos. Me señaló un bolichito de dos por dos que estaba adelante. Era un restorán sin portón, abierto a la calle, con público exclusivamente masculino. Nos sentamos en una mesa. Mi profesor llamó al mozo, a quien parecía conocer, y pidió sin consultarme, dos bifés con ensalada, uno para él, y uno para mí. Todos miraban una pelea de box que pasaban en un televisor colgado del techo. Incluso mi profesor, que estaba abstraído, y no me prestaba la menor atención. Los otros hombres me miraban de reojo. Yo casi no me movía. Comí en silencio. Cuando terminó la pelea, nos levantamos y fuimos a la asociación de bomberos. Entramos

por el pasillo en donde estaban estacionados los camiones, y nos introdujimos en el salón de baile por una puertita lateral. Había mucha gente sentada y varias parejas bailando en la pista. De la otra punta se acercaba el organizador, haciendo grandes aspavientos. Abrazó a Juan, y tras echarme una mirada, le hizo un gesto de aprobación. Nos indicó una mesa preferencial.

Esa noche, por supuesto, bailé solo con mi profesor. En ese espacio ser su compañera me daba donaire. Sin embargo, llegado un momento comencé a sentir cierto malestar. En cada esquina de la pista, Juan me marcaba un ocho cortado frente a la mesa de unos señores, y me hacía hamacarme un poco más de lo necesario. Me susurraba al oído “para la envidia de los milongueros”.

En un momento de la noche, mi profesor se fue a saludar a unos amigos. Aproveché para mirar alrededor. Había muchas mujeres sentadas, emperifolladas, esperando con cara complaciente. Sonó el primer tango de la tanda, y los hombres eligieron a sus mujeres. Muchas quedaron sentadas. Estaban unas junto a otras, en varias hileras, esperaban. Ellos bailaban todos.

Juan volvió a la mesa y me sacó a bailar, y al aceptar una vez más frente a todas esas mujeres que esperaban hacía horas a ser invitadas, sentí, por primera vez, un fuerte desagrado por mis privilegios. Yo no bailaba bien todavía. Entendí que el mérito no era la calidad de mi baile sino mis características físicas, y mi juventud. Algo de la arrogancia con que los varones hacían gala de su poder me indignaba, pero mucho más, la pasividad de las mujeres. Una de ellas, muy maquillada, rolliza, vestida de rojo y con una cinta negra alrededor del cuello en la que había enganchada una flor, estuvo sentada toda la noche, sin pisar la pista de baile. En un momento dado llamó al mozo, pagó su copa, y con su carterita en mano, salió por la puerta sin saludar a nadie.

Fue en ese momento que nació en mí un primer gesto de rebeldía respecto del “estado de cosas” en el tango.

Mi profesor me dejó en la puerta de mi casa, y nos vimos en la siguiente clase. Sacó una tarjeta y me dijo: “Me invitaron a

Rusia, necesito una compañera”. Una débil y contrariada llama de deseo se encendió en mi pecho. Para esa época una mujer de unos cuarenta y pico había comenzado a rondar a Juan. Un día, se sentó a mi lado, lo señaló con el mentón y me dijo: “Mirá que le está diciendo a todo el mundo que te acostás con él”. Ese fue el fin de mi relación con mi profesor. Le dejé el camino libre a la mujer, y busqué nuevos rumbos.

El Poder

El “rol de la mujer”

Cuando en el 2005 decidí sentarme a escribir mis primeras reflexiones sobre el tango, me importó señalar la desigualdad de poder en la distribución de roles de la pareja de baile. A mi entender, el rol de conductor, ligado de una manera cultural a la identidad masculina, es el rol más activo de la dupla, y a la vez el que detenta mayor cantidad de conocimientos, información, posibilidades de desplegar la creatividad y, por supuesto, el que exige a quien lo ocupa mayores responsabilidades.

El rol de conducido, en cambio, culturalmente ligado a la identidad femenina, consiste fundamentalmente, y con algunos matices y prerrogativas, en “dejarse llevar”.

Transcribo la letra de “Así se baila el tango” de Elizardo Martínez Vilas, que expresa con literalidad esto mismo que digo. Fue en la perfecta síntesis de este tango que yo aprendí a bailar; ésta fue mi escuela, y hubiera seguido en ella si mi propia identidad no hubiera entrado en crisis en su corset.

“¿Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas! / ¿Qué saben lo que es tango, qué saben de compás! / Aquí está la elegancia. ¿Qué pinta! ¿Qué silueta! / ¿Qué porte! ¿Qué arrogancia! ¿Qué clase pa’bailar! / Así se corta el césped mientras dibujo el ocho, / para estas filigranas yo soy como un pintor. / Ahora una corrida, una vuelta, una sentada.. / ¿Así se baila el tango, un tango de mi flor! // Así se baila el tango, / sintiendo en la cara la sangre que sube / a cada compás, / mientras el brazo, / como una serpiente, / se enrosca en el talle que se va a quebrar. // Así se baila el tango, / mezclando el aliento, / cerrando los ojos / pa’ escuchar mejor, / cómo los violines / le cuentan al fueye / por qué desde esa noche / Malena no cantó. // ¿Será mujer o junco, cuando hace una quebrada? / ¿Tendrá resorte o cuerda para mover los pies? / Lo cierto es que mi prenda, que mi “peor es nada”, / bailando es una fiera que me hace enloquecer... / A veces me pregunto si no será mi sombra / que siempre me persigue, o un ser sin voluntad. / ¿Pero es que ya ha nacido así, pa’ la

milonga/y, como yo, se muere, se muere por bailar!” (Así se baila el tango, Marvil)

Muchas de las mujeres que hayan experimentado el rol de conducidas con un milonguero “de los de antes” darán fe de que esta letra expresa el clímax que se puede alcanzar bailando un tango tradicional. La entrega absoluta, la mujer que es sombra, ser sin voluntad, junco, “peor es nada”, mujer que es no siendo en los brazos del hombre. De ese hombre al que incluso se le perdona el pavoneo, la vanidad, porque se lo pudo hechizar con la propia intermitencia ontológica. ¿Qué otra cosa hubiera querido yo que evanecerme en los brazos de un hombre? Quemada-de-pasión-fuego-incinerante-fiera-enloquecida-enloquecedora. Lo tuve. Me gustó. Pero en un momento dado quise también otras cosas.

Aprender a guiar

Después de haber bailado cinco años como conducida, empecé a sentir que mis posibilidades en el tango eran limitadas. Por empezar, si quería bailar, necesitaba que un hombre me invitara, por otra parte, tenía que hacerlo solo con hombres, y en tercer lugar, sin un varón a mi lado que supiera los pasos no podía enseñar. Fue entonces que decidí aprender el rol de guía.

Con mi amiga Lala García conseguimos que una profesora viniera a enseñarnos a un grupo de chicas todas las semanas en un centro cultural gay de unas amigas llamado Bla Bla up-Arte.

Después de mi primera clase como conductora se me hizo evidente cuánto me había privado de aprender ¿Cómo había aceptado durante tantos años “no saber”? Siempre en mi vida relacioné el conocimiento con el poder. El poder, en el sentido de posibilidad, la posibilidad en el sentido de libertad. El acceso a ese saber me daba poder sobre mí, y libertad. Así que simultáneamente, comencé a enseñar yo misma a bailar tango a otras

mujeres, casi como un modo de compartir lo que iba aprendiendo.

Alquilé una sala de ensayo por San Cristóbal y di mi primera clase grupal. Era el año 2001. Vinieron dos alumnas, que pagaron dos pesos cada una, menos de lo que me costaba el alquiler de la sala. Pasados unos meses éramos diez, y luego el grupo fue creciendo, con altibajos. Dos años después me comentaron que se había abierto un centro cultural dirigido por lesbianas feministas que podía estar interesado en la propuesta. Se llamaba “La Casa del Encuentro” y no permitían el ingreso de hombres. Como mi público era exclusivamente lésbico hasta ese momento, esto no representaba un obstáculo. Necesitaba consolidar un grupo estable como primer paso para una propuesta más amplia, y ese era el lugar indicado. Así que allí fui a ofrecer mi curso, al que llamé, con precisión lingüística, “Tango entre señoritas”. En 2004, después de un año, organizamos lo que fue, hasta donde sé, la primer milonga de mujeres de Buenos Aires, a la que asistieron cien mujeres de todas las edades. La calidad del baile no era buena, pero fue un evento sin precedentes, y se propagó el entusiasmo. La hicimos cada mes durante casi un año. Paralelamente, daba clases privadas a alumnos varones suecos y noruegos que me llegaban por otras vías. Había abierto además un grupo en una pizzería de Boedo para público tradicional que no terminaba de consolidarse. Entendí que tenía que elegir hacia dónde encauzar mis esfuerzos y decidí transmitir el tango de la manera en que yo misma lo sentía, así que pronto desarmé el grupo de Boedo y seguí solamente con mis clases en La Casa del Encuentro.

Como Bla Bla up-Arte cerró, busqué otras clases de tango para mujeres que quisieran conducir. Necesitaba continuar con mi formación. Había pocas profesoras que las daban, y una que se promocionaba de esa manera estaba vacía y enseguida se disolvió. Así que iba a clases tradicionales y pedía a los profesores que me enseñaran el rol de conducir. No era fácil convencerlos, y aún si me decían que sí, cuando había más mujeres que hombres, me ponían a seguir a un principiante, y si eran mayoría mujeres, no

eran muchas las que mostraban ganas de practicar con otra mujer, y preferían quedarse sentadas todo el rato hasta que hubiera un hombre disponible.

Sin dudas, ser lesbiana sumaba dificultades internas. “¿Y vos por qué querés aprender a conducir?” me interpeló con rudeza una profesora que casi en seguida comenzó a hablar mal de unas lesbianas que había conocido una vez. Me sentía una impostora, y sin embargo, no lo era. Yo solamente quería aprender a bailar los dos roles. Porque sí.

Tal vez por eso nunca pude reconocer un único maestro o maestra en mi formación. Tomé lo que me servía de cada uno, pero no me inscribí en ninguna línea, en ninguna escuela. No había modelos en ese momento para lo que yo quería hacer, incluso ser, en el tango. Las mujeres que guiaban lo hacían solamente como práctica o juego, o se restringían a la función pedagógica del rol. No se identificaban con él, se trataba siempre de hacer el “rol del varón”. Yo necesitaba componer mi propia identidad en el tango. Quería que el rol fuera mío, aún si nadie parecía estar dispuesto a dármelo por derecho.

El precio fue alto, pero fui aprendiendo.

Mujeres conductoras

Puedo decir que el antecedente familiar de “mujer que guía” en el tango fue mi abuela, y bailaba entre mujeres.

Mis padres no bailaron tango jamás, ni les interesó nunca. Ni bailar, ni escucharlo. No era que lo rechazaran, sino más bien mostraron siempre indiferencia. El tango, para ellos, jóvenes en los años '60, era algo “de viejos”. En su adolescencia escuchaban Los Beatles, Los Plateros, bailaban Elvis Presley, y de lo argentino, folklore. Pero nunca tango. Que dos de sus hijas (mi hermana menor también es tanguera) bailen tango les sigue llamando la atención.

Mis abuelos, en cambio, sí. Los padres de mi padre eran hijos de inmigrantes españoles. Vivían ambas familias (la de mi abuela y mi abuelo paternos) en la misma casa chorizo en el barrio de Barracas, a pocas cuadras de donde yo misma nací, compartían el mismo patio. Iban de chicos a los bailes, donde tocaban las orquestas que hoy seguimos escuchando en reproducciones. Mi abuelo, de más grande, incluso se jactaba de que lo confundieran en la calle con Osvaldo Pugliese, por sus grandes anteojos, porque era pelado, porque iba siempre de traje. Yo tenía doce años, no sabía quién era Pugliese, y un día me lo mostraron en la tele. Fue en “Grandes valores del tango”, el mítico programa de Silvio Soldán de Canal 9, que nadie miraba en casa. Me pareció un viejito. Toda una generación me separaba del universo tanguero, y como mis años de infancia transcurrieron en dictadura, la distancia se profundizó. No recuerdo que hubiera en esa época una gran difusión del tango en las radios, en la televisión, en los eventos públicos, salvo emisiones específicas.

Aún jóvenes, pero ya casados y con un hijo, mis abuelos habían dejado de frecuentar los salones de baile. La vida familiar, y también la vida del país, tomó otro rumbo. A ellos nunca los vi bailar tango en los años setenta, ni tampoco en los ochenta. Solo sé que habían bailado de jóvenes, porque eso se decía en mi casa.

Sin embargo, la mamá de mi mamá, la viuda de mi abuelo el coronel, sí bailaba tango en las fiestas de mi niñez. Lo hacía con nosotras, sus nietas, conducía ella, y nos contaba que de adolescente solía bailar con sus hermanas, primas y tías en Santo Tomé, el pueblo en el que se había criado. Por supuesto que en aquella lejana época, nunca bailaba con hombres porque estaba mal visto (mi abuela pertenecía a una “familia bien” de pueblo), y acaso por costumbre, tampoco bailaba con hombres de grande, ni siquiera con mi hermano. Solo con mis hermanas y conmigo. Yo imaginaba a las tías bailando entre ellas con vestidos vaporosos en el paisaje correntino, y a las niñas enlazadas a sus cinturas. Cuando mi abuelo apareció en su vida, y ella lo siguió por los

cuarteles de toda la Argentina, el tango quedó cristalizado en aquellos bailes libres de antaño, en las que unas y otras conducían y eran conducidas.

El matrimonio

El tango es un baile de pareja. Alguna vez comentábamos con amigas las dificultades que mostraba un conocido “viejo milonguero” para enseñar a sus alumnos un paso que hacía espléndidamente con su mujer. Las dimensiones y características físicas de ella, sus propias dimensiones y características, el mutuo amoldarse de los cuerpos a lo largo de los años, hacían que el entendimiento entre ellos no requiriera de una marca determinada. Aquel paso parecía ser un producto exclusivo de la dupla, impracticable para otras.

Pienso la imagen tanguera tradicional como la de un matrimonio, en donde ambos componentes de la pareja ocupan un rol fijo, no intercambiable. Solo en la medida en que se acepte el rol y se lo ocupe en todo su despliegue de posibilidades, el matrimonio funciona y se sostiene a lo largo del tiempo. Ambos se necesitan mutuamente, no es uno sin el otro. En ese sentido, el tango no es una danza que promueva la igualdad y la independencia, sino la diferencia y el complemento. Es un trabajo en equipo. Las partes, una vez juntas, se articulan conformando una nueva unidad, se entregan a una transformación de sí mismos para fundirse en un todo orgánico. Se necesitan dos para el tango, dos distintos y complementarios. Y siempre y cuando esos dos cumplan con su rol plenamente, componen de manera cabal la figura única.

“Chicas – escuché decir a una profesora en un curso de ‘técnica para el rol de la mujer’ – sean mujeres, es el mejor consejo que tengo para darles”.

En la exhortación de la docente, se expresaba la idea de que cuanto más “mujer” la persona fuera, mejor funcionaría la dupla tanguera. Tan sencillo como eso. Las señoras y señoritas alumnas

debían simplemente entregarse en meditación a descubrir y desplegar su “esencia” de mujeres, o en su defecto, construir rápidamente la imagen esperada, pues el hombre, compuesta también su hombría mediante el mismo procedimiento, aguardaba para completar con ella la imagen matrimonial.

Cualquier desviación al comportamiento previsto para una mujer, y también para el varón, tendría consecuencias negativas en el baile. En este punto, el consejo excedía el ámbito de la danza.

“Sean mujeres, chicas, actúen como mujeres”, repite la docente como si en estas palabras no viniera implícito el azote discriminatorio. ¿A quién le habla la profesora? ¿A cuántas personas excluye de bailar tango con su simplificador consejo? Y una vez más, la vieja pregunta ¿pero qué es exactamente “ser una mujer”? Como si las conquistas sociales del siglo XX no pudieran terminar de desplegarse aún en el mundo tanguero del XXI.

Cualquier persona que se sienta incómoda en esta extática imagen de género o en el rol asignado desde afuera, y que aún así haya sido tocada por el deseo de bailar tango, propone grietas en el tango danza.

Evita

Los años de oro del tango argentino coincidieron con la cumbre de poder político que alcanzó la dupla Juan Domingo Perón – Eva Duarte de Perón. El matrimonio, si bien gobernó de hecho en nuestro país “codo a codo”, componiendo una imagen de pareja presidencial de atractivo infalible, nunca se propuso en las urnas con esta fórmula. En un discurso memorable transmitido por la Red de Radiodifusión el 31 de agosto de 1951, la que siguió siendo hasta su muerte primera dama comunicó a un pueblo conmovido, su decisión de renunciar de manera “irrevocable y definitiva” a postularse como vicepresidenta de la Nación, cargo que la CGT le pedía encarecidamente que aceptara. Evita aclaró que se trataba

de una decisión “totalmente libre”, y que tenía incluso toda la fuerza de su “voluntad definitiva”, sin embargo, en todas partes reinó la sospecha.

El audio y la memoria de semejante abdicación siguen conmoviendo a los argentinos, y llevan a muchas reflexiones sobre el poder, las mujeres y el poder, y la “mujer argentina”.

El amor sin condiciones que especialmente las capas más humildes de la sociedad profesaban por Evita es algo que puede verificarse en la estructura de la mayoría de las familias argentinas. Yo misma tuve una tía abuela llegada de España en barco en 1911 que trabajó toda su vida en una fábrica textil, y que hizo tres días de procesión entre las flores para despedir el cuerpo de Eva, que la había dignificado en su condición de obrera.

Pero hubo algo más que la figura individual de Evita que ejerció una enorme seducción sobre el pueblo gobernado: el matrimonio que compuso con Perón. “Juan Domingo Perón – Eva Perón, la fórmula de la Patria”, decían los carteles aquel día memorable. Las imágenes de la época son profundas en sentimientos. Frente a las grandes concentraciones de gente, Eva y Juan Domingo se muestran juntos en el balcón. La forma en que él la secunda, el apasionamiento con que ella se expone a su lado, el abrazo, la contención tras los momentos de alta emocionalidad. Evita no es sola, Perón no es solo. No es uno sin el otro. Se trata de un matrimonio, una dupla que fundó su eficacia en la distribución de tareas, en el complemento entre los roles. Basta con leer cualquier página de *La Razón de mi vida*, la “autobiografía” que Eva Duarte firmó, para que quede clara la composición del binomio: ella “jefa espiritual”, él “conductor del pueblo”, ella “sentimental”, él “pensamiento”, ella “mujer sencilla”, autoproclamada “ignorante”, él “hombre culto”, “inteligente”. Ella puente entre el pueblo y Perón, identificada con el pueblo, sostiene y publicita la imagen de él como hombre admirable, caudillo semejante a un dios: “Todo lo que soy, todo lo que tengo, todo lo que pienso y todo lo que siento es de Perón”.

Ahora bien, es en ese discurso, y en ese modelo matrimonial que fuimos educados los que ahora promediamos la adultez. Nuestras madres, nuestras abuelas, nuestras bisabuelas, nuestras hermanas mayores, salvo excepciones, dedicaron la energía de su vida a fortalecer estos lazos que hincharon de manera desorbitante la imagen del hombre, y a la vez fundaron un modo del poder femenino.

“...lo natural en la mujer es darse, entregarse por amor, que en esa entrega está su gloria, su salvación, su eternidad. / (...) / De la misma manera que una mujer alcanza su eternidad y su gloria y se salva de la soledad y de la muerte dándose por amor a un hombre, yo pienso que tal vez ningún movimiento feminista alcanzará en el mundo gloria y eternidad si no se entrega a la causa de un hombre.”
(Eva Perón, *La Razón de mi vida*)

Cabe aclarar que Evita logró un poder político sin precedentes para una mujer argentina hasta ese momento, y no me parece exagerado pensar que el costo de haber llegado tan alto en la escala de poder fue tener que proponerse tangueramente como “sombra” de un hombre.

“...él, con la inteligencia; yo con el corazón; él, preparado para la lucha; yo, dispuesta a todo sin saber nada; él culto y yo sencilla; él, enorme, y yo, pequeña; él, maestro, y yo, alumna. El, la figura y yo la sombra.” (Eva Perón, *La Razón de mi vida*)

Es fácil imaginar cómo las feministas más activas de esa época, independientes, la mayoría de ellas poderosas por estirpe y lejanas al tango, como Victoria Ocampo, debían exasperarse ante este discurso de sumisión al varón. Sin embargo, en 1951, las mujeres votan por primera vez en la Argentina como corolario de una lucha conjunta por vías que hubieran parecido irreconciliables. Evita lo hace desde su lecho de enferma. Algunos meses después, muere de cáncer de útero. Tenía treinta y tres años.

El modelo matrimonial argentino de mediados del siglo XX tuvo su clímax de representación simbólica tanto en la anhelada fórmula presidencial Perón-Perón, como en la pareja de tango, danza del género musical central de aquel momento, popularizado ya en todas las clases sociales, en todos los ambientes, y convertido para estos años en un género nacional. Es el hombre el que propicia el marco de acción de la mujer, la plenitud que puede concebirse para ella y que completará la perfección de la imagen solo es aceptada dentro del radio que él delinee. Aun si Evita se ofreció como ejemplo a las mujeres argentinas ocupando un rol femenino activo y renovador para la época, la mujer –en su concepción– trabaja únicamente para la causa del varón. Y es en esa causa que funda su propia gloria.

Lo que sucede tras la muerte de Evita ya es harina de otro costal. Hasta aquí los llamados “años de oro” del tango argentino, en donde este estado de cosas se expresó en distintos niveles dentro del tango: letras, género masculino casi excluyente de los músicos, dinámicas de baile social. Respecto de esto último, recordemos que fue en la década del cuarenta cuando se consolidaron algunos de los códigos que persisten hasta hoy en las milongas tradicionales, como por ejemplo el cabeceo.

Los cambios

A lo largo de los años cuarenta las orquestas de Juan D'Arienzo, Carlos Di Sarli, Aníbal Troilo, Alfredo de Ángelis, Miguel Caló, Ángel D'Agostino tocaron su punto más alto de popularidad. Los clubes de barrio hormigueaban de bailarines, envueltos por las voces de Alberto Podestá, Carlos Dante, Francisco Fiorentino. Las cantantes mujeres como Azucena Maizani, Mercedes Simone, Rosita Quiroga, que habían tenido un protagonismo indiscutible en la década anterior, si bien no fueron contratadas para cantar con las orquestas, siguieron presentándose en teatros, realizaron

giras nacionales e internacionales, o cantaban para la radio. La industria discográfica alcanzó su clímax. Había películas exitosas en donde el tango y sus artistas eran centrales. Los grandes poetas del tango como Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Enrique Cadícamo, Cátulo Castillo, Homero Espósito compusieron algunas de sus mejores letras.

Mis abuelos, en esta década, tenían entre veinte y treinta años, mis padres nacían.

Promediando los años cincuenta comienza una nueva época, con importantes renovaciones en lo musical con artistas como Piazzola o Salgán, que dieron a luz piezas extraordinarias. Pero a partir de ese momento, se inicia una separación entre las nuevas posibilidades expresivas del género y los bailarines. El fervor popular comienza a disminuir. Luego, el silenciamiento y el regreso de los artistas de tango a circuitos periféricos. A mediados de los años ochenta empieza un resurgimiento que hoy está plenamente instalado. Nuevas orquestas, bailarines, milongas, cantantes, la proliferación de academias que fueron creando un modo de bailar más complejo y sofisticado, y sobre todo, el gran entusiasmo de las generaciones más jóvenes, con propuestas artísticas que buscan un equilibrio entre la tradición y la ruptura.

Sin embargo, aquella antigua imagen de mujer que tuvo su último destello y resplandor simbólico en la figura de Eva Perón, pareciera irradiar hasta hoy en el tango, a pesar de los enormes cambios sociales que consigo trajo aparejada la segunda mitad de siglo XX y la primera década del nuevo milenio y que llegaron a expresarse incluso legalmente: ley de divorcio, matrimonio igualitario, ley de identidad de género, y la presencia de mujeres en la cima de la jerarquía política: presidencia, vicepresidencia, gobernadoras provinciales.

El tango queer no es otra cosa sino una expresión de estos cambios, y su legitimidad echa raíces allí.

Ser una mujer - Componer a la mujer

Me pasó una vez de chica que me solté de la mano de mi abuela en una plaza y pateé con todas mis fuerzas una caja de cartón: “¡Parecés un varón!” –me gritó ella con enojo, acaso con decepción.

El comportamiento “inapropiado” para la niña de diez años se repitió otras veces, y siempre fue interrumpido por la reiterada frase “parecés un varón”.

Tal fue la eficacia del reto que pronto en la vida dejé de treparme a los árboles, correr rápido, hacer movimientos bruscos, y cualquier otra cosa que pudiera asemejarme a la idea de varón que me había formado hasta ese momento.

No había sido mi intención parecerme a un varón sino que había reaccionado de manera espontánea a los estímulos: caja-para-ser-pateada, árbol-para-ser-trepado. Me discipliné. Corté aquí, corté allá, no quería parecerme a un varón. La acusación me avergonzaba. Pero no me pregunté en ese momento por qué. ¿Qué hubiera tenido de malo querer ser un varón? Los varones gozaban sin dudas de más beneficios que las mujeres, por empezar, podían trepar a los árboles y patear cajas sin ser acusados, o besar a las chicas y expresar su amor por ellas abiertamente. ¿Mi vergüenza consistía tal vez en mi deseo usurpador? ¿O en el hecho de haber sido desenmascarada? Es decir, en el hecho de que alguien se hubiera dado cuenta de que yo no era una mujer.

La exigencia que implicaba “ser una mujer” era grande y yo no me sentía a la altura. “Mirá lo linda que sos y te afeás”, eso si estaba despeinada o sucia, a diferencia del comentario condescendiente hacia el primo con idénticas trazas: “Y bueno, es varón”.

Admiraba a mis compañeras de colegio más femeninas: el modo de colocarse la bufanda en el invierno, acomodándose antes, con suavidad, el pelo hacia atrás, o la manera de sonreír de las más *sexis*. Me gustaban las mujeres y quería ser yo misma una.

Comencé en ese momento un proceso de estudio y composición que derivó en mi estética personal actual. Recuerdo incluso

que torcía mi muñeca al caminar por la calle en una tensión que después me resultó sobreactuada. No puedo imaginar qué hubiera sucedido de no haber mediado la censura. Solo digo que asumí la identidad de “mujer” con la misma extranjería con la que hubiera asumido la de “varón”.

Años después, cuando empecé a bailar tango “de varón” sentí los ecos de aquel reto de infancia. La acusación gravitaba sobre mí. Parecer un varón en el tango implicaba renunciar a ser una mujer, y yo no quería eso, había invertido mucho tiempo y esfuerzo en parecerme a una. Además, la idea de varón traía intrínseca una fuerte dosis de impunidad, expresada muchas veces de manera burda en el mundo tanguero, y con la que yo no quería identificarme. Sin embargo, el deseo era fuerte.

Me compré “zapatos de varón”, de cuero negro y suela baja en una casa de la calle Suipacha. Me ponía pantalones anchos, y remeras sueltas, incluso me ataba el pelo en una colita, alisándome adelante ambos lados de la raya. Añado que abrazar a una mujer solo tenía representaciones heterosexuales en el tango argentino de los años noventa salvo contadas excepciones, con lo cual para bailar con una mujer tenía que ser un varón, o al menos parecerlo. Un poco “menos mujer”, una “machona”, un hombre afeminado.

Me sentía acusada de ser un varón, otra vez, como en la infancia. Tuve que empezar de cero.

Necesitaba en primer lugar tomar el rol, luego vaciarlo, y por último redefinirlo, para poder ocuparlo plenamente con la identidad que había asumido hacía tiempo, la misma con la que caminaba en la calle o asistía a las fiestas.

En la actualidad uso tacos para bailar tango, ya sea guiando o siendo guiada. Son tacos no muy altos, que me permiten una estabilidad en ambos roles, pero que implican a la vez renunciar a especificidades de cada uno. Hay movimientos del rol de conductor que resigno, porque el taco hace por momentos la pisada más inestable, y hay una cantidad de adornos propios del “rol de la mujer” a los que también renuncio, porque prefiero una actitud

más neutra, menos decorativa y más precisa, que me permita cambiar el rol en el momento que surja la posibilidad o el deseo.

Intercambio de roles

Conducir en el tango es uno de los modos en que bailo, ya sea con hombres o con mujeres, y no una instancia lúdica, o una mera herramienta pedagógica.

Durante el proceso personal que me llevó obtener una imagen tanguera coherente con mis deseos y mis sentimientos no busqué ampliar las posibilidades del rol de conducida, porque me negué, precisamente, a aceptar que éste estuviera adherido de una manera “esencial” a mi identidad. Tampoco busqué eliminar los roles, constitutivos del tango, si bien la dinámica del intercambio puede hacer que se disuelvan en algunos momentos. Siendo el tango una danza de pareja, cuyos componentes se mueven de manera distinta y complementaria, lo que diluye la diferencia de poder simbólico entre ambos es la posibilidad de intercambiarlos, convirtiéndolos así en momentos dentro del baile.

Es la separación entre el género y el rol lo que hace posible la entrada de las personas queer en el tango de una manera libre y flexible.

Historia

La Casa del Encuentro

La Casa del Encuentro, fue el lugar más marginal que se pueda imaginar para las clases de tango. Entre otras exageraciones, para acceder había que franquear dos puertas de rejas. La primera daba a la avenida, y tras subir una escalera, había otra más, que una vez traspuesta, abría a una casa antigua de amplias ventanas.

La mayoría de las asistentes a las actividades de la casa superaban los cincuenta y cinco años. Yo aún no tenía treinta y pensé que las excesivas precauciones hablaban de violencias y modos de discriminación anteriores a mi época, pero latentes todavía en la memoria y en el carácter de aquellas mujeres.

Además, casi todas eran ajenas al tango. Se acercaban a la actividad con curiosidad y a la vez con reparos, ya que siempre lo habían considerado un emblema del machismo. Se habían sentido expulsadas del tango toda la vida. Por las letras, por la obligatoriedad de bailarlo de un modo heterosexual. Y acaso por esta razón, no se habían interesado nunca en buscar opciones de baile más flexibles.

La propuesta de tango entre mujeres venía a romper pesadas cadenas. Había resquemores, pero la alegría era grande. El tango cambiaba de signo. “Ah... bueno, pero de esta manera sí me dan ganas...”

Pero la mayoría de mis alumnas eran reacias a que se las filmara o fotografiara, y en general no aceptaban difundir sus nombres, y preferían que la actividad se mantuviera siempre adentro de la casa. Yo misma tenía dificultades, pues para esa época trabajaba en la oficina y mi identidad no era pública.

La clase de tango atrajo muy pronto a chicas de mi edad, menos radicalizadas políticamente que las mujeres más grandes, o acaso menos comprometidas, y a tempranas veinteañeras que llegaban con una realidad muy distinta. Rechazaban el nombre “lesbianas” para nombrarse a sí mismas, no tanto por aversión a su carga peyorativa como les ocurría a las de mi generación, sino

por considerarlo no abarcativo de su identidad. Declaraban que las mujeres del lugar se automarginaban, y pedían venir con sus amigos varones. Llegaban al mundo del tango sin peso histórico, por primera vez en sus vidas, desde la propuesta del intercambio de roles.

La Marshall

Para la época en que, a puertas cerradas, hacíamos la milonga de mujeres en La Casa del Encuentro, se inauguraba con éxito vertiginoso la Milonga gay La Marshall, creada por Augusto Balizano y Roxana Gargano. Abierta a todo el público y frecuentada desde el principio por reconocidos bailarines profesionales, La Marshall se convirtió en pocos años en la milonga de moda del circuito gay tanguero y en una opción original y moderna para público tradicional. Las notas en medios nacionales primero, y luego en medios internacionales no tardaron en llegar, y de la mano de los primeros atisbos de la apertura social respecto de los derechos para la comunidad LGTB, la milonga gay se instaló como la opción más relajada y divertida de los miércoles a la noche, además de que era glamorosa y el nivel de baile alto.

Pero cuando junto con cuatro alumnas hicimos nuestra primera excursión a la Marshall, la milonga era aún incipiente. Se organizaba en una disco gay llamada Goddess.

Aquella noche había no más de quince personas. Todos hombres, y dos o tres mujeres, amigas de los bailarines. Nos sentamos en unos cubos blancos, y tomamos tragos en vasos largos. Había luz violeta y onda oscura de boliche.

Yo bailé con una de mis alumnas con timidez, un poco acomplejada en medio de los desplazamientos expansivos de una pareja de muchachos que ocupaban casi toda la pista. En aquel entonces todavía usaba zapatos “de varón” y aun incómoda en el rol de guiar, me había puesto unos pantalones anchos y una remera holgada.

Como el ambiente era amigable, me animé a acercarme a una chica que cumplía la función de asistente de uno de los profesores. Estaba sentada en un sillón, junto con algunos alumnos, y cuando la invité a bailar retiró su cuerpo hacia atrás como si hubiera sido picada por una pitón. “No”, me dijo, ovillada en una esquina, con el rostro demudado. Y aclaró: “No me gusta”.

Yo volví con mis amigas, desairada, y decidimos apresuradamente que La Marshall no era para lesbianas sino “para gays y sus amigas heterosexuales”. Sin embargo, antes de salir, Roxana, atenta a la leve humillación, nos alentó amablemente a que volviéramos. Varios de los chicos nos saludaron con simpatía e incluso festejaron la posibilidad ser conducidos por mujeres.

No pensé en ese momento que Augusto, el otro organizador de la milonga sería mi amigo y socio por tantos años, y que tiempo después comenzaríamos a expandir juntos nacional e internacionalmente nuestro trabajo individual.

A partir de nuestras incursiones en La Marshall comencé a pensar sobre las dificultades de las lesbianas para bailar tango, y fundamentalmente para visibilizarnos. Muchos bailarines profesionales eran gays, y bailaban fluidamente los dos roles. Pero lesbianas parecía no haber en ningún lado excepto en La Casa del Encuentro. ¿No había o no se mostraban?

Símbolo

Reflexioné entonces sobre la composición de la pareja de baile: hombre-mujer, y en su fuerza simbólica y normativa.

La “imagen tanguera” es desde hace tiempo una suerte de sello de argentinidad for export. Figurados en artículos de consumo turístico como pósters, almanaques, llaveros, imanes, remeras e incluso dedales, las siluetas del hombre y la mujer se enlazan, con distintos grados de abstracción, en una pose definitiva.

Que el tango argentino, ligado de manera tan íntima a nuestra identidad cultural, tuviera como modo exclusivo de representación esta imagen, dejaba afuera a mi entender una cantidad de otras formas posibles de relación sensual entre dos personas.

Puesto que representación y existencia van de la mano, el tango, por su fuerte carácter teatral, transita la delgada línea que hay entre ambas, pues dos cuerpos abrazados a la vista de todos son, y a la vez, representan. Era necesario construir representación.

El lesbianismo en su sentido más amplio (me refiero a la sensualidad que puede circular entre dos mujeres, que no necesariamente quieran identificarse como lesbianas) no tenía modo de representación posible en el tango tradicional, pues a la fórmula hombre-mujer había que agregarle la distribución de roles: hombre-conductor, mujer-conducida. Y así dos mujeres no podían bailar juntas un tango a no ser que una de las dos se apropiara del rol de guía. Es decir, deslegitimara el símbolo y lo transformara.

Desde La Casa del Encuentro, la sensación de inadecuación era evidente. Bailar tango suponía o bien adoptar la máscara o bien atender contra el símbolo. Y eso no era fácil, pues muchas mujeres mostraban dificultad, pereza o incluso desinterés hacia una danza que parecía expresarse en línea opuesta a nuestra elección de vida, y que no daba la impresión de poder prosperar en esta nueva forma.

Sin embargo, años después de aquel principio, podemos afirmar que el tango queer revitalizó el tango argentino y lo salvó de ser un reducto conservador. Su acogida por parte del mundo tanguero general, y su actual influencia en las milongas no queer, es una demostración de que nuestra danza sigue viva y se flexibiliza en sintonía con las transformaciones sociales.

Legitimidad

A pesar de algunas esperables voces en contra, la movida del tango gay que proponía La Marshall tuvo aceptación en la prensa y en la opinión pública, y encontró la frase que podía legitimarla:

“El tango comenzó bailándose entre hombres”. Esta afirmación, respaldada por algunas fotografías antiguas que circulan aún por la web, ayudó a que muchos digirieran la movida gay dentro del tango. De algún modo, la historia justificaba lo que estaba pasando en el siglo XXI: en sus orígenes el tango se bailaba entre varones, ya que éstos ensayaban pasos entre ellos antes de entrar en los prostíbulos y ponerlos en acto con las señoritas. Entonces, nos guste o no, así nació el tango y nada nuevo hay bajo el sol.

Sin embargo, el interés por encontrar antecedentes históricos para la movida de las mujeres fue débil o incluso nulo. Las prostitutas que bailarían con aquellos señores del XIX no necesitaban ni desearían ensayar ningún paso entre ellas, pues bastaba con que alguno las hiciera mover, para que ellas respondieran, dóciles, a los estímulos. La tímida movida de las mujeres parecía ser un apéndice de la de los hombres.

Pero hay otra realidad, si se está dispuesto a verla. Existen también fotos y postales de la primera mitad del siglo XX en que se ve bailar a mujeres juntas, hay películas que atestiguan esta práctica, y que hoy en día circulan libremente en YouTube. Sin embargo, y a pesar de la evidencia, ¿con cuántos argumentos más habría que convencer y a quiénes de que en los años cuarenta, al menos, muchas mujeres bailaban entre ellas? ¿Por qué no devolver por ejemplo al llamado “baile de las hermanas” la sin duda cuota de sensualidad y creatividad que tendrían a pesar de los fuertes controles morales y sociales que gravitaban sobre las mujeres argentinas a mediados del siglo XX? Pero aún más, por qué no prestigiarlo, considerar que eso también era tango y no una práctica incompleta o, incluso, límbica, pues la unión con el hombre jamás se concretaría. Existe una circulación privada y familiar profusa en anécdotas que atestiguan que el tango entre mujeres existió y se practicó a lo largo del siglo XX. Solo basta con hacer las preguntas adecuadas a nuestras madres, abuelas y bisabuelas para que los recuerdos comiencen a despertar, y esta zona silenciada se pueble de relatos y anécdotas. Es decir, que exista.

Besos Brujos

Pronto corrió la voz: abría una nueva milonga gay. Organizada por Hernán Alvaredo y Martín Aldasoro. Se llamaba Besos Brujos y se hacía en la hermosísima La Trastienda, conocida en esa época por sus espectáculos de café-concert o recitales de artistas más bien exclusivos. Se decía que apuntaba al público extranjero y que la entrada costaba treinta dólares. Como el precio era desorbitante para una milonga, dimos por sentado que por ser argentinas, y por sobre todas las cosas, lesbianas verdaderas interesadas en el tango, nos harían un precio especial. Pero tuvimos que pelearnos con el organizador para que nos dejara pasar por un pago razonable. Finalmente, casi forcejeando, entramos.

Besos Brujos era una belleza, tenía un concepto de composición refinado, ligado a lo teatral. La ambientación era de Sergio de Loof, tocaba la orquesta “Los cosos de al lao” y en un momento de la noche cantaba Lidia Borda sentada en una banqueta alta, en el centro de un círculo de luz. Luego llegaba el número de un transformista y su pareja masculina. La propuesta merecía, sin dudas, los treinta dólares que valía la entrada, sin embargo, pocas parejas circulaban en la pista. Pasado algún tiempo, se trasladó a una antigua iglesia ortodoxa griega que estaba fuera del circuito tanguero y si bien la apuesta estética era inmejorable, nunca terminó de consolidarse como milonga. Pero algo de su hechizo permaneció en mí. Besos Brujos era muy cercana a la milonga que yo misma quería organizar.

Sin embargo

Resulta que en Besos Brujos se acercaba siempre a mí una señorita con rodete de bailarina y cuerpo esbelto y, extendiendo su larga mano, me sacaba a bailar. Yo aceptaba. Por lo general la guiaba yo, porque ella sabía solo algunos pasos. Después de una o dos tandas, se retiraba misteriosamente hacia otra parte del

salón, y más tarde en la noche volvía a acercarse y me invitaba otra tanda.

Esta intermitencia generó cierto interés en mí, y la esperaba cada vez. Los martes a la noche se habían convertido en un día anhelado en medio de la semana de oficina. Si bien los sábados tenía mi clase en La Casa del Encuentro, el glamour de Besos Brujos era incomparable. Un día, acaso advertida, y con sus ojos retirados como de costumbre, la joven extendió su mano con la excusa de señalar un pliegue alto en el salón, y dejó al descubierto un anillo nupcial incrustado en su dedo.

—¿Estás casada? —le casi grité. Imposible disimular mi decepción. En aquel momento la pregunta solo podía referirse a una unión heterosexual.

Ella asintió con la cabeza sin abandonar su pose de Calipso, pero dijo “sí” con firmeza, mirándome de reojo, para disolver todo malentendido. Hacía un año estaba casada con un compañero de trabajo, actor como ella, y se habían conocido así y así, habían hecho tales y cuales cosas, planeaban comprar una casa, tener un hijo o dos... un perro. Basta. Suficiente. Pero ella insistió y adjuntó, a modo de remate: Soy actriz y me contrataron para sacar a bailar a los asistentes de la milonga.

El inesperado, súbito y no solicitado shock de sinceridad de la joven me dejó atónita. La decepción fue tan honda que me lancé a mi silla y quedé inmóvil por algunos minutos. Pero el estado me duró poco. En seguida me puse de pie, orgullosa y ya indiferente, me acerqué a uno de los organizadores y me ofrecí para sacar a bailar a la gente. ¿Quién mejor que yo para el puesto? Reunía todas las condiciones, y estaba interesada de verdad en la propuesta. El destino había hecho que una de las chicas renunciara días atrás, así que mi ofrecimiento cayó en tierra fértil y aceptaron tomarme en su lugar.

Fue precisamente Hernán Alvarellos quien me dijo una vez: Fijate que hay un festival de Tango Queer en Hamburgo, lo organizan dos mujeres. ¿Un festival de tango gay? Se llama Tango Queer Festival. Buscalas así en internet.

Hamburgo

Remontarse diez o quince años en el tiempo y recuperar por un momento la mirada de antes puede entregarnos a una experiencia de ciencia ficción. Si bien en el año 2004 ya existía internet, la sensación de red y la predisposición psíquica a la accesibilidad no eran iguales que ahora. Hamburgo, para mí, era una ciudad lejana, y nunca hubiera pensado que había algo en ella que tuviera que ver conmigo.

En mi casa tenía una PC, de las que se usaban en esa época, con disco rígido y monitor pesado. Volví de la oficina, me serví un café y escribí “Queer Tango Hamburgo”. Apareció un flyer en alemán con el dibujo de dos mujeres altas y flacas, elegantes, una de traje, otra de vestido y un brevísimo párrafo incomprendible para mí por distancia idiomática. Vi que estaba la opción al inglés y cliqueé. El párrafo se refería a la teoría queer y su aplicación al tango. Decía muy sintéticamente algo así como que el tango queer pone en juicio las identidades de género. Y nada más.

Dejé pasar unos días y me animé a escribir. Como no dominaba bien el inglés, escribí primero una carta en castellano y pedí a una compañera de trabajo que me ayudara a traducirla. En mi carta contaba que era una profesora de tango de Argentina, y que daba clases en un centro cultural de lesbianas en Buenos Aires. Les contaba de las dificultades que había aquí para las mujeres que querían conducir, y que buscaba entrar en contacto con ellas porque me sentía un poco sola.

Con la sensación de estar lanzando una botella al mar salió mi mail y pensé que nunca jamás recibiría una respuesta. Sin embargo, a los pocos días llegó a mi casilla un mail de Hamburgo. Lo firmaba Ute Walter, una de las organizadoras. Su carta era entusiasta y alentadora. Comenzamos a intercambiar una correspondencia en inglés en la que yo le iba contando de nuestros problemas, de nuestras necesidades. Un día, simplemente, me dijo: Queremos invitarte al Festival de Hamburgo. ¿Tenés ganas de venir? Yo acepté enseguida. Me pagaban el pasaje.

Ayuda e intercambio

Años después veo que en mi carta había un posicionamiento desigual que aún hoy sigue planteándome interrogantes políticos, pero fue lo que pude hacer en ese momento. Al menos en esa época muchas actividades de carácter cultural y social dedicadas a la comunidad LGTB en Latinoamérica, especialmente al colectivo lésbico o a los movimientos de mujeres, buscaban ayuda económica en ONGs del “primer mundo” como MAMA CASH o The Women’s Foundation. Fui aconsejada muchas veces de pedirlos para llevar adelante mi proyecto de tango. Mi pereza o incompreensión en todo lo referente al quehacer administrativo hizo que nunca enviara una carta a una fundación, pero sin duda hubiera aceptado una donación en aquel momento. Como si buscara madres todopoderosas en tierras altas y remotas, y deslumbrada ante lo que no dudaba era una posición más avanzada en materia de derechos humanos y feminismo, mi carta fue algo así como un pedido de ayuda.

Entusiasmo

El contacto con Ute Walter y la perspectiva del viaje fueron la inyección de energía necesaria para dar algunos pasos firmes hacia adelante. De pronto, se abrían posibilidades ilimitadas ante mí, tanto para el trabajo social que implicaba el proyecto de tango como para mi vida personal. Una y otro estaban ligados íntimamente. Sabía que solo dando el salto sobre el océano se achicaría el mundo, y el alma se ensancharía. Pero yo todavía trabajaba en la oficina y cualquier movimiento por fuera de La Casa del Encuentro requería y a la vez significaba visibilidad. Esto pondría sin duda en riesgo mi trabajo de oficina, pero a su vez implicaría una liberación. Tenía que animarme. La proyección internacional era lo que hacía falta para ampliar las perspectivas y

dar un impulso imparable a la propuesta. Además, ya había aceptado la oferta de viajar a Hamburgo. En ese momento solo tenía mi clase para mujeres de los sábados en La Casa del Encuentro que si bien era para mí un espacio en ebullición, desde el centro cultural se proponía como un taller más de la casa, en la que se ofrecían charlas de reflexión, y cursos de canto o de dibujo entre otras actividades.

Lo primero era abrir una clase en un espacio abierto a todo el mundo en donde se pudiera desplegar más cómodamente la idea del tango con intercambio de roles. Y encontré el lugar: un bar en San Telmo llamado “Simón en su laberinto”. Quedaba sobre la calle Bolívar y los dueños eran amigos de una amiga mía. Las actividades orientadas al público LGTB comenzaban a expandirse en la Ciudad de Buenos Aires a cuatro años de la sanción de la Ley de Unión Civil. La del tango era original y moderna y los dueños de Simón se mostraban muy entusiasmados. Fue entonces que decidí usar el nombre “Tango Queer” para denominar el espacio que organizaba.

Como Simón en su Laberinto daba a la calle, y la entrada era vidriada, algunos de mis alumnx se sentían incómodxs, porque la gente que pasaba afuera se paraba a mirar. La mayoría de las mujeres de La Casa del Encuentro no vinieron a este nuevo espacio, pues la exposición era alta. Solo las más jóvenes, de actitud más combativa o libre, y las de mi generación, que festejaban el hecho de poder venir con sus amigos varones. Yo mantuve aún por un tiempo la clase de mujeres de los sábados pero finalmente direccioné mi entusiasmo hacia la propuesta más abierta. Sabía que solo de esta manera la movida podía crecer. El tango queer comenzó a atraer a turistas LGTB que a la vez renovaban los atractivos de la actividad. Comenzaban las amistades internacionales, los romances y también los tránsitos.

Lo “queer”

La primera vez que ví la palabra “queer” unida a la palabra “tango” fue en la página del Queer Tango Festival de Hamburgo. Hasta donde sé fueron sus organizadores, Ute Walter, Marga Nagel y Felix Feyerabend quienes decidieron que los estudios queer podían dar entidad y legitimación a la práctica que estaban realizando.

Soy responsable, con todos sus pro y sus contra, de haber usado ese término por primera vez en Buenos Aires para denominar mi espacio, que tenía un trabajo previo al encuentro con Hamburgo.

En el año 2005 la palabra “queer” no era de uso frecuente en Buenos Aires, ni siquiera en el ambiente LGTB. Quienes conocían el término eran personas relacionadas con los estudios de género, o artistas y activistas, pero no era una palabra corriente en la Argentina, tampoco para nombrar actividades para público gay o lésbico. Necesitaba en primer lugar de una traducción, y luego de una explicación. De hecho para muchos era difícil pronunciarla y al hacerlo decían “Tango Ker” o incluso “Tango querer”. Para algunos turistas sajones sin background político resultaba un término un poco perturbador, pues pesaba la versión de su uso peyorativo. Y los argentinos preguntaban ¿Por qué “tango queer”? ¿No es muy “yankee”? ¿Cómo vas a ponerle un nombre en inglés al tango?

Yo me mantuve firme en mi decisión porque entendía la proyección que podía adquirir la propuesta si usábamos ese nombre, y porque no soy nacionalista. Si con las mejores interlocutoras que tenía en ese momento nos comunicábamos en inglés, entonces, no estaba mal matizar nuestra danza argentina con un término extranjero que podía generar una corriente de flexibilización y modernización en el tango que estaba más en sintonía con mi identidad. Así que consulté con Ute Walter si ellas tenían algún problema con que acá usáramos también ese nombre y me alentó a que lo hiciéramos.

La práctica que aquí desarrollamos no fue una importación de la que se realizaba en Hamburgo. Leí muchas veces algo así como que “el tango queer nació en Hamburgo y se difundió en el mundo, entre otros países, la Argentina”. O frases parecidas, que denotan no solo una lectura eurocéntrica sino una falta de conocimiento del proceso que vivimos. Tengo una versión muy distinta de la historia, de la que formo parte importante, al menos en lo que refiere a Buenos Aires. El tango queer, tal cual hoy se piensa, nació y se desarrolló de manera independiente en ambas ciudades. Prueba de ello es que al primer festival de Hamburgo en el año 2001 asistió como bailarín invitado un pionero argentino de la movida, Augusto Balizano, quien había comenzado a dar clases a hombres gays en el año 1997 en un lugar llamado Gasoil y había asistido dos veces al festival de Hamburgo junto con su pareja de baile Pacha Brandolino antes de que yo entrara en contacto con Ute Walter. Augusto me cuenta que paralelamente a sus clases, se organizaba también una milonga gay en la disco Contramano a la que él y sus alumnos asistían. Yo misma fui invitada a Hamburgo en pleno furor de la milonga gay La Marshall y de la casi escondida, pero existente, “Milonga de Mujeres” de La Casa del Encuentro, antes de llamar a mi espacio “tango queer”. Y el uso de este término no fue el modo con que desde afuera se nombró lo que hacíamos sino que implicó una decisión, de ningún modo apresurada, que yo misma tomé con la anuencia de mis alumnos y los dueños del bar en que me disponía a dar clases.

Entonces, y en todo caso, lo que “importamos”, si es válido ese verbo, es el uso del binomio “tango queer” para nombrar nuestros espacios, y la búsqueda de legitimación teórica de la práctica en los estudios queer, que fue la idea visionaria de Hamburgo.

Unir la palabra “tango” a un término extranjero fue todo un gesto, que tuvo sus resistencias, sus críticas, y también sus riesgos. Entre otras cosas, la decisión parecía poner en peligro la “argentinidad” del modo en que bailábamos tango, extranjerizarlo. Y si bien el sentimiento de extranjería es inherente a la identidad

queer, y yo soy queer, soy también argentina y milonguera, y una apropiación del tango ahistórica y sin raíces podía deslegitimar para siempre la actividad que estaba impulsando, y dejarme principalmente a mí, totalmente desinteresada.

Sin embargo, es sabido que solo después del “triumfo en París” en la década de 1910, el tango se acepta en los salones de Buenos Aires. La instancia de legitimación “vía Europa” de cualquier práctica que se realice en nuestra ciudad pareciera formar parte de la dinámica histórica. Y entendí que apelar a Hamburgo era no solo un modo de dar proyección a la propuesta sino de respaldarla ante la opinión pública. Decir en la prensa, por ejemplo, que existía un Festival de Tango Queer en Alemania desde el año 2000 y que la movida del intercambio de roles atraía a muchos extranjeros porque ellos la vivían de manera natural, alivianaba el peso de lo nuevo e incluso despertaba el entusiasmo en los interlocutores que querían distanciarse de las posiciones retrógradas.

En este sentido, la palabra “queer” fue una herramienta, más inclusiva sin dudas que la palabra “gay” o “lésbico”, y que poseía además un respaldo internacional, en lo teórico, en lo político y en lo práctico, y sobre todas las cosas, una gran potencialidad.

Como en la Argentina el binomio “tango queer” estaba vacío, tuve la posibilidad de definirlo y por eso escribí un texto explicando cómo se manifestaba la práctica en Buenos Aires, que era en muchos puntos distinta de la de Hamburgo, en donde si bien muchas mujeres conducían, no pocas veces los roles se mantenían fijos en las identidades butch-femme.

Aunque firmé el texto, lo presenté como un manifiesto, porque ese era el espíritu con que lo vivíamos con mis alumnos. Lo titulé “¿Qué es el tango queer?”, lo hice traducir al inglés, y comencé a difundirlo en ambos idiomas.

En el texto la idea fundamental tenía que ver con separar el rol del tango de la identidad de género. Este fue el elemento más rupturista respecto de cómo se vivía el tango hasta ese momento en Buenos Aires, e irradiaba hacia todas las demás reflexiones.

El manifiesto sirvió para difundir la idea en prensa y explicarla, hacerla digerible para algunos, y atractiva para todos aquellos que estaban cansados de las limitaciones del tango tradicional, que no eran pocos. Y como llamé a mi espacio “Tango Queer” la difusión del nombre fue paralela a la creación y crecimiento del espacio que yo misma organizaba. A la vez, la consolidación de este espacio dio credibilidad, firmeza y anclaje a la propuesta teórica.

Ruptura

Proponer y sostener en el tiempo un espacio en donde las mujeres estuvieran alentadas a conducir y ejercitar esta práctica fue la acción más contundente que tuvo el tango queer en Buenos Aires. No era lo mismo aceptar una movida de tango gay, que en última instancia siempre había existido porque “gays siempre hubo”, a aceptar la práctica del tango entre mujeres, de la cual, muy en sintonía con la invisibilización lésbica, no se reconocían antecedentes históricos.

Que las mujeres quisieran ocupar el rol de conductoras, ya fuera con otras mujeres o con hombres, era algo que fastidiaba a muchos milongueros e incluso milongueras, y que hubiera hombres dispuestos a cederles el rol, no solo como juego sino como una opción más del baile, era todavía más inquietante. La posibilidad de elegir el rol estaba facilitada desde el principio en nuestras clases, y no se exigía ser experto bailarín en el supuesto “propio rol” para recién entonces aprender el otro.

Para ningunx de nosotrxs representaba un problema ceder o tomar la guía, muy por el contrario, la dinámica del intercambio estaba en sintonía con nuestro modo de vivir la sensualidad, y eso hacía que la práctica prosperara y el espacio se consolidara. Pero la propuesta era para todxs.

Cosa de gringas

Siempre sentí admiración por las mujeres extranjeras, en especial las escandinavas, o las alemanas. Más libres en muchos aspectos que las mujeres argentinas, independientes y fuertes a mis ojos, fueron fuente de inspiración para mi trabajo con el tango.

Cuando en el año 2005 viajé al festival de Hamburgo, me llamó la atención la gran cantidad de mujeres conductoras que circulaban en la pista de baile, en comparación con las que se veían en nuestro país.

En los primeros cinco años del siglo XXI había sin dudas en Buenos Aires algunas mujeres, principalmente bailarinas y profesoras, que dominaban ambos roles en el tango, pero se trataba de una práctica que solo se realizaba en espacios exclusivos o íntimos. No era lo que se veía con frecuencia en las milongas, y mucho menos, lo que se enseñaba. Si se veía alguna, era una extranjera, o una excepción.

Helen “La Vikinga”, por ejemplo, llegada a la Argentina en año 2004 circulaba por las milongas porteñas bailando como conductora indistintamente con hombres o mujeres, “a riesgo” de que la tildaran de lesbiana. El hecho de que fuera extranjera, y oriunda de un país tan insólito para la cultura argentina como lo es Islandia, disculpaba, en parte, a esta *rara avis*, y aún si ningún varón argentino podía digerir con naturalidad semejante extrañeza, se la respetaba en su singularidad.

Me llamó la atención escuchar decir a Helen un día que para ella el hecho de “dejarse guiar por un hombre” había sido el mayor desafío que el tango le había propuesto. En este punto, llegaba en dirección opuesta a la experiencia de las argentinas, para quienes la opción de guiar requería de un empoderamiento del cual estábamos lejos todavía.

Pero la paciencia de cualquier mujer del norte en relación a este punto se disolvía fácilmente en el apretado conservadurismo de las milongas de Buenos Aires y muchas europeas heterosexuales

comenzaron a moverse en el ambiente del tango queer con más comodidad que en el del tango tradicional.

En este punto, creo que el intercambio con las gringas, cuya entrada extranjera al tango facilitaba una actitud liviana e irreverente respecto de los códigos, fue decisivo para afianzar esta práctica.

Hamburgo

Cuando viajé al Festival de Hamburgo en 2006 vi más mujeres conduciendo que todas las que había visto en mi vida, juntas. Sin embargo, las diferencias con las argentinas eran muchas, el modo de bailar, el modo de abrazarse. Gran parte de las parejas, por ejemplo, estaban formadas por identidades *butch - femme*, que ocupaban roles fijos al bailar: *butch* - conductora, *femme* - conducida. En las clases, la mayoría prefería aprender un solo rol, por lo que incluso el festival proveía de parejas a las personas que iban solas; en ese punto, la idea del intercambio no estaba difundida. Por lo general, bailaban con abrazo abierto, y muchas estaban influenciadas por el tango nuevo. Bailaban además, lo que allí se nombraba como “non tangos”, que era cualquier música que no fuera un tango, bailada con los pasos del tango.

Todo esto provocó desconcierto en mi juvenil mirada, porque si había viajado buscando inspiración en las europeas, la experiencia desde la que ellas entraban en el tango era muy distinta de la nuestra. Sus cuerpos estaban atravesados por otro clima, por otra historia, por otra lengua.

Las letras de nuestros tangos retumbaban con nitidez pasmosa en el salón de baile ante una audiencia que no parecía mostrar interés por entenderlas aunque había sido tocada por la música. La trama cultural e histórica que expresan los tangos y que marcó a fuego a los argentinos no había condicionado esos cuerpos, que se movían con, al menos, un primer grado de abstracción. Y en ese sentido, la condena o juicio social por la subversión a la norma que

implica el tango queer parecía gravitar muy lejos de allí. Erigidas en un palacio autosuficiente, en una bella y silenciosa ciudad de cara al Elba, aquellas mujeres elegantes que combinaban no sin melancolía tangos antiguos con música europea, parecían espejar la indiferencia con que las trataba el mundo tanguero porteño para el cual resultarían más exóticas que irrespetuosas.

En este sentido, lo que encontré en el festival de Hamburgo no fue algo más “avanzado” que lo que sucedía en Buenos Aires, sino sencillamente distinto. Y si bien es cierto que el contacto con Alemania dio un impulso al tango queer de Buenos Aires, solo aquí, y bajo un sol radiante que destilaba sobre los cuerpos que buscaban nuevos modos de expresarse, estaba la potencia que podía hacer de la movida del tango queer un fenómeno que irradiara hacia todas partes y transformara incluso el circuito tanguero tradicional con fuego modernizador.

Cuando regresé de Hamburgo volví con la promesa de las organizadoras de allá a participar del primer Festival de Tango Queer de Buenos Aires.

Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires

El año 2005, es decir, el año previo a mi viaje a Hamburgo la práctica semanal en Simón en su Laberinto pasó de diez personas a sesenta, abarrotando de público entusiasta el ajustado salón de San Telmo. Las notas de prensa se sucedían una tras otra y el nombre Tango Queer comenzó a instalarse en Buenos Aires. La Marshall, con sede en el salón Maipú 444 llegó a su momento de apogeo. Fue para esa misma época que pensé que el paso siguiente era hacer aquí en Buenos Aires un Festival Internacional de Tango Queer.

Casi en simultáneo a mis conversaciones vía mail con Ute Walter había comenzado a comunicarme con Roxana Gargano, que junto a Augusto Balizano organizaba La Marshall en aquel momento. La iba poniendo al tanto de mis ideas y de las dificultades que

atravesábamos las lesbianas en el ambiente tanguero tradicional, e incluso en la milonga gay. Roxana era una persona visionaria, moderna y una gran interlocutora. Fue a ella a quien un día le propuse hacer juntas el festival. Se sonrió y me dijo que hacía rato tenía esa idea pero no acertaba a llevarla a cabo. Era el momento propicio.

Semanas después, convinimos en invitar a Augusto Balizano a formar parte de la organización y de inmediato se convirtió en uno de los pilares fundamentales del proyecto. Decidimos llamar al evento “Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires” e hicimos la fiesta de apertura en la milonga Parakultural, organizada por Omar Viola en el emblemático Salón Canning. Sabíamos que marcaría un antes y un después en nuestro trabajo, y por qué no, en la historia del tango argentino. A la vez que recibíamos el aval del circuito de tango tradicional, el nombre “queer” y la invitación de las organizadoras del festival de Hamburgo señalaban una red de cooperación que excedía las fronteras nacionales. De esa manera quedaba trazada la trama.

El poder 2

Los extranjeros - Lo extranjero

Hace poco me encontré con un milonguero amigo, que viaja cada tanto a dar clases en el exterior, y un poco preocupado por algunas experiencias vividas en Europa, me dijo “los gringos nos quieren dejar afuera del tango”. Me sorprendió la radicalidad de la afirmación, pero la sensación no me es ajena.

Muchas veces hay en el ambiente tanguero de aquí o de allá una suerte de competencia entre argentinos y europeos, o norteamericanos. No pasa así con los latinos, con quienes pareciéramos compartir cierta nunca bien fundamentada “sangre caliente”, esencial para bailar nuestra danza y con cuyas experiencias históricas de países colonizados nos sentimos identificados. En la disputa, los argentinos, que en las más estridentes exaltaciones nacionalistas quisiéramos excluir todo lo ajeno y bailar “entre nosotros” recibimos la respuesta tajante del extranjero que, posiblemente herido en su orgullo, o simplemente indiferente, puede llegar a decir, por ejemplo, que tal o cual profesor europeo o norteamericano es “mejor que cualquier profesor argentino” y que sus milongas están muy bien y no les hace falta viajar a Buenos Aires para bailar tango. El éxito que tienen las maratones y los llamados “encuentros” en Europa, actividad que al prescindir de profesores pareciera poner en riesgo la jerarquía argentina en el tango, es un ejemplo de eso.

Sin embargo, la centralidad de Buenos Aires en lo que refiere a esta danza, su fuerza creativa centrífuga y su potencialidad es algo que pocos se animarían a negar. Ciudad sagrada en donde surgen a cada instante nuevxs bailarinxs, cantantes, músicxs, se forman orquestas, prosperan las milongas y los festivales de todo tipo, de no existir esta usina gigantesca, el tango internacional derivaría acaso en prácticas paralelas. Mientras Buenos Aires siga existiendo será siempre la capital del tango, y prestigiará a cualquier artista o profesor argentino que circule en Europa. De no existir Buenos Aires, las migraciones tangueras se volverían errancias.

Pero si bien el tango es un diamante de nuestro país, no puede negarse que gran parte de su brillo está nutrido de luz gringa, pues a diferencia del folklore, danza que no solo echa raíces en la tradición, e incluso en el regionalismo, sino que da un fruto autóctono, con poca intervención del afuera, el tango es una danza de fuerte carácter cosmopolita. Expresión de una cultura inmigrante, centralista, portuaria y de cara a Europa, la dinámica entre extranjeros y argentinos es constitutiva del tango. Mientras que lo nuevo en el folklore pareciera surgir de la sola evolución de sus propios componentes, el tango se alimenta del contacto con “lo otro”, que abre por un lado un horizonte de expectativas, y a la vez propone transformaciones. Se dice que ya en los años cuarenta las tangueras porteñas se vieron influenciadas por la liberalidad de las francesas en su relación con el cuerpo.

La ilusión del viaje para el profesional argentino de tango y la visita de los gringos a las milongas de Buenos Aires, marcan dos horizontes imaginarios a los que los tangueros gustan asomarse: Argentina y el mundo.

Sabemos que el interés de los extranjeros por el tango es lo que mantuvo viva esta danza desde principios de siglo XX, y aportó, además, aires renovadores en cada época.

Poder

Pero estos intercambios no son ajenos a tensiones de poder, que llegan de la mano de las diferencias económicas entre los países involucrados.

Cuando en 2006 pensamos la estructura del Festival Internacional de Tango Queer de Buenos Aires, incluimos en el programa de maestros dos clases de las organizadoras del Festival de Hamburgo. A partir de entonces invitamos anualmente a representantes del tango queer de distintas ciudades del mundo a dar clases en Buenos Aires.

Esta cesión de derechos a enseñar tango en nuestra ciudad a profesores extranjeros fue cuestionada al principio por muchos alumnos: “¡Lo único que falta! ¿Un europeo va a venir a enseñarnos a bailar tango a los argentinos?” Vista de esta manera, la invitación parecía trastocar las jerarquías, ubicándonos en un lugar de “alumnos de los extranjeros”, lugar riesgoso, por cierto, pues hablamos de una danza argentina, y más aún al principio, por tratarse de una práctica en ciernes que requería todavía el aval del circuito de tango tradicional porteño. Entre otras cosas, amenazaba con sentar un antecedente “igualador”, en donde desde la organización del festival avaláramos que la enseñanza a nuestros alumnos pudiese llegar de segunda mano. Esto es: los extranjeros enseñarían cosas a los argentinos que a su vez les habían sido enseñadas por argentinos. Podíamos mejor ir a las fuentes y saltarnos el paso.

No voy a negar que en la decisión hubo involucradas tensiones de poder, pues de esto trata este capítulo. Estaba claro lo que de este lado necesitábamos: (i) la proyección internacional para nuestra práctica, ya fuera para abrir el abanico de posibilidades laborales en el exterior, como para ayudar al flujo de asistentes a nuestro festival, (ii) respaldar nuestros espacios señalando una red de cooperación internacional. Dar clases en Buenos Aires parecía ser lo único que se pedía a cambio.

Desconozco por qué los profesores de tango extranjeros tienen como meta muy apreciada enseñar en Buenos Aires, pero es probable que enseñar en nuestra ciudad pueda significar que se es un profesor de un nivel al menos igual al de un buen profesor argentino, y esta calificación lo prestigiará en su tierra de origen.

La clase en Buenos Aires quedará convertida entonces en una acción más simbólica que real pues sería absurdo negar la innecesidad de que un profesor extranjero de clases en Buenos Aires. Por más bueno que sea el profesor, es sabido que en esta ciudad convergen la mayoría de los profesores del mundo: los muy buenos, los buenos, los regulares, y los excelentes.

Como si se tratara de una lengua, el poder emplearla con arte y destreza requiere de una entrega a la materia de la que está hecha, esto es: los años en la milonga porteña, los milongueros o milongueras con los que se bailó, los profesores con los que se ejercitó, y fundamentalmente haber vivido y amado esta ciudad, su música, sus letras, haber sido forjado por éstas o haberlas inspirado, haber transitado sus calles. Y luego, incluso, la estirpe tanguera, fundada en la familia, en las raíces, en la historia del país, y que para cualquier tanguero argentino es su orgullo.

La frase de mi amigo milonguero “Los gringos nos quieren dejar afuera del tango” podría significar entonces “Nos quieren sacar lo único que tenemos, nuestra identidad”. Y esta amenaza pareciera pender sobre nosotros también cuando el profesor extranjero pide dar clases en Buenos Aires con el deseo de ser reconocido en la meca tanguera como un igual. Esa humillación que implica hacerle negar al argentino, movido por necesidad o interés, su elemento diferencial, envilece muchas veces a los tangueros de aquí y de allá.

Sin embargo, creo que el temor a que nos dejen “afuera del tango” que suscita el reiterado pedido (en mis años como organizadora de eventos de tango lo recibí innumerables veces, aún por fuera del festival) está fundado en las jerarquías, y en ese punto, nos hace perder de vista la categoría de lo “diferente”, tan propia de las reivindicaciones en el mundo queer. Pero la desjerarquización que implica lo queer, no significa aplanar las diferencias o intercambiar los lugares, sino reconocerlos, flexibilizarlos y convivir con y desde las diferencias.

Podemos decir de una vez por todas que no es lo mismo un profesor argentino de tango que un profesor sueco, norteamericano o japonés, y esta diferencia no tiene que ver con que uno sea “mejor” que otro en nivel de baile, pedagogía, conocimiento técnico o experiencia sino sencillamente que lo que uno y otro tienen para ofrecer proviene de mundos distintos. Y en ese punto, no hay lugar para la competencia porque la materia que los compone

es diferente y pretender igualarla es un error que empobrecería el mundo tanguero, y muy especialmente el circuito de tango queer, que suele tender a la anulación de las diferencias en vez de destacarlas como condición del intercambio.

Muchos profesores de tango extranjeros son lúdicos, por ejemplo, o gustan combinar el tango con otras disciplinas como la filosofía zen, la danza butoh, el yoga o las artes marciales. En la Argentina, en cambio, los profesores se fundan mayormente en la enseñanza del abrazo y las emociones, destacando la comunicación y el encuentro. Entre el modo más liviano de tomar el tango que permite la llegada extranjera y su idea esencialista, reside una diferencia nodal.

En ese punto, la invitación a profesores extranjeros a dar clases en nuestro festival buscó siempre revertir la instancia coercitiva y dar lugar a la diferencia, con la fuerte convicción de que en una plataforma horizontal las influencias pueden ser enriquecedoras para todos.

Si pensamos el tango no como una materia abstracta de pasos y técnica, sino como una danza que expresa en cada cuerpo que la baila la variedad de elementos culturales y humanos que forman su identidad, entonces dejará de ser el medio para aprender una barrida, un gancho, o un boleó, para ser un canal de transmisión de una experiencia única. En este sentido, y habiendo viajado por las milongas del mundo, creo muy valioso, desde el punto de vista humano y artístico asomarse a las experiencias de otros países. Expresadas por cuerpos que vivieron otra historia que la nuestra, tramados por otra lengua y por otra cultura, estas experiencias pueden abrir zonas nuevas en la percepción de la danza, la relación entre los cuerpos, la música, inspirar espacios, o su transformación.

El tango hoy

Las letras de los tangos

Entrar en una milonga en pleno siglo XXI, sigue siendo entrar en un templo en el que oficia la voz del varón. De las cuatro, cinco, seis o incluso siete horas a lo largo de las que puede extenderse la fiesta tanguera, la mayoría del tiempo se escucharán grabaciones de la década de mil novecientos cuarenta, cincuenta o de los años veinte y treinta, la mitad de los cuales están interpretados por cantores hombres. El resto serán tangos instrumentales, y de tanto en tanto podrá escucharse la voz de una mujer infiltrada voluntariamente por la musicalizadora o el musicalizador.

Lo cierto es que por más que se busque, los tangos bailables cantados por mujeres constituyen una minoría apabullante: algún *track* perdido de Mercedes Serrano o Libertad Lamarque con la orquesta de Juan D'Arienzo, Elsa Rivas con Ricardo Tanturi, Olga Del Grossi o Nina Miranda con la Orquesta de Donato Racciatti, Mercedes Simone, Lita Morales, Ada Falcón, Tita Merello, y alguna contemporánea como Susana Rinaldi, Lidia Borda, o más recientemente Eliana Sosa o Marisol Martínez, que logran hacerse oír en las milongas de hoy entre las voces de los varones del tango argentino, pero con muy poco protagonismo.

El acostumbamiento al imperio de lo viril en la vida en general nos lleva a aceptar de manera instantánea esto que no es, ciertamente, un elemento esencial del tango sino una marca de época, una etapa más de un género musical que hoy sigue desarrollándose y transformándose.

A los historiadores corresponde desentrañar las causas de esta suerte de genocidio de la voz femenina en el tango para bailar que se origina puntualmente en la década del cuarenta con el boom de las orquestas, época que llega hasta el presente con su caudal de grabaciones, arrastrando consigo algunos tangos del antes y del después en donde aparecen, precisamente, la mayor parte de las voces femeninas ya mencionadas.

El dato no es menor, ya que podríamos decir que la milonga contemporánea vibra aún en la vieja sintonía del arrebato sentimental de un varón de la primera mitad del siglo XX, inmerso en una sociedad de códigos muy distintos a los actuales, y en la que podía cantar, por ejemplo, sin suscitar denuncias ante la Oficina de la mujer o ser objeto de escraches en las redes sociales:

¡Qué hacés, tres veces que hacés,/ Señora Ramos Lavalle! / Si cuando lucís tu talle,/ con ese coso del brazo,/ ¡no te rompo de un tortazo, / por no pegarte en la calle! (Tortazos. 1930 Letra de Enrique Maroni / Música de José Razzano) .

Elegir tres o cuatro tangos al azar de los que seguimos pasando en las milongas de hoy no acertará necesariamente a dar con grandes letristas, pero si mostrará un abanico textual que expresa el sentir de antaño, época que ya no es, pero que sin embargo, seguimos bailando.

“Madrecita, yo fui un reo / y en tus brazos hoy me veo / lleno de felicidad./ Dime mi buena viejita /dónde está mi noviecita/que no la puedo olvidar./Hoy ya vuelvo arrepentido/hecho más hombre y más bueno/a la vida del hogar./Perdóname, que tu hijo/tiene un pensamiento fijo/y nadie lo hará cambiar”. (Adiós Arrabal, Carlos Lenzi)

Nostálgico de su niñez y juventud, y de su madre, la tentación por las mujeres que no son su “noviecita”, y que lo llevan a caer en desgracia, el gusto por la farra y el champán, y su siempre indulgente mirada hacia sus propios errores pueden ser algunos atributos del varón del tango.

Un destino recurrente para la mujer, dicha por la voz del cantor, podría ser éste:

¿Te acordás, Milonguita? Vos eras/ la pebeta más linda 'e Chiclana;/la pollera cortona y las trenzas,/y en las trenzas un beso de sol./ (...) //

Estercita,/hoy te llaman Milonguita,/flor de noche y de placer,/flor de lujo y cabaret/(...)/¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes!/Si llorás...¡dicen que es el champán! (Milonguita, Samuel Linning, 1920)

Sacar de circulación ciertos tangos para elegir letras que resultaran “más adecuadas” al ámbito en que nos manejamos hoy en día resultaría una acción absurda, pues implicaría suprimir un porcentaje altísimo de los tangos cantados.

Incluso en la milonga Tango Queer suele mantenerse la elevada proporción de tangos de la década de oro frente a los de otras épocas.

Un tango que por lo general produce chanzas en La Queer, que suele ser frecuentada por lesbianas o mujeres bisexuales, es el tango “Nunca tuvo novio”, en la versión de Pedro Laurenz y Alberto Podestá:

“Pobre solterona te has quedado / sin ilusión, sin fe... /Tu corazón de angustias se ha enfermado, /puesta de sol es hoy tu vida trunca. /Sigues como entonces, releyendo /el novelón sentimental...” (“Nunca tuvo novio”. Letra Enrique Cadícamo / Música de Agustín Bardi).

Queda claro que las letras de los tangos no expresan la identidad de las lesbianas, de los gays, de las personas trans, ¿pero qué identidades expresan esos tangos realmente hoy en día? Incluso a las milongas más tradicionales de Buenos Aires asisten mujeres solteras profesionales mayores de cuarenta años, mujeres divorciadas, independientes, con hijos grandes, incluso feministas heterosexuales plantadas en la vida de una manera muy distinta que las mujeres de antaño.

La trama cultural

¿Por qué seguimos bailando estos tangos e incluso los preferimos a versiones nuevas de orquestas jóvenes, que por otra parte, cuando

tocan y a pedido del público, siguen repitiendo los tangos clásicos, a pesar de tener la mayoría de ellas composiciones propias?

Podemos pensar que es por la música, o los arreglos, una nota romántica o apasionada perdida en los tiempos que corren; pero hay también algo que refiere a la trama cultural que articulan estos tangos y en la que estamos inscriptos, y que no pareciéramos estar dispuestos a perder. Bailar tangos implica expresarnos físicamente en relación a nuestra historia común.

Incluso lxs queers, desarraigadxs por definición, nos negamos a soltarnos de ese texto que sabemos que si bien siempre nos excluyó, nos pertenece. ¿Qué de nuestra identidad cultural queremos preservar intacto y qué rechazamos de ella cuando bailamos tango queer? ¿En qué puntos estamos íntimamente ligadxs a la cultura de nuestro país expresada en su música y en su danza? ¿Por qué no dejamos de sentirla, sin embargo, como una ropa extemporánea sobre nuestra piel, y tenemos muchas veces la sensación de estar flotando, abrazadxs, entre símbolos vacíos?

Es precisamente el tango queer que abre una fisura en el cuerpo textual tanguero para reafirmar y hacer visible la propia existencia tal cual es. Bailar ese texto es apropiarse de él y subvertirlo, señalando sus grietas.

¿Y qué hay de todo esto en las milongas tradicionales, amurallados bastiones que parecieran querer resistir los embates del tiempo y en donde las letras de los tangos proponen una red discursiva en la que sus habitués sí podrían querer reconocerse, al menos en lo que refiere al género, pero lo hacen como un juego que dura algunas horas, pues amenaza con regular los cuerpos y reglamentar las relaciones, en dirección contraria del movimiento en el que se desenvuelve nuestra sociedad?

La generación bisagra

Cuando en los años noventa comencé a frecuentar las primeras milongas, la distancia entre el mundo tanguero y el “afuera”, salvo excepciones, era muy grande. Si bien en aquel momento no se respiraba la libertad social de hoy en día, ya comenzaban a manifestarse los aires de cambio. Bailar tango en aquel momento, al menos en los ambientes que yo frecuentaba, era como entrar en el túnel del tiempo. El sistema ético y moral del pasado parecía estar cifrado no solo en las letras de los tangos sino también en mucha de su gente, que se aferraba a él como a una balsa tras un naufragio.

Me cuenta la bailarina de tango Aurora Lúbiz, mientras tomamos un café cerca de su estudio, que entró por primera vez a una milonga en 1985. Era muy joven, bailaba en la compañía de Santiago Ayala “El Chúcaro” y Norma Viola, con su pareja de aquel momento Jorge Firpo. “Era una compañía de folklore, pero hacíamos algunos cuadros de tango”, explica.

Aurora no pierde su porte de bailarina cuando habla. Se acomoda el pelo con la mano y mira hacia la calle. Del otro lado del vidrio comenzó a llover. Me cuenta que uno de sus profesores la llevó a la milonga del Club Estudiantes del Norte de Saavedra, y que ese día sufrió un quiebre emocional. De pronto entendió que el tango era mucho más que una coreografía, “había un mundo social y familiar que vivía escondido”.

Con el principio de la democracia, comenzaban a resurgir tímidamente los bailes en los clubes de barrio. La fuerte inestabilidad política que reinó durante las décadas del sesenta y del setenta, signadas por largos períodos de dictadura militar, había creado un ambiente poco propicio para los encuentros sociales. Los toques de queda y las leyes que prohibían el encuentro de dos o más personas en espacios públicos hizo que muchos de los milongueros que habían bailado de jóvenes en los años cuarenta y cincuenta se fueran alejando de la vida nocturna, con el deseo adormecido, o incluso, inhibido, ocupados en otros asuntos.

El baile de tango no profesional quedó reducido a circuitos mínimos y casi clandestinos.

Dice Aurora: “Se juntaban cuatro o cinco veteranos en el Club Sin Rumbo a tomar unos vinos y jugar a las cartas, y se bailaban unas tandas. Si caía la policía ‘no había actividad, eran cinco veteranos jugando al truco y practicando boxeo en la planta alta”.

Tenemos que cambiar de mesa porque el bullicio que llega desde afuera es ensordecedor. Aurora acomoda su tapadito sobre el respaldo del asiento, se pone una mano en la cintura y con la mirada busca al mozo para pedir otro café.

Recién en 1985 se pone en funcionamiento, nuevamente, la máquina tanguera. Fue a causa del éxito de la Compañía Tango Argentino en Broadway, entre cuyos bailarines se encontraban María Nieves, Juan Carlos Copes, Mayoral, Elsa María, Virulaso y Elvira Santamaría. Es así como se vuelve a encender la llama del deseo por bailar en todas partes, despertando a una cantidad de jóvenes anhelantes que llegaban a los clubes de barrio como a templos en los que estaba encendido un fuego del pasado. Respetuosos de los mayores, entendieron que debían preservar ese tesoro, y a la vez difundirlo.

Aurora me mira con ojos chispeantes. “¡El tango en ese momento era: cinco veteranos y nosotros, diez jóvenes!”. Ella ve su generación como una “generación bisagra” entre el tango de antes y el de ahora. Abarca los nacidos en los años sesenta, cincuenta y cuarenta. Bailarines hoy reconocidos que entraban por primera vez a una milonga con la llegada de la democracia. Algunos tenían diecisiete años, otros, veinte, treinta, otros cuarenta. Los “viejos”, más de cincuenta.

La mayoría de los jóvenes provenía del folklore, formaban parte de ballets estables o tenían sus propias compañías, bailaban danza contemporánea en teatros nacionales, “otros tomaban café en el bar de la esquina”. Y se encontraban en la milonga para bailar.

Pronto sintieron la necesidad de tender un puente entre el tango de escenario que realizaban en sus trabajos como bailarines

profesionales con el tango social, que aún se mantenía vivo en los clubes de barrio y vibraba en el pecho y en las piernas de los viejos milongueros.

Aprendieron de aquellos a quienes proclamaron maestros, memorizaron sus pasos, los practicaron, los nombraron, los sistematizaron, y comenzaron a difundir aquel tesoro, tratando de conservar su esencia intacta.

“Empezamos a mecanizar lo que aprendíamos. No había videos, no había Youtube, no había internet. ¡Escribíamos! A ver, ¿cómo se llama esto? Ocho, cruce por adelante, cruce por atrás, medio giro. Porque algunos veteranos te decían ‘la mujer se cruza por atrás’. ¿Y esto que quiere decir? ¿Será vaivén? ¡Sí! Ponele vaivén. Vaivén en 3. Vaivén en 4. Vaivén en 5. Había que estructurar algo de toda la información que llegaba. Era tanto lo que pasaba. El tipo iba girando en un pié y la mina alrededor. Y nosotros ¿cómo lo llamamos? Y bueno, ponele “enrosque”, “Giro de Petróleo”. “Enrosque de Finito”, “Sacada de Pupi”. Le pedíamos a Pupi que hiciera un giro veinte veces, y Pupi repetía veinte veces el giro de manera diferente. Entonces después volvíamos a casa y tratábamos de organizar y sistematizar eso”.

Aurora tiene que volver a dar clases al estudio. Nos despedimos bajo la lluvia, que ahora es torrencial. Veo su figura perderse entre los paraguas y la gente que corre tapándose la cabeza con cuadernos o portafolios. Me refugio bajo el alero de una disquería de la calle Lavalle. Se escucha sonar una tango. Canta Julio Sosa:

“Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos! / Eran otros hombres, más hombres los nuestros,/No se conocían coca, ni morfina,/Los muchachos de antes no usaban gomina./¡Te acordás, hermano, que tiempos aquellos!/Veinticinco abriles que no volverán...”. (Tiempos viejos, Manuel Romero)

Recuperación post dictadura

Es probable que haya sido en la década del ochenta cuando se gestó la convicción en el ambiente tanguero contemporáneo de que “el tango” es solo aquel que puede encontrarse en los clubes de barrio. Un licor divino que únicamente los viejos poseen, y que llegó intacto al presente desde los años cuarenta y cincuenta, pegando el salto por sobre dos décadas. Modo “puro” del tango que está a punto de desaparecer con la muerte de los últimos grandes milongueros de la edad dorada, quienes después de muchos años de silencio desempolvaron los códigos, reprodujeron las grabaciones de las antiguas orquestas y volvieron a mostrarse en las pistas con su elegancia, su pisada precisa, el abrazo.

Pronto nos quedaremos errantes. En todas partes se escucha decir “el tango que se baila hoy no es tango”. “El tango murió”. “Lo verdaderamente bueno pasó mucho antes de nosotros”.

Pero también se proclamó la muerte del tango a fines de los años treinta, antes de que la aparición en escena del exitoso Juan D’Arienzo infundiera una energía renovadora en los bailes y activara el boom de las orquestas.

Dice Carmencita Calderón, bailarina profesional desde la década del 30, en una hermosa entrevista producida en 1995 que circula en YouTube: “Yo no miro sobre el hombro derecho del hombre. Todas las de ahora bailan así. ¡Eso no es el tango!”.

Carmencita baila sola frente a la cámara, hace adornos, cruza los pies, pivotea con gracia. Explica, agitada, la marca de Don Benito. Da la impresión de que para ella el tango “de verdad” se perdió para siempre, no hay modo de volver atrás. Porque ya en la década del cuarenta el tango no era el tango. Carmencita se sienta nuevamente a la mesa y explica: lo de la cara sobre el hombro derecho del hombre “se inventó en 1939, le voy a decir. Yo bailaba ya con el Cacha cuando un comisario hizo cerrar, dice la gente, qué sé yo si será cierto, los cabarets del bajo de Leandro Alem porque la mujer se le fue con un casho. Entonces esas

mujeres que quedaron sin trabajo se fueron a los cabarets del alto. Y al bailar, se ponían así y le decían al hombre ‘salgo a tal hora, ‘te espero en tal lado’”. (Reportaje de Patricia Ramírez y Alfredo García a Carmencita Calderón).

Pienso que la expresión “eso no es el tango” en boca de Carmencita y de muchxs milonguerxs de hoy y de siempre es la manera nostálgica y muy tanguera de ver en la transformación un movimiento que aleja la danza de su esencia, de su “núcleo de verdad”. Sin embargo, es también por su flexibilidad para incorporar las maneras de los nuevos tiempos que el tango sigue siendo una práctica dinámica y vital, y no una danza antigua de formas fijas.

Me pregunto qué hubiera pasado si durante los años sesenta y setenta los jóvenes que tuvieron que esperar al principio de la democracia para incorporarse al fluir de esta danza lo hubieran flexibilizado con formas acordes a su tiempo. ¿O acaso fue la inacción la marca de época que dejó la dictadura en el tango, y dio como resultado una fosilización de los modos del pasado que al recuperarse emergieron como un animal antiguo y fabuloso?

Milongueros que preservaron en su cuerpo la llama aún encendida de nuestra danza rioplatense y marcaron una época en la breve historia del tango, que hoy sigue su curso.

El tango hoy

Cuando un joven de hoy se acerca al tango, se acerca a un universo muy distinto del que me acerqué yo hace más de veinte años. Muchas cosas pasaron desde entonces y siguen pasando.

El interés por la investigación y la exploración de dinámicas de movimiento en lo que respecta a la danza es creciente y dio lugar en las últimas décadas a una gran sofisticación de pasos y de técnicas de enseñanza, a la vez que una multiplicación de compañías y de grupos de trabajo coreográfico, academias y profesores. Desde el punto de vista musical, aparecen cada día

nuevas versiones de los antiguos tangos, o nuevas letras, más acordes a estos tiempos. La profusión de orquestas que buscan romper con lo antiguo incorporando elementos del rock o de la música electrónica conviven con las que lo reproducen tal cual fue oído antes pero con mejor resolución. Milongas populares, oficiales, políticas, barriales, en las provincias, internacionales, campeonatos y festivales en Buenos Aires y en el exterior, el tango en la Universidad, la Universidad del Tango, y por supuesto, el tango queer, cuya sola existencia funciona como un motor de flexibilización y apertura social en Buenos Aires y en el mundo.

En el Mundial de Tango de 2016, el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires decidió promocionar el evento en su página web con la imagen de dos mujeres bailando, pienso yo, como un modo de presentar al tango de hoy en su faceta más moderna.

¿Qué tienen las nuevas generaciones para aportar al tango? Por empezar, su interés. Y es en esta red de libertad y creatividad que el presente del tango está transitando un nuevo apogeo.

Los “viejos” y los “nuevos”

Pienso que bailar tango hoy es interpretar con modos actuales una danza que recorre un poco más de un siglo de la historia de nuestra ciudad, y que está construida a partir de la articulación de sus distintos momentos. No es reeditar un baile anticuado, de formas inflexibles, cuyos signos refieren al pasado, sino actualizarlo permanentemente y resignificar sus trazos anteriores con las experiencias del presente.

Bailamos los tangos del cuarenta, del treinta y las orquestas de hoy con una información impura. Son las enseñanzas de los grandes milongueros de antaño las que seguimos, pero estamos abiertos también a las dinámicas de los más jóvenes.

Es en el equilibrio entre el respeto a los “viejos” y el interés por las propuestas de los “nuevos” que el fuego sigue encendido.

Bailar hoy implica moldear el tango con el propio cuerpo, sumar la experiencia personal a la red que viene de antes y va hacia el futuro. Sin una cuota de rebeldía, el tango sería una replicación de escenas del pasado, pero rechazar el origen o ignorarlo es tan negativo como sofocar sus brotes nuevos.

Cuando bailamos tango, bailamos también todas las capas que lo constituyen: su origen, el boom, su nacionalización, su silenciamiento, el resurgimiento, su transformación.

Por eso el tango es machista pero es también feminista, nacionalista, y marginal, es militar y subversivo, es xenófobo y extranjero, es conservador, y es queer.

La teoría

A esta altura podemos decir que bailar tango constituye por sí mismo una performance de género. Ya sea que lo bailen una mujer y un hombre, dos mujeres, dos hombres, travestis, personas trans. La imagen de la pareja, compuesta de una manera u otra, siempre podrá suscitar reflexiones sobre las identidades de género, especialmente ahora, que las representaciones en la pista de baile están ampliándose frente a la imagen arquetípica que se estructuró como definitiva en los años cuarenta, y que hoy está en crisis.

La apropiación del tango como objeto de estudio por parte de la teoría, desde un punto de vista político o intelectual, y expresada mayormente en inglés, puede ser muchas veces insuficiente e incluso ofensiva para muchos argentinos que sienten el tango de una manera personal. Quiero decir, el tango es una materia delicada, pues toca puntos sensibles para muchxs de nosotrxs.

En este sentido, la teoría queer puede ser un punto de partida para pensarlo pero de ningún modo un objetivo de llegada, es decir una verdad que fuerce la práctica hacia un ideal queer, desarraigado por definición. En ese punto, podríamos pensar que lo queer va en dirección opuesta al espíritu tanguero, pues

propone la demolición de todo lo estable, a diferencia del tango, que se planta, precisamente, en la evocación nostálgica del pasado.

Aún si esta tensión me resulta interesante, considero que la teoría queer es solamente una herramienta transitoria que permite acompañar un tramo del proceso actual que atraviesa el tango, pero no un molde que sofoque cualquier expresión espontánea que surja en los tiempos por venir.

En un momento en donde la globalización va borrando las fronteras entre los estados y las diferencias entre las personas, el tango puede ser el cuerpo a través del cual podemos hacernos la pregunta sobre la identidad, e incluso construirla.

La identidad

La nostalgia

Vine a escribir a la terraza de la Fundación Proa, en La Boca. Desde aquí miro la sugestiva Vuelta de Rocha, cuyas aguas podridas alojaron durante años astilleros herrumbrados, y noto por primera vez, que ya no están. ¿Cuándo se los llevaron? ¿En qué momento se produjo el hiato entre la imagen que se mantiene nítida en mi memoria y el nuevo original? ¿Cómo sucedió el acostumbamiento a este Riachuelo vaciado, adornado con botellas de plástico, tan lejano a aquel otro “turbio fondeadero” que inspiró a Cadícamo, y que yo conocí, años después, en mi niñez, idéntico al tango, pero bajo un sol radiante. Recuerdo que desde las ventanas del museo de Quinquela Martín, vi una mañana tomada de la mano de mi mamá, cascos de barcos inservibles pero bellos amontonados en la esquina olorosa, y de este lado un cuadro parecido al paisaje, y pensé con decepción, a mis cinco años ¿para qué pinta lo mismo? Vuelvo al museo y no encuentro en las imágenes de Quinquela el “torvo cementerio de naves” de Cadícamo, sino un puerto anterior, pujante y bullicioso. Y entiendo que el mío, ese iluminado por la luz de mi niñez, contenía a los dos.

Pienso en ésta que soy, la que baila tango queer, la moderna y la antigua, y entiendo que no vi en ese principio de mi vida fin en la muerte del puerto que había pintado Quinquela sino transformación, que es un modo más optimista de ver la muerte, pero no por ello menos tanguero. Camino frente a este nuevo Riachuelo en donde las huellas del “antes”, y del “antes aún” parecieran haber sido borradas hoy, con total intención.

No soy dada al regocijo nostálgico, a idealizar las “dulces siestas” o las “tibias noches” sobre la vereda de mi niñez, porque en todo pasado hay sombras, y en la mía, transcurrida en dictadura, hubo además un sonido de fondo que la volvió inquietante. Pero sí extraño un jardín de la casa en la que nací, que se transformó en una pileta sin sol. Me gusta recordar como corríamos con mis hermanos esos breves metros de pasto, y nos sentábamos a

la sombra de un gomero. Si busco en mi memoria los recuerdos están siempre enrarecidos. Podría revivir, otra vez de la mano de mi mamá, la visita a un conventillo de la calle Río Cuarto en donde vi un gato de cinco patas caminando al borde de un zanjón que cruzaba el patio ¿o eran cuatro patas, y una gran protuberancia? Cerca de nuestra casa, a metros de un viejo café de Barracas en el que no reparábamos porque solo había viejos jugando al truco y escuchando tangos en una radio desvencijada, una familia de hijos varones trepados a un árbol jugaban a matar gatos con pistolas de aire comprimido. “Mi barrio era así, así, así. / Es decir ¿qué sé yo si era así? Pero yo me lo acuerdo así”.

No volvería a mi infancia. Y esto lo digo con nostalgia, nostalgia de no tener en mi memoria un jardín sin muros al que quiera regresar cuando el presente se cierra en el pecho. Pero afortunadamente, está el tango, que aún sin hablar de mi vida, habla de mí de una manera profunda y toca la emoción de la pérdida.

Identidad

Mi infancia no fue pobre, pero la de mi tía abuela Benita sí. La que quería a Evita y arropada en su tapado marrón, salió una noche de invierno de la casa de las sobrinas radicales dando un portazo porque habían insultado a la descamisada. Caminó sola, envuelta “en un viento helado que barría la acera”, ofendida o angustiada, como si ella misma hubiera sido la agraviada. Dice mi papá que Benita se bañaba en el Riachuelo cuando era chica, y también su hermana mayor, Cerafina Pinto, mi bisabuela, que llegó a Buenos Aires años antes que ella y trabajó limpiando casas en el barrio de Barracas para pagar el pasaje desde Galicia de todos sus hermanos y hermanas, su padre y su madre. Cerafina dejó un amor en España. Cuentan mis tías que era analfabeta. Dicen que mi bisabuelo, un hombre mayor, la quiso para ella y se

ofreció a leerle las cartas de amor que el joven gallego le enviaba cada mes. Leyó un día “Lo nuestro terminó. Voy a casarme con otra”. Cerafina soportó en silencio el golpe de puñal y aceptó la oferta de matrimonio del hombre que en Argentina le prometía contención. Ya era una mujer casada con este bisabuelo y con hijos chicos cuando el español, que nunca la había olvidado, desembarcó en Buenos Aires para buscarla y apretó el timbre de su casa. Cuando ella abrió la puerta y lo vio, comprendió, en un instante fatal, todo el engaño. Pero después de un momento de mirar a los ojos al antiguo enamorado, le dijo, con frialdad, que no lo conocía, y cerró la puerta. Si habrá llorado por dentro no lo sé, ni lo saben mis tías. Solo sabemos que la mujer aceptó el destino con todas sus tensiones: amor, pesar, dolor, traición, angustia, desesperación, nostalgia, rencor. Solo un tango puede expresar esa cantidad de emociones, ese loco turbión sentimental que también habrá sumido en sombras al amante.

A partir de entonces, Cerafina, que nunca se separó de su esposo, trabajó incansable en una fonda de la calle Iriarte y crió a mi abuelo y a sus otros hijos, que pronto se hicieron grandes, y dedicados al comercio, ascendieron de clase.

El origen

¿De qué hablan las letras de los tangos? ¿Qué cuentan esos textos que tiene que ver conmigo? Historias de malevos, prostitutas, niños bien, bacanes, pebetas, costureritas, madres santas, relatos encendidos y aún vibrantes, que expresan los destinos estallados entre el deseo y la moral del Buenos Aires de principios del siglo XX. Cuenta mi papá que mi abuela le aconsejaba a la hermana que no se juntara con las mujeres de “mala vida” del conventillo en el que todavía vivía en su adolescencia, que saliera de allí cuanto antes; pienso yo –no veo otra opción para la tía– consiguiendo un “buen marido”.

“Se va la vida... / se va y no vuelve./ Escuchá este consejo;// si un bacán te promete acomodar,/ entrá derecho viejo”. (Se va la vida, María Luisa Carnelli)

Historias que suceden en los suburbios, los tangos dejaron plasmadas en su entramado textual sus personajes, sus calles, sus rinconcitos.

“Y aquel buzón carmín,/y aquel fondín/donde lloraba el tano/su rubio amor lejano/que mojaba con bon vin”. (Tinta Roja, Sebastián Piana)

Y la vergüenza del pobre, el lamento y la autocompasión, pero también la edificación de una cierta “prosapia de arrabal”, ese orgullo de clase popular que hoy reivindicó en el impuro origen de mi identidad familiar.

“¡Arrabalera, / como flor de enredadera / que creció en el callejón!;/ Arrabalera,/ (...) / Llevo un sello de nobleza,/ soy porteña de una pieza,/ tengo voz de bandoneón”. (Arrabalera, Cátulo Castillo)

Testigos de una ciudad que se transforma, hayan sido escritos en los años cuarenta, en los treinta o en los veinte, los tangos evocan siempre el pasado. Pasado que es en nosotros, adultos del XXI, el “antes del antes”:

“Puente Alsina, que ayer fuera mi regazo,/de un zarpazo la avenida te alcanzó.../ Viejo puente, solitario y confidente,/sos la marca que, en la frente,/el progreso le ha dejado/al suburbio rebelado/que a su paso sucumbió.” (Puente Alsina, Benjamín Tagle Lara)

Y años después:

“¿Dónde estará mi arrabal?;/¿Quién se robó mi niñez?;/¿En qué rincón, luna mía,/volcás como entonces/tu clara alegría?” (Tinta Roja, Sebastián Piana)

Infancia de un poeta pero también, infancia de una ciudad que se vio forjar a sí misma en aluviones de personas llegadas en sucesivos barcos desde Europa y que mezclándose con los de acá transformaron la fisonomía de la ciudad. El tango canta ese origen, que es el de la clase media porteña a la que pertenezco, las madres de los padres, los padres de las madres, y sus padres y sus madres. La vida en los suburbios del 1900 que fue borroneada en la memoria de las familias tras el crecimiento económico, sus enlaces con familias más acomodadas, el acceso de los hijos a la educación universitaria, el “medio pelo” argentino, cuya semilla plebeya sigue intacta en nuestros tangos, en su literatura desbordante y rítmica que se impone en nuestra identidad como una aurora compleja de deseos y frustraciones.

Sin campos ni mar, ni correntadas, sin los Andes, los lagos ni los hielos del sur, de espaldas al horizonte del Río de la Plata, en su puerto, entre los charcos, empedrados, faroles, esquinas, paredones, el tango, lo sé ahora, cuenta también mi origen.

“Con este tango que es burlón y compadrito/se ató dos alas la ambición de mi suburbio;/con este tango nació el tango, y como un grito/salió del sórdido barrial buscando el cielo”(El choclo, Enrique Santos Discépolo)

El presente

Las luces son bajas. Los asistentes de la clase se dispersaron y ahora ocuparon las mesas. Hablan o ríen en grupo, o solos. Están relajados, otros expectantes, comienza un ritual que espero cada semana: paso la música de la milonga. Me gusta ver a la gente bailar. No me refiero a las grandes expresiones artísticas solamente, sino a la gente común, anónima, despojada de sus profesiones u oficios, que un martes a la noche decide venir a bailar tango a una milonga en San Telmo. Llegan para unirse en un abrazo, olvidando por un rato las preocupaciones del afuera, la violencia

en la que el mundo se convirtió. Pero también vienen a ensayar trazos con sus pies, movimientos con pretensión estética.

Pienso que la milonga requiere por parte de sus organizadores una cuota de filantropía. No en su sentido de caridad, sino en su sentido etimológico: un cierto tipo de amor hacia lo humano. Diría, algo así como un amor desprejuiciado y también no posesivo hacia quienes asisten.

Hoy somos pocos. Afuera llueve y hace frío. No sé realmente quiénes son los que están esta noche en la pista, no sé a qué se dedican, desconozco sus éxitos, sus miedos, sus alegrías. Un milonguero habitué se acerca a mí, con su impermeable en la mano. “Hoy somos poquitos, Mariana. ¿Qué pasó?” Le digo, para tranquilizarlo, que es el frío o la lluvia, o la época del año. En el fondo no sé, pasó simplemente, que hoy somos poquitos, y otras veces somos muchos, a veces demasiados, a veces los justos.

Veo que este milonguero se sienta en una mesa lejana, cerca del escenario, y se pone sus zapatos nuevos. Son de taco alto. Lleva una blusa floreada y pantalones ajustados. Cuando está listo, cruza la pista y se encuentra con una joven de pelo corto y zapatos bajos. Se abrazan. Se ponen a bailar. Son las diez, hay por delante cuatro horas de milonga. Comienza a llegar la gente, como si hubiera salido el sol en plena noche. Muy pronto la pista de baile está poblada de parejas. Suena una tanda de Ricardo Tanturi, canta Alberto Castillo, desde aquel cercano 1945:

“El Tango es el Tango/Peinando plata en el coco/hablás del tango malevo/ como diciendo que el nuevo/ pa vos no vale un piropo/ y yo porteño de ahora/de acuerdo a mi sentimiento/ voy a cantar como sienta/ al tango en mi corazón// El tango es el tango/no hay vuelta que darle/con cuello o pañuelo/ lo mismo es gotán/ el traje no dice/la estirpe del rango/ni el gesto guarango/pinta de arrabal. / El tango es el tango/por más que le pongan/ ribetes compadres/o cintas de amor/ El tango es el tango/si tiene milonga/ no importa que sea/de ayer o de hoy”. (El tango es el tango, José Raúl Iglesias)

Manifiesto Tango Queer

Manifiesto Tango Queer

por Mariana Docampo

(Buenos Aires, 2005)

1. CONCEPTO

1.1. ¿QUÉ ES TANGO QUEER?

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

En Tango Queer no se presupone la orientación sexual de quienes bailan, ni su gusto por ocupar un rol u otro a la hora de bailar tango.

1.2. ¿POR QUÉ NACIÓ Y CUÁL ES LA PROPUESTA?

Porque fue surgiendo en muchxs la necesidad de crear un espacio de tango “liberado”, en el cual las normas y códigos del tango tradicional dejen de regir y limitar la comunicación entre las personas.

La propuesta es bailar el tango sin que los roles estén fijos al sexo de quienes lo bailan. A partir de aquí, se abren nuevas posibilidades en la danza.

2. QUEER

2.1. DEFINICIÓN

El término “Queer” en sentido literal significa “raro”, “extraño”, o también “excéntrico”, “estrambótico”, “sospechoso”. Fue utilizado para nombrar a la comunidad gay, lesbiana, transexual e intersex de manera peyorativa.

El movimiento queer apareció a principios de los 90 en el seno de la comunidad gay y lesbiana de los Estados Unidos. En ese contexto, algunos decidieron autodenominarse con este término despectivo, resignificándolo, para diferenciarse de aquellos que buscaban la construcción de una identidad estable (una normalización) para las lesbianas y gays (y que creaban deliberadamente una imagen del gay positivo: hombre gay profesional de raza blanca).

Lo queer se caracteriza por no reclamar algo, sino por tomarlo directamente. No se busca negociar sino que se acciona. Es un movimiento de choque, desobediente, subversivo de los mandatos conservadores, y que propone crear un espacio liberado para desarrollar las sensibilidades, en el cual las personas puedan expresarse de la manera que sienten revirtiendo la vergüenza impuesta por el orden establecido.

2.2. ESTUDIOS QUEER

Si bien lo queer tiene más que ver con la acción, con el activismo cultural y político directo, ingresó en la academia a través de desarrollos teóricos que plantean una nueva forma de entender el género, la sexualidad, la orientación sexual y la identidad de género.

Las y los teóricos de los estudios queer argumentan que las identidades son siempre múltiples y compuestas por un número infinito de elementos: orientación sexual, clase, género, nacionalidad, edad, raza, etc. Toda identidad es una construcción inestable, arbitraria y excluyente. Por exclusión, las identidades son resultado de relaciones de poder, de un centro y de una periferia.

Las teorías queers consideran como objetivo prioritario llevar a cabo un acercamiento transversal a los dispositivos sociales de sumisión y dominio.

2.3. ¿POR QUÉ “TANGO QUEER”?

Porque

i) usar la palabra “queer” para autodenominarse supone una apropiación del término y la resignificación de su connotación peyorativa, y esto implica la subversión de un orden.

ii) al ubicar todo aquello que denota fuera de la norma, el término incluye a todas las personas indistintamente, sin fijarlas dentro de un orden estático, sino fundando su convivencia en el movimiento y la diversidad.

iii) los gays, lesbianas, bisexuales y transgénero tienen cuestionado el rol social desde su dinámica erótico sensual y social, y de esta manera se facilita la posibilidad de explorar, a través de la danza, nuevas formas de comunicación.

iv) que la gente “queer” baile tango de la manera que siente es un gesto de apropiación de una danza que excluye la diversidad desde su misma estructura y que refleja y promueve relaciones de poder entre los sexos. Desde esta apropiación, se propone una dinámica distinta para todo el mundo, que tenga que ver con una más igualitaria comunicación entre las personas.

3. EL TANGO

3.1. SENTIMIENTOS

El tango como baile no es solo música y movimiento. Tiene que ver con la comunicación entre dos personas. Es un lenguaje que se establece entre dos cuerpos, y a través del cual fluye la sensualidad. Durante los pocos minutos que dura la canción, se instauran entre quienes bailan emociones profundas. Es por esta razón que el tango está ligado a los sentimientos y a los sentidos, y a la forma en que expresamos lo que sentimos.

Pero, en su fórmula cristalizada, el tango se convirtió en una danza de exportación, en un emblema del “ser argentino”.

3.2. EL TANGO COMO SÍMBOLO

3.2.1. Heterosexismo

Si algo tiene representación simbólica, “existe”. Solo entonces se hace reconocible para una sociedad.

El tango es una danza popular, y como cualquier otra, funciona como espejo de la sociedad de la cual surge y en la cual se desarrolla. En este caso, la sociedad porteña. Pero el tango también es una danza de fuerte connotación sensual. Y de ahí que lo que este “espejo” refleja no es sino la forma en que nuestra sociedad concibe el erotismo entre sus integrantes: en primer lugar, hombre-mujer. Luego, podríamos decir, activo-pasiva. Dos roles bien claros, definidos. Este binomio simplifica notablemente la compleja red erótica que existe entre los individuos. Y que si bien representa a una mayoría identificable en la sociedad, instituye una forma de sentir “admitida”, condiciona y censura formas de sentir diferentes. Se fija como modelo. Y afuera de este modelo quedan todxs aquellxs cuyo sentir es distinto.

Así pues, en esta representación social, que podríamos pensar, a nivel simbólico, como una “fórmula del sentir erótico”, no están representadas las lesbianas, los gays, los bisexuales, los transgéneros. Ni tampoco las mujeres y hombres heterosexuales que pudieran concebir su erotismo de manera distinta.

Sin embargo, nuestra sociedad está cambiando, y el tango, como fiel espejo de la misma cambia también. Su escena, su baile, su gente. Son estos cambios los que hacen posible el tango queer.

3.2.2. Mujeres

Que el tango es una danza machista es algo que casi ya nadie pone en discusión. Basta con pensar la distribución de los roles en la pareja de baile para encontrar la primera evidencia: hombre conductor, mujer conducida.

Y si bien es cierto que los roles (en el mejor de los casos) están pensados como complemento, hay una notable desigualdad si se los piensa en relación, muy especialmente cuando cada rol se supone ligado de manera “natural” al sexo al que se destina y no se admite la posibilidad del intercambio.

Esta desigualdad radica principalmente en una diferencia de saberes. Mientras que el hombre-conductor es el depositario de la mayor cantidad de información, en relación a pasos y movimientos, la mujer-conducida es enseñada desde el principio a dejarse llevar, y el placer de la danza aumenta en la medida en que ella presenta menos resistencia y él mayor decisión (es incluso interesante pensar que la mayoría de las “libertades” que se toman las mujeres cuando bailan llevan el nombre de “adornos”).

Como resultado de esta dinámica, una mujer sin un hombre que la guíe no puede dar un solo paso. Requiere de él para moverse y esto la vuelve dependiente.

Esta relación es más notoria en los estilos más tradicionales, como por ejemplo el estilo milonguero. En los nuevos estilos de baile en el tango las mujeres han comenzado a tener una mayor participación y es necesaria su cooperación activa. Sin embargo, la carga simbólica de poder que se vierte en los roles continúa siendo la misma, de igual modo que la fijación de cada uno de ellos a un sexo determinado.

No es la existencia de los roles lo que pone en cuestión el Tango Queer, ya que en definitiva estos hacen a la estructura primera del tango, sino su fijación e identidad con el sexo de las personas que lo bailan, como si uno y otro estuvieran “esencialmente” ligados.

En general, y tal vez por comodidad o por temor a enojar al varón, las mujeres son reacias a conducir y a proponer un lugar distinto para ellas dentro del tango. Sin embargo, en los últimos años se comenzó a ver en algunas milongas a muchas que lo hacen, bailando juntas, ya sea porque lo desean así, o como un primer paso para afianzar en la práctica un conocimiento codiciado en secreto durante mucho tiempo.

3.2.3. Lesbianas

Una de las grandes luchas de las lesbianas fue y sigue siendo la lucha por la visibilidad. Es decir, que la existencia de las lesbianas sea reconocida socialmente.

Acostumbradas a silenciar o enmascarar amor y erotismo, las lesbianas fueron objeto de un borramiento histórico, y acaso hicieron del silencio su forma de existencia.

No hace falta sino volver a echarle un vistazo a la distribución de roles en el baile del tango, que llamamos anteriormente “fórmula del sentir erótico”: hombre-conductor y mujer-conducida.

Hablamos ya del carácter simbólico de la distribución de roles, y también de la dependencia del rol mujer-conducida respecto del varón-conductor.

Teniendo en cuenta esta fórmula, una mujer que elija como pareja de baile a otra mujer, se enfrentará con un primer obstáculo: Ninguna de las dos podrá conducir, y por lo tanto es imposible que bailen juntas un tango (siempre hablando a nivel simbólico). No sucede así en cambio con dos hombres, ya que ambos desempeñan un papel activo.

Esta ausencia de representación simbólica en una danza tan idiosincrásica como lo es el tango, denuncia una invisibilización social. De esto concluimos que, para una sociedad patriarcal como la nuestra, el lesbianismo es inimaginable.

Por eso vemos en la fórmula mujer-mujer (la fórmula imposible en el tango) la más subversiva.

Para hacer que esta fórmula imposible se ponga en funcionamiento es necesario que al menos una de las dos mujeres conduzca, y asuman una y otra un rol diferente, o que ambas asuman uno y otro rol indistintamente, con la posibilidad del intercambio.

Esta práctica no solo pone en cuestión lo más estructural del sexismo en la danza, sino que abre las puertas a la exploración de nuevas formas dentro de ella a través de un intercambio en el cual la diferencia no implica una desigualdad de poder, sino una nueva posibilidad comunicativa.

3.3. HISTORIA DEL TANGO

3.3.1. Marginalidad

Cualquier historia oficial sobre los orígenes del tango coincide en un punto: el tango nació marginal. Y en los suburbios, en los que se mezclaba gente de clase baja, (malevos, compadritos y prostitutas) con “niños bien” se fueron forjando las primeras figuras y exploraciones eróticas de este baile.

Es precisamente por su fuerte carácter erótico que fue considerado inmoral y obsceno en la época, suscitando por todas partes censuras y prohibiciones.

Hay entonces tres elementos que no pueden omitirse cuando se piensa la historia del tango: erotismo, marginalidad y censura. Sobre estos elementos se extienden tensiones de poder: clase, género, nacionalidad (no olvidemos la dinámica de deslumbramiento entre “extranjeros” y “argentinos” que sigue funcionando en el universo tanguero hasta el día de hoy, y que entra en escena desde el tan mencionado “triunfo en París”).

Todos estos elementos están ligados no solo al origen del tango como fenómeno cultural sino a la estructura profunda de su danza.

El intento por homogeneizar, estetizar y “normalizar” las formas del baile y los ambientes en los que ésta se desarrolla es un elemento más de la dinámica del tango, que, a pesar de esto, sigue pugnando por nuevas formas que se adapten a los cambios culturales y sociales de quienes lo bailan.

3.3.2. Roles

Ya son muchos los estudios que prueban que en un principio el tango se bailaba entre varones. Esto –se explique como se explique– echa luz sobre un interesante elemento: desde un principio, el tango nos plantea una práctica que pone en escena la abstracción de los roles respecto del sexo al que socialmente se adjudican. De ahí en más, se abren las posibilidades.

4. TECNICA DE BAILE

4.1. INTERCAMBIO DE ROLES

La propuesta de Tango Queer es abrir la posibilidad a que las personas que bailan tango elijan libremente el rol que desean ocupar cuando lo hacen, del mismo modo que el sexo de su pareja de baile.

Para ello, la técnica de enseñanza que se emplea es la de intercambio de roles. Esto significa que todxs lxs alumnxs tienen acceso al aprendizaje de los roles de conductor y conducido indistintamente, pudiendo elegir en el momento de bailar el rol que más deseen o procediendo al intercambio, de acuerdo a la persona con la cual bailan, al momento en que lo hacen, etc.

Esta técnica permite explorar dinámicas más igualitarias de relación, en las que la carga de poder simbólico que está volcada en el rol de conductor se desvanece en tanto es posible para las dos personas que conforman la pareja de baile ocupar uno u otro rol indistintamente.

5. RED INTERNACIONAL

5.1. INTERCAMBIO DE IDEAS

Porque sabemos que la circulación de gente y el intercambio son necesarios para que toda idea florezca y se enriquezca, la propuesta es establecer una red de comunicación entre quienes, en distintos países estamos trabajando en esta misma perspectiva.

6. ACTIVIDADES

6.1. CLASES DE TANGO

Las clases de tango queer son clases abiertas a todas las personas, sea cual sea su identidad sexual, raza, clase social, nacionalidad. La propuesta es elegir libremente al compañerx de baile y el rol

que cada unx desee ocupar. En las clases se enseña a bailar los dos roles, conductor y conducido, desde los primeros pasos, metodología que abre el camino a la exploración de nuevas posibilidades dentro la danza.

6.2. MILONGA

La Milonga Tango Queer es un espacio abierto a todas las personas, sea cual sea su identidad sexual, raza, clase social, nacionalidad. Es un espacio de encuentro, de sociabilización y de intercambio, en el que se baila tango eligiendo libremente la pareja y el rol que cada unx quiere ocupar.

6.3. PROMOCIÓN DE EXPRESIONES ARTÍSTICAS RELACIONADAS CON EL TANGO QUEER. FOTOGRAFÍA, PINTURAS, DIBUJOS, ESCULTURAS, COMICS, CARICATURAS, PELÍCULAS, TEATRO, FILETEADO.

La escasa presencia de expresiones artísticas que plasman el tango entre mujeres y entre hombres, o el travestismo en el tango, denuncia, o bien un borramiento histórico de estas prácticas, o bien la forma silenciada en que éstas pudieran ocurrir.

Conociendo la importancia de la función simbólica del arte en una sociedad, se promueve desde este espacio la producción y puesta en circulación de manifestaciones artísticas que tengan como tema la diversidad en el tango.

6.4. PROMOCIÓN DE DISCUSIÓN E INTERCAMBIO DE MATERIAL TEÓRICO SOBRE LO QUEER, Y SOBRE EL TANGO.

Desde tango queer se propone tomar el Tango como tema para pensar el ordenamiento de las relaciones entre los sexos en la sociedad, y las tensiones que se fundan entre las personas de acuerdo a la clase, género, nacionalidad, etc., teniendo en cuenta el carácter simbólico de la estructura del baile, y entendiendo el

tango como fenómeno cultural, espejo de la sociedad en la que se manifiesta.

Que la práctica del tango queer sea un hecho cuestiona los fundamentos mismos de este ordenamiento y abre las posibilidades a nuevas lecturas.

Es por eso que través se este espacio se invita a generar y hacer circular producción teórica que tenga como tema la diversidad en el tango.

Agradecimientos

A Gabriela Massuh, por las primeras preguntas. A Mercedes Docampo, Anahí Carballo, Susana Espíndola, lectoras amorosas de este libro. A Edgardo Dieleke, por su interlocución.

A Lala García, por haber abierto la puerta. A mis compañerxs de ruta tanguera: Augusto Balizano, Soledad Nani, Astrid Weiske.

A Vanesa Guerra por el acompañamiento y el amor de tantos años.

Gracias especiales por haber estado cerca de mí brindando oportunidades, consejos y amistad, en tiempos distintos a:

Ute Walter, Marga Nagel, Hernán Alvarellos, Roxana Gargano, Simona Colombo, Helen La Vikinga, Karina Macchioli, Celeste Rodríguez, Yuko Artak, “La lesbian tango mafia”, Liliana Furio, Litza Jansz, Jorge Casin, Andrea Botallo, Jorge Novello, Paula Jiménez España, Rut Rikey Tryggvadóttir, Charlotte Rivero, Carolina Avalos, Coco Córdoba. Gunner Svendsen, Kate & Kate, Birgit Hambrecht, Regina Rueckert. Angie & Anne, Isabelle Macciachini, Fiorella Magariños, Mercedes Liska, Jorgelina Calleja, Aurora Lúbiz, Andrea Castelli, Sabrina Alonso, Edgardo Fernández Sesma, Edgardo Dieleke, Marta Iturriza, Orquesta La Hoguera.

A las chicas de La Casa del Encuentro, y en especial, a la querida Nora, *in memoriam*.

A todxs lxs asistentes de la Milonga Tango Queer y a mis alumnxs de tango. Lxs nuevxs, lxs de antes, lxs que llegan.

A Lucía, en mi corazón.

ÍNDICE

| | |
|-----------------------------|-----|
| Prólogo..... | 7 |
| La milonga..... | 13 |
| Lo militar en el tango..... | 23 |
| ¿Cómo empecé a bailar?..... | 37 |
| El Poder..... | 47 |
| Historia..... | 63 |
| El poder 2..... | 83 |
| El tango hoy..... | 91 |
| La identidad..... | 105 |
| Manifiesto Tango Queer..... | 113 |
| Agradecimientos..... | 125 |