

Baile, género, sexualidad:

modos de pensar las identidades de género en el tango *queer*

Mercedes Liska

Introducción

En estos momentos me encuentro a punto de iniciar la escritura de la tesis de doctorado, por eso pienso que puede ser propicio realizar algunas reflexiones en primera persona que me permitan situarme en esta instancia desde una perspectiva diferente.

La tesis, cuyo título tentativo es *Canon estético y experiencias contemporáneas deconstructivas en el baile del tango*, propone el estudio de las nuevas propuestas de baile en relación a las transformaciones que éstas han producido respecto de la práctica tradicional. El último tramo de la indagación de tipo etnográfica (actualmente en proceso) se focaliza en el trabajo de campo en profundidad en la milonga *queer*, espacio que ha sido creado por mujeres que se reconocen como lesbianas y donde la dinámica de la interacción corporal dialoga con las teorías *queer*.

A medida que fue creciendo el conocimiento práctico sobre el referente empírico aparecieron diversos cuestionamientos sobre los supuestos iniciales en relación a cómo interpretar las vivencias de los actores y en la manera de leer los significados emergentes de la experiencia de baile en el contexto específico. Parte de los interrogantes se sitúan en la orientación sexual de las bailarinas y su relevancia en los sentidos que la práctica de baile construye. En dicha problemática, sentí que mi experiencia etnográfica anterior no alcanzaba para acceder al universo de significaciones de la práctica *queer*.

Hace ya un tiempo que consideré que era necesario explicitar en la tesis mi lugar de enunciación, es decir, poner de manifiesto mi propia identidad no lesbiana, entendiendo que en este punto se basan mis dificultades de interpretación. Sin embargo, me parecía suficiente incorporar una breve nota al pie en el comienzo de la escritura, más que nada para proteger mis consideraciones de posibles críticas. Fue a partir de algunas reflexiones producidas por otros investigadores sobre sus propias etnografías que comencé a dimensionar y a dar forma a las dificultades percibidas en el campo. Dichos antropólogos señalan la importancia que tienen las situaciones que interpelan al etnógrafx-sujetx como fuente de conocimiento (Cabrera 2010; Wacquant 2006; Guber 2001; 1991; Clifford 1999; Wriqth 1998, Cardoso de Oliveira 1996; Leavitt 1996; Rosaldo 1984), de modo que comencé a pensar(me) en el recorrido realizado como una

persona implicada, con un conjunto de experiencias emocionales surgidas de la práctica de baile y el trabajo de campo desechadas de plano en la producción teórica, no así en el constante replanteo de mi participación y relación con los actores.

De manera recurrente he cuestionado el grado de “ajenidad” desde el cual numerosos doctorandos producen sus tesis sobre el tango, muchos de ellos provenientes de Europa y Estados Unidos. Siempre que puedo les digo: “hay que marcar desde dónde se habla: como un extranjero que describe las experiencias musicales en Buenos Aires. Resaltar ese lugar de enunciación permite desarrollar un punto de vista productivo”. La introspección que comencé a vivenciar en contacto con estas reflexiones etnográficas fue dando inteligibilidad a sensaciones que fui atravesando durante el trabajo de campo en la interacción con los actores: en el espacio de práctica del tango *queer* en algunas situaciones me siento (yo soy) un(a) “otro” cultural. Es decir que si no defino el lugar desde dónde voy a hablar, no sólo corro el riesgo de caer en una ingenuidad omnipotente, sino de operar sobre los contrastes que producen las experiencias y así reconstruir las tramas intersubjetivas que permiten el conocimiento social.

En función de lo expuesto, este trabajo consiste en pensar la relevancia que tiene mi propia identidad de género en la interpretación de algunas experiencias surgidas de la situación etnográfica, y ligado a ello, establecer una posible vinculación entre la práctica de baile y la sexualidad de lxs participantes. En este sentido, la idea del trabajo consiste en describir las circunstancias en donde dicha problemática se revela y mediante las reflexiones personales sobre esta experiencia (en relación a mis preguntas de investigación) dialogar con la bibliografía del seminario.

Los inicios: experiencias previas en el estudio del tango queer

Mi interés por el baile del tango no comenzó en la práctica de investigar sino en el deseo de aprender a bailar. Desde aproximadamente diez años que vengo realizando trabajo de campo en milongas y clases donde se enseña a bailar tango, pero anteriormente había tenido la experiencia de bailar en forma aficionada. A mis 17 años y cursando quinto año de la secundaria convencí a un amigo de que me acompañe a tomar clases en el centro cultural “La Florcita” en el barrio de Almagro. Luego estuve durante seis meses en una capacitación rentada que consistía en seminarios de capacitación sobre baile organizados por el gobierno de la ciudad llamados “Nuevos Roles Laborales”. Después de esas experiencias sí comencé a acercarme a los espacios de baile con un interés etnográfico pero de manera intermitente. Iba circulando por distintos lugares para “mapear” el tipo de propuestas de baile y las características de los bailarines en cada espacio, tratando de identificar los cambios que se iban registrando en el circuito porteño del baile social. Así fui

desplazándome de una etnografía en espacios tradicionales hacia otros ámbitos más juveniles donde se comenzaban a perfilar nuevos estilos de danza y códigos de interacción diferentes. Paralelamente retomé mis clases de práctica para sostener la conexión práctica con el referente empírico aunque de modo disociado ya que lo hacía en un club de barrio cercano a mi casa en la zona de San Andrés, Partido de General San Martín (mi trabajo etnográfico siempre lo realicé en la ciudad de Buenos Aires), lugar donde nunca manifesté que me dedicaba a la investigación del tango en las milongas.

En el 2008 se produjo un corte. Como decidí realizar una tesis de maestría sobre las condiciones históricas que configuraron la dinámica coreográfica canónica del tango, para poder entender mejor las transformaciones que se estaban realizando en las experiencias contemporáneas, dejé de realizar “visitas” etnográficas para sumergirme en libros y documentos (tarea que nunca había realizado). Como además estaba embarazada, dejé mis clases. Luego de este trayecto teórico, rearmé mis ideas y el material de campo con la decisión de seleccionar un espacio entre los que conocía para realizar una etnografía focalizada, algo que por otra parte nunca había experimentado: establecerme y trabajar en profundidad una de las propuestas estéticas y con determinados actores dentro del amplio espectro social del circuito de baile. Así fue que elegí trabajar el tango *queer* debido a que representa un espacio clave para analizar algunas transformaciones de la cultura, teniendo en cuenta la perspectiva histórica en relación a cómo se conformó el canon corporal así como la dinamicidad que presenta la propuesta en relación a otras escenas actuales. Además, la práctica *queer* es articulada por un discurso político, hecho que la distingue considerablemente de otras experiencias. Su discurso se sintetiza en la problemática de los géneros y si vemos en la historia del tango este aspecto ha sido epicentro de la conformación moral y legítima del canon estético, asociado a un modelo de heterosexualidad dominante y delimitación de los roles asignados socialmente a los hombres y las mujeres.

Brevemente paso explicar en qué consiste el tango *queer*. Hacia el año 2004 una bailarina formada en los ámbitos tradicionales, creó un espacio para que mujeres que se reconocían como lesbianas y que deseaban bailar el tango entre mujeres pudieran hacerlo. La identificación de la profesora como lesbiana así como su formación teórica por haber cursado la carrera de letras la llevó a conocer las teorías *queer* y a plantear una propuesta de baile basada en la des-identificación de roles de baile a los sexos varón-mujer. Anteriormente ya existía la milonga *gay* llamada *La Marshall*, donde asistían y asisten fundamentalmente varones *gays*. Allí se proponía un espacio confortable donde se pudiera bailar entre varones sin poner en conflicto la dinámica coreográfica. En cambio, la propuesta *queer* planteaba un problema surgido de la cosificación estética de la interacción mujer-pasiva/varón-activo. Así nació la idea del intercambio de roles: cada quien, no importa si es mujer o varón, realiza los roles tanto de conducir como de conducida/o en diferentes

oportunidades. Es decir que los y las bailarinas aprenden ambos roles durante las clases y luego, en las prácticas libres (en las milongas) bailan como quieren, intercambiando los roles con otrxs o eligiendo cuál es el rol que les gusta realizar.

En este sentido, al comenzar la investigación etnográfica focalizada, mis preguntas iniciales respondían a ciertos indicios que me hacían pensar en formas de reproducción de la norma, es decir, nuevas adaptaciones de las asimetrías de poder y de mercantilización de la experiencia en función de productos, discursos y marcos culturales globalizados. Asimismo, observaba que había una distancia pronunciada entre el discurso político y la experiencia “de hecho” de los participantes y sus propias expectativas, evaluando una falta de politización o compromiso con la propuesta más allá de que la identidad de género de los participantes sufriera las marcas de la subalternidad. No obstante, a medida que fui conociendo a las bailarinas y construyendo un vínculo afectivo con ellas, en principio me fui dando cuenta que mi postura cuestionadora estaba inundada de preconceptos y determinaciones que residían en suponer que una persona simplemente por ser *gay* debe tener cierto compromiso político y cuestionar lo establecido más que otras personas. Más adelante retomaré esta idea en relación a mis estimaciones sobre el rol pasivo en la realización coreográfica.

Como mencioné más arriba, cuando comencé a realizar el trabajo de campo sentí que entendía muy poco (o nada) de lo que ocurría en la milonga. Bailarinas que un día iban a bailar vestidas con ropa de varón y otros días con vestimenta de mujer y portando nombres diferentes; extranjeras de distintas partes del mundo que se vinculaban corporalmente en una danza “aporteñada” como si se conocieran desde siempre; rutinas sociales del espacio de baile claramente modificadas, entre otros. Me parecía que los códigos de interacción en funcionamiento tenían más que ver con la dinámica social de la comunidad *gay* y lesbianas que con el hermetismo cultural del tango y que me iba a costar mucho comprenderlo, incluso, que iba a demandar mucho más tiempo de lo que suponía. Debido a la histórica organización coreográfica de la danza vinculada a la distinción entre los géneros (varón-mujer), resolví que no debía abordar el análisis de las experiencias de los varones *gays* y lesbianas de manera conjunta. Además, en los últimos años los espacios de tango *gay* y *queer* han tendido a confluir y en muchas ocasiones en la milonga *queer* hay más varones que mujeres bailando y participando en las clases. Frente a las múltiples dimensiones que me imponía el campo, y si quería indagar en las subjetividades de la práctica para confrontarlo con un análisis cultural más general, decidí hacer foco en las experiencias de las mujeres, que por otra parte era lo que me había atraído al espacio: el baile entre mujeres y la ruptura con el paradigma de la pasividad cinética.

Por otro lado, ciertamente no soy una especialista en cuestiones de género. En efecto, dicha problemática en tanto eje articulador de la experiencia es algo que se fue desarrollando como tema emergente de la etnografía y el análisis histórico. En definitiva, lo que intento ver es que las

políticas de género vertebran gran parte de las prácticas musicales contemporáneas. Desde este lugar comencé a preguntarme hasta dónde debía o podía hablar sobre las identidades en relación al baile del tango; ¿cómo pensar esta relación sin caer en ideas esencialistas?, ¿De qué manera el género articula la *performance*? Aún sigo perseguida por estos y otros interrogantes.

La intención de este trabajo es comenzar a pensar cómo situarme en las reflexiones de los interrogantes planteados a través de la puesta en escritura de mi experiencia como observadora participante. Esto que mencionaba anteriormente: si hasta ahora mi propia identidad sexual se presentaba ante el tema de estudio como un obstáculo para su comprensión, la apuesta es invertir tal representación haciendo jugar el conocimiento que produce mi cuerpo en la experiencia de campo y lo que señala sobre mi feminidad. Ciertos datos “ocultos” de la experiencia etnográfica comenzaron a desplegarse al tomar contacto con nociones tales como el concepto “merleaupontyano” de propiocepción (Crossley 1995) o a través de la sociología carnal de Loic Wacquant basada en la epistemología del “dejarse poseer por el mundo” (2006: 16).

La etnógrafa y su identidad de género

I. Feminidades hechas cuerpo

En un principio, para mi experiencia corporal en calidad de observadora participante, como es de imaginar una de las novedades que presentaba el tango *queer* era el bailar con mujeres. Primero comencé solamente observando las clases y la milonga porque consideraba que debía ingresar paulatinamente al campo para indagar en las acciones de los actores y así valerme de pautas para la participación. Pronto fue invadiéndome una sensación de ansiedad: se aproximaba el momento en el cual tendría que bailar con una chica por primera vez. Era imposible negar que los temores no radicaban puntualmente en el hecho de bailar con una mujer sino que se trataba de hacerlo con mujeres lesbianas y que las mismas desconocieran mi identidad hetero. De modo que lo que estaba en juego tenía que ver con el conocimiento y el desconocimiento: lo que yo sabía de ellas y lo que ellas no sabían de mí. La única solución era esperar a entablar un vínculo de mayor conocimiento mutuo, ya que nadie se presenta en la milonga diciendo “hola soy lesbiana; hola soy hetero”, dejando en claro sus expectativas e intereses, porque además en el plano discursivo se supone que la situación sólo radica en el baile. En el siguiente apartado volveré sobre esto ya que luego me fui dando cuenta que existen estrategias corporales para poner en evidencia la sexualidad femenina en el contexto *queer*. Por otra parte, temía que si se supiera que no me gustan las mujeres nadie quisiera bailar ni tampoco hablar conmigo, que es en parte la lógica que opera en las milongas

tradicionales. Al poco tiempo, una bailarina descubrió en una conversación que yo sabía bailar y me invitó a la pista. Esa noche bailé varias veces con diferentes chicas y estimo la rigidez con la que lo debo haber hecho. A continuación sentí alivio y que había resultado mucho más simple de lo que pensaba. Desde entonces lo que hice fue sostener que la experiencia de bailar con mujeres era intrascendente o que no significó algo importante en términos analíticos. En dicha estimación operaba el intento de borrar las diferencias culturales que existían entre los actores y yo, en un claro atisbo de empatía inicial que debía ser revisado (Leavitt 1996: 22). Ahora pienso ese momento como fundante de una experiencia de intercorporalidad (Crossley 1995) femenina nueva para las relaciones sociales que tejen mi historia de vida. En definitiva, la reflexión de dicha experiencia en función de las emociones que despertaron me hacen registrar en los modos particulares de interacción que organizan el espacio, en contraposición a los contactos físicos que regulan las interacciones entre las mujeres por fuera de él y que pertenecen a la esfera dominante de lo instituido.

En algunos ejercicios que la profesora de tango *queer* propone para practicar el rol de conducir, no se baila con el tipo de agarre característico del tango (el abrazo) sino que la persona guiada apoya sus manos en el pecho de la persona que guía. En estos ejercicios experimenté el temor de rozar los pechos de una mujer, de sentir el cuerpo femenino connotado sexualmente en mi cuerpo. En circunstancias de baile con el abrazo corriente, hay bailarinas que prefieren (o se animan) a bailar con un abrazo más cerrado que une los torsos, y en otros casos esa proximidad no existe y por lo tanto la percepción del cuerpo sexuado se disipa. Sin embargo, el contacto entre los torsos en relación al cuerpo sexuado no sólo se acciona en el baile entre mujeres, sino que toma relieve en mi percepción asociada a las experiencias previas de baile y mi orientación sexual. Evidentemente, esta situación interpeló el modo de relacionarme con otros cuerpos o de vincularme con otras mujeres, sensación que es inseparable de la alteridad que se pone en juego en el acto de bailar. Situaciones similares a la relatada, como “asuntos de sexualidad” han vuelto a aparecer sólo en ocasiones aisladas y gran parte de los contactos corporales en el baile se naturalizaron y se convirtieron en cercanos o familiares (Rockwell 1987: 67).

Por otra parte, en cuanto adquirimos un poco de confianza, en una conversación grupal una de las bailarinas dejó entrever un interés por saber mi orientación sexual. Sabían que tenía un hijo pero no qué tipo de vínculo mantenía con el padre. Ante la respuesta, la siguiente pregunta (en un tono amigable) fue ¿Y por qué te interesa el tango *queer*? En este sentido se armaba la siguiente idea: el tango *queer* sólo te puede interesar en relación a tu identidad sexual. Lo curioso es que no recuerdo cuál fue la contestación del momento, porque luego estuve ensayando muchas respuestas que más o menos se sintetizan así: “porque soy mujer y feminista”. En este sentido, se puede pensar

que la relación entre la sexualidad y la práctica de baile (y de investigar el baile) también constituyen un terreno difuso para la valoración de los actores, no sólo para mí.

En otra situación mucho más reciente, y producto de la confianza que fui construyendo con algunas de las bailarinas, se generó una escena muy particular en donde yo era identificada por los actores de una manera que me impactó y me hizo reflexionar sobre cómo otras mujeres representan las identidades de género. Un día que llegué cuando la clase ya había comenzado me encuentro en la puerta con una bailarina amiga de la profesora. Esta chica no iba a tomar la clase por problemas de salud e iba a reunirse con otra persona para conversar. Nos quedamos charlando en la puerta unos momentos y la profesora, que nos había visto, nos avisa que necesitaba de alguna de las dos para la clase porque los alumnos eran impares y una persona estaba sin pareja. Yo me había olvidado los zapatos de tango en el auto así que salgo y cuando vuelvo a entrar me cruzo nuevamente con la amiga que me dice “Mariana dice que vayas, que necesita un chongo”. El término “chongo” refiere a una mujer lesbiana cuyos modos de comportamiento se asocian a patrones dominantes de masculinidad. Luego me di cuenta del tono jocoso de la expresión porque en ese momento no alcancé a reaccionar: me tomó por sorpresa el empleo del término asociado a mi participación, no entendía. Además, recién ahora empecé a participar en conversaciones distendidas donde aparecen términos de uso corriente en la jerga de las mujeres *queer*. Mientras me ponía los zapatos fui elaborando lo que me habían querido decir. En este caso, y viendo que la persona que no tenía con quien bailar en la clase era una mujer, y además extranjera, me di cuenta que la profesora estaba necesitando una bailarina que hiciera el rol de conducir. Si bien, las mujeres que asisten a la milonga suelen performar ambos roles (de hecho es parte esencial de la propuesta), las mujeres lesbianas que vienen de Europa suelen bailar el tango asumiendo roles más fijos que las practicantes locales. Esto es algo que la profesora ha señalado en varias oportunidades y que también yo he visto. Igualmente esto también está contemplado en la propuesta, es decir, que el tango *queer* significa “elegir” en qué rol bailar. Entonces, tratando de comprender lo que me habían dicho para poder interactuar, me acerco a la profesora y le digo sigilosa para que sólo escuche ella: “acá está el chongo”, ella se ríe y me presenta a la bailarina extranjera. Efectivamente, la bailarina sólo sabía realizar el rol de guiada. Si la propuesta es justamente romper la histórica relación entre los roles de baile (pasivo-activo) en relación al género (mujer-varón), ¿Ser “chongo” constituye un modo de feminidad asociado al rol de guiar? ¿No se reproduce lo mismo al decir que un chongo (mujer masculina) es la que conduce, o sea, quien realiza el rol “activo”? ¿Puede acaso el chiste significar un rasgo reproductivo de la práctica?

Más allá de que la utilización del término respondía más al rol de baile que a mí como persona “generizada”, percibía que allí aparecía un excedente de sentido. Unos días después me reuní con un grupo de amigos y amigas y en determinado momento surgió en la conversación el

desarrollo de mi investigación en la milonga. Ahí conté la anécdota para ilustrar que ya estaba “hecha al lugar”. Una de mis amigas afirmó para mi sorpresa: “Es que si vos fueras lesbiana serías un chongo”. Cuando le pedí alguna explicación aclaró que tenía que ver con mi forma de ser.

El conjunto de situaciones referidas me permite comenzar a reflexionar sobre la relación compleja existente entre el baile, la sexualidad y el género. Por un lado, se ponen en escena determinados modos de interacción femenina que se sitúan por fuera de las interacciones dominantes entre las mujeres. Por otro lado, que la inclusión o la exclusión al universo social particular en el cual soy representada no responde taxativamente a mis apetencias sexuales, aunque tanto de uno como del otro lado esta situación presenta ambigüedades: me interesa el tango *queer* aunque no soy lesbiana, soy hetero pero para los actores puedo ser un chongo. En definitiva, esto me lleva a pensar que hasta ahora tendía establecer una relación demasiado estrecha entre sexualidad y construcción de género, y que en el espacio de tango *queer* se escenifican feminidades plurales y dinámicas en las que las identificaciones de género no radican solamente en ser lesbiana o ser hetero sino que también se producen afinidades de otro tipo y que incluso en ciertos casos prevalecen frente a estas identificaciones.

II. Erotismo y las sensualidades divergentes

Desde los comienzos, producto de mi “deformación” profesional en la etnomusicología, una de mis aspiraciones residió en buscar los procedimientos a través de los cuales las condiciones sociales se convierten en parte constitutiva de las prácticas musicales. Desde otras disciplinas posiblemente se realicen minuciosos análisis de las significaciones en el plano de lo verbalizado y de lo actuado sin indagar en las formas estéticas. En mi caso, una de las preguntas consistía en saber si el tango *queer* produce un particular estilo de baile. Así comencé a prestar atención en que, desde lo visual, el baile entre mujeres lesbianas no respondía al canon de erotismo del tango tradicional. Es muy conocida la imagen de sensualidad que se ha desplegado en el baile del tango. Según algunos investigadores, esta erótica que recayó sobre el cuerpo femenino se remonta al proceso de exotización que sufrió el baile del tango en París durante las primeras dos décadas del siglo XX. A través de él, se escenificaba (y se vendía) un modo sensual de la feminidad (*femme fatal*) para ser consumido por hombres. El tipo de baile que realizaban la mayoría de las bailarinas lesbianas está absolutamente desprovisto de la gestualidad sensual prototípica del tango. Más allá de la puesta escénica en espectáculos, donde casi siempre se escenifica el estereotipo de la mujer fatal, en las pistas de baile y entre algunas de las mujeres más jóvenes aparece este estilo de baile asociado a un estilo de feminidad. El mismo se basa en una postura muy erguida y estilizada que en algunos casos resalta los glúteos, en movimientos muy ligeros de las piernas que atraviesan la zona aérea y gran

profusión de adornos, entre otros. La ausencia de dicha gestualidad entre las bailarinas lesbianas me llevó a considerar posibles motivos de una economía gestual vinculada a la discriminación. No obstante, es importante resaltar que entre los varones *gays* hay una tendencia en sentido opuesto: una profundización de la gestualidad estilizada y erótica femenina. Fui notando que las mujeres hetero que siempre acompañan a los bailarines *gays* realizaban el estilo sensual del tango distanciándose notablemente del baile que realizan las lesbianas. Como señalaba anteriormente, no es que todas las mujeres hetero realicen su *performance* bajo este estilo de baile, sino que en el contexto *queer*, se manifiesta un modo de exacerbar la feminidad sujeta a una erótica interpeladora del universo masculino (incluso con otra vestimenta) que puede decirnos algo sobre la escenificación de sexualidades en la situación de baile. Asimismo, en función de la lectura de producción teórica sobre género fue que imaginé dos posibles argumentos para pensar la economía corporal de las lesbianas. Por un lado, la práctica del tango ligada a un estilo de lesbianismo dominante y legítimo (ni masculino ni femenino) basado en la discreción; por otro, aunque ligado al anterior, una marca de la discriminación.

Nuevamente, las estimaciones deterministas se desvanecen a la hora de reflexionar sobre mi propia experiencia. Ocurre que yo me siento identificada con este estilo de baile, sin adornos, intimista, sutil y moderado. No puedo evitar sentir cierto desagrado cuando veo bailar de ese modo, tango a varones como a mujeres, me parece egocéntrico, muy técnico, y que se baila pensando en los que miran y no tanto en establecer un contacto con la otra persona. Un claro prejuicio y un modo de bailar que jamás realizaría. En este sentido puedo recomponer la idea de feminidades plurales y de procesos de identificación que trascienden la sexualidad. Por otro lado, dicha estimación tiene grandes repercusiones para la investigación que luego tendré que profundizar. Si bien el tango de escenario construye la imagen erótica de la feminidad que en parte ha sido trasladada a las pistas, en los tratados de baile del tango de principios de siglo XX ocurría todo lo contrario: la construcción de pasividad femenina involucraba un estilo de baile moderado y lento, sin adornos, explicitando que la intención gestual debía basarse en la discreción femenina para no ser estigmatizada socialmente. Recién ahora tomo conciencia de que la economía gestual del tango *queer*, con la que yo misma me identifico, responde a cierto canon normativo de la feminidad. Evidentemente la relación entre la norma, lo legítimo y la feminidad van adquiriendo una densidad y complejidad mayor en el diálogo de experiencias: mujeres que desafían las normativas de género desde diferentes inflexiones así construyen un sentido de pluralidad.

III. Feminidad y pasividad: una relación políticamente incorrecta

Otro de los desafíos personales de la participación en el tango *queer* fue que por primera vez (después de muchos años) iba a aprender el rol de conducir la danza, lugar asignado históricamente a los varones. Comencé el trabajo de campo con el convencimiento de que, como mi disposición corporal respondía a una práctica normalizadora de la feminidad (cristalizada bajo la imposición del rol pasivo asignado en la danza), me iba a costar mucho revertir tal disposición incorporada desde el entrenamiento corporal más allá de ser conciente de tal operación, hecho que supone un interrogante central en la relación entre teoría y práctica: ¿Qué significa saber? (Bourdieu 1999). De este modo, dicha sentencia no hacía más que reafirmar lo difícil que resulta despojarse de una norma fijada en el cuerpo, algo que ya sabía y que avalaría la importancia que tienen las prácticas de disciplinamiento corporal en tanto regulaciones perdurables de los comportamientos sociales. Este pensamiento no sólo representaba un razonamiento tautológico sino que establecía una distinción demasiado esquemática entre un “yo” no-sujeto alojado en la conciencia y un “yo” sujeto determinado socialmente en el cuerpo, separación que además en la reflexión sobre la producción académica vengo combatiendo fervientemente. Al mismo tiempo, me causaba cierto fastidio tener que aprender a conducir pero justificaba estas emociones como el resultado de intentar forzar un *habitus* cuidadosamente alimentado para convertir la feminidad en cuerpos dóciles mediante prácticas de incorporación (Wacquant 2006:75). No obstante, sabía que mi falta de deseo de aprender a guiar la danza tenía que ver con el disfrute que encuentro en la experiencia de pasividad que radica fundamentalmente en “no pensar”. Cabe decir que cuando se aprende a “dejarse llevar”, se baila el tango sin preocuparse demasiado por las secuencias de pasos que se realizan, sin la necesidad de anticipar el movimiento, de tomar decisiones, etc. Pero no podía aceptar esto: ¿Cómo reconocer mi sensación de goce en un rol de impuesta “inferioridad”? El párrafo que comienza la tesis de maestría que realicé anteriormente articulaba las siguientes preguntas: “Muchas veces me he preguntado de qué modo un baile social se convirtió en una práctica tan medida, compleja, hermética, exigente y por lo tanto difícil de realizar, asible sólo a través de una extensa dedicación bajo la guía de profesores expertos. ¿De qué modo el tango adquirió la forma de una técnica? ¿Qué pretensiones aloja una experiencia corporal tan racional?”. Frente a la mirada cuestionadora del disciplinamiento femenino constitutivo de su rol en la danza, se superpone la matriz positivista y racional de la sistematización coreográfica del tango que se remonta a las dos primeras décadas del siglo XX y su vinculación con el pensamiento higienista en boga. Siempre me ubiqué críticamente frente a la práctica racional de baile como parte de las operaciones de normalización del cuerpo moderno. Además, si me pongo a bucear en mis experiencias personales, suelo buscar en los espacios de ocio actividades que no deparen demasiado esfuerzo “mental”, entendiendo que como mi trabajo se basa en tal procedimiento, necesito tomar

distancia de ello. Lo que pasa con el baile del tango es que si bien forma parte de mi trabajo, en su práctica se ponen en juego deseos que no responden al *rictus* de lo laboral.

Dejando absolutamente al margen tales consideraciones personales, todas mis nociones acerca de la pasividad puesta en escena en el tango *queer* me remitían a marcas de reproducción social. Por bastante tiempo cuestionaba que hubiera bailarinas lesbianas que sólo quisieran ser guiadas, como si el hecho de aceptar el rol de conducir tuviera que ver con atenerse a la subordinación masculina o bien a establecer nuevas relaciones de subordinación entre mujeres.

Como mencionaba más arriba, antes de iniciar la etnografía en tango *queer* nunca había realizado el rol de conducir la danza. En este rol comencé de cero, con la certeza de que era un gran desafío para mí. Desde un claro pensamiento feminista, me encontraba con querer (desde lo racional) manejar el rol de conducir, pero contradictoriamente enfrentando una falta de deseo de hacerlo. Hace poco empecé a plantearme que el impedimento no pasa solamente por la incorporación de un *habitus* corporal. En mis conversaciones con la profesora de tango *queer*, recuerdo que en alguna oportunidad manifestaba que para las extranjeras provenientes de Europa el rol de ser guiada es mucho más rupturista que el rol de conducir y que esto tiene que ver con que en su vida cotidiana no aparece la sensación de sojuzgamiento o inferioridad de la mujer. Yo no quería entender esto, pensaba que en definitiva la práctica europea no reflejaba una gran dinamicidad respecto a la práctica local y que estaba absolutamente despojada de ideas feministas, incluso que desde la *performance* se reproducían los estereotipos masculino-femenino al ser muy común la fijación en el rol de conducir utilizando vestimentas masculinas como el traje y sombrero característico que supone la corporalidad tradicional, eludiendo el gesto irónico de la apropiación. Al acercarme en la clase a la mujer extranjera que esperaba una compañera me manifestó lo mismo, que para ella era un gran desafío dejarse llevar y que eso le gustaba. En este sentido ahora puedo entender que en algún punto a mí me pasa lo mismo, que el entregarme a bailar, dejarme llevar sin oponer resistencias tiene que ver con una situación de inversión de lo cotidiano.

De este modo, puedo pensar que las experiencias asociadas a la práctica de baile no responden al efecto reflejo de ideas (a decir: “no se es más o menos feminista por dejarse llevar”), donde la subjetividad en escena se construye en el contexto y en relación a un exterior que conforma parte del “adentro” pero donde los desafíos para cada uno desarman la edificación monolítica de confrontación política. Así se abren diferentes posibilidades: la relación pasividad-feminidad trasciende las condiciones históricas de imposición social; las mujeres que asumen un rol activo en la danza no lo asumen necesariamente desde una identificación con la masculinidad; para los varones la adopción de un rol pasivo puede considerarse el desafío de los mandatos de actividad y racionalidad de la masculinidad; y fundamentalmente, una lectura que da un gran giro interpretativo a las ideas anteriores: la negativa por abandonar la pasividad, como histórica

construcción de debilidad y subordinación femenina, ¿puede pensarse como un gesto de resistencia a adoptar un modelo de feminidad racional a imagen y semejanza de la masculinidad dominante?

Algunas consideraciones preliminares: algo más que una nota al pie

Visto desde la actualidad, la etnografía que vengo realizando en la milonga *queer* desestabilizó mis conceptos sobre las identidades de género e interpeló mis propios esquemas corporales, el modo de percibir mi propia identidad y por lo tanto, de pensar a los otrxs. La etnografía me habló de muchas maneras pero no podía escuchar, no sólo porque no estaba habilitada por el modo de ser académico, sino también porque desbarataba aquello que quería pensar sobre las prácticas, cuando mi experiencia de baile resistía esos marcos conceptuales.

En este sentido, me sirve pensar el proceso vivido personalmente con el tango *queer* en relación a mis experiencias previas con el tango, como una sucesión de situaciones de desplazamiento o dislocación que desequilibraron y reajustaron la red intersubjetiva del trabajo de campo (Wright 1998).¹ Significa que la reflexión sobre determinadas situaciones de campo que provocaron un desajuste de mis marcos referenciales pueden pensarse como *insight* etnográficos (Cabrera 2010). Pude darme cuenta que lo que James Clifford señala sobre un *habitus* disciplinario actuante en la conformación corporal del etnógrafo, en tanto sujeto sin género, sin raza y sexualmente inactivo, continúa operando normativamente a través de la noción de “discreción” científica (1999: 96). Lo cierto es que al utilizar el cuerpo como soporte clave de participación y conocimiento, se pone en juego el sistema de disposiciones y regularidades prácticas que trascienden la conciencia y el posicionamiento disciplinar (Bourdieu 1999). A la vez, la experiencia de baile *con* otrxs crea un conocimiento carnal de los otros cuerpos y los modos en que se comportan se convierten en experiencia vivida.

Nociones tales como el disciplinamiento corporal, el género, la sexualidad, la pasividad o la sensualidad en la *performance* son aspectos que debo seguir trabajando. En este caso, las consideraciones finales tienen que ver ante todo con introducir una voz que hasta ahora permanecía operando en las sombras de mis interpretaciones. En tal caso, hacerlo explícito no sólo ha logrado producir mayor claridad sobre los motivos de tal o cual interpretación, sino que también ha permitido construir argumentos más sólidos para que los futuros lectores conozcan los procesos de conocimiento que produjeron determinadas interpretaciones. Solidez que se fundamenta desde dos

¹ La idea de desplazamiento utilizada para comprender en sentido amplio las diversas prácticas implicadas en el trabajo etnográfico, también es mencionada en Clifford (1999:72).

(quizás más) núcleos de observación en diálogo: la reflexión teórica y el conocimiento práctico, algo que Paula Cabrera (2010) ha dado en llamar *sensibilidad teórica*.

Como mencionaba al comienzo, la proximidad geográfica y cultural del investigador respecto de las experiencias que estudia nos puede hacer creer que entendemos mejor lo que observamos, suponiendo que superamos el etnocentrismo sin acaso comenzar a investigar, cuando en realidad las “distancias” se actualizan en un pensamiento sociocéntrico más imperceptible (Guber 1991:21). La evaluación que hacía sobre los investigadores “extranjeros” y los motivos evidentes de su dificultad para interpretar, opacaban los borramientos y los desafíos de la distancia en términos de relaciones sociales (Clifford 1999: 106). En definitiva, lo que permiten estas reflexiones es dar cuenta de las relaciones de alteridad despojándose de concepciones radicales de otredad, es decir, resolviendo las diferencias culturales sin caer en una lógica de tipo colonialista que, con mayor y menor énfasis, aparecen en gran parte de los estudios sistemáticos de la praxis académica (Castro Gómez 2000).

Bibliografía

Bourdieu, Pierre. 2003. Participant objectivation (pp. 281-294). *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 9, Nro. 2. UK.

----- . 1999 (1997). “El conocimiento por cuerpos”. En *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.

Cabrera, Paula. 2010. “Volver a los caminos andados”. En: www.antropologiadelasubjetividad.com.

Cardoso de Oliveira, Roberto. 2003. El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir. Unicamp.

Castro Gómez, Santiago. 2000. “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la ‘invención del otro’”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires, CLACSO.

Clifford, James. 1999 (1997). “Prácticas espaciales: el trabajo de campo, el viaje y la disciplina de la antropología”. En *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa.

Crossley Nick. 1995. “Merleau-ponty the elusive body and carnal sociology. *Body and society*”. London: Sage publications, vol. 1 nro. 1.

Guber Rosana. 2001. “El investigador en el campo”. En *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá, Grupo editorial norma.

------. 1991. *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires, Paidós.

Leavitt, John. 1996. "Meaning and feeling in the Anthropology of emotions". En *American Ethnologist*, Vol. 23:3.

Rockwell, Elsie. 1987. "Reflexiones sobre el trabajo etnográfico". En *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*.

Rosaldo, Michelle. 1984. "Toward an Anthropology of self and feeling". Richard Shweder e Robert Levine (orgs.) *Culture Theory: Essays on mind, self an emotion*. Cambridge University Press. Cambridge.

Wacquant Loic. 2006. *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores.

Wright, Pablo. 1998. "Cuerpos y espacios plurales. Sobre la razón espacial de la práctica etnográfica". *Serie Antropología*. Departamento de Antropología. Brasilia, Universidade de Brasilia.