

# Prácticas generizadas del tango milonguero

*Gendered Practices of Tango Milonguero*

Isaura Castela-Huerta<sup>1</sup>  0000-0001-9402-3868

<sup>1</sup>Universidad Nacional de Colombia, Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales, Bogotá D. C., Colombia. 111321 – docchs\_fchbog@unal.edu.co



CAROZZI, María Julia.

*Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas.*

Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

A través de un lenguaje fluido y fácil de seguir, María Julia Carozzi nos introduce al mundo del tango milonguero en donde las distintas prácticas espaciales y corporales hacen el género. Para lograrlo, Carozzi realiza un doble ejercicio: traza un recorrido histórico sobre el tango y desarrolla una etnografía con una inmersión profunda debido a que su trabajo de campo incluyó, además de clases de tango como alumna y posteriormente como profesora, acudir a milongas y a todo tiempo de eventos donde se baila tango casi todos los días de la semana (María Julia CAROZZI, 2015, p. 30).

María Julia Carozzi es doctora en Antropología por la Universidad de California, Los Ángeles. Actualmente es investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina. Asimismo, coordina el Núcleo de Estudios Antropológicos sobre Danza, Movimiento y Sociedad en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Ha investigado sobre educación y relaciones inter-étnicas, sobre la religión Umbanda, el movimiento *new age*, la religiosidad popular y el culto a Gardel y el tango bailado.

*Aquí se baila el tango...* está compuesto por seis capítulos. Si bien el primero se basa completamente en una investigación de archivo, el resto del libro fue construido gracias a sus observaciones, notas de diario de campo, conversaciones e inclusive foros en Internet y páginas de Facebook. La inmersión hecha por Carozzi al mundo del tango milonguero le permitió elaborar descripciones y conjeturas muy ricas respecto a cómo son las relaciones sociales que se establecen al interior de esta práctica, develando, desde mi perspectiva, cómo se hace el género dentro del tango, entendiendo hacer el género como aquellas prácticas que llevan a esencializar cómo socialmente se ha establecido que debe ser una persona dependiendo su sexo (Marisa BELAUSTEGUIGOITIA, 2011).

En el primer capítulo, “La ruta del tango. Lecturas móviles”, Carozzi expone la movilidad de las interpretaciones hechas respecto al tango a través del tiempo. Hacia 1900, se le consideraba como un baile popular, criollo, asociado con la raza negra. A inicios de 1910, se le empieza a describir como un “ritmo canalllescamente sensual” (CAROZZI, 2015, p. 49); se destaca que se le sitúa en el prostíbulo, se enfatizan las pasiones exacerbadas y el erotismo, e inicia a construirse la idea de la dominación del hombre y la sumisión de la mujer, presente en remembranzas como “los guapos del hampa que asestan cuchilladas a las mujeres que los desdeñan” (CAROZZI, 2015, p.

48). La autora retoma los textos de ciencias sociales que se han enfocado en asegurar que la exportación del tango a Europa, específicamente a París, codificó, blanqueó, refinó o adecentó los rasgos sexuales del baile, con lo que el proceso de limpieza llevó al tango de un origen marginal, a los salones de clases altas en Buenos Aires.

En “Saber ‘caminar’ el tango. Consonancias y disonancias móviles”, la autora destaca que, tras el fin de la dictadura – a mediados de los ochenta del siglo XX –, las milongas volvieron a repoblarse, lo que suscitó distintos cambios en las prácticas (y en el hacer el género). Bailar con los milongueros más experimentados, es decir, los más añosos, se convirtió en una meta para las mujeres “más jóvenes y hermosas” (CAROZZI, 2015, p. 94), lo que devino en una barrera para las mujeres mayores de 40 años, debido a que los varones elegían compañeras de baile tan jóvenes como fuera posible. Carozzi destaca que las milongas ortodoxas eran consideradas un ritual, en las que es posible apreciar una reproducción de los roles de género hegemónicos donde es el hombre quien toma la iniciativa de iniciar el baile: “los varones invitaban a bailar a alguna de las mujeres que los miraban, mediante un movimiento de cabeza denominado ‘cabeceo’” (CAROZZI, 2015, p. 123).

En el capítulo tres, “La revolución didáctica y la redefinición de los estilos de baile. Pedagogías móviles”, Carozzi señala que las taxonomías del tango han sido múltiples. Hasta 1950, quienes bailaban tango lo aprendieron asistiendo desde pequeños a milongas y viendo a sus mayores bailar. La autora subraya que hubo una declinación del baile entre 1960 y 1980. Tras la dictadura, entre 1983 y 1990, se iniciaron talleres que posibilitaron aprender el baile en centros culturales y en barrios. Para su enseñanza colectiva, se desarrolló un lenguaje con un vocabulario técnico y anatómico que buscaba velar las connotaciones eróticas del baile, lo que la autora considera respondía a las expectativas pedagógicas de las clases medias educadas.

A partir del capítulo cuatro, “Aflojarse y dejarse llevar. Saberes y no saberes móviles”, Carozzi expone, desde mi punto de vista, más claramente cómo se hace género a partir del tango. En el imaginario de quienes bailaban tango, prevalecía la idea de que para que una mujer bailara bien, sólo necesitaba “aflojarse y dejarse llevar” (CAROZZI, 2015, p. 177), ya que era el hombre quien poseía la “supercompetencia performática” (CAROZZI, 2015, p. 178) para hacer bailar a cualquier mujer. Así, durante las clases, nunca se enseñaba a las mujeres cómo responder a los movimientos del varón, por lo que aprendían imitando a las ayudantes, dando la vuelta a las instrucciones que recibían los hombres, o a partir de ensayo-error. La autora enfatiza que la atención era dirigida, discursiva y cinéticamente, al “saber marcar” del varón, “y nunca al conocimiento que las mujeres debían adquirir para decodificar ‘la marca’, que, de esa manera, quedaba definida como propiedad masculina” (CAROZZI, 2015, p. 182).

El responder a los movimientos del hombre adecuada e inmediatamente, calificaba a las mujeres como “livianas” (CAROZZI, 2015, p. 185), nunca como buenas bailarinas; en contraparte, se catalogaba como “pesadas” (CAROZZI, 2015, p. 185) a aquellas que no seguían o que ponían trabas a la libertad del varón para bailar a su ritmo. Con ello, se pensaba en las mujeres como seres inanimados u objetos que debían ser movidos por los hombres. Al naturalizar que era el movimiento del varón lo que permitía el baile, se desvalorizaba que la realización efectiva por parte de las mujeres era consecuencia de la adquisición de la habilidad, con lo que su aprendizaje no era apreciado.

Carozzi, además de atribuir esta reducción de las mujeres a que se ignoró a las antiguas milongueras, considera que “ejecutando el rol del varón y enseñándolo, las profesoras contribuían a construir el ‘ser mujer’ como una condición que podía ejercerse o abandonarse” (CAROZZI, 2015, p. 191). No obstante, al ejecutar el rol del varón, las profesoras desestabilizaban las identificaciones del género al bailar, por lo que se abría la posibilidad de abandonar el propio género. Este aprender y enseñar la parte del varón era considerada por muchos como una supuesta pérdida de feminidad, ya que se precisa del desconocimiento para “dejarse llevar” (CAROZZI, 2015, p. 184), por lo que una mujer que sabía bailar se convertía en “camionero” (CAROZZI, 2015, p. 192): conducía al poseer el único saber reconocido. La autora sostiene que esta independencia del género en las clases de baile pocas veces se reflejaba en las milongas, aunque cuando las mujeres llevaban, desestabilizaban la relación entre el género y el rol. Asimismo, las mujeres transgredían la dominación masculina al “parar” (CAROZZI, 2015, p. 194): detener el ritmo e introducir sus propios movimientos.

Aún así,

en el tango bailado en Buenos Aires a mediados de la década de 2000, *las mujeres* – y los varones que bailaban de mujer – no respondían al movimiento del varón, lo *seguían*. *Los varones* – y las mujeres que bailaban de varón – no comunicaban a la mujer el movimiento que esperaban de ellas, las *llevaban*. Este vocabulario definía la relación como de subordinación del movimiento de las mujeres al de los varones (CAROZZI, 2015, p. 198-199, el énfasis es mío).

Con ello, persiste la idea del varón como el poderoso creador, origen y generador independiente del baile de la mujer.

En “Irse. Heterosexualidades móviles”, Carozzi retoma los orígenes del baile como práctica vinculada con el erotismo y la sexualidad. Así, recuerda que entre 1940 y 1950 las madres acompañaban a sus hijas a las milongas para evitar los roces sexuales – lo que era considerado como una insolencia por parte de los milongueros, sobre quienes pesaba el estereotipo de mujeriegos y poco trabajadores. Así, se establece una doble moral sexual: los hombres tienen movilidad – “en cada milonga una mina” (CAROZZI, 2015, p. 216) – y pueden experimentar, en tanto las mujeres permanecen inmóviles y se espera decencia de ellas, por lo que hay un control de la sexualidad de las mujeres a partir del baile. Con el re-poblamiento de las milongas de Buenos Aires (1980-1990), se establecieron nuevas pautas de organización de la heterosexualidad, en donde se excluyó cualquier signo erótico más allá de los que el baile suponía, por lo que cuando había una mutua seducción entre quienes bailan, se recurría a la sutileza de los gestos. Con esta velación, se establecieron “conexiones” (CAROZZI, 2015, p. 221) excepcionales que devinieron en “historias ocultas” (CAROZZI, 2015, p. 221): relaciones eróticas que la mayoría de las veces permanecieron en la clandestinidad, lo que permitía involucrarse en varias relaciones al mismo tiempo. Gracias a sus informantes, la autora establece que una “historia” (CAROZZI, 2015, p. 221) era finalizada por un hombre cuando la mujer se ponía “pesada” (CAROZZI, 2015, p. 238) por haberse enamorado, lo que para ellos se reflejaba en la declaración de sentimientos, los intentos de influir en el grado de perceptibilidad pública o en la determinación del momento y la periodicidad de los encuentros. Así, muchas mujeres limitaban externar sentimientos por temor a que la relación terminara, en tanto los hombres evitaban decir ciertas palabras para que ellas no se engancharan. Los milongueros varones defendían la “liviandad” (CAROZZI, 2015, p. 253) al considerar que la pesadez del enamoramiento interfería con la libertad de establecer relaciones sexuales con tantas mujeres como quisieran gracias al desapego afectivo.

Finalmente, en “Al ritmo del azar. Alegorías móviles”, Carozzi presenta las diferencias entre el tango para el turismo y el tango de consumo interno. El primero, contenía demostraciones abiertas de pasión, en donde el capital emocional era acumulado, codificado y consumido en forma de cultura exótica; en contraste, el segundo mantenía las emociones y los afectos invisibles y sutiles.

Ahora bien, la apuesta principal de Carozzi al presentar este estudio es visibilizar cómo en Buenos Aires había una cultura del tango que, si bien tuvo un declive entre 1960 y 1980, se nutría de distintas prácticas y tenía múltiples manifestaciones. No obstante, la etnografía de Carozzi aporta mucha información empírica acerca de cómo se hace el género en el tango. Presentar la desvalorización que se hace del aprendizaje de las mujeres, las transgresiones al género que se realizan al bailar la parte del sexo contrario, el vínculo que sus informantes establecen entre enamoramiento-mujeres y circulación sexual-hombres, son muestra de ello. Sin embargo, me pregunto por qué Carozzi no hizo ninguna referencia teórica al respecto, ni trató de ir más allá de las descripciones respecto a dichas situaciones. Desde mi perspectiva, el texto se hubiera enriquecido con una profundización interpretativa mayor respecto a cómo a partir del baile del tango se configuran las relaciones sociales de género. En este punto, me pregunto si sería posible señalar que el género hace al tango, y el tango hace al género, es decir, se co-construyen mutuamente.

A pesar de lo anterior, *Aquí se baila el tango: una etnografía de las milongas porteñas* es una clara muestra de cómo es posible, a partir del trabajo etnográfico, visibilizar componentes que integran una realidad social que parecería normal y cotidiana: la atención prestada a los movimientos del cuerpo, a los gestos, a la espacialidad, a los códigos de vestimenta, le permiten a Carozzi presentarnos un panorama de las prácticas generizadas del tango milonguero en Buenos Aires.

## Referencias

BELAUSTEGUIGOITIA, Marisa. “Hacer y deshacer’ el género: Reconceptualización, politización y deconstrucción de la categoría de género”. *Discurso, teoría y análisis*, n. 31, p. 111-134. 2011.

CAROZZI, María Julia. *Aquí se baila el tango: Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

**Isaura Castelao-Huerta** (icastelaoh@unal.edu.co) es candidata a doctora en Ciencias Humanas y Sociales por la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, en donde hace parte del Grupo Interdisciplinario de Estudios de Género. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (2008) y maestra en Estudios de Género por El Colegio de México (2012). Su pesquisa en curso se interesa en las prácticas de adaptación y resistencia de profesoras universitarias ante las políticas neoliberales.

## COMO CITAR ESSE ARTIGO DE ACORDO COM AS NORMAS DA REVISTA

CASTELAO-HUERTA, Isaura. "Práticas generizadas del tango milonguero". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 28, n. 2, e67346, 2020.

---

### CONTRIBUIÇÃO DE AUTORIA

Não se aplica.

---

### FINANCIAMENTO

Não se aplica.

---

### CONSENTIMENTO DE USO DE IMAGEM

Não se aplica.

---

### APROVAÇÃO DE COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA

Não se aplica.

---

### CONFLITO DE INTERESSES

Não se aplica.

---

### LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY International. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

---

### HISTÓRICO

Recebido em 02/09/2019  
Aceito em 08/12/2019

---

