

# “A la vuelta de la esquina se baila tango”: usos y discusiones en torno a la práctica del baile tanguero en la ciudad de Santiago (2000-2012)

**Cristián Molina Torres<sup>1</sup>**

Investigador independiente

## Resumen

Este trabajo expone los elementos que articulan la presencia del tango en Santiago de Chile, donde existe una cultura tanguera centrada principalmente en el baile. En la última década, el baile del tango ha experimentado modificaciones entre los/las bailarines/as santiaguinos/as siguiendo las nuevas propuestas y usos del cuerpo practicados según las pautas bonaerenses. Ello ha modificado los modos de entender, vivenciar y pensar el tango, poniendo en crisis sus formas y usos en los lugares que tradicionalmente albergaban la cultura tanguera.

Palabras claves: tango, Club social, academias, milonga, tango *queer*, corporalidad

## Abstract

This article describes the presence of tango in Santiago de Chile, where tango culture resides primarily as dance practice. During the last decade, tango danced in Santiago has experienced changes in response to new trends and corporal practices that have come out of Buenos Aires. These new practices have modified the way of understanding and experiencing tango, even causing a crisis in the uses of the dance in the places that had traditionally fostered the local tango culture.

Keywords: tango, social Club, academies, milonga, *queer* tango, corporeality

---

1. Licenciado en Educación musical por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (2005) y Magíster en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile (2011).

## Introducción

No existe un tango propio de la cultura santiaguina. El baile se practica en términos de imitación de los modelos bonaerenses y de las formas globales que el desplazamiento cultural tanguero ha posibilitado. En este sentido, el tango en Santiago se vincula con dos formas de proyectar una cultura tanguera: una arraigada en los viejos clubes sociales<sup>2</sup> y otra que dialoga con un lenguaje más estandarizado y acomodado a las nuevas formas globales de difusión y expansión<sup>3</sup>. En los primeros, existe un ánimo de resistencia al cambio cultural que el tango ha experimentado en esta última década y que tiene directa relación con un cambio generacional, tensionando las viejas prácticas tangueras con las nuevas inquietudes de los miembros que se incorporan a dichos clubes. Todo esto se enmarca en una ciudad que tiende a ocultar expresiones ciudadanas de carácter cultural y vecinal. En este punto, el tango se posiciona dentro de una recuperación del entorno: las agrupaciones Red Tango Chile y Milongueros de Chile, promueven el tango en las fiestas de los barrios Yungay y Matta, sumándose al trabajo realizado por clubes sociales como el Buenos Aires Tango Club, el Agustín Magaldi Tango Club, el Aníbal Troilo Tango Club y el Club Argentino Ledesma. Por otra parte, las academias de tango –nueva modalidad gestada en esta última década– funcionan con la lógica del mercado cultural que, a su vez, potencia la circulación de un tango de vanguardia.

Entre clubes y academias, los cuerpos transitan y buscan hacer del tango una expresión visible dentro de la ciudad; cuerpos que están afectados culturalmente y que, por tanto, no son ajenos a los contextos en los cuales se desenvuelven. En rigor:

Se trata de entender el valor del cuerpo como asunto antropológico o eje de un sistema de representación en el que navegan e interactúan discursos, saberes e ideales. Estas prácticas sitúan al cuerpo como condición y resultado de las tendencias de las formaciones sociales, del papel de los individuos en ella y de los usos y prácticas corporales (...) el cuerpo aparece también como un recurso privilegiado para comprender la relación entre estructuras sociales y simbólicas y la acción individual (Pedraza 2008, 42-43).

A esto apunta también Le Breton al determinar que el cuerpo es “...una falsa evidencia: no es un dato evidente, sino el efecto de una elaboración social y cultural” (Le Breton 1992, 28). En este sentido, surgen cuerpos que adscriben al tango como una forma de hacer cultura en la ciudad mediante un baile que los interviene, los marca, los define y los construye, acumulando también experiencias de vida:

antes de ser pensamiento, idea o concepto, el cuerpo vivido es la experiencia de nuestras capacidades sensibles, perceptivas (...) Lejos de ser realidad puramente mental, mi cuerpo propio es conciencia intencional vivida a través del cuerpo (Pelinski 2005, 6).

---

2. En Santiago existen por lo menos cinco clubes sociales que procuran mantener una práctica tanguera enmarcada en lo que sus concurrentes consideran su tradición, que comprende el modo de bailar, las pautas de conducta y hasta las formas de vestir. El tango está ligado en este caso a la imagen icónica del personaje tanguero replicado en el cine gardeliano (como referente) y a las imágenes de postal que el tango ha construido desde la industria cultural.

3. Esta experiencia de un tango globalizado no está asociada a un lugar específico. Algunas características son la itinerancia y una estructura de funcionamiento preestablecido en lo que respecta a los tipos de tango que se bailan, el orden de estos y la incorporación de otros bailes. A estos lugares concurren los bailarines ubicados en la vanguardia.

Cabe entonces preguntarse cuáles son las formas en las que opera esta apropiación del tango, y en qué medida da cuenta de una experiencia que se cristaliza corporalmente.

Como hipótesis, este artículo plantea que la presencia del tango, en tanto baile en la ciudad de Santiago, ha sufrido modificaciones sustanciales en sus modos de entenderlo, vivenciarlo y pensarlo, lo que se vincula a un progresivo cambio generacional entre los bailarines que frecuentan tanto los lugares tradicionales como los nuevos espacios destinados al baile. Estos cambios están focalizados en su metodología de enseñanza y en los planteamientos teóricos, discursivos y mediáticos que han posibilitado las nuevas formas. Así, el tango en Santiago en la última década se ha caracterizado por acercarse a formatos estandarizados en su baile y representación local.

Este trabajo de carácter exploratorio se basa principalmente en entrevistas y observaciones en terreno recogidas durante el proceso de elaboración de mi tesis de postgrado, y en el marco de un proyecto sobre patrimonio inmaterial realizado en el año 2012 en las ciudades de Valparaíso y Santiago<sup>4</sup>. En ambos casos, el interés estuvo centrado en el análisis de las formas en que dichas ciudades se hacían parte del tango globalizado, y en la irrupción de esta música dentro de la cultura local. A partir de estas experiencias se plantearon discusiones y problemáticas en torno a las formas en las cuales los cuerpos construyen una noción de tango que sus cultores en el baile denominan “tradicional”, de salón, bonaerense o “tango espectáculo”<sup>5</sup>.

Como definición de lo anterior, el profesor chileno Maximiliano Alvarado plantea:

Tango de Salón: Baile al piso, no se rompe el abrazo y se baila constantemente en contra de las agujas del reloj, con muchas pausas y cortes propios de la música expresada en los pies. De este hay algunos estilos: el milonguero, donde el abrazo es extremadamente cerrado, se baila prácticamente en bloque y se caracteriza por ser un baile con muchos cortes y más bien cuadrado. Luego tenemos el *canyengue* o tango porteño, que –para explicarlo mejor– es un símil nuestro entre la cueca tradicional con la cueca chora, vale decir, se sale un poco de los esquemas para mostrar un baile más agresivo y audaz. El tango tradicional es un “chilenismo” del tango milonguero, que se adaptó a nuestra realidad en los antiguos Clubes de tango<sup>6</sup>.

Por tanto, podemos dividir en dos el baile tanguero en la ciudad de Santiago: uno hecho desde el baile globalizado –que comulga con la estética estandarizada–, y otro con los cuerpos que permanecen en sus viejas prácticas localizadas, correspondientes en este caso a la dinámica de los clubes sociales o tanguerías a las que se hará mención en este trabajo. Este artículo indagará su presencia y permanencia en el medio local, definiendo cuáles son los elementos que tensionan la relación entre música y baile, y que abren la discusión en torno al tango en el panorama cultural santiaguino.

---

4. Véase Molina (2011), Molina y Karmy (2012) y el documental *Buenos Aires por la Capital: tanguerías en Santiago de Chile (1960-2010)* (2011) de los mismos autores con Javier Rodríguez.

5. El trabajo de campo fue realizado entre los años 2010 y 2012 en los clubes de tango mencionados y en las actividades de carácter público que se enmarcan dentro de la cultura tanguera. Además, se hizo trabajo de campo en los lugares de carácter académico en función de la enseñanza y aprendizaje del tango.

6. Entrevista realizada el 10 de agosto de 2012, comuna de Ñuñoa.

## “¡A ver...! tararéame un tango”: breve acercamiento al panorama local

“Mira, yo te voy a decir que aquí se cae una cuchara al suelo y la gente se para a bailar tango”, me decía en una de nuestras charlas Luis Ibarra, viejo bandoneonista del Club Aníbal Troilo Tango Club en Santiago, refiriéndose a las personas que hoy no escuchan el tango al bailar, y a las cuales simplemente les basta con que suene algo de fondo para desplegar pasos de baile memorizados. Esta imagen cómica que el bandoneonista me expone, casi como describiendo un experimento clásico de Pavlov sobre estímulo-respuesta, está planteada desde su labor como músico y apunta a la crisis del baile. Dicha crisis tiene relación con una escucha menos consciente, que implica no hacer corporal el “gesto musical”<sup>7</sup>. Evidencia una disociación entre sonido y movimiento corporal, en la cual la música pasa a ser la excusa y no la guía para entrar en la pista de baile. De igual forma, Raúl Vargas, otro viejo bandoneonista, comenta que “el tango murió” en Santiago, que ya no sería como antes –aludiendo a los años cincuenta y sesenta–, y que si el tango se ha mantenido, es gracias a los bailarines y no a los músicos<sup>8</sup>. En ambos casos es el baile lo que se pone en el foco de la discusión.

El tango en Chile se instaló en ciudades como Santiago y Valparaíso desde finales de la década de los treinta, y consolidó su presencia en la escena local durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, alcanzando por esos años gran popularidad y difusión en los medios masivos (Molina y Karmy 2012; Fagundes 1995). El paso del tren trasandino por las ciudades mencionadas permitió la circulación de las orquestas argentinas en boga. El cine instaló la imagen icónica del tango, con Gardel como el gran referente del drama tanguero en la pantalla grande<sup>9</sup>. La industria discográfica aportó a la proliferación del tango como bien de consumo, y la masificación de la radio permitió la aparición de programas donde se animaban las tardes con orquestas como las de Carlos Di Sarli, Juan D’Arienzo, Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese, entre otras agrupaciones que, según la historiografía tanguera, conforman la “época de oro” del tango en Argentina (Carretero 1999, 109; Abufhele 1985, 75). De esta experiencia, y del paso de varias de estas orquestas por los escenarios tanto de Santiago como de Valparaíso, surgirán más tarde lugares de encuentro pensados exclusivamente para esta música, donde predomina un tango de carácter enérgico y de compás rápido. En este caso, D’Arienzo o De Angelis son los grandes exponentes en la década de los cuarenta, y su sonoridad es del gusto de los circuitos tangueros más tradicionales de estas ciudades.

Si bien el tango no es hoy un baile masivo en Santiago, se observa una mayor presencia en los espacios culturales de distintos barrios de la ciudad: fiestas ciudadanas como las del barrio Yungay, con un carácter de recuperación del patrimonio del barrio céntrico, y con clases y muestras de tango al aire libre; actividades ciudadanas organizadas por los municipios en las distintas comunas de Santiago, generalmente para el adulto mayor; el festival de tango que

---

7. Entendiendo como “gesto musical” la correcta disposición del cuerpo en función de la música, es decir, una interpretación corporal de lo sonoro.

8. En la renovación de músicos de tango se observa una disminución de intérpretes en relación a lo que ocurría entre las décadas del cincuenta y setenta en Santiago y Valparaíso. En el caso de los/las bailarines/as, la renovación de exponentes va en aumento, sobre todo desde la aparición de nuevos espacios de baile dentro de las ciudades mencionadas.

9. En su libro *Tango y cine mundial*, Pedro Ochoa da cuenta de la incorporación temprana del tango a la industria del cine. Como figuras representativas de esta incorporación aparece Rodolfo Valentino al igual que Chaplin y Max Linder, personajes que incorporan un exótico baile de tango en “cintas pioneras que se filmaban inexcusablemente en un solo día de rodaje” (Ochoa 2003, 16).

se realiza en Valparaíso durante el mes de enero de cada año<sup>10</sup> –todas actividades que se suman al panorama cultural en torno a este baile–. Aparecen también las plataformas digitales, creadas para la difusión de clases en Santiago por profesores chilenos que han perfeccionado su técnica<sup>11</sup>. Es necesario analizar esta presencia y permanencia del tango desde el interior de lugares en los que se dan cita el baile y la música.

### Club social, tanguerías y academias

El Buenos Aires Tango Club, ubicado en la Avenida Recoleta N° 1267, es uno de los primeros lugares que se instala y que mantiene una continuidad dentro de la ciudad de Santiago. Fundado en 1963, es el punto de partida para la aparición de otros lugares similares dentro de las comunas céntricas, como el Agustín Magaldi Tango Club en Av. Santa Rosa N° 1349, el Aníbal Troilo Tango Club en Av. Cumming 795, y el Club Argentino Ledesma, en calle Madrid N° 741, entre otros<sup>12</sup>. Estos lugares son los que el medio tanguero santiaguino denomina “tanguerías”. Lo particular es que el concepto de “tanguería” no se utiliza en Buenos Aires, donde se habla más bien de “milonga” –denominación que en Santiago se puede asociar al género musical o “entidad rítmico-musical” (Novati y Cuello 1980, 15)–. Con todo, la milonga es un género que antecede al tango, y su uso coloquial para denominar el encuentro de bailarines de tango se ha ido incorporando en estos últimos años al lenguaje local.

La experiencia de aprendizaje en los clubes de tango es colectiva y por etapas. Los alumnos/as aprobados como bailarines/as pasan a ser “monitores”<sup>13</sup> que enseñan a los nuevos interesados en el baile. Esta metodología es común en todos los clubes y su forma de enseñanza gira en torno al aprendizaje de seis “figuras” –movimientos corporales que van construyendo una rutina de pasos– por nivel. Resulta interesante observar que los movimientos corporales a los que se hace referencia son figuras utilizadas en el tango argentino, pero llamadas localmente con el nombre de las personas que las ejecutaban en un determinado club: “existía el paso ‘la María’ o ‘la Verónica’...” comentan varios de los bailarines que partieron su aprendizaje en estos clubes.

En estos lugares, la experiencia del tango parte de una mecanización del movimiento en pareja, como es tradicional en este tango: el varón conduce a la mujer. Esta disposición acerca de cómo se relacionan los cuerpos en el baile es una idea instalada desde sus inicios, que hoy está siendo cuestionada por propuestas rupturistas a las que haremos referencia más adelante. Lo que prima en estos clubes o tanguerías es la práctica de un tango que sus concurrentes definen como “tradicional” o “bonaerense”, sin que exista mucha claridad acerca de las reales diferencias entre uno y otro. Algunos apelan a la forma en que los cuerpos se desplazan por la

10. El Festival Valparatango se realiza en Valparaíso desde el año 1992. Convoca a bailarines/as de otras ciudades y busca retomar la actividad tanguera que fue popular en la ciudad puerto desde comienzos de la década del cuarenta (Molina y Karmy 2012). De esta experiencia surgen agrupaciones musicales y grupos de baile que mantuvieron una actividad cultural importante hasta el golpe militar de 1973, momento en que se instala el toque de queda y se afecta drásticamente la actividad cultural y bohemia porteña.

11. Véase <http://www.chiletango.cl/sitio/pgs/clases.htm>. Acceso: 5 de Abril de 2013.

12. Se trata de espacios que nacen bajo la figura de clubes sociales sin fines de lucro y que tienen como elemento común realizar actividades para y entre sus miembros, con estatutos y directiva elegida entre sus asociados.

13. Profesor o profesora a cargo de la enseñanza de los pasos de baile por etapas.

pista y otros a cuestiones más bien emocionales, como la percepción del “abrazo” o del tango de manera distinta.

A través del trabajo de campo se pudo constatar dos factores comunes que inciden en la forma de interacción en el baile dentro de estos clubes:

1. El movimiento de las parejas mantiene el sentido contrario a las agujas de un reloj, lo que permite una rotación y una conciencia del entorno. Varios cuerpos interactúan en la pista, y es fundamental tener conciencia del propio cuerpo en relación al otro (que lo abraza), ya que desde esa relación se generan modificaciones corporales que deben considerar al grupo que baila<sup>14</sup>. Lo anterior permite hablar de un baile colectivo que compromete no solo a dos cuerpos, sino a un grupo desplegado en la escena del baile.

La rotación circular permite que se evite parecer “autitos chocadores”, según me comenta el profesor de tango Cristián Henríquez refiriéndose al uso del espacio de las parejas<sup>15</sup>. Esto evidencia la relación entre música y gesto corporal –conductas coreográficas colectivas que influyen en “las prácticas de socialización, comunicación y ritualización de un grupo” (López Cano 2005, 7)–. Por lo mismo, los bailarines hablan de códigos que no solo se reflejan en la forma de bailar, sino también –como propone López Cano– en los modos en que los miembros de una comunidad se visten, hablan y se relacionan en torno a la música. En este caso, el tanguero o la tanguera visten y se comportan de una forma determinada en la pista de baile. Si estos elementos son alterados, se corre el riesgo de ser considerado fuera de la norma o “tradicición” que impera en estos clubes.

2. Otro punto vinculado a “música” y al “gesto” se relaciona con una disociación entre el movimiento corporal y la música propiamente tal. Si bien Rubén López Cano (2005) plantea que el baile es mucho más que un movimiento asociado a la escucha musical, es importante constatar el grado en que participa la escucha en esta forma de hacer corpóreo lo sonoro. En el caso de los clubes santiaguinos, ello se observa en la repetición de figuras que construyen el baile<sup>16</sup> –una seguidilla de pasos que no se adaptan al sonido–. Esto se hace evidente en la sección en que los tangos entran en la “variación”<sup>17</sup>, que supone una alerta para que los/las bailarines/as preparen el movimiento corporal en función de un cierre o término que, al hacerse evidente en la música, se hace visual en lo corporal. Sin embargo, ocurre un corte abrupto del movimiento corporal al momento de finalizar la música, quedando los cuerpos en posición imprecisa, en un paso que no alcanza su forma completa.

---

14. En su trabajo “Música, cuerpo y cognición”, Rubén López Cano vincula esta percepción de los cuerpos a las propiocepciones, “que constituyen la información aferente acerca de la postura corporal (...) gracias a estas evaluamos la relación entre la información sensorial y el movimiento de nuestro cuerpo” (López Cano 2005, 5).

15. Para complementar véase el citado “*Buenos Aires por la Capital*”, de Molina, Karmy y Rodríguez (2011). En este trabajo se puede observar el funcionamiento de las parejas que interactúan en la pista de baile, y que se traduce en un movimiento colectivo determinante de su condición de baile grupal organizado.

16. Figuras simples o complejas de acuerdo a las pautas de enseñanza de estos mismos lugares, como ocurre en las clases de Buenos Aires Tango Club, Club Argentino Ledesma o Agustín Magaldi Tango Club.

17. En términos estrictamente musicales, se refiere a la presentación del tema en los tangos instrumentales, con modificaciones hacia el final de la música, que es escrita en semicorcheas en un compás de 4/4 y que generalmente está a cargo de los bandoneones. Esta modalidad es característica del tango “tradicional”.

Hay aquí tres factores que repercuten en esta disociación:

El modo en que se desarrolla el proceso de aprendizaje (por figuras memorizadas), que genera resistencia a la sonoridad sugerida por el tango. Es decir, al desconocer el estilo o la interpretación orquestal del tango que se baila, se desestima lo que se escucha –los elementos que la música propone–, y se priorizan movimientos mecanizados e inconexos con lo que suena. Hay aquí falta de competencia en la escucha<sup>18</sup>.

El repertorio tanguero de los clubes o tanguerías no tiene un perfil definido ni está organizado en función de “tandas de tangos”. Es decir, los bailarines no están expuestos a tres tangos continuos de una misma orquesta y de un mismo estilo, para que las parejas experimenten un proceso de acomodación del movimiento a la forma musical. Esto implica reconocer y ejecutar el baile en función de los recursos con que cuenta la pareja para hacer de su movimiento y de su gesto una visualidad musical.

Las observaciones realizadas en clubes denotan que los cuerpos que se someten a la estructura del baile pertenecen en su mayoría a adultos que no se interesan necesariamente en el baile mismo. Depurar un estilo o movimiento no resulta ser la prioridad ni la finalidad de muchas de las parejas que concurren a los clubes, a diferencia de las que se forman de manera más sistemática y que suelen pertenecer a grupos más jóvenes.

En relación al último punto, es común que, al verbalizar su interés por el tango, los bailarines más adultos describan con menor o mayor claridad la idea de cuerpos que se liberan, que buscan bienestar y que se comunican con la excusa del tango. Este es un modo de acceder a una comunidad congregada en torno a pautas de conducta; a formas de reconocerse, de vestir, de hablar y de compartir en torno a esta música que los transporta a otros tiempos, evocando la juventud en la pista de baile. Esto los posiciona en una realidad imaginada, donde el cuerpo entra en un estado de “vitalidad inducida”, como comenta Julio López, miembro del Club Argentino Ledesma:

yo tuve un problema laboral por estrés (...) me recomendó el doctor que tenía que hacer deporte, la verdad que para el deporte nunca he sido bueno ni ninguna cosa, entonces al final me metí en un club de tango (...) para mí el tango se escucha, se baila, se lee, se vive<sup>19</sup>.

O como comenta Amalia Martínez, del Buenos Aires Tango Club:

Yo lo veía en mi mamá... pasaba lunes, martes, miércoles, jueves enferma, pero ya el viernes se empezaba a mejorar para venir sábado y domingo, y esa es la realidad que el club te hace vivir, porque nosotros tenemos socias muy antiguas, pero tú las vas a ver aquí con los vestidos brillantes y no te vas a imaginar que los días de la semana la pobre señora está en cama<sup>20</sup>.

---

18. No es lo mismo bailar con el sonido de la orquesta D'Arienzo, que expone “un tango más simple y directo (...) una música que es pura certidumbre que reivindica el tango orillero por sobre el de Salón” (Pujol 2011, 172), que con la de Pugliese, que “valoriza los parámetros desde otro punto de vista” (Martin 2011, 96). En cierta medida, a esto se refiere el bandoneonista Luis Ibarra con su metáfora de la cuchara que cae al piso.

19. Entrevista realizada en el Club Argentino Ledesma, 10 de junio de 2011, comuna de Estación Central.

20. Entrevista realizada en el Buenos Aires Tango Club, 7 de mayo de 2012, comuna de Recoleta.

En este sentido, importante es la experiencia del abrazo en el baile:

El tango como que junta a la gente, la afianza, la gente se tiene más cariño, más cariño, porque no es tanto como la música tropical que tú bailas por este lado y el otro por allá, nosotros bailamos agarraditos<sup>21</sup>.

Este gesto del abrazo es uno de los factores determinantes en el bienestar o en la liberación de los cuerpos; un abrazo que, históricamente, dio una particularidad al tango:

Porque mediante él, los bailarines podían aspirar a transmitir experiencias somáticas que ningún otro baile popular podía aspirar a transmitir... también porque el poder erótico del abrazo ha sido en gran parte efecto de un discurso tangológico que promovía (o inventaba) el erotismo del tango (Pelinski 2000b, 264).

Por lo mismo, junto con dar forma física y disponer de los cuerpos en el baile, el abrazo es también una construcción simbólica del tango, a partir del cual se definen formas de estar, de sentir y de hacer corpórea la emoción.

En las tanguerías existen también grupos de bailarines/as que realizan un trabajo musical distinto. Son grupos que han transitado de un lugar a otro, bailarines que –iniciada su experiencia en tanguerías o clubes– buscan nuevas herramientas. Estos grupos responden a las nuevas generaciones que han reorientado la propuesta estética del baile en la ciudad, más acorde con lo que sucede en Buenos Aires y en otras ciudades del mundo, donde “el tango se nomadiza en un campo de posibilidades dado por la interacción global de varios ‘paisajes’ bajo la cual tiene lugar dicha nomadización...” (Pelinski 2000a, 39). Dicho proceso responde a nuevas pautas de organización y estructura en las denominadas milongas, que en estos últimos cinco años se han hecho más comunes en la ciudad de Santiago. Por tanto, aquí se produce una diferencia generacional y de criterios entre quienes innovan y buscan nuevos espacios para el baile fuera de los clubes sociales, y quienes permanecen en la dinámica de aquellos, respondiendo en general a grupos con una visión más transversal en cuanto a su participación o adhesión a estos lugares. De la mano con estos nuevos grupos de bailarines/as, comienzan a gestarse en la ciudad las milongas, apareciendo las academias que sistematizan el aprendizaje del tango en diversos estilos.

La cercanía de los cuerpos es fundamental en el tango, sea cual sea la forma o el lugar en que se practique. La distancia muy próxima entre los/las bailarines/as implica una disposición para la intimidad con el otro/con la otra, y es desde esa experiencia que se sostienen las invenciones, simbolismos y discursos en torno al tango, tal como plantea Pelinski:

para que su discurso idealista adquiera sentido, tiene que reenviar al contexto primordial de la experiencia corporal tanguera (...) No se puede comprender esta experiencia desde una perspectiva puramente racional (Pelinski 2000b, 256).

Dicha proximidad se traduce en complicidad corporal, acto que puede ser visto desde la proxémica de Edward Hall como una búsqueda desde la *distancia íntima-fase lejana* con intenciones de avanzar hacia la *distancia íntima-fase cercana*, en que la comunicación es

---

21. Entrevista a Nilda Campoy en el Buenos Aires Tango Club, 23 de mayo de 2011, comuna de Recoleta.



fundamentalmente corporal: “La vocalización a distancia íntima desempeña un papel verdaderamente mínimo en el proceso comunicativo” (Hall 2003, 143-144). Es el cuerpo quien comunica, y es en este proceso donde se evidencian diferencias en el modo y las formas de aprendizaje del tango<sup>22</sup>.

Por lo anterior, es posible evidenciar diferencias coreográficas y propuestas que se verbalizan en discursos variados, permaneciendo siempre como elemento común el abrazo físico y simbólico que se reinterpreta subjetivamente en cada lugar en el que se baila.

### **Del club a la academia y... de vuelta al club**

En la última década han surgido espacios alternativos a los ya tradicionales Buenos Aires Tango Club, Aníbal Troilo Tango Club, Club Argentino Ledesma y Agustín Magaldi Tango Club entre otros. Estos nuevos lugares son las “academias”, pensadas para la enseñanza y aprendizaje del tango. Poseen un carácter comercial –destinado a quienes se interesan en un baile más depurado–, y van de la mano con un proceso de profesionalización, apareciendo en el medio local nuevos exponentes<sup>23</sup>. Este nuevo grupo ha surgido desde los clubes y ha reorientado su quehacer en espacios que modifican el modo de entender y de enseñar el movimiento corporal<sup>24</sup>.

La vuelta de estos bailarines a los clubes se genera por la necesidad de mostrar las nuevas formas en el baile y las nuevas agrupaciones que trabajan ahora en formatos de “compañías de tango”. Estas utilizan a los viejos clubes como vitrina, buscando captar la atención de quienes se interesen en conocer y adherir a las nuevas formas de enseñanza. Esta vuelta a los clubes se anuncia como un evento importante entre los miembros; como un espectáculo de exhibición de un despliegue corporal que busca deslumbrar a la comunidad.

Estas compañías de “tango espectáculo”<sup>25</sup> exhiben un baile que condensa esa imagen estereotipada del hombre y de la mujer con representaciones teatralizadas del baile, realizando cambios de vestuario entre un tango y otro. Todas estas dinámicas en el baile son un proceso de acumulación gestado a lo largo de su historia, e imitativo del modelo bonaerense. De alguna manera, estos elementos han dado permanencia al tango dentro y fuera de su lugar de origen,

---

22. Cabe señalar las limitaciones de los estudios de Hall al tratar la utilización del espacio o proxémica, en la medida que es tratada como un proceso homogeneizador de los grupos sociales estudiados, no atendiendo por ejemplo a diferencias étnicas, religiosas o de clases dentro de un mismo grupo, y anteponiendo la idea de Nación por sobre estas. Aun así, hay conclusiones que resultan interesantes de observar, y Hall advierte en alguna medida el riesgo de generalizar.

23. Como Maximiliano Alvarado y Paloma Berríos, que participan desde hace más de siete años en campeonatos internacionales de tango espectáculo y salón.

24. A modo de ejemplo, véase: <https://www.youtube.com/watch?v=GdEbTUgOk8I> (Acceso : 6 de enero de 2013). En el video se ve a estos bailarines participando en el Mundial de Tango del año 2010 realizado en Buenos Aires, ejecutando un baile de tango espectáculo, donde la fineza de los movimientos en consonancia con el tango resulta un claro ejemplo de gesto y música compenetrados. Puntualmente, podemos ver el tiempo 00:35, un corte en el movimiento que evidencia un solo de bandoneón que posteriormente se vuelve a anunciar en el tiempo 00:42. De igual forma, en el minuto 01:16 se puede ver un retroceso de los bailarines, con un movimiento de piernas cortos y rápidos imitando la melodía ascendente de los bandoneones en ritmo de tresillos de corcheas. También es notorio el cambio de ritmo en el movimiento corporal al momento de entrar a la variación final antes del término del tango.

25. Existen en Santiago: Estudio Uno y su Compañía Proyectango, Compañía Libertango, Escuela y Compañía Tanguissimo, entre otras más recientes.

o como plantea Pelinski: “lo que parece asegurar la presencia del tango nómada en el mundo posmoderno son el pastiche y la nostalgia, sus modos centrales de producción y recepción de imágenes” (Pelinski 2000a, 43).

Estos nuevos grupos de bailarines organizan las llamadas milongas, que funcionan como eventos itinerantes y que cuentan con estructuras estandarizadas para las actividades tangueras<sup>26</sup>. Distinto es el caso de los clubes sociales, donde los tangos se suceden sin mayor relación estética o estilística entre uno y otro, y donde es común mezclar cuecas y cumbias en mitad de la jornada, para finalizar nuevamente con tangos. Clubes, academias y milongas son instancias de un proceso que se acomoda a los requerimientos de quienes se incorporan a la experiencia del “abrazo tanguero”.

### “¡...Porque el tango es macho!”: un acercamiento al tango *queer* en Santiago

Los estudios referidos al tango hacen evidente que en los últimos años, el tango ha experimentado una revaloración y una mayor visibilidad en términos de su práctica instrumental (García Brunelli 2011). Algunas propuestas –el denominado tango *queer*<sup>27</sup>, por ejemplo– buscan dar nuevos significados al cuerpo y a sus formas de representar el tango. Esta es una incipiente práctica del baile aparecida el año 2006 y que, según María Mercedes Liska, tiene como antecedente las milongas gays organizadas en el año 2002 en Buenos Aires. En estas instancias se plantea una “modificación en la postura corporal” (Liska 2009, 46) que busca romper con la condición heteronormativa del tango tradicional. Esto supone una reflexión sobre cómo se muestran e interactúan los cuerpos en el transcurso del baile:

Así, quienes adscriben a esta propuesta sostienen que no hay razón para que el baile se desarrolle exclusivamente en el marco de una pareja “heterosexual” (varón/mujer); tampoco para que el varón sea *per se* quien ocupe el rol de “conductor” ni, a la inversa, para que la mujer sea ubicada en el rol de “conducida”. Por el contrario, se defienden aquí formas más liberales y liberadas en estos terrenos (Cecconi 2009, 1).

La irrupción del tango *queer* en Santiago es muy incipiente. Su visibilidad depende de factores socio-culturales vinculados a los espacios de encuentro colectivo que la ciudad permite, y a las tendencias vigentes en el baile del tango. También se debe tener en cuenta el desarrollo técnico, dado por las posibilidades de viajar de ciertos grupos desde mediados de los noventa. Inicialmente, el aprendizaje se generaba a partir del intercambio de cintas de VHS con material relativo a las propuestas estéticas de compañías de baile bonaerenses, que servían como pautas para un aprendizaje imitativo. Por el explosivo aumento de internet, desde el año 2000 es más fácil acceder al material, que sirve de referencia también para los/las iniciados/as en el baile con intereses de profesionalizar su práctica. En este contexto, el tango es predominantemente tradicional, aunque ha habido intentos por conformar un baile cercano a lo *queer*.

26. Las milongas surgidas en Buenos Aires son eventos que se realizan en distintas ciudades del mundo, manteniendo una dinámica de funcionamiento común: se alternan tangos, valsés y milongas de manera tal que los/as bailarines/as pueden hacer uso de la pista según el estilo y la orquesta que suena de fondo.

27. Los planteamientos teóricos respecto de lo *queer* en América Latina están en constante revisión debido a las fricciones que su aplicación genera –en tanto teoría anglo–, en un contexto donde el término es ambiguo, produciendo con ello múltiples interpretaciones. Para profundizar en este punto véase Rivas (2011).

En este punto, bailarines como Mauricio Santibáñez han buscado depurar y perfeccionar su baile con la conformación clásica de parejas heterosexuales y también con una práctica más cercana a lo queer. Mauricio comenzó su aprendizaje en el Aníbal Troilo Tango Club con las tradicionales prácticas de enseñanza –obsoletas a juicio de bailarines de mayor vanguardia–. Sus intentos por practicar tango *queer* están mediados por inquietudes personales, que lo llevaron a buscar lugares en Buenos Aires donde se cultivara dicho tango:

Después, estando acá yo me enteré que había unas milongas gays (...) salió una publicidad en una revista que era de publicación mensual que daba todos los datos para gays (...) cuando fui nuevamente al barrio San Telmo, en un *hosting* gay para turistas que eran de otros lugares (...) había un espacio donde un profesor que era gay hacía clases a los turistas y yo participé de esa clase<sup>28</sup>.

Ya en Santiago, y a raíz de su trabajo como profesor de tango, canalizó sus propias inquietudes y las de algunos de sus alumnos hacia la práctica del tango entre bailarines del mismo sexo. En 2007 convocó a un grupo de interesados a realizar actividades en lugares donde se suele dar clases de tango tradicional, uno de los cuales es la academia Studio Uno Danza. Sobre estos intentos, Mauricio plantea:

En mi caso nunca he sido reprimido en el baile, porque siempre he tenido que hacer los dos roles. Por las clases como profesor, siempre he tenido que mostrar los dos roles. Ahora, que la gente me encasillara si era o no gay, eso tiene que ver más por mi personalidad, pero siempre lo tomé desde la práctica de la enseñanza, no que yo me pusiera a bailar como chica porque me quería sentir mujer ni mucho menos, es más de destreza<sup>29</sup>.

Si bien no logró una continuidad en este intento de tango *queer*, Mauricio se instaló como un canalizador de este estilo de baile y un nexo entre grupos gay y heterosexuales, lo que permitió captar el interés de quienes buscaban una práctica *queer* en el tango. Como se planteaba anteriormente, la propuesta *queer* busca entender el movimiento corporal no desde lo femenino o lo masculino como elementos diferenciadores, sino más bien desde el/la “conductor/a” o “guía” y conducido/a” o “guiado/a” (Cecconi 2009, 13). Esto se relaciona con el análisis que realiza Judith Butler al problematizar el sistema binario heteronormativo:

Cuando la condición construida del género se teoriza como algo independiente al sexo, el género mismo pasa a ser un artificio ambiguo con el resultado de que hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como de hombre, y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer (Butler 2007, 44-45).

En la medida que hay una reflexión crítica y una posición política respecto del tango, no basta con la modificación del baile en sí mismo. Tampoco es determinante que el baile esté protagonizado por personas del mismo sexo, ni es excluyente la pareja de baile heterosexual. El baile es o se considera *queer* en la medida que el movimiento trasgresor es acompañado de un discurso que se hace visual –se hace gesto desde el cuerpo–. Lo relevante es tener conciencia del porqué y para qué de la transgresión, lo cual pone en discusión la naturalización de los géneros.

28. Entrevista a Mauricio Santibáñez, 10 de Diciembre de 2012, comuna de Estación Central.

29. Entrevista a Mauricio Santibáñez, 10 de Diciembre de 2012, comuna de Estación Central.

Tomando en cuenta lo anterior, es difícil denominar como tango *queer* los intentos propuestos por Mauricio. En primer lugar porque se trata más bien de un deseo de hacer tango donde no solo las mujeres puedan ser conducidas, y en ningún caso de transgredir la estructura del baile. No hay giro de conducción ni se cuestionan los roles heteronormativos; el bailarín se posiciona más bien en el rol del “otro” sin pretender una diferenciación mayor, y manteniéndose la idea de un tango gay donde el hombre es conducido. Esta práctica en el tango santiaguino no se distancia del patrón normativo característico del tango tradicional, por lo que no correspondería hablar de tango *queer* propiamente tal.

No hay un reconocimiento del tango *queer* en Santiago. Los clubes no logran despojarse de sus viejas prácticas del tango, y se resisten a las nuevas formas de aprenderlo y bailarlo con innovaciones. Esto se hace más crítico en términos de la deconstrucción de roles, porque la masculinidad es un discurso predominante en los viejos bailarines.

En el caso de las academias, existe un desconocimiento sobre lo que significa tango *queer*. De hecho, Maximiliano Alvarado y Paloma Berríos –bailarines experimentados y con un manejo amplio de los estilos y formas del tango– manifiestan un desconocimiento absoluto del tango *queer*, y la denominación les parece extraña. Sobre esto mismo, y a propósito de un anuncio publicado hace un año en internet, pregunté a un bailarín sobre las clases de tango *queer* que impartía. Su primera reacción fue “defender” su heterosexualidad, procurando dejar en claro su distancia con los grupos o comunidades gay, y argumentando que solo se trataba de buscar nuevos ingresos como profesor. Esta reacción evidencia aspectos culturales que aún predominan, como las caricaturas y las visiones distorsionadas de los grupos gay-lésbicos. Dichos aspectos inciden en la aceptación o en la integración del tango *queer*, sobre todo si vemos que los lugares más tradicionales del tango santiaguino mantienen prácticas cuyos roles heteronormativos son representados como parte de la construcción de lo que “es” o “debería ser” el tango en dichos lugares.

Otro punto que incide en reconocer como tango *queer* las iniciativas emprendidas por algunos bailarines en Santiago, dice relación con la falta de reflexiones sobre esta nueva modalidad de baile. De ahí su poca receptividad en el medio:

¿Dónde haces clases que sean gay?; ¿en un salón de baile?, no hay lugares donde se pueda hacer clases gays, de partida porque la gente lo ve raro acá. Es como ¿para qué? (...) se hacía en una escuela de baile donde nos daban un espacio, pero fue decayendo y también fue un periodo de prueba, un proyecto que se pospuso y no lo retomamos<sup>30</sup>.

En este punto, es clave entender que el tango *queer* no se da entre hombres o entre mujeres. Es un discurso corporal que propone un cambio en las dinámicas de representación de roles, y por lo mismo, no basta ser lesbiana o querer asumir un rol del otro dentro de la misma dinámica heteronormativa propuesta por el tango tradicional. Hay una crítica que articula dicha modalidad de ruptura; una posición que busca deconstruir roles en el baile.

Entre los bailarines más jóvenes existe un acercamiento al concepto *queer*, pero este no se traduce en una práctica concreta. Lo que se ha logrado constatar es una práctica cercana a lo *queer*, pero en el ámbito de lo privado o con excusas de un trabajo pedagógico relacionado

---

30. Entrevista a Mauricio Santibáñez, 13 de Diciembre de 2012, comuna de Estación Central.

con la experimentación de los dos roles en el tango. Al plantearme entonces el porqué de la resistencia a esta práctica, concluyo que una de sus causas estaría dada por la negación a reconocer que también en esta modalidad de tango es posible hablar de placer o de emoción en el abrazo: solo sería posible exhibirlo y vivenciarlo en la dualidad hombre dominante/mujer dominada, haciendo honor a ese viejo verso del tango de Celedonio Flores en la voz del cantante Julio Sosa: *porque el tango es macho... porque el tango es fuerte*.

Por último, el tango tradicional es el que articula el baile en los espacios públicos de Santiago, ya sea en tanguerías, eventos al aire libre, locales de encuentro tanguero o milongas itinerantes. La práctica de un tango cercano a lo *queer* o de un tango entre gays o lesbianas, queda remitida a los intramuros, dándose a la luz tan solo mediante las instancias de enseñanza y clases que requieren de la experiencia en el baile. Es el caso de profesores como Mauricio, que consideran necesario conocer el rol y la disposición del cuerpo femenino estereotipado en el tango tradicional para poder entender mejor el funcionamiento del tango mismo:

Lo que pasa es que el hecho de entender tú el rol de la otra persona, te permite hacer mejor el tuyo, independiente del rol que yo desempeñe. Si desempeño un solo rol sin tener conocimiento del otro, estoy a un 50 por ciento, porque es distinto a verlo, captar cómo es o lo que uno cree que parece, a vivirlo y a sentirlo, hablar con propiedad del movimiento y tener todas las herramientas para poder enseñar<sup>31</sup>.

Otros intentos han ido de la mano con clases abiertas “sin distinción de género”, como anuncia una página de internet<sup>32</sup>. Sin embargo, el tango que se hace visible es el que se mantiene en la norma tradicional. Pensar un tango *queer* en esas instancias supondría una diversificación de estilos y una incorporación abierta de grupos gay-lésbicos a las actividades en la comunidad<sup>33</sup>. Por el momento, el tango *queer* en Santiago está encapsulado en cuerpos ocultos que solo acceden a ese otro tango en la medida en que se ajustan al contacto heteronormativo imperante en academias y clubes, sin cuestionar ni la forma ni el trasfondo –dos elementos que el tango *queer* busca desplazar y reinterpretar–.

El mencionado cambio generacional es una de las vías de visibilización del tango *queer* en los clubes y espacios de encuentro tanguero. Si bien los clubes pretenden mantener una supuesta tradición, la incorporación de nuevos grupos de bailarines va relativizando las reglas y discursos imperantes. Son estos mismos grupos los que están absorbiendo las nuevas tendencias y propuestas en la actualidad, y la propuesta de lo *queer* podría avanzar hacia su integración como baile rupturista expuesto a la comunidad, dejando de ser solo un baile desenvuelto en el ámbito de lo privado en Santiago.

---

31. Entrevista a Mauricio Santibáñez, 10 de Diciembre de 2012, comuna de Estación Central.

32. Anuncio de clases de tango *queer* o cambio de roles del profesor chileno Cristian Henríquez. Véase: <http://obara.bligoo.cl/clases-de-tango>. Acceso: 10 de febrero de 2013.

33. Resulta interesante la incorporación de Red Tango Chile a las actividades del barrio Yungay, donde se promueven actividades en torno a la recuperación del barrio tradicional de Santiago. Esta organización realiza muestras y clases de tango al aire libre en estas y otras actividades dentro de la ciudad. Véase: <http://redtangochile.cl/category/eventos/>. Acceso: 11 de Abril de 2013. <http://www.recital.cl/2012/01/13/tango-gratuito-en-barrio-yungay/>. Acceso: 10 de febrero de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=Sd2rhscewRs>. Acceso: 10 de febrero de 2013.

## Comentarios Finales

La presencia del tango en Santiago viene desde lejos, de los tiempos en que fue considerado moda en una época de mayor expansión mediática; del período en que la juventud santiaguina bailó y se organizó en torno a esta música. Su permanencia en el tiempo no se produjo gracias a su vigencia ni a su condición de moda impuesta, sino más bien a que apeló a la nostalgia o a la remembranza de un baile que cargó con la condición de “sensual”, “íntimo” o “seductor”. Es en esta dinámica donde los clubes sociales se posicionan dentro de la ciudad, asumiendo un carácter de “tradicionales” y de construcción de mundos que suponen otra mirada –la de una construcción colectiva del sentir tanguero–.

La importancia de estos clubes está dada por su labor en la difusión del tango y por mantener, mediante un baile “chilenizado”, formas coreográficas que les permiten recrear una escena tanguera en la ciudad. Esto no implica necesariamente la existencia de un tango propio de la ciudad, sino una simulación del tango bonaerense. Los clubes permiten también la aparición de nuevas generaciones de bailarines que se suman a las jornadas de tango y baile en comunidad. La paradoja está en que estos mismos grupos –que renuevan el ambiente tanguero– tensionan las normas de la tradición que estos clubes procuran mantener: vestir de una forma determinada, hablar y moverse en la pista de un modo específico, bailar o no un determinado estilo de tango, y hacerlo entre hombre y mujer –con el varón guiando el movimiento corporal–, son algunos de los elementos irrenunciables para dichos clubes. Su permanencia en el tiempo depende de la transformación de sus dinámicas internas, y de considerar que la incorporación de nuevas generaciones necesariamente modifica los modos de pensar, de ver y de vivir el baile del tango.

Como se ha expuesto a lo largo de este trabajo, ya existen academias especializadas que se suman al tango globalizado y a la oferta que avanza en la dirección del entretenimiento de masas. Estos espectáculos ponen en escena el pastiche y la nostalgia según Pelinski –dos elementos que parecieran irrenunciables para el tango en los distintos lugares donde se practica en Santiago–. Los mismos cuerpos que habitan esos lugares son los encargados de reproducir en cada tango la nostalgia y la carga emocional que los bailarines dicen experimentar mediante el abrazo –nostalgia que nace y muere en cada tango que suena en la pista–. Finalmente, la posible irrupción de nuevas formas, como el tango *queer*, está precedida por el cambio generacional que en esta última década se ha ido cristalizando en la ciudad de Santiago, lo que además supone una modificación de cómo se entiende y se vive el tango dentro y fuera de los clubes y barrios de la ciudad.

## Bibliografía

- Abufhele, Eduardo. 1985. *Por siempre tango*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Breton, David Le. 1992. *La Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Carretero, Andrés. 1999. *TANGO Testigo social*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Cecconi, Sofía. 2009. "Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente". *Trans* 13. Acceso: 2 de Abril de 2012. <http://www.sibetrans.com/trans/a54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiacion-divergente>.
- Fagundes, Doris. 1995. "Samba, Tango y cultura en tiempos de Nacionalismo". *Signo y Pensamiento* 27 (XIV): 33-42.
- García Brunelli, Omar. 2011. "El Tango actual: estrategias musicales para articular la tradición con un enfoque contemporáneo". *Afuera* VI (10). Acceso: 10 de Diciembre de 2013. <http://www.revistaafuera.com/print.php?id=163&nro=10>.
- Hall, Edward T. 2003. *La dimensión oculta*. Traducción de Félix Blanco. Vigésimo primera ed. México D. F.: Siglo XXI.
- Liska, María. 2009. "El cuerpo en la música. La propuesta del tango *queer* y su vinculación con el tango electrónico". *Onteaiken* 8 (Octubre): 45-52.
- López Cano, Rubén. 2005. "Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición". *Trans* 9. Acceso: 2 de abril de 2013. <http://www.sibetrans.com/trans/a175/los-cuerpos-de-la-musica-introduccion-al-dossier-musica-cuerpo-y-cognicion>.
- Martin Vidal, Paloma. 2011. "El tango instrumental en la orquesta de Osvaldo Pugliese: expresión rioplatense y metalenguaje. Aproximaciones y análisis de su lenguaje instrumental". *Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina. Buenos Aires*. Acceso: 27 de Diciembre 2012. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/tango-instrumental-orquesta-pugliese-lenguaje.pdf>.
- Molina, Cristian y Eileen Karmy. 2012. *Tango viajero: Orquestas típicas en Valparaíso (1950-1973)*. Santiago: Mago Editores.
- Novati, Jorge e Inés Cuello. 1980. *Antología del Tango Rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Ochoa, Pedro. 2003. *Tango y Cine Mundial*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Pedraza, Zandra. 2008. "Sobre el cuerpo en la teoría social", en *El cuerpo y sus espejos*, Teresa Porzecanski Ed., 47-56. Montevideo: Planeta.

Pelinski, Ramón. 2000a. *El tango nómada*. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.

Pelinski, Ramón. 2000b. “La corporalidad del tango: breve guía de accesos”, en *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, 252-281. Madrid: Ediciones Akal.

Pelinski, Ramón. 2005. “Corporeidad y experiencia musical”. *Trans* 9. Acceso: 8 de Diciembre de 2012. <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical>.

Rivas, Felipe. 2011. “Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”, en *Por un feminismo sin Mujeres*, Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual Ed., 59-75. Santiago: EDITORXS.

### **Audiovisuales**

*Buenos Aires por la capital: tanguerías en Santiago de Chile (1960-2010)*. 2011. Dirs. Cristian Molina, Javier Rodríguez y Eileen Karmy. FONDART Regional.

<http://redtangochile.cl/category/eventos/>. Acceso: 11 de Abril de 2013.

<http://obara.bligoo.cl/clases-de-tango>. Acceso: 10 de febrero de 2013.

<http://www.recital.cl/2012/01/13/tango-gratuito-en-barrio-yungay/>. Acceso: 10 de febrero de 2013.

<http://www.youtube.com/watch?v=Sd2rhscewRs>. Acceso: 10 de febrero de 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=GdEbTUgOk8I>. Acceso: 10 de febrero de 2013.

<http://www.buenosairesgay.biz/categoria/16/academias-de-baile.htm>. Acceso: 2 de abril de 2013.

<http://www.tangoqueer.com>. Acceso: 2 de abril de 2013.

**R**