

LLEVAR O SER LLEVADA. CONSTRUCCIONES DE GÉNERO EN TANGO ARGENTINO Y CONTACT IMPROVISATION

LEVAR OU SER LEVADA. CONSTRUÇÕES DE GÊNERO EM TANGO ARGENTINO E CONTACT IMPROVISATION 

TO LEAD OR TO FOLLOW. GENDER CONSTRUCTIONS IN ARGENTINE TANGO AND CONTACT IMPROVISATION 

 <https://doi.org/10.22456/1982-8918.120179>

 **Maria Paz Brozas Polo*** <mpbrop@unileon.es>

* Universidad de León. León, Espanha.

Resumen: En este ensayo se estudian comparativamente las dinámicas de comunicación corporal del tango argentino y del *contact improvisation* desde una perspectiva de género. Siendo formas de danza improvisada configuradas mediante claves estéticas y culturales muy diferentes, ambas se enfrentan a los interrogantes que se están planteando desde los movimientos feministas y las teorías *queer*. Mientras que el tango se enfrenta a la contestación academicista a propósito de las jerarquías entre varón y mujer que lo definen, el *contact improvisation*, considerado como un paradigma de igualdad debido a la ausencia de roles, no ha conseguido disolver los sutiles mecanismos de dominación que operan a través del contacto. Se pone de relieve cómo los espacios de práctica – milongas y *jams*, respectivamente – operan como laboratorios de observación de las técnicas y de los protocolos sociales y, asimismo, reflejan cómo los códigos culturales locales se superponen, de forma compleja, sobre las normas coreográficas.

Palabras clave: Construcción social del género. Feminismo. Minorías sexuales y de género. Danza.

Recibido en: 31 ene. 2022
Aprobado en: 26 ago. 2022
Publicado en: 05 nov. 2022



Este es un artículo publicado bajo la licencia *Creative Commons* Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1 INTRODUCCIÓN

El tango argentino y el *contact improvisation* (CI) son formas de danza caracterizadas por un movimiento improvisado que emerge del contacto. A partir de la comunicación directa de los cuerpos, mediante agarres o apoyos, se produce un juego de tensión y peso que determina las dinámicas, los desplazamientos y el uso del espacio. En el tango, el contacto se mantiene en la zona superior a través del *abrazo*—abierto o cerrado—, un puente de manos, brazos, torsos e incluso cabezas, que fusiona los dos cuerpos que caminan; en el CI, sin embargo, el punto de contacto es móvil a lo largo de todo el cuerpo y el uso del suelo como apoyo no es exclusivo de los pies. Una diferencia notable es que el tango se baila en pareja, mientras que el CI, donde también predomina el dúo, está abierto a cualquier configuración colectiva; pero la más determinante es la distinción de dos roles en el tango, el que guía y el que sigue, asumidos por hombres y mujeres respectivamente a través de la conformación de parejas mixtas. Otra diferencia importante, aunque quizás no tan definitoria en este estudio, es la presencia de una música y una poesía genuinas en el tango. Tango y CI comparten, no obstante, el diálogo corporal y la fluidez del movimiento improvisado, por lo que ambos precisan de una afinación sensorial y motora que solo se consigue con la mutua escucha.

El tango argentino surgió en los bordes del Río de la Plata como un baile marginal a finales del siglo XIX; por su parte, el CI se generó un siglo más tarde en Estados Unidos como una danza experimental en el seno de las vanguardias artísticas de los setenta. A pesar de la disparidad de los orígenes, ambos se extienden en el siglo XXI a lo largo de América, Europa y otros continentes, gracias, al carácter social y participativo de sus espacios de aprendizaje; sobre todo de las *milongas*, en el caso del tango, y de las *jams*, en el caso del CI.

Mientras que el tango ejemplifica las diferencias jerárquicas entre hombre y mujer (SAVIGLIANO, 1995; CAROZZI, 2009; DAVIS, 2015a; KANAI, 2015; MONTES, 2017; PELLAROLO, 2017), el CI ha sido considerado como un paradigma de la igualdad de género (FULKERSON, 1996; FOSTER, 2001; DEL PONTE; SARAIVA, 2013; CURTIS, 2015; BRICKHILL, 2016; SINGER, 2020). Sin embargo, los dos extremos parecen atenuarse a tenor de las críticas, las contestaciones y algunas formas heterodoxas que se plantean actualmente en las dos danzas.

En este ensayo exploro comparativamente aquellos conflictos de género que subyacen tanto en las prácticas de tango argentino como en las de CI: se indaga en los discursos que las abordan, en los procesos históricos de reconstrucción de las normas coreográficas y en sus posibilidades de imbricación. Tomo como punto de partida la consideración de Foster (1998) sobre la coreografía como teoría de género, según la cual las formas en las que se organizan colectivamente los cuerpos albergan un pensamiento sobre el modo en que estos deben mostrarse, moverse e interactuar. Me apoyo en las narrativas académicas enfocadas a estas dos técnicas de danza, pero también en la propia vivencia como aprendiz, bailando el rol de mujer que me ha sido socialmente asignado, y como docente con conciencia de género, atenta a los sutiles dispositivos pedagógicos de la desigualdad.

2 CONSTRUCCIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE NORMAS DE GÉNERO

El tango representa una forma de relación que se puede considerar *políticamente incorrecta* (SAVIGLIANO, 2010), retrógrada o desfasada desde el punto de vista del género (DAVIS, 2015b), mientras que el CI se define como una forma *políticamente correcta* alimentada desde sus orígenes por estructuras no jerárquicas (PAXTON, 1975; FULKERSON, 1996); es como si los usos del baile del tango correspondieran a un tiempo pasado mientras que la forma del CI –que cumple ahora 50 años– perteneciera a un tiempo futuro, pues la relación recíproca de mutuo apoyo característica de esta técnica de movimiento contiene en cierta medida una utopía social. En los dos casos se trata de coreografías abiertas, determinadas por la improvisación de quienes las bailan y redefinidas por cada contexto con renovaciones y actualizaciones culturales que ponen en tensión constante sus definiciones y su autenticidad.

Para entender cómo en el tango se conforma la más extrema encarnación de las nociones tradicionales de heterosexualidad (DAVIS, 2015b, p. 5), es preciso asomarse a las márgenes del Río de la Plata a finales del siglo XIX, donde se fusionaron el sustrato criollo con inmigrantes de diversas procedencias. El componente musical negro, la contradanza y la habanera fueron aportaciones para la definición de la milonga y de los milongueros; así lo explican Labraña y Sebastián, quienes subrayan la especificidad inicial de los dos roles como ingredientes imprescindibles de la improvisación:

Una de las innovaciones más importantes de los milongueros consistió en no aceptar pasos y figuras establecidas, su originalidad descansaba en la pericia del brazo derecho del varón para marcar el rumbo a seguir en la improvisación y en la intuición de la mujer para seguirlo. (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 1992, p. 21-25).

Según estos autores, el tango nace en el conventillo y después se asienta en los prostíbulos, donde pienso que se podría haber consolidado una ideología ligada al deseo masculino. Ensalzan, además, el rol de la mujer en la construcción musical del tango y su función motora en el seno de la familia -patriarcal católica europea-; una familia que legitima el matrimonio frente a la condición previa de “poseída o robada por el patrón”. Pero los datos sobre la mujer en ese contexto de miseria, donde ya se regulaba la prostitución clandestina por mafias internacionales, nos revelan cómo junto a las injusticias de clase se justifican las de género. Según Savigliano (1995, p. 50), las mujeres, indistintamente prostitutas y bailarinas, mediatizaron a través de sus cuerpos las relaciones entre hombres de todas las clases, razas y etnias; justamente, en este origen de exilios, angustias y escasez de mujeres se impondrían complejos juegos de poder que se expresan en términos de género en las propias dinámicas del tango: “Aunque no hay duda de que él es quien lleva y ella quien es llevada, ella puede anticipar cada paso siguiente de él incluso antes de que él lo piense” (SAVIGLIANO 1995, p. 53). A pesar de que el tango romántico se fue imponiendo sobre el rufianesco, este estilo arcaico no desaparece del todo en Buenos Aires y las alusiones de carácter sexual en el lenguaje de algunos maestros aún perduran (CAROZZI, 2019). Podríamos decir, contando con Camba (2016 [1913]), Kanai (2015)

y Savigliano (2010), que el tango se reconstruye pasando por diversos procesos de blanqueamiento – expulsando a la población negra progresivamente del circuito y del territorio – y de adecentamiento – de sexualización –; son procesos que se producen en varias direcciones: tanto en los centros-periferias de las urbes -que sufren sucesivas gentrificaciones- como en las múltiples exportaciones e importaciones de la mercancía tango desde Buenos Aires y Montevideo a París y a grandes ciudades del resto del mundo.

En el caso del CI el escenario originario es bien distinto. Su germen se encuentra en las investigaciones coreográficas de Steve Paxton en 1972 en el *Oberlin College* cuando integraba *The Gran Union*, un colectivo vanguardista que desarrolló una política artística radicalmente anti-jerárquica y feminista propuesta por Yvonne Rainer (PAXTON, 2008 [1994]). Fue un grupo de estudiantes, ¡todos hombres!, quien realizó *Magnesium*, un primigenio proyecto coreográfico basado en el encuentro físico de los cuerpos cayéndose y lanzándose unos sobre otros en el que se experimentaba con la relación de los pesos en movimiento: con el nombre de *Contact Improvisation* se presenta en otoño del mismo año en la *Weber Gallery* de Nueva York; en esta pieza coreográfica participaron ya tanto hombres como mujeres sin distinción de roles. Salvando la controversia sobre *Magnesium*, en torno a la cual Paxton mantiene la idea de que se trataba de ensayar con movimientos demasiado bruscos y arriesgados como para plantearse a las chicas (CVEJIC; LABERENZ, 2013), la mayoría de los autores coinciden en que el CI lleva consigo una inherente desestabilización de los códigos sociales de género que resulta atractiva en comunidades políticamente progresistas (FOSTER, 2001; CURTIS, 2015). De hecho, Burt (2007) propuso el término de “estética de la indiferencia” para referirse a los solos coreografiados por Steve Paxton, donde el cuerpo del bailarín y sus movimientos representan la antítesis de “la bravura del macho”. En este marco, el nuevo diálogo físico del CI implicó un diálogo social en el que se alteraban tanto distancias como roles convencionales. Desde que comencé la práctica del CI a finales de los noventa, atraída por su componente acrobático colectivo, han sido sus principios pedagógicos inclusivos, junto a sus posibilidades como juego consciente y creativo, los que han mantenido mi interés a lo largo de los años. No obstante, la experiencia de conflictos de género en mi práctica paralela de tango me ha permitido desplegar la observación crítica, generando conversaciones y debates y acercándome a las múltiples lecturas que abordan el CI como un espacio susceptible de posibles desigualdades (BROZAS 2020).

En CI, la prevalencia de la idea de danza como práctica respecto de la idea de danza como *performance* (BIGÉ, 2019, p. 15) hace que el espacio de improvisación denominado *jam* –acróstico de *jazz after midnight*– se haya convertido en el dispositivo emblemático más característico del CI. Precisamente, ha sido el contexto de las *jams* el que ha generado más controversia en cuanto a las políticas de género.

3 MILONGAS Y JAMS ANTE EL ESPEJO

Tanto la milonga como la *jam* son fórmulas de práctica colectiva: mientras que en la primera el carácter social del encuentro es más explícito (APPRIL, 2012), en la

segunda se manifiestan diversas orientaciones estéticas y pedagógicas (BROZAS 2013). Ambas se diferencian en los códigos de movimiento y contacto, pero, además, albergan una cultura del lugar (BROZAS, 2017) relacionada con la coreografía colectiva – aparentemente más constreñida en la milonga con un desplazamiento en sentido contrario a las agujas del reloj –, y con los modos de entrar o salir del baile, los usos posturales, las formas de vestirse – tradicionalmente distintivas en el tango y desenfadadas o deportivas en el *contact* – y, asimismo, la composición de la atmósfera través de la música, las luces o el mobiliario.

Si bien cada milonga y cada *jam* tienen un sello propio que depende de cada organización, del propio local y de la comunidad que baila en cada una de ellas, es posible señalar algunos rasgos generales que caracterizan a las milongas y las distinguen de las *jams*.

En la milonga, la música – reproducida o en directo – es imprescindible y se distribuye en forma de tandas de tres a cinco bailes – de tangos, valeses o milongas – que se diferencian entre sí mediante una cortina de música diferente que indica el final de la tanda y marca un tiempo para cambiar de pareja o descansar; este tiempo permite asimismo un intercambio verbal: son las tandas las que propician la rotación, aunque no te garantizan la participación en el baile. En la *jam* la música tiende a ser improvisación en vivo, pero es posible también bailar sin música; a menudo se comienza en silencio y en la última parte se introduce un ambiente sonoro que no determina en ningún caso los tiempos para empezar o terminar la danza ni los cambios de pareja o de grupo, que son siempre libres.

En el código tradicional de la milonga se usa la técnica del “cabecero” a través de la cual los hombres, situados a un lado de la sala, invitan a bailar a las mujeres, que esperan sentadas al otro lado; esta forma en ocasiones se combina con la invitación verbal. En las *jams* no existe la necesidad ni una fórmula de invitación, sino que individualmente se puede entrar en el espacio a bailar y entablar un acercamiento o contacto más o menos progresivo con los otros cuerpos; bajo el nombre de *underscore* Nancy Stark Smith describió un estándar de interacción entre el solo, el dúo y el grupo (KOTEEN; STARK SMITH, 2008). La apertura del código de la *jam* es la que permite la manifestación de las tendencias individuales, así como de los patrones culturales de género que son evidentes, por ejemplo, en cuanto a la amplitud del uso del espacio o la confianza en el propio movimiento, tal como indicó Young (2005) desde una perspectiva general y aplicó Horrigan (2017) al CI.

Finalmente, en la dinámica de comunicación de los dúos se desarrolla un liderazgo compartido en el CI opuesto a la asignación de dos roles diferenciados de quien lleva y es llevada en el caso del tango, para los que se usan los términos del “rol de hombre y el rol de mujer”. Frente a las parejas mixtas de la milonga – cuestionadas por el tango *queer* – en el CI esta conformación es solo una posibilidad, aunque algunos estudios insisten en que su preponderancia indica el marcado carácter heterosexual de las *jams*¹

¹ C. FROST, comunicación personal 2018.

A diferencia del código de las milongas, en las *jams* nos encontramos con un espacio muy libre y desestructurado, una condición que para Beaulieux (2020) puede amplificar el poder de las élites y dejar el campo abierto a quienes tienden al abuso. Y, aunque no existen normas estrictas, se han ido elaborando unas pautas orientativas – *guidelines* – para ayudar, sobre todo, a quienes participan como principiantes en las *jams*. Hay propuestas publicadas desde los noventa (ELLIOT, 1997), pero llama la atención, en la progresiva elaboración de las mismas a lo largo de los años, el lugar cada vez más explícito que ocupan las advertencias y consejos relacionados con posibles abusos de poder o conductas sexuales no apropiadas o conflictivas (JAM..., 2014).

Además de milongas y *jams*, otras fórmulas mestizas de baile, prácticas de carácter social o experimental se mueven entre una y otra modalidad. No solo el tango se abre hacia otras formas de improvisación, sino que también desde el CI se producen acercamientos al tango. Así, la compañía *Tangible*, que lleva décadas explorando las fronteras en la técnica y en los roles de género, ha concebido el *balscore*, una estructura inspirada en el *underscore* de CI creado por Stark Smith (CRON, GRENIER; FOURNIER, 2015). Pegorer (2020), por su parte, defiende su propuesta de *contact tango* como una modalidad de especial interés para la comunidad de bailarines de CI. El *contact tango* se construye desde los noventa apoyándose en distintos procedimientos didácticos que permiten el tránsito de una forma a la otra; se libera de los estrictos códigos técnicos, así como de los roles de género del tango y permite rebajar el nivel de fisicalidad y contacto del CI. Pegorer (2020, p. 3), para quien los roles hipermasculinos e hiperfemeninos no solo se juegan en el tango argentino sino también en el *contact improvisation*, nos advierte de que tampoco el *contact tango* se libera totalmente de las conductas predatorias.

4 LLEVAR O SER LLEVADA: PARADOJAS EN LOS ROLES

Los roles de género en el tango son determinantes del modo de bailar. A pesar de que los hombres practican juntos en los inicios y de que un tango no heteronormativo esté surgiendo, sigue predominando la danza entre hombre y mujer, siendo ésta llevada por él. Por su parte, el CI parece no tener nada que ver con el género porque no existen roles definidos en esta técnica: las dos personas que constituyen un dúo pueden y deben tanto liderar como seguir, y lo hacen, de hecho, de forma simultánea.

Sobre la práctica entre los hombres bailando tango hay numerosas imágenes y referencias. Carozzi (2019) explica cómo tradicionalmente practicaban los dos roles antes de asistir a la milonga y Labraña y Sebastián también aluden a esta enseñanza recíproca:

Los que sabían cómo se bailaba enseñaban a los demás los pasos, las formas de tomar a la mujer, de llevarla con suavidad y delicadeza y a la vez con decisión y ritmo [...]. Bailar entre hombres era solo un aprendizaje, una enseñanza, una escuela gratis al aire libre de la tardecita porteña (1992, p. 101).

En CI se ha practicado siempre con total cooperación en la entrega y en el soporte del peso corporal, con independencia del género; una forma de ejecución que elimina las nociones de activo y pasivo, dominador y sumiso (DEL PONTE; SARAIVA, 2013). La cuestión es observar hasta qué punto es posible erradicar realmente los roles normativos. El margen de maniobra para la activación de dichos roles en la interacción coreográfica del CI, aunque se minimiza y en cierta medida se deslegitima, existe: es difícil eliminar las relaciones de dominación – no solo de género – que a través del contacto se ejercen sutilmente.

La disolución de los roles en CI se explica aludiendo a una “tercera mente”; como si fuera el propio punto de contacto el que, de forma autónoma, liderara la danza. A este respecto, Albright (2013, p. 270) se refiere a un espacio intersubjetivo que no elimina las diferencias totalmente pero sí desestabiliza los roles sociales:

Inicialmente parece claro quién dirige y quién sigue, pero con el tiempo estos roles evolucionan hacia un fluido y sutil intercambio en el que las categorías de líder y seguidor pierden su estabilidad. [Traducción propia].

Los roles se disuelven gracias a una comunicación de los inconscientes entre dos cuerpos que tienen conciencia del contacto mutuo, pero no de la totalidad de los procesos de transmisión que se producen entre ellos (GIL, 2001). Esta disolución desencadena a su vez la percepción de una disolución de los roles; se experimenta una peculiar ósmosis que lleva a quienes bailan a dejar incluso de ser sujetos en diálogo para constituir un cuerpo colectivo (TAMPINI, 2012). En este sentido, el CI cuestiona radicalmente las filosofías de la subjetividad, pasando de la intersubjetividad a la intercorporeidad: el CI es “una danza de comunicación a través del tacto: un campo de pruebas para pesar fuerzas e identidades” (GODFROY, 2019, p. 80). En la misma dirección apuntan Godard y Bigé (2019, p. 98-99) quienes contemplan la práctica de CI como una posibilidad para caer del pedestal de la propia identidad, un espacio sin sujetos, un espacio *a-subjetivo*, pre-individual, en el que se podrían imaginar nuestros estilos subjetivos de habitar el mundo como en proceso de ser inventados.

En la enseñanza del tango, por su parte, aunque existen dos roles de género bien diferenciados, se puede observar la perpetuación, acentuación o minimización de dichos roles a través del lenguaje o de las dinámicas didácticas que cada enseñante establece. De todos modos, existe un cierto consenso según el cual para la consecución de la compenetración en la pareja se precisa el desarrollo de las funciones de liderazgo y de escucha tanto por parte de quien guía como de quien sigue. Ya en los noventa Dinzel propuso una alteración de la versión tradicional del tango: “*Volvamos a describir la versión ortodoxa como causa y efecto, el hombre manda y la mujer obedece. Nosotros hemos descrito una relación de tres estadios, el hombre propone, la mujer ejecuta a partir de sí misma y hace la propuesta hacia el hombre*” (DINZEL, 1992, p. 86). Esta propuesta, bastante aceptada, puede sin embargo ser experimentada como engañosa para la mujer a quien se le encomienda dedicarse al aprendizaje de la escucha durante años – aprendiendo a no saber bailar (CAROZZI, 2009) – y una vez adquirida dicha habilidad se le ofrece la posibilidad de responder, de tomarse su tiempo y su propia forma; pero solo en aquellos momentos de pausa “que son para ella”: en los pasos “sin peso” denominados adornos. El

hombre indica cuándo comienza el paso y la mujer decide cuándo termina y es ahí – solo ahí – donde residiría su posibilidad creativa, en la forma de responder:

Su eje debe permanecer estable, pivotar a su tiempo, ya sea para entender el mensaje como para poner su música. Es en ese momento donde deberá ser escuchada y esperada por el bailarín; es allí, sobre todo, donde se produce la conversación, donde se comprueba que se están escuchando mutuamente (FERRARI, 2014, p. 59).

No solo se improvisa la combinación de los pasos en la secuencia, sino que cada movimiento puede ser bailado o interrumpido en cualquier momento con variaciones en la cadencia o en la cualidad. Es el líder el que, a través de sutiles marcas, decide cada paso, la dirección y la cualidad de los movimientos en relación con la música y, mientras, el que sigue lee a través del cuerpo de su pareja y convierte en movimiento su interpretación, una interpretación que podría influir en el desarrollo de la danza (ZUBARIK, 2013). Pero la capacidad comunicativa de leer y ser leído – común al CI – tiene que ser desarrollada por los dos miembros de la pareja independientemente del rol. De hecho, una idea extendida en las clases es que el aprendizaje del otro rol es conveniente para dominar el propio rol, pero esto apenas se practica. Autores como Apprill (2012) reconocen que el machismo en el tango persiste gracias a la fijación de los roles – de escucha para la mujer e iniciativa espacial para el hombre –, pero la justifican argumentando que es una fijación que la experiencia de la danza desmiente:

Si el que guía inicia los movimientos movilizand o una energía, esta es necesariamente redistribuida por el guiado. Es en este vaivén dialógico donde la propuesta y la escucha se alternan, donde un acuerdo, única garantía de la calidad de la danza, es posible (APPRILL, 2012, p. 33).

Por su parte Aramo (2013) establece varios niveles en la progresión hacia un tango más inclusivo cuyo fin más ambicioso sería el tango *queer*: lo primero y más sencillo sería poder ampliar el tipo de parejas a todas las combinaciones más allá de la pareja mixta hombre-mujer lo implicaría que no fueran solo los hombres los que lideraran la danza. Más difícil y comprometido sería conseguir la dilución de los roles cambiando la forma del abrazo en cualquier momento.

Finalmente, de las prácticas propuestas en el *Protocolo de Actuación para Situaciones de Violencias en las Milongas*, publicado por el Movimiento Feminista de Tango (2019) rescatamos la que hace referencia a los roles:

Promover en las clases de tango-danza propuestas disidentes a la idea tradicional de “roles” que tiende a perpetuar la asimetría de poder entre lxs integrantes del dúo danzante, y así contribuir a alcanzar el verdadero sentido del espíritu de la danza del tango: un diálogo de pares (MOVIMIENTO..., 2019, p. 4).

5 FEMINISMOS, ACTIVISMOS Y TEORÍAS QUEER EN TANGO Y CI

La idea del machismo como ideología imperante en el tango ha sido abordada desde múltiples perspectivas (SAVIGLIANI, 1995, 2010; VILADRICH, 2006; CAROZZI, 2009 y 2019; ARAMO 2013, 2017; DAVIS, 2015a; MONTES, 2017; PELLAROLO, 2017) pero sigue siendo contestada en la literatura y entre no pocos bailarines y bailarinas de tango. Para Varela (2016) es en las letras del tango donde se puso

por primera vez la atención en el deseo de la mujer y donde se colocó al hombre en un lugar de fragilidad. Ciertamente, a lo largo de la historia del tango, los modelos de masculinidad son diversos, pero en todo caso la dominación y el protagonismo masculino apenas han cedido. Sin embargo, estudios recientes caracterizan el tango como una danza icónica del amor heterosexual elegida para intentar una transgresión más allá de los paradigmas culturales de género (MANNING, 2007; SAVIGLIANO, 2010; DAVIS, 2015a; RUFO, 2020); pero, ¿por qué es precisamente el tango una danza que baila gente con sensibilidad *queer*? Es como si las diferencias de género fueran componentes de atracción para quien busca deshacer dichas diferencias. Se configuraría bajo esta perspectiva la escena del tango como un campo diana para el desarrollo de políticas de igualdad de género. Davis (2015b), apoyada en Ahmed (2010), introduce en su teoría feminista la cuestión del disfrute. El argumento de Davis (2015a, p. 153) que finalmente asocia el placer y la pasión a la diferencia e incluso a la jerarquía de género propias del tango no se sostiene en la medida en que la experiencia de las mujeres que bailan puede ir impregnada no solo de conflicto, como ella reivindica, sino de sufrimiento. El placer está en la danza en efecto: en la música, en la comunicación, en el movimiento, en el contacto, en la atención del otro y en el cuidado mutuo, pero no tiene porqué basarse en el sometimiento ni en la humillación. Nos sirve, sin embargo, su idea de que la alternativa *queer* puede no ser eficiente ya que los mecanismos inconscientes donde se sitúan los afectos subyacen y persisten a las normas y dinámicas coreográficas; esto es lo que ocurre también en el CI cuya estructura de movimiento podría considerarse *queer* en sí misma. De hecho, el desarrollo del CI cuestionó los roles de género de la danza escénica y social al permitir un mayor rango de interacción física a los hombres y a las mujeres, e invitarles a hacer uso tanto de la sensibilidad como de la fuerza en el movimiento; pero ya en su tesis antropológica Novack (1990, p. 172) puso de manifiesto la inquietud de algunos bailarines que percibían que las *jams* se utilizaban como un marco de exploración sexual –consciente o inconsciente– que podía perturbar a quienes tienen el foco de atención en la exploración motriz en los términos en los que había sido planteada en los orígenes.

En los últimos años se ha consolidado una perspectiva crítica a través de diversas publicaciones (HENNESSY, 2018), entre las que destaca la revista *Contact Quarterly: a dance and improvisation journal*-, así como eventos que incluyen foros de discusión y reflexión como el *Queer Contact Improvisation (QCI) Symposium y Festival* celebrado (Hamburgo 2018) y el *Consent Culture in Contact Improvisation Symposium*² (EARTHDANCE, PLAINFIELD 2020). Se están formulando algunas propuestas pensando en “la coexistencia de los géneros” tratando de crear un entorno de danza más seguro (YARDLEY, 2017) o reclamando un uso más explícito de la palabra para el consenso (GOTTLIEB, 2018); se plantea, asimismo que sea toda la comunidad la que se implique en la resolución de conflictos³. Finalmente, hay quien insiste en la necesidad de acotar más claramente las *jams* como espacios de

2 EARTHDANCE, PLAINFIELD 2020. Disponível em: <https://www.earthdance.net/consentsymposium>. Acesso em: 11 out. 2022.

3 V. Maldonado, comunicación personal 2018.

danza⁴. Ya Hechler (2008), definió las *jams* como un espacio heteronormativo en el que se reproducen los patrones, las desigualdades y los abusos aún presentes en las sociedades más avanzadas en materia de igualdad. En este sentido, el término *queerness* en CI expresa una sensación o sentimiento de incomodidad, así como la habilidad para ver la heteronormatividad patriarcal funcionando en los espacios de CI (ARAMO; SKRZPCZAK, 2019, p. 50).

En el caso del tango, conseguir cambios significativos encaminados a mitigar o contrarrestar los valores normativos imperantes es difícil porque los binarios se construyen sobre argumentos esenciales y de autenticidad que los hacen socialmente implacables. Una cuestión recurrente emerge cuando se plantean otros modos de hacer: *¿es esto tango?* A este respecto, Brickhill (2016), consciente de que no existe una única solución inclusiva, explora las posibilidades que ofrecen las herramientas comunicativas y de negociación tanto del CI como del tango *queer*. Se pueden identificar, en efecto, algunas propuestas que se atrevieron a retar la esencialidad del tango como el *tango nuevo* –afectando en primer lugar a las músicas y a la indumentaria, pero también a los propios modos de abrazarse o responderse en la danza- o la convocatoria de encuentros solo para mujeres denominados *Ladys festivals* (APPRILL, 2012).

Por su parte, Kanai (2015), desde la crítica a los regímenes del urbanismo empresarial que utilizan el tango como producto de consumo transfronterizo, constata la existencia de redes de tango *queer* que constituyen un reservorio social de solidaridad que retan el orden económico global neoliberal. El activismo de los espacios *queer* en Buenos Aires se proyecta además en el contexto del tango tradicional – en algunos de cuyos foros admite la posibilidad negociadora de cada bailarín- y desempeña un papel político inclusivo. Aramo (2013) define el tango *queer* como una práctica LGTIBQA y feminista activista distinguiendo entre bailarines *queer* de tango y bailarines de tango *queer*; en este último grupo se considera también a aquellos bailarines “de intercambio” que participan en el tango *queer* no solo para poder probar el otro rol, divertirse más o tener más posibilidades de bailar, sino porque, aun sintiéndose heterosexuales, tienen el deseo y la voluntad de superar las relaciones de poder pre-escritas por la escena de tango tradicional.

Sobre las dificultades de la transformación o la (im)posibilidad de la inclusión de género, nos preguntamos si son los espacios *queer* – de tango y CI – el único camino. A este respecto, Aramo (2017) apunta la conveniencia de no romper con el “tango tradicional” y proponer desde dentro formas de resistencia y apertura. De hecho, en contextos pequeños, donde no existen diferentes modalidades o escenas de tango, adaptarse y afrontar la escena tradicional es la única opción.

No cabe duda de que la técnica del CI es explícitamente igualitaria en su conformación coreográfica, en el juego físico que plantea, pero tampoco inmuniza a quien baila frente a las dinámicas de poder inherentes a la cultura del grupo que lo practica y, en este sentido, se puede comprender la reciente proliferación de entornos *queer*. En términos de Singer (2020, p. 111), aunque el CI se plantea en

4 C. Boulosa, comunicación personal 2017.

fisura con dispositivos de sexualidad normativos, el desarrollo de su práctica expresa contradicciones entre conductas transformadoras y reproductoras entre sus bailarines.

6 ÚLTIMAS REFLEXIONES Y ALGUNOS INTERROGANTES

Desde las primeras formulaciones del tango a finales del XIX se pueden identificar algunos lugares distintos ocupados por el hombre y la mujer que permiten estudiar las masculinidades y feminidades tejidas al hilo de los acontecimientos políticos y económicos. A este respecto, se pueden señalar algunos hitos que indican la progresiva incorporación de la mujer en un universo de dominación masculina: con el desarrollo del tango-canción a partir de 1917 aparecen las primeras cantantes (VILADRICH, 2006); con la música de Piazzola (1955 en adelante) se inaugura y exporta un tango nuevo donde se comienzan a relajar ciertas convenciones como bailar con tacones (APPRILL, 2012); en los ochenta, terminada la dictadura argentina, aparecen las primeras profesoras académicas de tango en Buenos Aires y una década después las primeras mujeres que enseñan el rol de guía (CAROZZI, 2019); en el 2000 surge el primer festival del Tango *Queer* en Alemania – en 2007 en Buenos Aires – y en el 2019 se publica también en Buenos Aires el *Manifiesto Feminista de Tango*. En el caso del CI se pueden observar –revisando los contenidos de la revista *Contact Quarterly*– distintas etapas desde los primeros debates de género incluidos en artículos de preocupación social y política (1975-1995), la publicación de monográficos sobre sexualidad e identidad (1996) y el imparable cuestionamiento de los abusos de género desencadenado desde 2008 junto a la creación de eventos específicamente *queer* en la última década.

A principios del siglo XX el tango sufrió un proceso de refinamiento concomitante a su expansión desde las clases bajas a las clases medias-altas mientras en el CI, a principios del siglo XXI, se puede observar un proceso de progresiva popularización de la práctica desde una élite coreográfica a grupos aficionados que bailan en contextos educativos, de recreación o bienestar. El CI se considera una referencia para el tango como modelo de negociación y disolución de los roles de liderazgo. Si el tango argentino ha experimentado un proceso de *desexualización* paralelo al de su expansión y el tango *queer* está tratando de desnaturalizar las diferencias de género, ¿no podría el CI incorporar del pensamiento *queer* – tan controvertido como fecundo en el tango – el cuestionamiento de las políticas de género?

Afortunadamente, en los dos tipos de danza se está abriendo el debate sobre la forma en la que se construyen y transmiten los roles en cada contexto particular; se están generando espacios para la reflexión que asumen el reto y la oportunidad de expresión para quien baila, enseña u organiza, así como para el desarrollo de cierto sentido de comunidad.

Los conflictos de género que he encontrado como bailarina han sido importantes en el tango, en contextos donde se asoma tímidamente el deseo de combatir las desigualdades a través de otros usos del lenguaje verbal y las didácticas. En el CI, en la medida en que la igualdad se da por hecho, es más difícil la intervención y requiere de nuevas estrategias de organización colectiva. En este sentido, se podría decir que

los espacios de práctica de ambas danzas operan como laboratorios de reconstrucción que permiten constatar como los códigos culturales locales se superponen, de forma compleja, sobre las normas específicas de las prácticas coreográficas. Es en un sutil y amplio espectro de manifestaciones de género contradictorias – de un tango que se imagina diverso y de un CI que arroja luz a sus albañales – donde nos sumergimos y en cuyo fondo aparecen, además, pequeños lugares de hibridación que van del tango al *contact* y viceversa. Pensar cada una de estas prácticas y, sobre todo, pensarlas comparativamente, nos permite vislumbrarlas como espacios con posibilidades de transformación del orden social, pero no nos exime de dar cuenta de sus elementos más reproductivos y resistentes al cambio.

REFERENCIAS

- AHMED, Sara. Killing joy: feminism and the history of happiness. **Signs: Journal of women in Culture and Society**, v. 35, n.3, p. 571-594, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1086/648513>
- APPRILL, Christophe. **Les audaces du tango**: petites variations sur la danse et la sensualité. París: Transboréal, 2012.
- ALBRIGHT, Ann Cooper. Feeling in and Out. contact improvisation and the politics of empathy. In: BRANDSTETTER, Gabriele; EGERT, Gerko; ZUBARIK, Sabine (ed.). **Touching and Being Touched**: kinesthesia and empathy in dance and movement. Berlin: De Gruyter, 2013. p. 263-274.
- ARAMO, Olaya. **Development of queer tango communities**: the case of Madrid. The queer tango salon 2017 in London. Disponible en: <http://queertangobook.org/the-queer-tango-salon-2017-in-london/>. Acceso en: 4 sep. 2020.
- ARAMO, Olaya. **El desarrollo de comunidades de tango queer**: el caso de Madrid, 2013. Disponible en: <https://ucm.academia.edu/OlayaAramo>. Acceso en: 4 sep. 2020.
- ARAMO, Olaya; SKRZYPCZAK, Wiktor. Queer contact improvisation (QCI): alliance and disruption. Experiences and reflections from the QCI Symposium and Festival Hamburg 2018. **Contact Quarterly**, v. 44, n. 2, p. 50-53, 2019. Disponible en: <https://contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/queer-contact-improvisation-qci-alliance-and-disruption#>. Acceso en: 2 abr. 2020.
- BEAULIEUX, Michele. Can't we just dance? not if we want to create safer brave contact improvisation spaces. **CQ Contact Improvisation Newsletter**, v. 45, n.1, 2020. Disponible en: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/newsletter/view/cant-we-just-dance#>. Acceso en: 2 sep. 2020.
- BIGÉ, Roman (ed.). **Steve Paxton**: drafting interior techniques. Lisboa: Culturgest, 2019.
- BRICKHILL, Eleanor. **Argentine tango and contact improvisation**. Master of Arts - Research thesis, Faculty of Law, Humanities and the Arts, University of Wollongong, 2016. Disponible en: <http://ro.uow.edu.au/theses/4728>. Acceso en: 3 mar. 2020.
- BROZAS, María Paz. Discursos de género en contact improvisation. deliberación y acción coreográfica en torno a la revista Contact Quarterly. **Co-herencia**, v. 17, n. 22, p. 133-164, 2020. DOI: <https://doi.org/10.17230/co-herencia.17.33.5>

BROZAS, María Paz. La naturaleza estética y pedagógica de las jams de danza contact improvisation en España. **CCD**, v. 26, n. 9, p. 107-118, 2013. DOI: <https://doi.org/10.12800/CCD.V9I26.429>

BROZAS, María Paz. Los espacios como dispositivos de la construcción de prácticas corporales y coreográficas. A propósito del Contact Improvisation en el contexto español. **Revista de dialectología y tradiciones populares**, v.72, n. 2, p. 397-421, 2017. DOI: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2017.02.005>

BURT, Ramsay. Steve Paxton and contact improvisation. In: BURT, Ramsay. **The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities**. Londres: Routledge, 2007. p. 130-135.

CAMBA, Julio. Historia del tango. In: CAMBA, Julio. **Tangos, Jazz-Bands y cupletistas**. Madrid: Fórcola, 2016 [1913]. p. 137-138.

CAROZZI, María Julia. Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. **Religio e Sociedade**, v. 29, n. 1, p. 126-145, 2009. Disponible en: file:///C:/Users/pc/Downloads/Una_ignorancia_sagrada_aprendiendo_a_no_saber_bail.pdf. Acceso en: 3 sep. 2020.

CAROZZI, María Julia. Una comunicación no tan silenciosa en la enseñanza de la danza: atendiendo a las palabras en las clases de tango en Buenos Aires. **Educación y Pedagogía**, n. 23, p. 53-69, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2019.23.3>

CRON, Geneviève; GRENIER, Karine; FOURNIER, Edwine. The Balscore: toward a score for a ball between contact improvisation and Argentine tango. **Contact Quarterly**, v. 40, n. 2, 2015. Disponible en: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/newsletter/view/the-balscore#>. Acceso en: 4 sep. 2020.

CURTIS, Jess. Movement in the men's movement: contact improvisation and social change. **Journal of Dance & Somatic Practices**, v. 7, n. 2, p. 129-142, 2015. DOI: https://doi.org/10.1386/jdsp.7.1.129_1

CVEJIC, Bojana; LABERENZ, Lennart. **In a non-wimpy way...**(Video). Rennes: Musée de la Danse, 2013.

DAVIS, Kathy. **Dancing tango: passionate encounters in a globalizing world**. New York: New York University, 2015a.

DAVIS, Kathy. Should a feminist dance tango? Some reflections on the experience and politics of passion. **Feminist Theory**, v. 16, n. 1, p. 3-21, 2015b. DOI: [10.1177/1464700114562525](https://doi.org/10.1177/1464700114562525)

DEL PONTE ASSIS, Marilia; SARAIVA, Maria do Carmo. O feminino e o masculino: das origens do balé à contemporaneidade. **Movimento**, v. 19, n. 2, p. 303-323, 2013. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.29077>

DINZEL, Rodolfo. **El tango, una danza: esa ansiosa búsqueda de la libertad**. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

ELLIOT, Dianne. Making safe contact. guidelines for contact. Contact Quarterly 15. In: **Contact Improvisation Sourcebook: Collected writings and graphics from CQ dance journal 1975-1992**. Northampton: Contact editions, 1997. p. 187-190.

FERRARI, Lidia. **El baile del tango y sus secretos**. Buenos Aires: Corregidor, 2014.

FOSTER, Susan. Choreographies of gender. **Signs: Journal of women in Culture and Society**, v. 24, n. 1, p. 1-33, 1998. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-1-137-05398>

- FOSTER, Susan. Improviser l'autre: spontanéité et structure dans la danse expérimentale contemporaine. In: FEBVRE, Michèle; GINOT, Etlsabelle (ed.). **Danse et altérité**. Quebec: Protée, 2001. p. 25-37.
- FULKERSON, Mary. Taking the glove without taking the hand. **Contact Quarterly**, v. 21, n. 1, p. 40, 1996.
- GIL, José. A comunicação dos corpos: Steve Paxton. In: GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio d'agua, 2001. p. 131-156.
- GODARD, Hubert; BIGÉ, Roman. Moving-moved. In: BIGÉ, Roman (ed.). **Steve Paxton: drafting interior techniques**. Lisboa: Culturgest, 2019. p. 92-104.
- GODFROY, Alice. The tactile in-betweens of contact improvisation. In: BIGÉ, Roman (ed.). **Steve Paxton: drafting interior techniques**. Lisboa: Culturgest, 2019. p. 70-80.
- GOTTLIEB, Sara. Myths to break down moving toward ethical communication and ethical sexuality in CI. **Contact Improvisation Blog**, 2018. Disponible en <http://contactimproblog.com/myths-to-break-down-moving-toward-ethical-communication-and-ethical-sexuality-in-ci/>. Acceso en: 11 out. 2022.
- HECHLER, Andreas. Heteronormativity in contact improvisation". **Contact Quarterly Unbound**, v. 33, 2008. Disponible en <http://contactquarterly.com/cq/unbound/#year=2008>. Acceso en: 2 abr. 2020.
- HENNESSY, Keith. **Questioning contact improvisation**. San Francisco: Circo Zero, 2018.
- HORRIGAN, Kristin. Queering contact improvisation. addressing gender in CI practice and community. **Contact Quarterly**. v. 42, n.1, p. 39-43, 2017.
- JAM Guidelines. **CQ Contact Improvisation Newsletter**, v. 39, n. 2, 2014. Disponible en: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/newsletter/view/jam-guidelines#>. Acceso en: 2 sep. 2020.
- KANAI, Miguel J. Buenos Aires beyond (homo) sexualized urban entrepreneurialism: the geographies of queered tango. **Antipode**, v. 467, n. 3, p. 652-670, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1111/anti.12120>
- KOTEEN, David; SMITH, Nancy Stark. **Caught&Falling: The confluence of contact improvisation, Nancy Stark Smith, and other moving ideas**. Northampton: Contact Editions, 2008.
- LABRAÑA, Luis; SEBASTIÁN, Ana. **Tango: una historia**. Buenos Aires: Corregidor, 1992.
- MANNING, Erin. **Politics of touch: sense, movement, sovereignty**. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.
- MOVIMIENTO FEMINISTA DE TANGO. **Protocolo de actuación para situaciones de violencias en las milongas**, 2019. Disponible en: <https://www.facebook.com/movimientofeministadetango/posts/2451867441707765/>. Acceso en: 5 abr. 2020.
- MONTES, María de los Ángeles. Dilución de la moral machista del tango argentino a través de su recepción (Córdoba, Argentina 2011-2014). **Adversus**, v. XIV, n. 33, p. 57-78, 2017. Disponible en <http://www.adversus.org/indice/nro-33/articulos/XIV-33-02.pdf>. Acceso en: 3 sep. 2020.
- NOVACK, Cynthia. J. **Sharing the dance, contact improvisation and American culture**. Madison: University of Wisconsin, 1990.
- PAXTON, Steve. Contact improvisation. **The Drama Review**, v. 19, n. 1, p. 40-42, 1975.

- PAXTON, Steve. Two book reviews. *In: Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook II: collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance Journal 1993-2007*. Northampton: Contact Editions 2008 [1994]. p. 27-29.
- PEGORER, Adriana. Why contact tango? **CQ Contact Improvisation Newsletter**, v. 45, n. 1, 2020. Disponible en: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/newsletter/view/why-contacttango#>. Acceso en: 3 sep. 2020.
- PELLAROLO, Sirena. "Queering Tango: glitches in the hetero-national matrix of a liminal cultural production". **Theatre Journal**, n. 60, p. 409-431, 2017.
- RUFO, Raffaele. Touch in tango as a form of contagion. *In: SARCO-THOMAS, Malaika (ed.). Thinking touch in partnering and contact improvisation: Philosophy, Pedagogy, Practice*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2020. p. 129-148.
- SAVIGLIANO, Marta. Notes on Tango (as) Queer (Commoditiy). **Anthropological notebooks**, v. 16, n. 3, p. 135-143, 2010. Disponible en: http://www.drustvo-antropologov.si/AN/PDF/2010_3/Anthropological_Notebooks_XVI_3_Savigliano.pdf Acceso en: 3 sep. 2020.
- SAVIGLIANO, Marta. **Tango and the political economy of passion**. Boulder: Westview, 1995.
- SINGER, Mariela. La autoetnografía como posibilidad metodológica (y ético-política) para el abordaje situado y en clave feminista de experiencias de exploración con la corporalidad. Reflexiones a partir de un caso de estudio. **MILLCALLAC- Revista Digital de Ciencias Sociales**, v. 11, n. 6, p. 109-133, 2020. Disponible en: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/millca-digital/article/view/2220/1621>. Acceso en: 3 sep. 2020.
- TAMPINI, Marina. **Cuerpos e ideas en danza: una mirada sobre el contact improvisation**. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte, 2012.
- VARELA, Gustavo. **Tango y política: sexo, moral burguesa y revolución en Argentina**. Buenos Aires: Ariel, 2016.
- VILADRICH, Anahí. Neither virgins nor whores: tango lyrics and gender representations in the tango world. **The Journal of Popular Culture**, v. 39, n. 2, p. 272-293, 2006. Disponible en: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1540-5931.2006.00234.x>. Acceso en: 3 sep. 2020.
- YARDLEY, Brooks. Respecting boundaries/coexisting genders: a zine about women's experiences of feeling unsafe in contact improvisation. **CQ Contact Improvisation Newsletters**, v. 42, n. 2, 2017. Disponible en: <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/newsletter/view/respecting-boundaries-coexisting-genders#>. Acceso en: 7 out. 2022.
- YOUNG, Iris Marion. Throwing like a girl. a phenomenology of feminine body comportment, motility, and spatiality. *In: YOUNG, Iris Marion. On Female Body Experience*. New York: Oxford University, 2005. p. 27-45.
- ZUBARIK, Sabine. Touch me if you can: the practice of close embrace as a facilitator of kinesthetic empathy in Argentine Tango. *In: BRANDSTETTER, Gabriele; EGERT, Gerko; Sabin, ZUBARIK (ed.). Touching and being touched. Kinesthesia and empathy in dance and movement*. Berlin: De Gruyter, 2013. p. 275-284.

Resumo: Neste artigo se estudam comparativamente as dinâmicas de comunicação corporal do tango argentino e do *contact improvisation* desde uma perspectiva de gênero. Sendo duas formas de dança improvisada, configuradas mediante chaves estéticas e culturais muito diferentes, ambas enfrentam as questões que estão sendo levantadas pelos movimentos feministas e a teoria *queer*. Enquanto o tango enfrenta a contestação academicista a propósito das hierarquias entre homem e mulher que o definem, o *contact improvisation*, considerado um paradigma de igualdade devido à inexistência de papéis, não conseguiu dissolver os sutis mecanismos de dominação que operam através do contato. Chama-se a atenção para a forma como os espaços de prática, milongas e *jams*, respectivamente, funcionam como laboratórios de observação das técnicas e dos protocolos sociais e refletem a forma como os códigos culturais locais se sobrepõem, de forma complexa, sobre as normas coreográficas.

Palavras-chave: Construção social do gênero. Feminismo. Minorias sexuais e de gênero. Dança.

Abstract: This essay comparatively studies the body communication dynamics of Argentine tango and Contact improvisation from a gender perspective. Being two forms of improvised dance, configured by very different aesthetic and cultural keys, both face the questions that are being posed from feminist movements and queer theory. While tango faces the academic response regarding the hierarchies between male and female that define it, Contact improvisation, considered as a paradigm of equality due to the absence of roles, has failed to dissolve the subtle mechanisms of domination that operate through contact. It highlights how practice spaces – milongas and jams, respectively – operate as laboratories for observing techniques and social protocols and also reflect how local cultural codes overlap, in a complex way, on the choreographic rules.

Keywords: Social construction of gender. Feminism. Sexual and gender minorities. Dance.

LICENCIA DE USO

Este es un artículo publicado en acceso abierto (*Open Access*) bajo la licencia *Creative Commons Attribution* 4.0 International (CC BY 4.0), que permite su uso, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original. Más información en: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

CONFLICTO DE INTERESES

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés en este trabajo.

CONTRIBUCIONES DE AUTOR

Maria Paz Brozas Polo: como única autora, fue responsable de todas las fases del artículo.

FINANCIACIÓN

Este trabajo se llevó a cabo sin el apoyo de fuentes de financiamiento.

CÓMO REFERENCIAR

BROZAS POLO, Maria Paz. Llevar o ser levada. Llevar o ser llevada.

Construcciones de género en Tango Argentino y *contact improvisation*.

Movimento, v. 28, p. e28053, ene./dec. 2022. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-8918.120179>

RESPONSABILIDAD EDITORIAL

Alex Branco Fraga*, Elisandro Schultz Wittizorecki*, Mauro Myskiw*, Raquel da Silveira*

*Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil