

**Intervenir el tango: voces y prácticas de mujeres
y disidencias en la escena tanguera de Buenos
Aires, Argentina**

*Intervening Tango: Voices and Practices of Women and
Dissidents in the Tango Scene of Buenos Aires, Argentina*

*Sofía Cecconi
Magdalena Felice*

DOI 10.15517/es.v85i1.62832



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Intervenir el tango: voces y prácticas de mujeres y disidencias en la escena tanguera de Buenos Aires, Argentina

Intervening Tango: Voices and Practices of Women and Dissidents in the Tango Scene of Buenos Aires, Argentina

Sofía Cecconi¹

Universidad Nacional del Oeste, Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Magdalena Felice²

Universidad Nacional del Oeste, Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Recibido: 16 de noviembre de 2024

Aprobado: 22 de julio de 2025

Resumen

Introducción: Este artículo explora los cruces del tango con los feminismos y las luchas de mujeres y disidencias sexogenéricas por sus derechos. **Objetivo:** Desde el enfoque de la Sociología de la Cultura, se indagan las formas de trabajo y la producción de nuevas narrativas en grupos compuestos exclusivamente por mujeres y disidencias. **Métodos:** La estrategia metodológica es cualitativa-interpretativa y consiste en entrevistas en profundidad a referentes de conjuntos musicales, observaciones no participantes en presentaciones en vivo y el análisis de un corpus de letras de tango. **Resultados:** Se muestran distintas operaciones orientadas a intervenir el tango tanto desde los *haceres*, las formas de trabajo

¹ Docente e investigadora en la Universidad Nacional del Oeste y la Universidad de Buenos Aires. Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0003-4292-9048. Correo electrónico: scecconi@uno.edu.ar

² Docente e investigadora en por la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y la Universidad Nacional del Oeste, Argentina. Socióloga por la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y Doctora en Sociología por la Universidad de San Martín, Argentina. ORCID: 0009-0004-5398-7467. Correo electrónico: mfelice@uno.edu.ar

y organización, como desde los *decires*, las nuevas narrativas producidas. A través del trabajo colectivo y las nuevas letras y temáticas, estos grupos cuestionan, de manera diversa y creativa, las convenciones patriarcales que el tango ha canonizado a lo largo de su historia. **Conclusiones:** Se concluye que los nuevos haceres y decires en el tango, impulsados por mujeres y disidencias, desafían las estructuras jerárquicas y crean espacios de seguridad y pertenencia, mientras transforman la producción artística al incorporar temáticas que desmantelan los estereotipos de género y exploran nuevas formas de expresión sobre tópicos variados.

Palabras clave: cultura popular; género; feminismo; música; letras de tango

Abstract

Introduction: This paper examines the intersections of tango, both as a musical production and a symbolic expression, with feminism and women and sexgeneric dissidents' fight for their rights. **Objective:** From a Sociology of Culture approach, this study explores working practices and the production of new narratives within groups composed exclusively of women and dissidents. **Methods:** The methodological approach is qualitative-interpretative, consisting of in-depth interviews with leaders of musical groups, non-participant observations of their live performances, and the analysis of a corpus of tango lyrics. **Results:** The paper highlights various strategies aimed at intervening tango through new *practices*, forms of work and organization, and *discourses*, the new narratives produced. Through collective working methods, together with new lyrics and themes, these groups challenge, in diverse and creative ways, the patriarchal conventions that tango has canonized throughout its history. **Conclusions:** It was concluded that the new practices and discourses in tango, promoted by women and dissidents, challenge the hierarchical structures and create spaces of safety and belonging. These practices also reshape artistic production by incorporating themes that dismantle gender stereotypes and introduce new expressive forms across a variety of topics.

Keywords: popular culture; gender; feminism; music; tango lyrics

Introducción

Argentina ha experimentado durante la última década un avance significativo en el reconocimiento de los derechos a la igualdad de las mujeres y las disidencias sexogenéricas. Un momento crucial se dio en el 2015, cuando cientos de miles de mujeres de todas las edades coparon las calles de las grandes ciudades con un movimiento diverso y plural, que estuvo nucleado en torno a la consigna #NiUnaMenos, un grito colectivo que exigía el fin de la violencia sobre sus cuerpos. Este movimiento se sumó a otros reconocimientos concretos como el de la promulgación del matrimonio igualitario en 2010. Además, acompañó las iniciativas impulsadas por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, que, tras décadas de batallar, logró, en el 2020, la legalidad del aborto³. Esta oleada de mujeres y disidencias en el espacio público, a la cual se la conoce como la “marea verde”, en alusión al color verde que simboliza las luchas por los derechos reproductivos de las mujeres y las personas gestantes, también estuvo presente en las marchas del orgullo LGBTIQ+ y en las movilizaciones en reclamo por los derechos y garantías de las mujeres del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer (Larrondo & Ponce Lara, 2019; Lenguita, 2021; Piccone, 2021).

La irrupción masiva, en la escena pública, de mujeres y disidencias comprometidas en la lucha por sus derechos generó intensos movimientos en las estructuras de significación, con cuestionamientos abiertos a las concepciones y lugares comunes acerca de las diferencias de género. Los distintos campos de la producción cultural tuvieron un rol especialmente activo en relación con todas estas demandas y movilizaciones, pues constituyeron un espacio fértil para la articulación de acciones colectivas. A la par de aquellas marchas multitudinarias impulsadas por la marea verde, las mujeres y las disidencias de los más variados campos artísticos y culturales se pronunciaron sobre las desigualdades de género a través de diversas músicas populares, desatando así un movimiento de apropiación sobre géneros musicales históricamente percibidos como predominantemente masculinos⁴.

³ Se trata de la ley Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE; Ley N° 27610, 2020), que fue sancionada por el Congreso Nacional argentino el 30 de diciembre de 2020 y entró en vigor el 24 de enero de 2021.

⁴ Para un análisis de estas tendencias en distintos géneros musicales, tanto en Argentina como a nivel latinoamericano, pueden consultarse los trabajos de Constanza Abeille y Cecilia Picech (2023), Isabel Nogueira y Tânia Mello Neiva (2018), y el dossier coordinado por Tania Vicente León y Tanya Cordero Cajiao (2019), en particular el texto de Pola Mayorga (2019).

Músicas de *rock*, de folklore y de géneros urbanos se encontraron en las calles y compartieron el mismo sentimiento de que su trabajo muchas veces no encontraba un espacio de expresión igualitario con respecto de aquellos protagonizados por varones. Esto facilitó el diálogo entre artistas de distintos géneros musicales, quienes se agruparon para promover iniciativas en busca de mejoras en su situación laboral y de un mayor espacio de representación en las programaciones de festivales y eventos⁵ ([Liska, 2021](#); [Badini, 2023](#); [Saponara Spinetta, 2023](#)). En este marco, se promovieron agrupaciones colectivas y se impulsaron festivales propios, todas iniciativas con las que se buscó enfrentar la disparidad en las agendas y programaciones, que se había dejado de concebir como “natural”. Un resultado tangible de esta lucha en Argentina fue la sanción de la Ley de Cupo Femenino en Música, que obliga a cualquier festival, público o privado, a contar con un mínimo de 30 % de mujeres en su programación⁶.

Los procesos en curso resonaron y ejercieron una influencia significativa entre las artistas musicales, cantantes, compositoras y bailarinas de tango, que volcaron las demandas, perspectivas y cuestionamientos en sus propios espacios de creación y circulación. En efecto, con la “marea verde”, surgieron y se afianzaron agrupaciones y colectivos tangueros, así como conjuntos musicales integrados por mujeres y disidencias que promueven miradas feministas en su interior e impulsan la igualdad de género en todas las dimensiones del fenómeno. Al respecto, cada vez son más las músicas tangueras, las instrumentistas, las arregladoras, las compositoras y las artistas que ocupan roles ligados a la dirección y a la toma de decisiones en la escena del tango. Así, avanza un “tango verde” que tuerce y resignifica la tradición, al introducir en este género musical nuevas voces e imaginarios en diálogo con el feminismo.

⁵ Al respecto, un estudio realizado recientemente en Argentina reveló una significativa disparidad de género en diversas músicas populares, lo que redundaba en la escasa presencia de mujeres en roles protagónicos en los escenarios ([Liska & Liska, 2020](#)).

⁶ Nos referimos a la Ley 27539, sancionada a fines de 2019, que promueve una discriminación positiva para asegurar una mayor representación de las mujeres en los festivales públicos y privados ([Ley N° 27,539 de 2019](#). Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales, 2019).

Estos grupos de mujeres y disidencias del tango se integran a un circuito tanguero vigoroso en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). Los barrios de la ciudad y del Conurbano Bonaerense⁷ ofrecen prácticamente todos los días de la semana, de lunes a lunes, espacios donde bailar y escuchar tango⁸. Las ofertas de cena-baile-*show* orientadas a turistas, ubicadas en los barrios céntricos de la ciudad, conviven con milongas de distintos tipos, diseminadas en toda el área metropolitana. Algunas de ellas son “tradicionales” y portan en sus formas y “códigos” las huellas del pasado masivo-popular del tango, el de las décadas del cuarenta y del cincuenta. Otras, más recientes en el tiempo, aunque ya añosas también, se despojan de algunas modalidades consideradas “clásicas” y proponen modos de encuentro más distendidos, igualitarios y juveniles: no hay cabeceo para invitar al baile, el atuendo es más casual, y se observa una relajación en ciertos principios que hacen a los roles en las parejas de baile. Por otro lado, están las milongas “disidentes”, que son aquellas que ofrecen un espacio organizado por y para la comunidad LGBTQ+, abierto a todo aquel que quiera experimentar con los modos más novedosos de la danza⁹.

Además de estos circuitos culturales centrados en el baile social, están los que ofrecen conciertos. Más allá de los sitios orientados al turismo, que combinan en un solo producto el “*show* de baile” con la orquesta en vivo, los lugares para escuchar tango también se han multiplicado en los últimos veinte años, con las oscilaciones típicas que se producen con las crisis cíclicas que vive el país. Estos espacios se despliegan por toda la mancha urbana: algunos, ubicados en el centro, tratan de combinar el interés del público local con la atracción de turistas que llegan en la temporada de cruceros o que se instalan en los hoteles de la zona. Otros se sitúan en entornos más barriales y, si bien con el tiempo se incorporaron

⁷ El Conurbano Bonaerense refiere al conjunto de municipios que rodean a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se trata de distritos que, administrativamente, pertenecen a la provincia de Buenos Aires, pero que, en términos de funcionamiento, constituye una unidad con la ciudad capital.

⁸ Para entender este auge, no puede soslayarse la acción de políticas públicas que impulsaron la creación de carreras terciarias y universitarias con foco en la danza y la música de tango, ni el impulso que el tango vivió de la mano de una generación comprometida con las raíces del “acá” y lo “local” frente al arrollador impulso globalizador que se vivió entre fines de los noventa y comienzos del siglo XXI (Cecconi, 2017). Desde entonces, el género vive un momento de gran vitalidad, a contramano de los discursos que lo daban por “muerto” poco tiempo atrás.

⁹ Para un análisis en profundidad sobre las milongas en el área metropolitana de Buenos Aires, véase Carozzi (2015), Cecconi (2009, 2010, 2015) y Morel (2016).

como sitios de interés en los circuitos turísticos, tienen en la comunidad local su principal destinatario. En este contexto de expansión, emergen ciclos de tango en barrios alejados de la ciudad capital, en el Conurbano Bonaerense, donde una nueva camada de músicos jóvenes promueve un tango cercano, para disfrutar sin tener que trasladarse a “la capital”, iniciativas orientadas a la comunidad que registran una convocatoria creciente.

Bajo estas coordenadas, el presente artículo se propone analizar los distintos modos en los que los conjuntos musicales de tango compuestos por mujeres y disidencias *intervienen* el tango con una mirada atenta a las cuestiones de género. La noción de intervención, tal como la aplicamos en este trabajo, supone distintas acciones deliberadas y conscientes que las protagonistas realizan sobre los diferentes planos y las formas expresivas del género. Nos detendremos en los modos de *hacer* y *decir* el tango que organizan las dinámicas de los grupos y caracterizan sus producciones en las operaciones sobre la composición de las letras que integran sus repertorios. Además, se consideran las decisiones que toman al momento de definir qué cantar y los posicionamientos que adoptan frente a algunos tangos tradicionales, problemáticos desde una perspectiva de género situada en el presente.

Nuestra aproximación al tema se apoya en una perspectiva sociológica que entiende el tango como un fenómeno sociocultural. De este modo, partimos de la noción de “mundos del arte” de Becker (2008) para centrar nuestra mirada en las formas de trabajo, interacción y organización que las mujeres y las disidencias tejen en su quehacer tanguero. Los mundos del tango son espacios dentro de los cuales se produce un trabajo colaborativo entre músicas, compositoras, bailarinas, gestoras y otras actoras del género, cuyo resultado es el tango como hecho artístico. Desde esta perspectiva, el análisis se focaliza en las dinámicas que se dan entre las actoras en la producción, en lugar de centrarse en la obra como producto estético. De acuerdo con este enfoque, en estas formas de interacción y trabajo, se halla una clave para entender las modalidades de su producción, las cuales se distinguen de las registradas en otros espacios de ese mismo mundo.

Para este abordaje, nos centramos en cuatro conjuntos musicales localizados en la zona metropolitana de Buenos Aires: *Chifladas Tango*, *La Fulana*, *La Rantifusa* y *La Empoderada Orquesta Atípica*. Para su selección, tuvimos en cuenta la composición del grupo y el contexto de surgimiento. Se trata de conjuntos compuestos íntegramente por mujeres o por grupos de mujeres y disidencias que surgieron en la última década al calor de la irrupción efervescente de mujeres en el espacio público durante la segunda década del siglo XXI. *Chifladas Tango* nace como agrupación en el año 2010. Está integrada por seis músicas, todas

con instrumentos de viento. A partir del 2015, se incorporó al conjunto una cantante y, desde allí, la agrupación desplegó una mayor actividad. *La Fulana*, por otro lado, es un cuarteto de mujeres que nace en el 2015. En este, confluyen la voz, el violín, el piano, el contrabajo y el violoncello. Dos años después, en el 2017, surge la propuesta orquestal de *La Rantifusa*, conjunto integrado por ocho mujeres: una cantante, violines, bandoneones, contrabajo y piano. En cuanto a *La Empoderada Orquesta Atípica*, fundada en el 2018, llegó a tener más de treinta integrantes mujeres. Actualmente, está compuesta por una veintena de mujeres y disidencias sexogenéricas. Entre las personas integrantes, se incluyen cantantes e instrumentos como violines, bandoneones, contrabajo y otros ajenos a las orquestas típicas de tango, incluyendo guitarras e instrumentos de viento como el saxo barítono, el clarinete y la flauta. En el pasado, incluso incorporaron un clarón.

Todos estos grupos presentan en su conformación algunos rasgos comunes. El primero y más evidente es el ya señalado: están compuestos solo por mujeres o mujeres y disidencias, lo que supone un rasgo distintivo entre las numerosas ofertas musicales existentes. Pero hay otras características que comparten. En los cuatro casos, predominan músicas y cantantes nacidas entre los años setenta y ochenta, con una formación académica sólida en conservatorios o en instituciones de educación superior. Algunas de ellas, incluso, han cursado y concluido estudios universitarios en disciplinas ajenas a la música, y combinan esa profesión con una apuesta por la expresión artística. Estas trayectorias ponen en evidencia una procedencia mayoritariamente de sectores medios y medios-altos, con acceso temprano a instituciones de educación formal y a entornos donde la formación artística y académica no solo es accesible, sino que también es valorada como parte de un proyecto de vida.

El análisis que presentamos a continuación se basa en entrevistas en profundidad realizadas a diferentes integrantes de estos grupos musicales: charlas informales con sus integrantes, observaciones no participantes en sus presentaciones en vivo, y un corpus de letras de tango que forman parte de sus repertorios. De acuerdo con una estrategia metodológica cualitativa-interpretativa, una vez recolectados los datos, procedimos a su sistematización y posterior análisis. Nuestro enfoque teórico-metodológico se apoya en los aportes de las teorías hermenéuticas de la cultura. Por ello, partimos de la descripción de primer nivel aportada por nuestras entrevistadas para avanzar luego hacia una interpretación densa que permita una comprensión más profunda del fenómeno estudiado (Geertz, 1987).

El artículo se estructura de la siguiente manera. En el primer apartado, presentamos la relación entre tango, género y feminismo, a partir de una serie de investigaciones que han analizado diferentes dimensiones del tango a la luz de los cambios socioculturales recientes en el país. En el segundo apartado, exploramos los *modos de hacer* tango entre mujeres y disidencias, teniendo en cuenta sus formas de trabajo, las lógicas internas que organizan su funcionamiento y la dinámica de los vínculos establecidos entre sus integrantes. En el tercer apartado, analizamos los nuevos *decires* del tango mediante el análisis de sus posicionamientos con respecto al repertorio tradicional, la creación de nuevas letras y sus prácticas en relación con las formas de apropiación y producción artística. Finalmente, en las conclusiones, reflexionamos sobre los cambios culturales que expresan y, a la vez, constituyen estas formas de *intervenir* el tango en clave de época y de género.

Tango, género y feminismos

El tango en su versión canónica se consolida entre los años 1920 y mediados del siglo XX, luego de atravesar un proceso de “adecentamiento” (Matamoro, 1969). En consonancia con las características de la época, sus diversas manifestaciones se configuraron sobre una estructura de roles de género marcadamente tradicional¹⁰. En efecto, las letras y las dinámicas clásicas de su danza se pautaron según una lógica eminentemente patriarcal, según la cual se le asigna al varón un rol dominante y conductor, y a la mujer una posición subordinada, ya sea como objeto de deseo, traición o nostalgia, o como conducida o guiada por el impulso motor masculino en la pareja de baile. Este modo de plantear los roles reforzaba estereotipos de género al asociar la masculinidad a una posición activa y la feminidad con la pasividad, un esquema que reproduce una narrativa donde el poder y el control pertenecen al varón tanto en el plano poético como en el performativo.

En Argentina, el estudio de estos aspectos del tango desde una perspectiva de género cuenta con una historia relativamente larga, aunque, al inicio, los trabajos académicos tendieron a enfocarse casi exclusivamente en el análisis de las letras del repertorio clásico, descuidando otras dimensiones del fenómeno vinculadas a la *performance* o a

¹⁰ Es importante señalar, no obstante, que hay aspectos del tango tradicional que se distancian de algunos lugares comunes propios de las relaciones de género tradicionales. Por ejemplo, la ausencia en su letrística de la familia tradicional revela un distanciamiento respecto de esa matriz. En la poesía tanguera, el “padre”, con todo el peso que su figura implica dentro de una visión tradicional, no es tan relevante como la “madre”, quien, por el contrario, ocupa un lugar central.

las prácticas. Además, se trataba de contribuciones puntuales, en un campo de producción también reducido. Los primeros registros textuales de estos estudios datan de la década del sesenta, cuando se comienza a abordar el análisis de la poesía tanguera desde la perspectiva del análisis del discurso, considerando los mecanismos que intervienen en la construcción de temas y motivos (Vilariño, 1965). En ese análisis pionero, Vilariño (1965) da cuenta, entre otras cuestiones, del modo en el que se presenta y representa a la mujer en los tangos del canon, elaborando una tipología que organiza las figuras que lo recorren: “la madre”, la “mujer que triunfa en la mala vida” y la “linda que se pierde”. Este texto es quizás el primero en el que se analizan sistemáticamente y se problematizan las maneras en las que el tango procesa los roles que se les asignan a las mujeres en sus letras, abriendo un campo de estudio fértil. Años después, ya en la década del ochenta, Ulla (1982) retoma estas cuestiones desde una perspectiva atenta a las letras y dedica parte de su análisis al modo en el que las mujeres aparecen retratadas en ellas.

A medida que disciplinas como los Estudios Culturales, la Antropología y la Etnomusicología comenzaron a abordar la cuestión, se integraron nuevos enfoques que aportaron herramientas para estudiar las representaciones de género en el tango desde una perspectiva más amplia. A partir de la década de los noventa, el tango empezó a despertar un interés creciente en el mundo académico. Es en ese contexto que comenzaron a acrecentarse las contribuciones que lo abordaron desde una dimensión de género.

Así, Savigliano (1995), desde una perspectiva poscolonial, analiza el tango considerando tanto sus letras como su danza y las representaciones asociadas como una expresión cultural, que refleja y reproduce tensiones en torno a las dinámicas de poder, con una atención particular al modo en que juega la cuestión de género en esa dinámica y a las relaciones de subordinación que se tejen entre países centrales y periféricos. También Salessi (1997, 2000) aporta una mirada crítica acerca del tango como un campo donde convergen y se confrontan discursos sobre género y sexualidad en la construcción de lo nacional. Desde un punto de vista centrado en el análisis del modo en que se configura la masculinidad, Archetti (1998, 2003) plantea que el tango puede abordarse como un símbolo cultural sobre el que se articulan normas y dinámicas de poder en torno al género. En una línea similar, atenta a las representaciones de género en la producción poética tanguera, se encuentra el aporte de Dos Santos (2001), que centra su interés en el modo en que se presenta a las mujeres.

Más recientemente una nueva camada de investigaciones ha sumado sus contribuciones al acervo bibliográfico sobre el tango desde una perspectiva de género. Muchos de estos trabajos revisitan el pasado del tango desde nuevas matrices teóricas, generando abordajes e interpretaciones novedosas sobre el fenómeno (Garramuño, 2007; Cecconi, 2021). Otros, en cambio, se centran en el presente y exploran cómo las prácticas contemporáneas en el tango, considerado en parte de la literatura especializada como un espacio patriarcal en sus formas tradicionales, son reinterpretadas o transformadas por quienes lo practican hoy. En este contexto, el “tango *queer*” ha despertado el interés en la investigación contemporánea, motivado por la novedad de una propuesta que desafía las relaciones establecidas entre sexo, género y roles en el baile, y abre posibilidades a la experimentación con las dinámicas de la danza sin importar la identidad de género (Cecconi, 2009, 2015; Liska, 2009, 2018). Esta exploración también ha resonado, más recientemente en Europa y Estados Unidos, donde se han desarrollado investigaciones centradas en la temática (Savigliano, 2010; Villa, 201; Davis, 2014; Fitch, 2015; Kanai, 2015; McMains, 2018).

La mayor parte de los estudios de género en el tango se ha concentrado en el fenómeno del tango *queer*, probablemente por su novedad y por contraponerse a una tradición acusada de perpetuar roles patriarcales. Sin embargo, más recientemente emergen otros fenómenos en los que el género y el tango se encuentran en transformación: desde la composición de letras por mujeres que revisan y subvierten los arquetipos tradicionales, hasta la aparición de festivales feministas, agrupaciones musicales, colectivos y *performances* protagonizadas por mujeres o disidencias. Algunas de estas cuestiones han comenzado a concitar el interés de las investigaciones académicas en los últimos años. Así sucede, por ejemplo, con la nueva poética y las nuevas figuras de género que emergen de la mano de las mujeres (Cecconi, 2020) y, en términos más generales, con el rol que las mujeres y/o los activismos feministas comienzan a jugar en el tango actual (Benzaquen & Bustamante, 2019; Cecconi, 2020, 2024; Pérez Pavez, 2020; Winokur, 2020; Liska, 2021; Verdenelli & Winokur, 2021; Venegas et al., 2022).

Como señalamos en la introducción, este artículo se enfoca en un aspecto de esta emergencia, en términos de Williams (1980), que aún no posee suficientes trabajos sistemáticos que den cuenta de sus características: el modo en el que los grupos de tango conformados por mujeres y disidencias *intervienen* el tango, apropiándose de su tradición para *decir* y *hacer* un tango en términos propios y contemporáneos, resignificando así sus tramas simbólicas de acuerdo con nuevas claves de género y epocales. Algunas huellas de estos

procesos pueden encontrarse hacia fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI en grupos como *Las del Abasto* (fundado en 1999), *China Cruel* (fundado en 2007) y *Boquitas Pintadas* (fundado en 2008), pioneros en la construcción de un tango hecho por mujeres. En años más recientes, surgieron nuevas agrupaciones que profundizaron aún más aquellas iniciativas, al enhebrar sus proyectos artísticos en un contexto de movilización feminista. Entre ellas, se destacan *Chifladas Tango* (fundada en 2010), *La Fulana Tango* (fundada en 2015), *La Rantifusa* (fundada en 2017) y *La Empoderada Orquesta Atípica* (fundada en 2018). Para analizar los modos de hacer y decir del tango de estos conjuntos musicales, se orientan los próximos apartados.

Nuevos *haceres* en el tango

Hablamos de *haceres* en el tango para referirnos a las formas de trabajo que caracterizan a los grupos de mujeres y disidencias en el género musical, así como a las lógicas internas que organizan su funcionamiento y al tipo de vínculos que se establecen entre sus integrantes. En sintonía con la noción de “mundos del arte” de Becker (2008), esta mirada puesta en los *haceres* nos lleva a preguntarnos por la constitución de estos grupos, así como por las relaciones que tejen entre sí las músicas e intérpretes cuando participan en grupos integrados exclusivamente por mujeres o mujeres y disidencias. ¿Cómo fue el proceso de conformación de un grupo con esta composición? ¿Cómo interviene la condición de género y la expansión del movimiento feminista en sus modos de hacer tango? ¿Qué particularidades adoptan las dinámicas de trabajo? Con estos interrogantes como disparadores, nos adentramos en las experiencias de *Chifladas Tango*, *La Rantifusa*, *La Fulana Tango* y la *Empoderada Orquesta Atípica*.

Al indagar sobre la configuración de género de estos grupos, advertimos distintas motivaciones que impulsaron su creación. En los casos de *Chifladas Tango*, *La Rantifusa* y *La Fulana Tango*, el hecho de que todas sus integrantes fueran mujeres no fue algo premeditado. Tal como expresan en las entrevistas, eso se fue dando “espontáneamente” con la definición del proyecto artístico. Según relatan las artistas, al comienzo surge una idea o un proyecto que, en ocasiones, aparece en soledad y, en otras, va tomando forma junto con otras colegas, que impulsan las ganas de juntarse, reunirse y probar temas. En todos estos grupos, el tango, como música popular de raigambre local y fuerte componente identitario, funcionó como factor aglutinante. Ese deseo inicial de “hacer un ensamble de vientos”, de

“hacer tango con una impronta académica”, de armar un repertorio que permitiera “profundizar en ese legado tan rico de la música popular”, va tomando forma, creciendo y definiéndose en un proyecto artístico.

El análisis de las entrevistas permite advertir que, en la definición de cada búsqueda artística, ese encontrarse siendo mujeres haciendo música juntas se va convirtiendo en un sello identitario. Así lo relata Julia Winokur, integrante de *Chiffladas Tango*: “Al principio fue casualidad. ... Y una vez que sí fuimos mujeres y le pusimos el nombre al grupo, bueno, ya no se podía cambiar. Pero en un principio fue casualidad. Después empezó a formar parte de la identidad del grupo” (comunicación personal). Algo similar sucedió en el caso de *La Fulana Tango*. Tal como se evidencia en el testimonio de Lucía Briano, cantante y violinista del conjunto, la construcción del grupo no se pensó inicialmente como exclusivo de mujeres, pero la misma práctica de hacer música juntas fue delineando la identidad del proyecto:

La Fulana es un grupo que surge desde el hacer. Nos conocimos tocando música de cámara, música clásica. Todas veníamos por nuestro lado tocando un poco de tango y con muchos deseos de hacer música popular. Y a partir del hacer nos dimos cuenta de que podíamos generar fechas y movidas, y armamos el grupo. (Lucía Briano, *La Fulana Tango*, comunicación personal)

Aunque no fue planificado desde el comienzo, las músicas reconocen que, cuando *La Fulana de Tango* tomó la forma de un grupo de mujeres, esta característica se reveló como algo que respondía a una suerte de necesidad. En palabras de Lucía Briano: “creo que es lógico que nos surja formar grupos de mujeres, porque te sentís más cómoda y tenés más poder de decisión” (comunicación personal). Este deseo latente también aparece en la formación de *La Rantifusa*. Según cuenta Natalia Martínez, cantora de la agrupación, si bien la idea de que fueran todas mujeres no fue algo que pensaron de antemano, sí había un interés por “probar trabajar entre mujeres”:

No había sido algo previo. Surgió de la idea de la temática y también de las ganas de probar trabajar entre mujeres, a ver cómo era, en una formación tanguera, porque ... veníamos de una experiencia de siempre trabajar en grupos siendo quizás la única mujer. (Natalia Martínez, *La Rantifusa*, comunicación personal)

Este deseo o necesidad latente que expresan las artistas de hacer música entre mujeres dialoga con un contexto sociocultural signado por la cuarta ola feminista que vienen atravesando distintas manifestaciones artísticas, tal como lo planteamos en la introducción.

De ahí es que esa “espontaneidad” con la que caracterizan el surgir de sus proyectos pueda leerse como el efecto de un proceso más amplio de transformación cultural, donde las nuevas perspectivas sobre el género han moldeado las inclinaciones, las búsquedas y las subjetividades de estas músicas, influyendo en las distintas esferas del arte y la cultura. En efecto, la emergencia de estos proyectos se inscribe en una coyuntura histórica donde cada vez más artistas se presentan y definen como feministas, tanto dentro como fuera del tango.

En este sentido, su impulso creativo no puede pensarse al margen de las condiciones socioculturales de la última década e incluso puede interpretarse en clave generacional: una suerte de hermandad artística forjada en un tiempo compartido, con experiencias comunes de socialización y educación que han moldeado sus sensibilidades y perspectivas. Se trata de una fuerza colectiva que valida y arrastra con su impulso a mujeres de generaciones mayores que encuentran en ellas un eco de las luchas que libraron en el pasado de manera solitaria. El énfasis en el discurso de estas protagonistas acerca del aspecto “no buscado” en el hecho de “ser un grupo de mujeres”, pone de relieve una distancia respecto de esa cualidad: se sobreentiende con ello que la conformación podría haber sido otra. Ahora bien, lo que opera de trasfondo son las condiciones de la época, propiciadas por las luchas colectivas de mujeres y disidencias en las calles, que habilitaron e hicieron posible que estas agrupaciones surgieran y prosperaran como iniciativas capaces de reunir las en un proyecto común.

A medida que los grupos se consolidan, esa composición exclusiva de mujeres adquiere un lugar central en la construcción identitaria, tal como se evidencia en los nombres escogidos para cada uno de los conjuntos. En todos ellos, la marca de género es una característica reiterada y común. Además, estas marcas se afirman con tonos que evocan y desafían los estereotipos de género con los que se solía denigrar a las mujeres. Dentro del campo semántico, los nombres “chifladas”, “fulana” y “rantifusa” se configuran en femenino y ponen en escena, de manera paródica, lúdica o lunfardesca, según la apuesta de cada uno, ciertos caracteres atribuidos a las mujeres en el mundo del tango y en la sociedad, para retomarlos con desparpajo y cargarlos de un sentido positivo del que carecían originalmente. Estar “chiflada”, ser una “fulana” o una “rantifusa”, modos peyorativos de referirse a las mujeres, son resignificados en cada una de estas propuestas. Así, no solo se eligen nombres que aluden a los grupos en “femenino”, sino que se adiciona un *plus* que tuerce y reivindica figuras otrora degradadas. Reverbera en estas apuestas un posicionamiento claro, afirmativo y desafiante. Veamos en detalle cómo fueron estas operaciones de sentido.

En el caso de *Chifladas Tango*, el nombre “empezó como un chiste” y porque “era algo loco” lo que el grupo se proponía hacer, según cuenta Julia Winokur. El chiste surgió de un juego de palabras con los instrumentos que forman parte del ensamble: instrumentos que “chiflan” y “sin cuerdas” porque todos ellos son de viento. Claro que, según el lunfardo, estar “chifladas” o no estar “cuerdas” significa estar “locas”. Entonces, al chifle y a la heterodoxia en la composición del grupo, se le suma la idea de “locura”, que también sobrevuela en el nombre, para aludir de modo irónico y desafiante a esas mujeres que lo integran. Algo similar advertimos en el caso de “La Fulana” y “La Rantifusa”. Se dice de una mujer que es una “fulana” cuando es “una cualquiera”, alguien con una identidad ignota en el mejor de los casos y, en el peor, sin un rumbo claro en la vida. En sintonía con esto, si bien ya no es de uso corriente, “rantifusa” en lunfardo alude a una mujer a la que se califica, despectivamente, como vulgar y de comportamiento poco decoroso.

La base común a todos estos nombres está orientada a reposicionar a las mujeres, revalorizar a aquellas que son acusadas o censuradas y legitimar sus elecciones, mediante la conversión del estigma en un emblema, al ‘decir’ de [Goffman \(2006\)](#). Reivindicarse como “fulana”, “rantifusa” o “chiflada” y enarbolar esos calificativos como nombres de los grupos emerge como una forma de *intervenir* discursivamente en el tango: una operación que les permite revertir esos modos descalificadores con los que se cataloga a las mujeres que hacen cosas “indebidas” para su condición de género. Al posicionarse desde allí, se contrarrestan esas miradas censoras y se validan esas posiciones como posibles, aceptables e incluso deseables.

En estos modos de nombrarse, también opera de trasfondo el contexto actual. Sentirse habilitadas por ese marco sociopolítico resulta central para todas estas músicas que reivindican su lugar en la escena con nombres y apuestas de juego que desafían los sentidos establecidos. En el caso de la *Empoderada Orquesta Atípica*, que se define, desde su origen, como un grupo feminista, se pone de manifiesto de manera patente el modo en el que este contexto habilitador se fortalece y consolida. En este sentido, no es casual que sea, además, el grupo más reciente, expresión de un tiempo donde estas reivindicaciones han ganado aún más legitimidad. En efecto, en esta agrupación, la idea de formar un grupo de mujeres estuvo presente desde el comienzo. Formada en 2018 al calor de las movilizaciones masivas de mujeres que lucharon en las calles por la interrupción voluntaria del embarazo¹¹,

¹¹ Nos referimos a las movilizaciones que derivaron, años después, en la sanción de la ya mencionada

la orquesta tuvo como primer escenario de encuentro la red social Facebook. Según cuenta Pamela Victoriano, directora de la orquesta, la publicación de “una música buscando otras músicas” para formar un grupo exclusivo de mujeres generó una avalancha de respuestas:

Fue una cosa increíble. Armé cinco grupos de WhatsApp a medida que iba leyendo qué era lo que ellas iban pidiendo. Y armé uno de tango, que es la Empoderada el día de hoy. ... Así fue la génesis. El principio de todo esto. Es un gran proyecto. Que su principio fue esto, ¿no? Una orquesta de mujeres. Hoy la Empoderada es una orquesta de mujeres y disidencias. Evolucionó en ese sentido también. (Pamela Victoriano, Empoderada Orquesta Atípica, comunicación personal)

Una impronta claramente feminista se advierte en el nombre elegido para el grupo. “Empoderada” y “atípica” son términos que destacan la conformación exclusiva de este grupo por mujeres y disidencias, a la vez que validan la posición de las mujeres y artistas disidentes en la escena del tango. A diferencia de los demás grupos, al estar *La Empoderada Orquesta Atípica* enmarcada, desde el comienzo, por la mirada feminista y la perspectiva de género, la apuesta por su nombre se centró en la ratificación del propio poder como modo de consolidar, sostener y apuntalar la autoridad de las mujeres que se juntan a hacer tango. Tal como lo cuenta Iriel Kaufman, una de las cantantes del conjunto, esta orquesta encontró en la grupalidad de mujeres la fuerza para posicionarse en el campo, autoafirmación que se evidencia de manera clara y contundente en el nombre del grupo:

Se consiguió una fecha en Feliza [Club social y cultural LGBTQ+] ... Y dijimos ‘bueno, tenemos que poner un nombre a la Orquesta’ ... Me acuerdo que varias de las propuestas traían esta idea de la lucha feminista o la cuestión de género en el nombre. (Iriel Kaufman, Empoderada Orquesta Atípica, comunicación personal)

Ley Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo ([Ley N° 27610, 2020](#)), que entró en vigencia el 24 de enero de 2021. Gracias a un proyecto anterior elaborado por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, en el año 2006, se discutió por primera vez el derecho al aborto en el Congreso Nacional argentino en 2018. Este proyecto fue aprobado en la Cámara de Diputados; sin embargo, tras discutirse en el Senado argentino ese mismo año, fue rechazado. En ocasión de los tratamientos del proyecto en cada cámara, una multitud de mujeres se movilizó y se reunió en la Plaza de los Dos Congresos, frente al Parlamento y, en distintos puntos del país, demostraron el enorme impacto que tal medida despertó entre mujeres de distintas generaciones.

Ya sea desde los orígenes o como resultado de un hacer conjunto, todas las músicas entrevistadas reconocieron como un rasgo distintivo de sus grupos la impronta feminista y la perspectiva de género. Todas se identificaron con una búsqueda común por reivindicar el lugar de las mujeres y fortalecer sus propuestas en el mundo del tango. Además, reconocieron que el “empoderarse” y hacer música juntas “en serio” fue un objetivo que se fue delineando en el mismo *hacer*, pues, al comienzo, tocar entre mujeres, incluso entre las que se formaron con esta idea, era apenas un “juego”:

Era un juego, de pasarla bien. Un juego que necesitábamos. Como cuando vos, no sé, estás muy cansada o estás muy agotada por algo y, qué sé yo, te vas de fin de semana, de vacaciones a descansar. Y no pensás que te vas a quedar a vivir ahí. Vas a descansar. Algo así. Era como, bueno, esto es para disfrutarlo nosotras, algo nuestro. (Pamela Victoriano, Empoderada Orquesta Atípica, comunicación personal)

En este sentido, tanto la apropiación y la resignificación de términos históricamente estigmatizantes, como la autoafirmación que se manifiestan en los nombres de los conjuntos, configuran no solo gestos simbólicos, sino también una forma de intervención activa en el campo del tango. Más que una reacción aislada, estas prácticas y posicionamientos evidencian un entramado de significados compartidos, una pertenencia generacional y una construcción colectiva que se nutre del presente. Desde esta base, la pregunta por el *hacer* feminista en la música se vuelve central: ¿de qué manera estas artistas organizan sus proyectos? ¿Qué lógicas y dinámicas de trabajo las atraviesan? ¿Cómo se materializa, en la práctica, este posicionamiento feminista dentro del tango?

En este punto, el análisis de las entrevistas, así como de las observaciones realizadas en las presentaciones en vivo, permite advertir que aquello que comenzó como un “juego” fue tomando consistencia y, en poco tiempo, se convirtió en un sello distintivo. Tanto para las músicas de la *Empoderada Orquesta Atípica* como para las de *Chifladas Tango*, *La Rantifusa* y *La Fulana Tango*, el *hacer* en el que se iba conformando esa singular grupalidad de mujeres marcó una profunda diferencia con respecto a experiencias previas, donde prevalecía una sensación de malestar que se manifestaba en una permanente “incomodidad”. Las palabras de Lucía Briano de *La Fulana* se hacen eco de esta experiencia compartida: “La incomodidad que surge es que tu voz no es tan escuchada” (comunicación personal). Por

tanto, a diferencia de las experiencias vividas en grupos donde sus voces no eran consideradas, las músicas que integran estos conjuntos encontraron en ellos un lugar de reconocimiento y de pertenencia que también las fue transformando:

Siempre digo, no es que éramos 30 minas ya re-empoderadísimas, re-feministas, que la tienen re-clara, re-empoderadas, que vamos a construir algo ... ¡No! Éramos, somos, personas que están en construcción constante y repensándonos constantemente ... Y nos fue transformando por completo la experiencia Empoderada y formar parte de esa grupalidad ... Siento que soy una mejor persona después de la Empo ... Y también nos fuimos identificando con eso, porque las personas que no se identificaron con eso se fueron corriendo del proyecto. (Iriel Kaufman, Empoderada Orquesta Atípica, comunicación personal)

Al tiempo que se constituían como grupo, todas fueron descubriendo modos de trabajar juntas que les resultaban novedosos por su horizontalidad, equidad y comodidad. De acuerdo con sus testimonios, los modos internos de gestionar las tareas, los roles que cada una asume y la distribución de responsabilidades son decididos de manera horizontal y cooperativa, algo que no habían transitado en experiencias previas y que asocian a la simetría que caracteriza a las agrupaciones. En palabras de Julia Winokur de las *Chifladas Tango*: “hay algo en los grupos de mujeres. Igual que cuando hay una reunión, que somos todas mujeres, digamos. Hay dinámicas que supongo que se comparten, que son distintas a las que se comparten en otros grupos” (comunicación personal). Algo similar expresa Lucía Briano de *La Fulana Tango*:

La diferencia que siento es la simetría entre nosotras. Cuando hay mayormente varones, mi experiencia fue de acallar, acallarnos ... Sí tenés un lugar como música y para ser dirigida, pero no para poner tu cuota artística en grupos donde mayoritariamente son hombres. (comunicación personal)

Esta horizontalidad también se pone de manifiesto en otros aspectos propios del *hacer* de estos grupos. Las observaciones no participantes de ensayos y presentaciones en vivo dan cuenta de que esta cuestión conlleva un modo particular de encarar el trabajo grupal. En el caso de la *Empoderada Orquesta Atípica*, por ejemplo, esta horizontalidad se expresa en una dinámica donde prevalece la escucha de todas las opiniones y donde los roles, si bien son claros, suponen responsabilidades diferenciadas que, lejos de estructurarse jerárquicamente, operan en pie de igualdad. En este sentido, el rol de la directora

es ensamblar esa “máquina” que es la orquesta, tal como ella la define, guiando a todos los instrumentos que la componen. Esas indicaciones son escuchadas y procesadas por las integrantes, pero, a la vez, se toman en una relación de ida y vuelta. La directora está abierta a incorporar las sugerencias de las instrumentistas si, tras probarlas, observa que mejoran la propuesta global.

Asimismo, esta simetría se observa en los modos en que se dispone la orquesta en el escenario. Cuando la *Empoderada Orquesta Atípica* toca, el único indicio que da cuenta de la existencia de una directora en el grupo es la marcación en el inicio de los temas. Luego, nada revela que haya una directora, al menos para el público: ubicada como una violinista más, ni siquiera como la guía de la fila, se confunde con el resto como un “engranaje” del conjunto. Por supuesto que el rol de la directora resulta clave para asegurar el sonido del conjunto: ella es quien finalmente define la articulación global que regirá la interpretación, siempre considerando las sugerencias de las otras instrumentistas y, en particular, de dos de ellas, con quienes articula un “equipo de dirección”. Del mismo modo, en las pruebas de sonido previas a las presentaciones en vivo, la observamos indicar al sonidista del teatro cuáles de los instrumentos requerían mayor o menor volumen, y a las instrumentistas cuáles matices sonoros debían resaltarse o aplacarse en cada pasaje. No obstante, a diferencia de otras orquestas, donde el rol de la dirección es claro, visible y se coloca en primer plano, en la *Empoderada Orquesta Atípica*, se funde con el conjunto en una horizontalidad que es vivida como una práctica consciente y buscada. En las entrevistas realizadas, procuramos profundizar en esta cuestión al indagar en el modo en que se encara la dirección. Pamela Victoriano, directora de la orquesta, nos respondió:

Cuando es una orquesta grande, el director está adelante. No hay tu tutía [alternativa]. Lo nuestro ... yo toco adentro de la orquesta. Y no estoy adelante. Por una función ideológica. Porque es mucho más fácil sonoramente que yo esté adelante dirigiendo ... Es muy difícil. Tenés que lograr una coordinación. Una telepatía, te diría ... Trabajamos mucho en los ensayos. O sea, el hecho de poder conectarte con el grupo, y con la persona, y con la directora, o con la guía de fila, sin la necesidad de que te den una indicación ... Es por eso [que es] algo como ideológico. No es que yo te doy una indicación y vos lo hacés. Vos hacés conmigo lo que queremos hacer juntas. (comunicación personal)

De este modo, lo que las observaciones de campo sugerían se reveló como una postura política: la práctica de la horizontalidad y de la igualdad se pone en juego también en el modo de *hacer* de la orquesta, en su presentación ante los demás, en una igualdad que es también horizontalidad de todos los cuerpos e instrumentos que componen y la hacen sonar. Ese *hacer* supone un-estar-en-sintonía-con-la-otra, ser capaz de entender un sentido sin que sea necesario explicitarlo con un gesto o una indicación visible; significa *estar conectadas* con aquello que las convierte en grupo: el *hacer juntas*.

Esta horizontalidad característica no significa que no hayan atravesado tensiones o conflictos, algunos propios de la cotidianidad, otros de mayor gravedad. Sin embargo, una vez que el proyecto artístico se consolidó como un proyecto común, la cuestión de la grupalidad comenzó a trabajarse para lidiar, de manera superadora, con situaciones eventualmente conflictivas. En el caso de la *Empoderada Orquesta Atípica*, un grupo que comenzó formado por 34 integrantes, el manejo de estas cuestiones resulta crucial:

En una grupalidad de 34 personas hay que ser hipercuidadoso porque estás trabajando al lado de muchas personas. Todo se multiplica, todo se magnifica en la Empo [Empoderada] ... Entonces, eso fue un aprendizaje también: tenemos que ser súper cuidadosas de la grupalidad. (Iriel Kaufman, *Empoderada Orquesta Atípica*, comunicación personal)

En este sentido, la horizontalidad, la igualdad y la simetría son aspectos en los que estos grupos fueron trabajando a lo largo del tiempo, para convertirse hoy en rasgos que caracterizan su modo de encarar el *hacer* colectivo. En particular, lo que surge del trabajar entre mujeres es una sensación de mayor igualdad y colaboración:

La idea es que todo el mundo pueda ocupar el mismo lugar de importancia, que todo el mundo pueda tomar decisiones al mismo nivel, y estamos organizados de esa manera. Que la tarea y el trabajo estén distribuidos de manera equitativa. (Iriel Kaufman, *Empoderada Orquesta Atípica*, comunicación personal)

El modo de funcionamiento de la orquesta ... desde 2017, a la actualidad fue cambiando. Tendemos a querer repartir lo más que se puede las responsabilidades, a veces no se puede, a veces una se carga más que otra... Pero sí tenemos una forma de pensar grupal ... de decidir entre todas. (Natalia Martínez, *La Rantifusa*, comunicación personal)

Por ello, aun cuando la autogestión es una experiencia común para prácticamente todos los grupos que se dedican al tango en Buenos Aires (Cecconi, 2017; Winokur, 2024) y se extiende más allá, hacia el conjunto de músicos independientes (Quiña, 2018), en estos casos, las músicas destacan el carácter horizontal de sus agrupaciones. Tal como señala Lucía Briano de *La Fulana Tango*: “en este grupo, sí, es más horizontal y estamos más alineadas que en otros grupos que yo tuve” (comunicación personal). El testimonio de Iriel Kaufman de la *Empoderada Orquesta Atípica* evidencia este registro de lo grupal que las caracteriza: “poder ocupar un rol desde ese lugar: considerar que yo tengo que hacer mi parte y tengo que hacerla para no sobrecargar a la compañera” (comunicación personal). Así lo describe también Julia Winokur de *Chifladas Tango*:

Es horizontal el trabajo, porque las decisiones se toman entre todas, los días de ensayo se marcan entre todas, dónde tocar ... en cuanto a las decisiones es bastante horizontal. Después obviamente hay roles que cada una tiene, hay gente, algunas nos dedicamos más a la parte de producción, somos más activas en conseguir cosas, decidir cosas, armar, pedir subsidios. (comunicación personal)

El registro de la importancia de lo grupal resulta muy significativo porque emerge como un rasgo propio de este tipo de grupos. El cuidado por la otra o le otre y el valor otorgado a ese espacio creado colectivamente van delineando un ámbito de trabajo amoroso, donde también es posible compartir vivencias y emociones. Al preguntarle sobre el trabajo con sus compañeras, Lucía Briano de *La Fulana Tango* expresa: “Confío. Sí, sí, sí, confío. Confío en su criterio. Trabajamos juntas. Y nos bancamos muchas” (comunicación personal). Esto también se advierte en el testimonio de Julia Winokur de las *Chifladas Tango*, quien señala: “Nosotras nos llevamos muy bien, nos divertimos mucho juntas y nos conocemos mucho ... Hay lugar para los afectos, para las preocupaciones” (comunicación personal). Así, van construyendo un espacio donde trabajar, pero también divertirse, un espacio de confianza, donde se encuentra apoyo y valoración; en palabras de las entrevistas, un espacio de “sororidad”:

La [importancia de la] cosa colectiva, ¿no? Como ... Darle el valor suficiente a la persona que está tocando con vos, a la persona que tenés enfrente. A la persona que tenés al lado. Una manera sorora de pensarse en trabajo en grupo. (Iriel Kaufman, *Empoderada Orquesta Atípica*, comunicación personal)

Ser cuidadosas con la otra y le otre, confiar, valorar, habitar un grupo donde las emociones tengan un lugar posible de expresión y construir espacios “sororos” de trabajo resultan rasgos que emergen como cualidades distintivas de estos grupos. Conformar grupos exclusivos de mujeres, o de mujeres y disidencias, habilita dinámicas diferentes. Una de las entrevistadas sintetizó estas cualidades con las siguientes palabras: “ya todas nos vimos llorar” (comunicación personal). Esto no significa que la emocionalidad sea algo propiamente “femenino” y que, por el hecho de ser mujeres, el vínculo que generan es, necesariamente, más “afectuoso” y “emocional”. Estos aspectos de la subjetividad (la afectividad, las emociones), en todo caso, son constitutivos de cualquier persona, así como lo son la bronca y el conflicto, que también están presentes aquí. Sin embargo, lo que las entrevistadas resaltan, más bien, es que, a diferencia de los grupos “mixtos” en los que participaron, donde, en rigor, compartían el grupo con otra mujer entre una mayoría de varones o, directamente, estaban solas entre ellos, en estos espacios, está habilitada la dimensión de la experiencia.

El análisis realizado muestra que, lejos de la representación habitual que postula a las mujeres como rivales incapaces de sostener vínculos de cooperación e invisibiliza las redes de solidaridad que efectivamente existen, estos grupos se caracterizan por una práctica consciente de horizontalidad y cooperación, por vínculos basados en la confianza y el apoyo mutuo que fortalecen el sentido de pertenencia, así como también por maneras amorosas de encarar el trabajo creativo. Así, lo que emerge en los *modos de hacer* de estos grupos es la sororidad, una corriente de energía positiva y constructiva que contribuye a sostener, brindar confianza y promover lazos de apoyo mutuo. En este sentido, la condición de género incide en los modos de producción del tango, de forma tal que puede plantearse que existe un modo más bien “masculino”, “patriarcal” o competitivo, donde la lógica que articula las relaciones se dispone según la dinámica de la noción *bourdieuana* de “campo” (Bourdieu, 1990, 1995) y otro modo de hacerlo más bien “femenino” o “sororo”, regido por una lógica *beckeriana* de un “mundo” cooperativo y colaborativo (Becker, 2008).

Esta forma de *intervenir* el tango desde los *haceres* se articula con un trabajo creativo de los conjuntos musicales para operar sobre sus *decires*. En este caso, *intervenir el tango* significa actuar en el plano del discurso para resignificar las narrativas desde una mirada feminista y disidente, que ha sido históricamente marginada en esta manifestación cultural y que dialoga con el presente desde una perspectiva propia y novedosa. Tal como se desarrolla a continuación, en el plano de la producción letrística, hallamos huellas de

aquellos posicionamientos y vínculos que caracterizan los haceres de estos grupos: en el terreno de la narrativa, ellos encuentran una superficie concreta donde comunicarse, explicitarse y desarrollarse.

Nuevos *decires*, un tango con voz propia

El punto de partida de prácticamente todos los grupos que hacen tango es tocar temas clásicos: es el modo más directo de incorporar los secretos del género musical, de aprender sus *yeites*¹², y de comprender sus cadencias y sus modos de llevar melódica y rítmicamente las composiciones. Así lo afirma Julia Winokur de *Chifladas Tango*: “al principio empezamos adaptando arreglos, no sé, de Troilo, y lo adaptamos. Y después, bueno, nos empezamos a animar a hacer nuestros propios arreglos, también de temas clásicos de distintas épocas” (comunicación personal). Pamela Victoriano, directora de la *Empoderada Orquesta Atípica*, recuerda también los primeros tiempos de la agrupación: “Por lo general, una orquesta empieza con el repertorio tradicional para foguearse. Y después se empiezan a animar” (comunicación personal).

En este sentido, desde sus comienzos, el repertorio tradicional fue un asunto que interpeló a estos conjuntos de músicas mujeres y disidentes, y que requirió de ellas algún tipo de reflexión. Tal como señalamos en un apartado anterior, históricamente la letrística ha sido uno de los terrenos en los que se expresó la estructura patriarcal del tango, con figuras de género basadas en estereotipos que reproducen desigualdades¹³. Los tangos tradicionales tendieron a ubicar a las mujeres en un lugar de sumisión, sanción o tragedia cuando desafiaban las normas de la sociedad patriarcal¹⁴. ¿Qué hacer frente a esa poética

¹² En el tango, el *yeite* refiere a ciertos secretos o técnicas específicas que los instrumentistas deben ejecutar para que un tango suene como tal. Los *yeite* son esos detalles de interpretación que no están escritos en la partitura, pero que los músicos aprenden y perfeccionan en la práctica misma para darle al tango su tono distintivo.

¹³ La colectiva [TH Tango Transfeminista Hoy \(2019\)](#) realizó un video que compila algunos de los pasajes de las letras más crudas en este sentido.

¹⁴ Por ejemplo, al explorar esta poética, es posible advertir que una gran cantidad de tangos están escritos para la “milonguita”, que es la amada y, a la vez, una mujer criticada porque se fue de la casa, del barrio, por tener ambiciones ([Cecconi, 2020](#)). Una mirada desde el presente sobre la “milonguita” sugiere que esas ambiciones tenían que ver con sus deseos de ser independiente, generar su propio dinero y, sobre todo, liberarse de los mandatos que pesaban sobre ella como

tan rica y profunda, pero en ocasiones tan brutal o denigrante cuando se refiere a las mujeres? ¿Cómo recuperar tangos que son bellos melódica y armónicamente si se busca, a la vez, evitar y contrarrestar las formas naturalizadas en las que algunos de ellos expresan las relaciones de género o la violencia contra las mujeres?

El análisis de las entrevistas evidencia que todas las músicas coincidían en la necesidad de “revisar ese ruido que aparecía en la poética desde la mirada de las mujeres de hoy” (comunicación personal), tal como señala Natalia Martínez, cantora de *La Rantifusa*. A la vez, resultaba cada vez más notoria la ausencia en el repertorio tradicional de la visión de las mujeres y las disidencias, y la necesidad imperiosa de hacerle un lugar. En palabras de Pamela Victoriano de la *Empoderada Orquesta Atípica*: “hay una frase muy tanguera que dice que, en el tango, está todo hecho y no está todo hecho: falta nuestra visión” (comunicación personal). En este mismo sentido, Lucía Briano, cantante y violinista de *La Fulana Tango*, afirma: “me parece que es importante encontrar nuestra propia voz; es importante poder posicionarnos en otro lugar con respecto a los mandatos y a lo que es ser ‘la buena mujer’” (comunicación personal). En sintonía con lo que se observa en otros géneros musicales, en estos espacios de deliberación, se fue manifestando el deseo de habitar propuestas musicales que les permitieran apropiarse de lo que cantaban y sentirse cómodas con lo que *decían*.

En este marco, surgieron distintas iniciativas y operaciones que expresan formas de *intervenir* el tango para construir *nuevos decires*. Con estas propuestas, se busca recorrer la letrística ya definida y supuestamente “cerrada”, para trazar en ellas nuevas formas de abordarlas, de hacerlas *decir*. Por eso, proponemos tratar este tipo de intervenciones como “tácticas” o, como diría [De Certeau \(2000\)](#), “artes de hacer” sobre un orden ya construido por el “fuerte” que permitan al “débil”, aquel que transita por ese espacio sin haberlo creado y sin haber definido su traza, una reapropiación de lo impuesto de acuerdo con sus propios fines y reglas. Estas tácticas, en contraposición a las estrategias asociadas a los lugares del poder, son prácticas atentas a “dar el golpe” en el lugar ajeno, maneras de aprovechar la ocasión, que multiplican sentidos allí donde el orden impuesto los fija.

mujer, algo que era socialmente condenado en aquella época.

Una de las tácticas iniciales de los grupos estudiados, cuando todavía no tenían sus propias composiciones, consistió en evitar interpretar algunos tangos y en recortar o seleccionar ciertos pasajes. Este tipo de prácticas se erigen en una operación activa, donde el silencio habla, revelando una posición respecto de aquello que se enuncia y se calla. Se busca, según cuenta Natalia Martínez de *La Rantifusa* en un reportaje periodístico, “silenciar una parte o varias partes de la letra para, en esa ausencia, invitar a la reflexión” (Steiner, 2019, párr. 9). Asimismo, tal como cuenta Pamela Victoriano de la *Empoderada Orquesta Típica*, ese silencio también puede involucrar la exclusión de algunos de los temas clásicos:

Desde el primer momento hay temas que sabíamos que no íbamos a hacer y otros que sí. Hay grupos que los resignifican, ¿viste? Que ... los vuelven a cantar y les dan otro significado, que también es válido y está bueno. Nosotras nunca quisimos hacer esos temas. No sabíamos cómo abordarlo, la verdad. (comunicación personal)

Otra de las tácticas identificadas en los testimonios y en las observaciones no participantes realizadas en presentaciones y ensayos radica en reversionar temas a nivel performático; esto es, renovarlos en las presentaciones en vivo desde una mirada sensible a la época actual y al lugar de las mujeres en la sociedad. En este marco, los recursos escénicos como la creación de personajes en los conciertos, así como el humor y la ironía, también son aliados para encontrar “los lugares” dentro de esas letras tradicionales para “quebrar el discurso y meter algo actual”, tal como lo expresa Natalia Martínez de *La Rantifusa*:

Nos apropiamos de esta manera de trabajar, esta forma de intervenir con textos, con personajes, y después preguntarnos sobre qué tenemos ganas de hablar desde nuestro lugar de mujeres, y preguntarnos un montón de cosas en relación con las mujeres, identidades, mujeres cis y otras formas de percibirse¹⁵. (comunicación personal)

El título del disco de *La Rantifusa* (2019), *Con y sin permiso*, expresa esta idea de *intervenir* los tangos desde la reversión de temas clásicos. Sin dejar de considerar el acervo del tango tradicional por reconocerlo valioso, las músicas introducen modificaciones en las obras para expresar los cambios que hubo de un tiempo a otro para las mujeres y para la sociedad. Esto se advierte, por ejemplo, en “Rosa de tango” (Rubinstein, 1944, intervenido e

¹⁵ En el video *Rosa de tango+intervención locutora* de *La Rantifusa - Orquesta de Tango* (2021), se puede observar una imagen audiovisual que ilustra este planteo.

interpretado en [La Rantifusa, 2021](#)), uno de los temas que planteaba la contradicción entre una mujer a la que se la valora y se la ama, pero que, a la vez, se la condena y se la agrede. Algo similar también sucedió en el abordaje del tango “Nunca tuvo novio” (Cadícamo & Bardi, 1930, intervenido e interpretado en [La Rantifusa, 2024](#)), el cual fue interpretado por el grupo en vivo, pero solo de manera instrumental; es decir, omitieron, de forma deliberada, la entonación de las estrofas de su letra, para, en su lugar, rescatar y validar la belleza de la composición y evitar, a su vez, reproducir el modo en que son representadas las mujeres dentro de la pieza musical. Así lo explica la cantante:

Muchas de las letras que fueron compuestas en otro momento, entendemos que fueron compuestas en otro momento y que el lugar de las mujeres tenía que ver con eso que pasaba en otro momento. Y por eso esta transformación, si se quiere, tiene que ver con cómo nos gusta sentirnos a nosotras hoy. (Natalia Martínez, La Rantifusa, comunicación personal)

Desde La Fulana, también se propone la reversión de algunos tangos como una forma de disputar sentidos, torcerlos y crear nuevos. Según cuenta, con mirada crítica, Lucía Briano, se reversionan algunos tangos para “responder o desdoblar ese discurso machista que nos viene oprimiendo y posicionarnos en otro lugar como mujeres” (comunicación personal). Esta forma de *intervenir* los tangos se aprecia en la reversión que las músicas hacen del tango “Azúcar, Pimienta y Sal” (Varela et al., 1973, reversionado e interpretado en [La Fulana, 2023a](#))¹⁶, en una táctica alineada con lo que [De Certeau \(2000\)](#) define como la “astucia de los cazadores”.

Tal como plantea Briano, en el tema original, el varón le habla a una mujer a la que quiere “así, con su cara de muñeca, con su cabecita hueca, con sus sueños de papel” y “difícil como es”. Como un “juego”, dice Briano, *La Fulana Tango* modifica este tango para ponerle voz a esa mujer que ahora es quien le canta al varón “machito”; en esa reversión, son otros los sentidos que afloran. La mujer es quien toma la palabra para señalar lo que observa de ese varón: que “no le gusta laburar”, que “nunca va de frente”, que “le gusta psicopatear”. En palabras de Briano: “Lo pensé como respuesta ... Yo decido res-

¹⁶ En el video *La Fulana - Azúcar, pimienta y sal versión* de [La Fulana Tango \(2023a\)](#), puede observarse la intervención que *La Fulana* ha realizado sobre este tema.

ponderle y pensar cómo lo quería ella a él, que la ponía en ese lugar tan de mierda, tan de menos, de poca cosa. Y a la vez qué negociaba ella de su búsqueda. Y ahí le respondo” (comunicación personal):

Lo quiero, aunque él es así
con su mente de machito
se cree que lo hace por mí
pero solo ve su pito
sentado en la mesa de un bar
no le gusta laburar
así como es
aunque todo me hace mal
no cambia más

Azúcar, pimienta y sal. (Varela et al., 1973, como se reversionó e interpretó en [La Fulana Tango, 2023a, min. 1:00-1:25](#))

Este trabajo de reversión también lo hicieron con el tango “Atenti Pebeta” (Flores & Ortiz, 1929, como fue reversionado e interpretado en [La Fulana Tango, 2023b](#)). Aquí, la letra propuesta por el conjunto pone de relieve la amistad entre las mujeres, el apoyo y el acompañamiento recíproco ante el varón “chamuyero” que “baja línea” y pretende “contarle” a la mujer “cómo se hace”: “Atenti pebeta, no sigas consejos, soy tu compañera y te quiero bien” (Flores & Ortiz, 1929, como se reversionó e interpretó en [La Fulana Tango, 2023b, min. 1:09-1:17](#)). A su vez, se enuncia una mujer bien plantada tanto en el amor como en la vida: “Si me gusta alguien, avanzo, y me visto como quiero. Vos sos solo un chamuyero, no me vas a controlar” ([min. 0:20-0:27](#)), suena en la voz de Briano. Así, frente a aquella complicidad masculina que silencia o, en el peor de los casos, perpetúa la violencia machista, las mujeres consolidan una comunidad formada sobre la base de valores como el respeto, el cuidado y la solidaridad; mujeres sororas que se apoyan mutuamente a partir de la conciencia compartida de ocupar un lugar subordinado en la sociedad, y con un objetivo común: lograr empoderarse:

Si ves uno de esos, amiga, rajále

Si se hace el aliado, rajále también

A los que te cuentan sus diez mil verdades

no les des pelota

te quieren coger. (Flores & Ortiz, 1929, se reversionó e interpretó en [La Fulana Tango, 2023b, min. 0:46-1:00](#))

A estas intervenciones del tango que revisitan y reversionan los clásicos, se le suma la creación o interpretación de nuevos tangos compuestos por mujeres, los cuales acarrearán una narrativa diferente a la tradicional y están marcados por el tiempo histórico y social en el que emergen. En efecto, un aspecto central de la construcción identitaria de estos conjuntos radica en la voluntad de hacer un tango que recupere la visión de las mujeres y las disidencias, que hable del presente y que contenga, de manera más o menos explícita, las demandas y reclamos de la “marea verde”. Todos estos aspectos han orientado las decisiones que han tomado las agrupaciones en materia de sus repertorios.

Al respecto, Pamela Victoriano de la *Empoderada Orquesta Atípica* cuenta: “hoy en día solo hacemos música de mujeres y disidencias en el tango de hoy. Tenemos un repertorio muy amplio, muy variado, con temáticas diferentes, distintas, letras distintas, puntos de vista diferentes” (comunicación personal). Su compañera, Iriel Kaufman, cantante de la orquesta, asocia este modo de encarar el repertorio a la composición del grupo: “el repertorio que elegimos hacer [es] por las identidades que conforman nuestra agrupación, nuestro proyecto, por el modo de trabajar” (comunicación personal). En este sentido, el conjunto se propone como una orquesta no solo receptiva a crear este tipo de composiciones, sino también militante, desde el arte, por la visibilización de las problemáticas y miradas de las mujeres y las disidencias. En palabras de Pamela Victoriano, “la Empoderada es un espacio abierto. Cualquier mujer del tango y disidencia puede acercarse a decirnos que tienen un tema. Siempre está abierto” (comunicación personal).

Ahora bien, para estas artistas, se trata de hacer un tango que hable en clave de época, que narre el presente con sus tensiones y contradicciones, sin limitarse a que el discurso se ciña exclusivamente a presentar las problemáticas de género. Para *Chifladas Tango* y *La Rantifusa*, por ejemplo, retomar los temas “de ahora” implica mucho más que

realizar “proclamas feministas”. Se trata, en todo caso, de contar el presente y sus múltiples aristas desde una perspectiva que, tradicionalmente, fue invisibilizada. En un reportaje periodístico, Patricia Szilagyi, directora de *La Rantifusa*, refirió que: “las letras que elegimos nos interesan que pinten un poco problemáticas que estamos pasando ahora, cuestiones económicas, la desigualdad de siempre. Nos parece importante hablar del amor que ahora también cambia, que están planteados de maneras diferentes los vínculos” (Lisak, 2019, párr. 31). Por su parte, Julia Winokur de *Chifladas Tango* señaló lo siguiente:

A las mujeres no solo nos pasa el feminismo ... nos pasan muchas cosas. También tenemos los mismos problemas que todo el mundo. Entonces un tango sobre un desencuentro amoroso o sobre la ciudad de Buenos Aires, o sobre cualquier cosa, también puede ser parte de la vivencia de una mujer. (comunicación personal)

El paisaje compuesto por los discos *Con y sin permiso* de *La Rantifusa* (2019), *Desborde* de Las *Chifladas Tango* (2020a) y *Acá Estamos* de *La Empoderada Orquesta Atípica* (2023a) evidencia este anclaje temporal en el presente con sus particulares coordenadas socioculturales y con una fuerte impronta de las cuestiones de género. En todos ellos, encontramos temas que otorgan espacio a composiciones que visibilizan lo que les pasa, sienten y ven las mujeres y las disidencias, a la vez que expresan las problemáticas sociales que desbordan esas temáticas, aun cuando son narradas desde esa misma perspectiva.

Si nos adentramos en el disco *Acá Estamos* de *La Empoderada Orquesta Atípica* (2023a), notamos que la selección de los temas que interpretan incluye tanto tangos instrumentales como tango-canción. Un rasgo común entre todas las piezas que llevan letra es que están enunciadas desde novedosas posiciones de sujeto para el tango. En ellas, mujeres y disidencias están *diciendo* y *contando* cómo miran el mundo, qué les pasa, qué sienten. Desde el nombre del disco, esta orquesta se planta en la escena tanguera y se destaca por el rol que toman dentro de ella las mujeres y disidencias como personas intérpretes, arregladoras, compositoras, poetas, directoras, todos estos roles en los que históricamente han sido invisibilizadas. *Acá Estamos* es una irrupción que *interviene* ese manto de silencio, que interpela, que convoca la mirada y la escucha. Así, por ejemplo, el segundo *track* del disco es el tema “Basta” (*Empoderada Orquesta Atípica*, 2023b). El tango narra el hartazgo de una mujer con su pareja, un varón “chamuyero”, mentiroso y ofensivo, de quien logra separarse al reconocer su propia fuerza como mujer y al apropiarse de sus necesidades y deseos. Así lo expresan en una de las estrofas de este tango-canción:

Calla, calla ese chamuyo

Nuestros sueños se fumaron como un pucho

Ahora andate y no pretendas que te alcance un cenicero a tu mesa

Me llevaste hasta el cadalso para hacerme una mueca

Y burlarte de mi canto

Te haces el distraído ahora, mira vos

Hacéte cargo, piscuí

Que yo ya me di cuenta

Y una sola cosa me queda por decirte, ¿sabés?

No te soporto más. ([Empoderada Orquesta Atípica, 2023b](#), min. 1:38-2:20)

En este tango, como en otros que veremos a continuación, es posible identificar un modelo cuestionado de “masculinidad hegemónica” ([Connell, 2003](#)), de acuerdo con el cual un varón solo se considera como tal si detenta características como las de ser activo, fuerte, agresivo, no expresar sus emociones, no demostrar miedo, entre otras. Este “dispositivo de masculinidad” ([Fabbri, 2020](#)), es decir, este conjunto de mandatos específicos en los que han sido socializados los varones, se orienta a que se piense, crea y sienta que los cuerpos, los tiempos, las energías, las capacidades, las sexualidades de las mujeres y las feminidades deben estar a disposición de la figura del hombre. Contra ese dispositivo patriarcal, es que se afirman las músicas para exclamar “Acá Estamos” y “Basta”.

Otro tema que integra el disco de [La Empoderada Orquesta Atípica \(2023c\)](#) es “El Piropo”, que aborda el piropo como un dispositivo de micromachismo que las mujeres padecen en su cotidianeidad. Cantado a ese varón del modelo de la masculinidad hegemónica, el tango denuncia el carácter violento y acosador del piropo, que lejos está de ser un halago. Al calor de las luchas recientes del movimiento feminista, el piropo se fue reconociendo y visibilizando como una forma de violencia de género que afecta la vida de las mujeres. Fue, además, catalogado como una expresión de “acoso callejero”. En efecto, el piropo suele ocurrir en el espacio público e involucra aquellas conductas o expresiones verbales o no

verbales con connotación sexual que afectan la dignidad, la integridad y la libertad de las mujeres y que, como consecuencia, generan un ambiente hostil u ofensivo. A continuación, recuperamos uno de los versos interpretados por [La Empoderada Orquesta Atípica \(2023c\)](#):

Porque sos de los que piensan
que a las pibas nos calienta
que nos chifles en la calle
que nos digas al oído
porquerías sin sentido
y te crees un re galán
Porque te pasas de vivo
de ingenioso y creativo
chamuyendo por lo bajo
tu amenaza de cobarde
Sos un gil haciendo alarde
de impotencia y madamás
Macho, tonto. ([min. 0:09-0:36](#))

En el tango “Machote” ([Empoderada Orquesta Atípica, 2023d](#)), reaparece la figura del varón patriarcal, el “machote de capital”, mandón, agresivo y aleccionador, al que la mujer enfrenta para romper con su lugar tradicional de sumisión y obediencia, y, así, torcer los sentidos dominantes. En sintonía con el nombre del disco, [Acá Estamos](#), que se enuncia en un plural inclusivo y afirma su presencia en la escena, los tangos aquí incluidos ponen de relieve una mujer empoderada que hace valer su voz, que se escucha y se pronuncia en primera persona. Los versos “No me quieras enseñar / Yo voy con mis caderas como en la cumbia / De acá pa’llá” ([Empoderada Orquesta Atípica, 2023d, min. 1:22-1:30](#)) resuena en este tango-canción y se extiende en otros versos:

No, no me cabeceás

Que si querés bailar

Calzate los lompas

Venime a buscar. (min. 2:25-2:30)

Por su parte, el disco *Desborde de Chifladas Tango* también contiene estas disputas de sentido. El título del disco, por sí mismo, juega con la idea de “desbordar” decires tradicionales y “bordar” nuevos. En particular, el tango “Iluminame, por favor” ([Chifladas Tango & Suarez&Torres, 2020b](#)) apunta contra ese varón del modelo de la masculinidad hegemónica que, posicionado en el lugar del saber, le habla a la mujer desde una pretendida superioridad indiscutida para indicarle lo que debería hacer y explicarle aquello que nadie le preguntó. Así dicen algunas estrofas de esta milonga:

Menos mal, amigo mío

que viniste a iluminarme

ay qué suerte que pudiste

aclarar la situación

Menos mal, varón querido

Ahora dormiré tranquila

En paz, habiendo entendido

Cómo tengo que vivir. ([Chifladas Tango & Suarez&Torres, 2020b](#), min. 0:59-1:18)

Al igual que advertíamos previamente, la ironía y el humor son aliados en esta lucha por torcer esos sentidos establecidos sobre el rol de la mujer en la sociedad, que la subordinan y la denigran. En palabras de Julia Winokur: “no quería hacer un tema denso, de denuncia. Quería buscar una manera humorística de abordarlo. Y me pareció divertido ... Esta cosa sin ser una denuncia que cale algo a ver si pica, ¿no?” (comunicación personal). En la entrevista realizada, Julia Winokur, la cantante y violinista de *Chifladas Tango*, relata cómo fue el proceso creativo del tema:

“Iluminame, por favor” es un tango, una milonga que hice yo, y que ese sí tuvo mucho que ver con diálogos que teníamos nosotras adentro del grupo, y también con otras mujeres del tango y de alrededores, sobre esta cuestión, muy presente en el tango, en las milongas, en los músicos de tango y en el resto de la sociedad ... de que te quieran explicar, de que te quieran explicar cuando vos no estás pidiendo una explicación ... Esta cosa de que en la milonga la pareja de baile te explica a pesar de que esto no es una clase, o de que alguien te explique algo que vos no pediste y que sentís que es algo que no necesitas. (comunicación personal)

En diálogo con lo analizado por [Cecconi \(2020\)](#), frente al arquetipo femenino del tango tradicional, en el nuevo tango de estos grupos emerge una mujer que enuncia, grita y proclama su visión y posición, y que, al hacerlo, se reafirma como tal. Ese pronunciamiento forma parte de la búsqueda de estos grupos, tal como lo expresa Briano de *La Fulana Tango*: “la búsqueda actual de la Fulana tiene que ver con decir cosas que antes no pudimos decir, con darle voz a nuestra mirada del tango y a nuestra mirada del mundo” (comunicación personal).

Las distintas “tácticas” desplegadas por los grupos aquí analizados van configurando *nuevos decires* al interior del género. El tango como género musical se transforma en la voz de las mujeres y las disidencias que avanzan y se posicionan en la escena tanguera. A través de sus prácticas, se apropian del tango y lo resignifican desde adentro, contribuyendo así a acrecentar un acervo poético que se renueva con figuras que actualizan representaciones. Estas transformaciones del tango-canción se inscriben, como anticipamos, en un contexto de efervescencia colectiva de las luchas de las mujeres y disidencias. De ahí es que, tal como señalan las músicas referentes, las propuestas encuentren eco en un público también renovado, que quiere disfrutar de un tango plural e inclusivo, en el que resuenen otras experiencias y sensibilidades.

Reflexiones finales

Los conjuntos musicales analizados impulsan al tango en nuevas direcciones. Tanto en sus modos de hacer como en las maneras de aproximarse al repertorio es posible identificar distintas operaciones orientadas a *intervenir* el tango. Esto implica un proceso de apropiación de su legado desde las coordenadas epocales del presente, atravesadas por una clara perspectiva de género en el caso de las agrupaciones aquí analizadas. Tal como desarrollamos en este artículo, esto ha involucrado diversas operaciones creativas y críticas

que componen nuevos *haceres* y nuevos *decires*: maneras innovadoras de trabajar en grupo, formas creativas de organización interna, modos de actuar sobre el repertorio canónico del género, maneras de abordar escénicamente la presentación de algunos de sus temas, tomas de posición que se expresan en sus nombres o en el modo de abordar ciertos pasajes de la poética tanguera. Todas ellas constituyen acciones que transforman y reconfiguran los sentidos y prácticas del tango contemporáneo.

En todas estas estrategias de intervención, se advierte un rasgo característico del *hacer* de estas agrupaciones, el cual se ve expresado también en sus formas de *decir*. Tanto las nuevas letras como las intervenciones sobre temas del pasado ponen palabras a las formas de su hacer, que es un hacer en el campo cultural y artístico signado por la época, por una sororidad que avanza al calor del movimiento feminista, un hacer que se expande y tiñe de verde distintas esferas de la vida social. Estas formas, epocales, generacionales y feministas, sacuden las figuras tradicionales del tango y entran en diálogo, más allá de ese mundo, con las prácticas y proyectos político-culturales de músicas de distintos géneros, impulsando así acciones que habiliten nuevas voces y nuevas prácticas.

De este modo, a través de nuevas letras, temáticas y enfoques, estos grupos ponen en cuestión, de manera diversa y creativa, las convenciones que el tango ha canonizado a lo largo de su historia y que solían reflejar una visión masculina y heteronormativa. Los nuevos *haceres* y *decires* impulsados por mujeres y disidencias no solo transforman el panorama musical del tango, sino también las relaciones que lo sostienen. En este sentido, partiendo de un diálogo con investigaciones previas que muestran cómo la marea verde impregna la producción artística (Winokur, 2020; Verdenelli & Winokur, 2021; Liska, 2022; Abeille & Picech, 2023; Badini, 2023; Saponara Spinetta, 2023), este artículo realiza un aporte específico al iluminar un modo particular de procesar y desplegar las búsquedas creativas y su expresión en las nuevas narrativas. Los hallazgos aquí presentados dan cuenta del lugar central que tiene la grupalidad en tanto experiencia que pone en juego nuevas formas de colaboración y de trabajo colectivo: *haceres*, formas de producir, vincularse y organizarse en el ámbito artístico que se traman y articulan en *decires* para construir un tango en clave feminista.

Estas agrupaciones están desafiando estructuras jerárquicas y creando espacios seguros y de pertenencia a través de la sororidad, la horizontalidad y el diálogo. La producción artística caracterizada por estas propuestas innovadoras, tanto en lo letrístico como en sus modos de encarar el trabajo artístico, refleja esta transformación, al incorporar

temáticas que desmantelan los estereotipos de género y exploran nuevas formas de expresión, incluyendo la perspectiva de mujeres y disidencias, antes ausentes, sobre tópicos variados. En suma, el artículo contribuye a mostrar que su trabajo no solo enriquece el género, sino que también reconfigura los modos tradicionales de habitar el tango, convirtiéndolo en un espacio de resistencia y creación colectiva feminista.

Contribución de autoría CRediT

Este texto fue escrito de manera conjunta, con una participación equitativa de ambas autoras en todo el proceso de redacción. Sofía Cecconi es la directora del proyecto de investigación que dio origen a este artículo, titulado “El tango como caja de resonancia de las luchas por los derechos de mujeres y disidencias”. Magdalena Felice participa del este como investigadora formada.

Referencias

- Abeille, C., & Picech, C. (Coords.). (2023). *¿Adónde están las chicas? Identidades femeninas y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea*. Leviatán
- Archetti, E. (1998). Masculinidades múltiples. El mundo del tango y del fútbol en Argentina. En D. Balderston & D. Guy (Comps.), *Sexo y sexualidades en América Latina* (pp. 291-312). Paidós.
- Archetti, E. (2003). *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Antropofagia.
- Badini, C. (2023). La canción como trinchera. Música y activismo sexodisidente en argentina (2015-2019). En V. Gandini & M. Dávalos (Comps.), *III Encuentro Latinoamericano de Música, Género y Diversidad: Actas del Encuentro*. EDAMus - Editorial Departamento de Artes Musicales.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Benzaquen, A., & Bustamante, R. (2019, 7-8 de agosto). *Nuevas miradas sobre la división sexual del trabajo. Reflexiones sobre las organizaciones culturales independientes de la Ciudad de Buenos Aires* [Ponencia]. Jornadas de Estudios en Comunicación y Cultura, Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Buenos Aires, Argentina.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura* (M. Pou, Trad.). Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Carozzi, M. (2015). *Aquí se baila el tango, una "etnografía de las milongas porteñas*. Siglo XXI.
- Cecconi, S. (2009). Tango Queer: territorio y performance de una apropiación divergente. *Revista Transcultural de música/Transcultural Music Review*, 13, 1-31.
- Cecconi, S. (2010, 9-10 de diciembre). *Los territorios de la milonga en Buenos Aires: estilo, generación y género*. [Ponencia]. VI Jornadas de Sociología de la UNLP, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-027/754.pdf>
- Cecconi, S. (2015). Performance y performatividad de género en el tango queer. En S. Szir, S. Dolinko & M. Marchesi (Eds.), *Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes* (pp. 309-321). Centro Argentino de Investigadores en Artes.

- Cecconi, S. (2017). La crisis del 2001 y el tango juvenil: de la protesta política y social a las formas alternativas de organización y expresión. *Revista Estudios Sociológicos*, 35(103), 151-177. <https://doi.org/10.24201/es.2017v35n103.1517>
- Cecconi, S. (2020). El tango en la marea verde. Una mirada de género sobre las figuras de lo femenino en el tango actual. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 24(117), 161-185. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi17>
- Cecconi, S. (2021). Corporalidades y sexualidades no normativas en el tango prostibulario. *Revista Punto Género*, (15), 137-154. <https://doi.org/10.5354/2735-7473.2021.64402>
- Cecconi, S. (Directora). (2024). *Yuyes Verdes: Mujeres y disidencias en el tango del siglo XXI* [Película documental]. Producción independiente.
- Chifladas Tango. (2020a). *Desborde* [Álbum]. Club del Disco.
- Chifladas Tango, & Suarez&Torres. (2020b). Iluminame, por favor [Canción]. En *Desborde*. Club del Disco. <https://open.spotify.com/intl-es/album/3DYnE5s0vrLYftm3IBu1rk>
- Connell, R. W. (2003). *Masculinidades*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Davis, K. (2014). *Dancing Tango Passionate Encounters in a Globalizing World*. New York University Press.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Vol. 1. Artes de Hacer*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Universidad Iberoamericana.
- Dos Santos, E. (2001). *Damas y milongueras del tango*. El Corregidor.
- Fabbri, L. (2020). Micromachismos, porongueo y complicidad. Resistencias de los varones cis a los procesos de despatriarcalización. En D. Maffía, P. Gómez, A. Moreno, & C. Moretti (Comps.), *Intervenciones feministas para la igualdad y la justicia* (pp. 137-149). Jusbares.
- Fitch, M. A. (2015). *Global Tangos: Travels in the Transnational Imaginary*. Bucknell University Press.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

- Goffman, I. (2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Amorrortu
- Kanai, M. (2015). Buenos Aires Beyond (Homo)Sexualized Urban Entrepreneurialism: The Geographies of Queered Tango. *Antipode: A Radical Journal of Geography*, 47(3), 652-670. <https://doi.org/10.1111/anti.12120>
- La Empoderada Orquesta Atípica. (2023a). *Acá estamos* [Álbum]. Independiente.
- La Empoderada Orquesta Atípica. (2023b). Basta [Canción]. En *Acá estamos*. <https://open.spotify.com/intl-es/album/3RqFe0ezlYOeCKElf2L1P0>
- La Empoderada Orquesta Atípica. (2023c). El Piropeo [Canción]. En *Acá estamos*. <https://open.spotify.com/intl-es/album/3RqFe0ezlYOeCKElf2L1P0>
- La Empoderada Orquesta Atípica. (2023d). Machote [Canción]. En *Acá estamos*. <https://open.spotify.com/intl-es/album/3RqFe0ezlYOeCKElf2L1P0>
- La Fulana Tango. (2023a, 1 de julio). *Azúcar, pimienta y sal versión* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=umhPjUS8d_Q
- La Fulana Tango. (2023b, 3 de agosto). *Atenti pebeta* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5s9wrOWnn4Q>
- La Rantifusa. (2019). *Con y sin permiso* [Álbum]. Independiente.
- La Rantifusa - Orquesta de Tango. (2021, 8 de marzo). *Rosa de tango + intervención locutora* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Qv1QRxiOI-M>
- La Rantifusa - Orquesta de Tango. (2024, 16 de julio). *Nunca tuvo novio* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=mlceZ36jNqg>
- Larrondo, M., & Ponce Lara, C. (2019). Activismos feministas jóvenes en América Latina. Dimensiones y perspectivas conceptuales. En M. Larrondo & C. Ponce Lara (Eds.), *Activismos feministas jóvenes: Emergencias, actrices y luchas en América Latina* (pp. 21-40). CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt6rkfs.5>
- Lenguita, P. A. (2021). Rebelón de las pibas: trazos de una memoria feminista en Argentina. *La ventana. Revista de estudios de género*, 6(54), 48-73. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i54.7389>

- Ley N° 27539 de 2019. Cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales. Diciembre 12 de 2019. DO. N° 99096. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-27539-333518/texto>
- Ley N° 27610 de 2020. Acceso a la Interrupción Voluntaria del Embarazo. Diciembre 30 de 2020. DO. N° 34562. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/prime-ra/239807/20210115>
- Lisak, G. (2019, 1 de mayo). La Rantifusa: “Hablar con nuestra propia voz, repensar nuestro rol en la sociedad, en la música, en el arte”. *Izquierda Diario.es*. <https://www.izquierda-diario.es/La-Rantifusa-Hablar-con-nuestra-propia-voz-repensar-nuestro-rol-en-la-sociedad-en-la-musica-en-el>
- Liska, M. (2009). El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. *Trans. Revista Transcultural de música*, (13), 1-11.
- Liska, M. (2018). *Entre géneros y sexualidades. Tango, baile, cultura popular*. Milena Caserola.
- Liska, M. (2021). La exclusión de artistas mujeres en los festivales: Políticas de género y relevamientos cuantitativos en el ámbito musical profesional de la Argentina (2017-2019). *Resonancias: Revista de investigación musical*, 25(49), 85-107. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.5>
- Liska, M. (2022). Experiencias de feminismo en prácticas de tambores: una etnografía “activista” en Batuka, Buenos Aires. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (26), 1-26. https://www.academia.edu/98988527/Experiencias_de_feminismo_en_pr%C3%A1cticas_de_tambores
- Liska, M., & Liska, A. (2020). *Relevamiento Estadístico de la Actividad Musical. Análisis del Registro Único de Personas Músicas con perspectiva de Género*. INAMU - Instituto Nacional de la Música. <https://inamu.musica.ar/pdf/observatorio-informe-relevamiento-generos-con-anexo.pdf>
- Matamoro, B. (1969). *La ciudad del tango*. Galerna.
- McMains, J. (2018). Queer Tango Space. Minority Stress, Sexual Potentiality, and Gender Utopias. *TDR: The Drama Review*, 62(2), 59-77. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00748
- Morel, H. (2016). Milongas barriales en la Ciudad de Buenos Aires. Sentidos de lugar, sociabilidad y tradiciones. *Etnográfica*, 20(3), 517-538. <https://doi.org/10.4000/etnografica.4648>

- Nogueira, I., & Mello Neiva, T. (2018). Mujeres en la música experimental y colectivos feministas en estudios sonoros en Brasil. *ESCENA. Revista de las artes*, 78(1), 98-124. <https://doi.org/10.15517/es.v78i1.33793>
- Pérez Pavez, A. (2020). *Tango y feminismo*. Tinta Roja Ediciones Del Sur Siglo XXI.
- Piccone, M. V. (2021). *El Ni Una Menos en el movimiento social feminista de Argentina* [Tesis de maestría, Universidad de La Plata, Argentina]. SEDICI. <https://doi.org/10.35537/10915/128606>
- Pola Mayorga, M. (2020). Transfeminidades: el grito cuir y la performatividad afectiva. *ESCENA. Revista de las artes*, 79(2), 214-225. <https://doi.org/10.15517/es.v79i2.40167>
- Quiña, G. (2018). Culturepreneurship y condiciones del trabajo en las industrias creativas. Una aproximación a partir del caso de la música independiente. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 22(37), 197-220. http://alast.info/relet_ojs/index.php/relet/article/view/333/251
- Salessi, J. (1997). Medics, Crooks, and Tango Queens: The National Appopriation of a Gay Tango. En C. Fraser Delgado & J. E. Muñoz (Eds.), *Everynight Life. Culture and Dance in Latino/a America*. Duke University Press.
- Salessi, J. (2000). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. Buenos Aires: 1871-1914*. Beatriz Viterbo.
- Saponara Spinetta, V. (2023). La paridad de género. Una deuda pendiente en la lucha colectiva de músicos/as autogestionados/as de rock en los suburbios de Buenos Aires. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (27), 1-23. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/valeria-spinetta-la-paridad-de-genero.pdf>
- Savigliano, M. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Westview Press.
- Savigliano, M. E. (2010). Notes on Tango (as) Queer (Commodity). *Anthropological Notebooks*, 16(3), 135-143. <https://anthropological-notebooks.zrc-sazu.si/Notebooks/article/view/304>
- Steiner, V. (2019, 6 de diciembre). La Rantifusa: Con y sin permiso. *Tinta roja: revista de tango*. <https://www.tintaroja-tango.com.ar/la-rantifusa-con-y-sin-permiso/>

- TH Tango Transfeminista Hoy. (2019, 19 de febrero). *Tango Hembra. Violencia física* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Vc9s0lfmO4E>
- Ulla, N. (1982). *Tango, rebelión y nostalgia*. Centro Editor de América Latina.
- Venegas, S., Winokur, J., & Verdenelli, J. (2022). Apuntes sobre los activismos feministas en el tango actual: políticas culturales, prácticas artísticas y experiencias de organización. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (26), 1-21. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/5-apuntes-tango-activista-soledad-venegas.pdf>
- Verdenelli, J., & Winokur, J. (2021). Músicas y bailarinas de tango en tiempo de crisis: demandas, estrategias y desafíos. *Argumento*, 34(97), 191-210. <https://doi.org/10.24275/uamxoc-dcsh/argumentos/202297-09>
- Vicente León, T., & Cordero Cajiao, T. (2019). Música entre mujeres. *ESCENA. Revista de las artes*, 79(2), 1-5. <https://doi.org/10.15517/es.v79i2.40147>
- Vilariño, I. (1965). *Las letras de tango*. Editorial Schapire SRL.
- Villa, P. I. (2011). *Sexy Bodies, Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH. https://doi.org/10.1007/978-3-531-93415-0_7
- Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Edicions 62.
- Winokur, J. (2020). Las minas traen quilombo: Mujeres y conflicto en la nueva escena del tango porteño. *Question/Cuestión*, 2(67), e424. <https://doi.org/10.24215/16696581e424>
- Winokur, J. (2024). El circuito independiente de la música de tango actual. Características, modos de funcionamiento y sentidos en disputa. *Revista De Sociología*, 39(1), 1-19. <https://doi.org/10.5354/0719-529X.2024.75737>