

Del “tango es macho” al tango disidente: repertorios y performances del tango queer

Sofía Cecconi (*)

Resumen: Este artículo analiza el proceso de emergencia, consolidación y expansión del tango queer en Buenos Aires, enfocando su mirada en una dimensión poco explorada por los estudios académicos: la performance musical y vocal de las disidencias sexuales y de género. A lo largo del siglo XXI, el tango ha experimentado un profundo proceso de revitalización. Inicialmente impulsado por sectores juveniles tras la crisis del año 2001, este fenómeno encontró un correlato fundamental en la comunidad LGBTIQ+, que comenzó a disputar los espacios tradicionales de la milonga a través del cambio de roles y el baile entre personas del mismo sexo. Sin embargo, mientras que hace dos décadas estas transformaciones parecían circunscribirse exclusivamente a la pista de baile y a la dimensión coreográfica, en los últimos años se observa un desplazamiento crítico hacia los modos de cantar, componer y narrar el universo tanguero. En este nuevo escenario, lo queer deja de ser una excepción localizada para convertirse en una clave transversal que interpela al género en su totalidad, abriendo el juego a expresiones cuir, disidentes, travestis y no binarias.

El objetivo central de este trabajo es reconstruir cómo las disidencias sexuales y de género están reconfigurando el tango contemporáneo a partir de la selección de repertorios y de las estrategias performáticas, entendidas aquí como formas de intervención cultural y política. Desde una perspectiva teórica que cruza la sociología de la cultura, los estudios de género y las teorías de la performance, se propone pensar estas prácticas no como una ruptura radical con el género musical, sino como apropiaciones críticas que lo tensan, lo resignifican y lo expanden desde dentro. Para dar cuenta de la densidad de este fenómeno, la investigación se apoya en una metodología cualitativa de largo alcance que incluye la realización de etnografía digital, el análisis de letras y el relevamiento de fuentes secundarias. El corpus analítico está constituido por un denso registro discursivo y audiovisual disponible en plataformas digitales —como entrevistas, presentaciones en vivo y materiales de circulación pública—, los cuales son abordados como espacios fundamentales de producción de sentido y autorrepresentación de lxs propis protagonistas. Dentro del heterogéneo mapa del tango disidente actual, el artículo concentra su análisis de forma específica en dos propuestas artísticas emblemáticas: las de Walter Romero y

Fifí Real. La delimitación de este recorte metodológico obedece a la necesidad de priorizar la profundidad analítica por sobre la descripción panorámica general. A través del examen de estos casos, se indaga en primer lugar la operación de archivo que realizan ambos intérpretes, demostrando cómo la selección de sus piezas musicales activa zonas latentes, ambigüedades y tensiones que la tradición dominante había dejado opacadas. En segundo lugar, se analiza el paso del texto a la puesta en escena, observando cómo la voz se encarna, se actúa y se vuelve políticamente productiva sobre el escenario.

Las conclusiones del trabajo permiten caracterizar al tango queer como un campo de tensión donde el patrimonio musical se desprende de la histórica cristalización de “lo macho” como metáfora excluyente del género. Se destaca que, en las reflexiones finales, estas propuestas logran mantenerse dentro de los límites reconocibles del canon musical tanguero, pero dislocan su matriz heteronormativa a partir de la música corporizada en cuerpos-otros. Finalmente, se concluye que el tango se ofrece para estas identidades como una tradición propia y biográfica sobre la cual tejer nuevas formas de habitar el presente, deviniendo en un territorio estético y político vital que expande el universo discursivo del género y lo vuelve un espacio más plural, complejo y vivo.

Palabras clave: tango – tango queer – disidencias – buenos aires – cultura – género – performances – identidades disidentes – tango alternativo – activismo cultural

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 94, 95 y 96]

(*) Ver CV de Sofía Cecconi en página 96

Del “tango es macho” al tango disidente: repertorios y performances del tango queer de Sofía Cecconi (UBA), fue escrito en lenguaje inclusivo, pero por normas editoriales de la Facultad fue editado.

De la revitalización del tango a la emergencia de performance musicales disidentes

En la Argentina, hacia fines de la década de 1990 comenzó a gestarse un renovado interés por el tango, impulsado por nuevas generaciones de músicos, bailarines aficionados y profesionales, y públicos. Este resurgimiento, aún incipiente en sus inicios, se fue afianzando con el correr de los años y encontró un terreno fértil tras la crisis de 2001, cuando adquirió mayor visibilidad, fuerza y proyección dentro del ámbito cultural. La ciudad de Buenos Aires se llenó de nuevas milongas y prácticas, orquestas y conjuntos. También en conservatorios y escuelas de música y danza comenzaron a crearse carreras formales e informales de tango, con una matrícula que se fue acrecentando paulatinamente. Tango en las calles, tango en los clubes de barrio, tango en salones, tango en escuelas y universidades... hasta los periódicos se hicieron eco por entonces del movimiento plural y juvenil que el tango estaba atravesando.⁽⁰¹⁾

En aquellos años de auge globalizador el país se recuperaba de una de las crisis más graves de su historia. En ese marco, la revitalización del tango no dejaba de ser una significativa revalorización de lo local que interpelaba a sectores juveniles, durante mucho tiempo distante de un género musical que, por largo tiempo, había sido considerado por ellos como una música del pasado. Así, aunque estuvo lejos de ser masivo, el tango revivió en esos años de la mano de una porción de la juventud que, al principio, revisitó el canon musical y las formas tradicionales del abrazo, para reinventarse después creando nuevos repertorios y maneras creativas de bailarlo.⁽⁰²⁾

En esos mismos años, el tango comenzó a ser resignificado por otro sector, también novedoso si se considera la historia reciente. Un grupo activo dentro de la comunidad LG-BTIQ+ empezó a ofrecer clases de tango y a organizar milongas en las que las parejas podían bailar según la combinación que desearan: varones con varones, mujeres con mujeres, mujeres y varones en roles invertidos. Estos espacios de encuentro se convirtieron en un refugio donde parejas LGBTIQ+ podían abrazarse sin temor a miradas censoras y disfrutar de un baile que, históricamente, les había vedado el acceso a sus pistas. En los comienzos del siglo XXI, experiencias pioneras como La Marshall y Milonga Queer abrieron el camino a estas nuevas formas de habitar el tango, que hicieron posible que la comunidad LGBTIQ+ lo tiñera con nuevos colores, reivindicando no sólo la validez de su acercamiento al tango sino también su inscripción en una línea histórica que se remon-

(01) Entre los numerosos análisis producidos en aquellos años, puede consultarse: Juárez (2011), Liska (2012), Morel (2012), Polti (2010), Pujol (2012)

(02) En Cecconi (2017) analizamos el modo en el que el tango se resignificó tras la crisis argentina de 2001, impulsado por un sector de la juventud porteña.

taba a sus mismos orígenes.⁽⁰³⁾

Poco a poco, sus cultores diseminaron esas prácticas, diversas y plurales, hacia afuera de esos circuitos, abriéndose hacia otras milongas de la ciudad. Si bien no siempre el recibimiento fue bueno, el paso del tiempo y un clima cada vez más progresista fueron generando condiciones propicias para que el cambio de roles y los abrazos entre personas del mismo sexo dejaran de ser considerados inapropiados o fuera de lugar, para convertirse en un modo más de habitar las milongas, que convivía con el resto, al menos en la mayoría de ellas. La ley de unión civil en CABA del año 2002, la promoción del matrimonio igualitario en 2010, la ley de identidad de género sancionada en 2012 y las movilizaciones crecientes de mujeres y disidencias en lucha por sus derechos que se multiplicaron a partir de 2015 y, en especial desde en 2018, cuando se trató por primera vez en el Parlamento la legalización del aborto, fueron creando un entorno cada vez más favorable para estas iniciativas, que pasaron de ser prácticas de “guetos” a modos de bailar diversos, incluidos en las formas aceptadas en muchas milongas porteñas.

Sin duda, estas prácticas pusieron en cuestión un modo de concebir el tango cuyo sentido había quedado cristalizado en la conocida frase “el tango es macho”, inmortalizada por Julio Sosa.⁽⁰⁴⁾ Interpelado por estos movimientos, el tango comenzó a reconfigurarse a partir de performances en las que se expresaban y encarnaban diversas modalidades de subjetivación sexo-genérica. De este modo, un patrimonio cultural profundamente atravesado por tradiciones patriarcales y heteronormativas se transformó en un terreno fértil para articular nuevos sentidos, en disputa con las formas y figuras de género que históricamente lo habían definido bajo el signo de aquella afirmación.⁽⁰⁵⁾

Hace dos décadas, aquellas formas “queer” del género parecían circunscribirse principalmente al terreno del baile. Pero las innovaciones presentes en la danza difícilmente se extendían entonces hacia otras dimensiones de las performances tangueras, ámbitos en

(03) En Cecconi (2009) analizamos las propuestas novedosas que surgen a comienzos del siglo XXI. Para un análisis los orígenes queer del tango puede consultarse Cecconi (2021).

(04) En su interpretación del famoso tango *La Cumparsita*, Julio Sosa, conocido como “el varón del tango”, recitaba parte del tango *Por Que Canto* así, de Celedonio Flores y Razzano, reversionando su letra. Los versos de texto original decían: “Y yo me hice en tangos, / porque es bravo, fuerte, / tiene algo de vida, tiene algo de muerte” (Flores & Razzano, 1943). Cuando en 1961, Julio Sosa grabó el tema, cambió la letra original por los siguientes versos: “Porque el tango es macho / porque el tango es fuerte/ tiene olor a vida, tiene gusto a muerte”, en una operación de resignificación que introducía un sentido distinto, exaltando “lo macho” como figura asociada al tango (Sosa, 2025).

(05) Cecconi (2009) y Liska (2009 y 2018) abordaron esta temática tempranamente en sus investigaciones.

los que aún no se vislumbraban las transformaciones que comenzarían a desarrollarse pocos años después. Con el correr de la década siguiente, observamos que no sólo la pista de baile se transforma, sino también los modos de cantar, de componer y de narrar el universo tanguero. En efecto, en los últimos años, emergen nuevas poéticas y performance musicales que desbordan las estructuras tradicionales, cuestionando los mandatos de género inscritos en las letras clásicas y habilitando otras formas de decir el deseo, la identidad y el vínculo con el cuerpo a través del tango. No se trata únicamente de nuevas letras o repertorios, sino de un desplazamiento en la enunciación misma: quién canta, desde dónde canta y a quién se dirige ese canto. Las voces comienzan a desmarcarse de las posiciones de género cristalizadas en la tradición tanguera, desarmando la identificación lineal entre intérprete, personaje y relato. Así, las performances vocales empiezan a explorar ambigüedades, desdoblamientos y reapropiaciones que habilitan otras lecturas no normativas del tango y su tradición.

De este modo, el tango queer deja de ser únicamente un espacio de inscripción coreográfica para devenir también un territorio de experimentación estética y política a través de la selección de repertorios y las intervenciones performáticas. Las voces comienzan a correrse de los binarismos, las historias ya no se limitan a los guiones heteronormativos, y la escena en su conjunto empieza a abrirse a una diversidad antes impensada. Lo "queer", entonces, deja de ser una excepción localizada en la danza para convertirse en una clave transversal capaz de interpelar al género en su totalidad. Nuevas letrísticas, performances, espacios y apuestas estéticas surgen al calor de estas experiencias, reconfigurando las formas en las que el tango se dice, se muestra y se construye. En este marco, al tango "queer", inicialmente centrado en la danza, se suman en los últimos años expresiones "cuir", "disidentes", "travas", "maricas", "diversas" y "no binarias", que articulan un arco de propuestas mucho más amplio, visibilizando de forma creciente identidades, temáticas y perspectivas novedosas que se proyectan hacia la producción letrística y la performance vocal y musical. De la mano de estas intervenciones, los mundos del tango, parafraseando a Becker (2008), expanden su carácter y su alcance.

Estas iniciativas, novedosas, no han sido aun suficientemente estudiadas y requieren ser analizadas y comprendidas en su significación. Por eso, en este artículo pondremos el foco en esta dimensión poco explorada del tango: la emergencia de un tango queer en el plano de la performance musical, para dar cuenta de los sentidos que se activan cuando estas identidades se apropian del tango. ¿Qué sucede con el tango cuando quien lo interpreta es un varón que lo actúa desde una sensibilidad gay? ¿Qué pasa cuando un repertorio tradicional es enunciado desde una posición subjetiva no heteronormativa? ¿Qué, cuando una persona no binaria canta un tango clásico desde un cuerpo que no responde al binarismo histórico del género? Estas preguntas nos llevan a indagar no solo qué le hacen estas prácticas disidentes al tango, sino también qué le ofrece el tango a quienes habitan estas formas disidentes de ser, sentir y habitar el mundo.

De este modo, el objetivo de este trabajo es reconstruir cómo las disidencias sexuales y de género están reconfigurando el tango a partir de la selección de repertorios y de las estrategias performáticas, entendidas como formas de intervención sonora y política. Proponemos pensar estas prácticas como apropiaciones que no necesariamente rompen

con el tango, sino que lo tensan, lo resignifican y lo expanden desde dentro. Para eso, partimos de un enfoque que cruza la sociología de la cultura, los estudios de género y de la performance, y una escucha atenta a lo que sucede en la escena contemporánea: en los repertorios, las actuaciones, las voces y los cuerpos donde este tango queer, disidente y alternativo está ocurriendo.

El artículo se enmarca en una investigación de larga data que explora la revitalización del tango desde comienzos del siglo XXI y las diversas producciones y apropiaciones que fue registrando desde entonces, protagonizadas por sucesivas camadas de jóvenes, mujeres y disidencias. El trabajo que aquí presentamos se apoya en una metodología de tipo cualitativa, que incluye etnografía digital, análisis de letras, y fuentes secundarias, en su mayor parte, testimonios y producciones de lxs protagonistas que circulan en distintos medios, que conforman un corpus compuesto por entrevistas audiovisuales, presentaciones en vivo y materiales de circulación pública disponibles en plataformas digitales y medios de comunicación. Estos materiales no son considerados únicamente como fuentes informativas, sino como espacios de producción discursiva y de autorepresentación, en los que lxs artistas elaboran sentidos acerca de sus trayectorias, identidades, posicionamientos estéticos y vínculos con el tango (Hine, 2011).

En el marco de las diversas expresiones del tango queer contemporáneo, se encuentran propuestas protagonizadas por mujeres lesbianas, como el dúo conformado por Ana Sofía Stamponi y Brisa Videla, que interpreta tangos de su autoría a dos voces. También existen iniciativas encabezadas por varones trans, como la de Ivo Colonna, quien interpreta tangos en formato solista y junto al grupo Bife, en dúo con la artista trans no binaria Javiera Luna Fantin. Asimismo, han surgido formaciones musicales más amplias, como la Empoderada Orquesta Atípica, que hacen de la diversidad su emblema; producciones letrísticas y performáticas travestis, como las de Susy Shock; intervenciones queer del tango realizadas desde posiciones gays, como las del cantante Walter Romero; y creaciones e interpretaciones de artistas travesti, como Fifi Real, que apuestan por un tango en un registro alternativo al heteronormativo, entre otrxs. Este panorama evidencia la heterogeneidad del tango queer contemporáneo.

En este artículo nos concentraremos específicamente en las propuestas de Walter Romero y de Fifi Real, ya que ambas constituyen casos particularmente significativos para abordar las formas en que las disidencias sexuales y de género intervienen sobre la tradición tanguera contemporánea. Si bien el campo del tango queer y disidente incluye una multiplicidad de experiencias artísticas, performáticas y musicales, la elección de este recorte responde a la necesidad de delimitar un corpus de análisis acotado que permita desarrollar una lectura en profundidad dentro de los límites de extensión del presente trabajo. La selección de estas dos propuestas no pretende ofrecer un panorama exhaustivo del tango queer actual ni establecerlas como representativas de la totalidad del movimiento, sino focalizar en experiencias concretas que resultan especialmente productivas para pensar las tensiones entre tradición, género y disidencia sexual en el tango. En este sentido, el recorte metodológico busca privilegiar la densidad analítica antes que la amplitud descriptiva, asumiendo que toda selección implica necesariamente dejar por fuera otras expresiones y trayectorias igualmente relevantes.

El artículo se organiza en cuatro partes. En la primera, se revisa la noción de “queer” y su inscripción en las teorías feministas, atendiendo a las derivas que condujeron a su apropiación por parte de la comunidad tanguera LGBTIQ+. En ese marco, se recuperan brevemente las formulaciones de Butler y Preciado en torno a la performatividad de género, considerando el desplazamiento hacia la noción de performance de género y su potencial para analizar prácticas de activismo vinculadas al tango queer. En la segunda parte, se analiza la propuesta de tango queer de Walter Romero, atendiendo tanto a sus intervenciones sobre el repertorio como a la dimensión performática de su trabajo escénico. A continuación, se aborda el caso de Fifi Real, examinando igualmente la configuración de su repertorio y los elementos centrales de su performance. El trabajo concluye con algunas reflexiones finales en las que se recuperan los ejes centrales del análisis y se discuten sus implicancias para el estudio del tango queer como práctica estética y política.

Teoría, derivas y estudios queer en el tango contemporáneo

Antes de meternos de lleno en el análisis de las propuestas de tango queer contemporáneas vinculadas a la dimensión musical, repasemos brevemente qué significa teórica y políticamente “lo queer” y cómo y cuándo ese término llegó al mundo del tango. Este concepto comenzó a problematizarse hacia los años 90 tanto en el campo académico como en el terreno del activismo político, para dar cuenta de las características, las prácticas y las apuestas de las disidencias sexo-genéricas. La noción fue adoptada tempranamente en el mundo del tango por distintos sectores de la comunidad LGBTIQ+ que englobaron su propuesta bajo el paraguas de esta denominación. Así fue como surgió la Milonga Queer a principios del siglo XX. En aquel momento, se despertó un intenso debate interno porque no a todos les parecía adecuado usar una palabra de habla inglesa para referirse a algo tan local como el tango. Sin embargo, sus defensores y defensoras siguieron apostando por esa forma de nombrar la propuesta ya que en esa noción encontraban una forma de comunicar una nueva manera de practicar el baile del tango: un nombre que “hacia adentro” connotaba diversidad y que hacia afuera debía “llenarse de sentido”, tal como una de sus impulsoras lo expresaba en aquellos años (Docampo, 2008).⁽⁰⁶⁾

La defensa del término no era caprichosa. Su adopción en el ámbito del tango incorporaba a la práctica una noción que, por entonces, había alcanzado un importante desarrollo teórico y comenzaba a difundirse también en Buenos Aires. En este sentido, nombrar la iniciativa como “queer” implicaba no sólo una toma de posición identitaria, sino también la puesta diálogo –en el propio espacio del baile– con una serie de problematizaciones en torno al género y la sexualidad que estaban siendo elaboradas en el campo académico. En efecto, la noción de “queer”, desarrollada en el ámbito de los estudios feministas, apun-

(06) Mariana Docampo es la fundadora de la Milonga Queer en Buenos Aires

taba a poner en cuestión la concepción binaria de los géneros, rompiendo también con la pretensión de estabilidad asociada a los mismos. Judith Butler (2001 y 2005) propuso dejar de pensar al género como un atributo que se adosa a la biología, para comenzar a concebirlo como una práctica. Desde esta perspectiva, el género se construye como un *hacer* a través del cual los sujetos reiteran las normas y formas de comportamiento que se vinculan culturalmente con el “ser mujer” o “ser varón”. Esta apelación discursiva a la norma, de carácter obligatorio, se impone a los sujetos que, de esta manera, actúan reiterando los valores heteronormativos. La performatividad del género, entonces, se plasma en prácticas regulatorias que modelan los cuerpos sexuados, estableciendo modalidades aceptadas socialmente de la masculinidad y la femineidad, entendidas en términos binarios y dicotómicos.

Desde este punto de vista, el género funciona como un mecanismo de normalización: es una producción ritualizada y obligada de los cuerpos que se logra a través de la reiteración forzada de normas reguladoras. Este proceso materializa lo que se considera un cuerpo “inteligible” –“cuerpos que importan” según Butler–, pero lo hace siempre a costa de producir un “exterior constitutivo” de cuerpos abyectos, de cuerpos “queer”, que quedan fuera de la legitimidad. Este “exterior constitutivo” de seres que no alcanzan la jerarquía de sujetos es necesario para circunscribir la esfera de los cuerpos que sí importan. De acuerdo con esto, la performance de género, práctica reiterada y regulada, nunca logra establecerse plenamente: siempre hay una grieta, una fisura, un pliegue que puede constituirse en el hiato que socava y ponga en cuestión la norma que se está actuando. De hecho, ninguna repetición logra siempre ser idéntica a sí misma. Por el contrario, supone la posibilidad de una apertura a lo inesperado, un lugar desde donde ejercer la resistencia a esa norma.

Esto es lo que sucede con los cuerpos “abyectos” o “queer” cuando convierten el estigma (Goffman, 2006) que ha pesado históricamente sobre ellos, en un emblema. De este modo, el término, que originalmente funcionaba como una interpelación humillante destinada a producir sujetos avergonzados –en su acepción original, “queer” significa “raro”, “desviado”, “anormal”–, es reapropiado por el activismo político, produciendo así una politización de esa abyección. Mediante esta operación, lo “queer” se convierte en un sitio de oposición colectiva que utiliza la misma base discursiva de su exclusión para desafiar las concepciones hegemónicas. En la misma línea, Preciado (2011) sostiene que la performatividad queer permite invertir las posiciones de enunciación hegemónicas: aquello que fue usado para marcar a un cuerpo como “abyecto” (por ejemplo, el término “marica”, “maricón”, “puto” o “monstruo”) es reapropiado por el sujeto disidente como una autodenominación contestataria y productiva.

Al considerar estas cuestiones y centrar la atención en el tango queer o disidente, nos movemos en dimensiones que van de la *performatividad* a la *performance* de género. Esto implica un pasaje desde prácticas reiteradas y obligadas –aunque nunca completamente cerradas sobre sí mismas– vinculadas a la constitución de la subjetividad, hacia prácticas estético-políticas que ponen en escena formas disidentes de la cita performativa a la que se refiere Butler, activando así una modalidad de *artivismo*. En línea con esta perspectiva, Taylor (2016) vincula y distingue las nociones de performatividad y performance, señalando que mientras la performatividad describe el marco discursivo que nos precede y

nos constituye como sujetos, la performance es la práctica concreta, a menudo estética o activista, que aprovecha esas posibilidades para actuar, para desestabilizar las normas. En este marco, afirma que la performance permite “recontextualizar, resignificar, reaccionar, desafiar, parodiar, actuar y volver a actuar de manera diferente. Esa es la promesa de la performance –como acto estético y como intervención política–” (2016, p. 116, traducción propia). Todas las performances tienen, para la autora, esta potencialidad. En otro pasaje, se refiere al artivismo, una forma de arte ligada directamente con lo político: “Los artistas (artistas-activistas) utilizan el performance para intervenir en contextos, luchas y debates políticos. El performance, para algunos, es la continuación de la política por otros medios” (2016, p. 147, traducción propia).⁽⁰⁷⁾

En el caso del tango queer, el despliegue performático pone en escena reacciones, resignificaciones, desafíos y parodias que tensan al tango y su historia. La producción académica se ha interesado tempranamente por abordar su análisis. Como señalamos, la danza fue la primera expresión del tango en ser apropiada bajo esta lógica, por lo que, de manera correlativa, al comienzo, las investigaciones se dedicaron a la indagación de esta dimensión, tanto a nivel local (Cecconi, 2009; Liska, 2009 y 2018) como internacional, en las academias de Europa y Estados Unidos (Villa, 2011; McMains, 2018; Kanai, 2015; Savigliano, 2010; Davis, 2014; Fitch, 2015). Más recientemente, el interés fue desplazándose desde la danza del tango queer hacia las manifestaciones tangueras protagonizadas por mujeres, surgidas al calor de las luchas feministas. Así, aparecen libros que compilan las nuevas letras de tango escritas por mujeres (Steiner, 2019) o artículos que indagan en las novedosas figuras de género emergentes en esas poéticas (Cecconi, 2020). Asimismo, comienza a explorarse más sistemáticamente el lugar de las mujeres en el tango contemporáneo (Cecconi, 2024; Martín, 2025; Verdenelli & Abrantes, 2014; Winokur, 2020), las características de las colectivas tangueras surgidas bajo esta impronta (Pérez Pavez, 2020; Venegas et al, 2022) y el modo en el que las mujeres intervienen el tango tradicional para

(07) Taylor toma la noción de “performance” de Schechner (2000), quien distingue entre lo que “es” performance y lo que se estudia “como performance”. (Schechner, 2000:13). Todo puede estudiarse “como performance”, según Schechner, en el sentido de que es una dimensión aplicable al análisis de cualquier práctica social. Ahora bien, es performance todo aquello que una sociedad define como tal. En el caso de las sociedades occidentales, prosigue, esta denominación coincidió con las artes representativas (música, teatro, danza) y luego se expandió, de la mano de las vanguardias, hacia experimentos de “performance” que tendieron a borrar el límite entre “arte” y “vida”. Así, Schechner plantea que las actividades humanas de performance abarcan un continuo que incluye desde el juego y el ritual hasta el teatro, la danza, la vida cotidiana, las prácticas institucionales y los medios de comunicación, entre otros ámbitos que se superponen. Todas estas formas comparten la característica de ser “conductas restauradas”, es decir, acciones que no son completamente originales, sino que se repiten y se vuelven a ejecutar a partir de modelos previos.

poner en tensión sus sesgos patriarcales y adecuarlo a sus puntos de vista, o crear nuevos repertorios que visibilicen otras voces (Cecconi & Felice, 2025).

Esta pluralidad de miradas ha contribuido a enriquecer el conocimiento sobre los aportes que las mujeres y las disidencias han realizado al desarrollo del tango en la actualidad. En lo que respecta al tango queer, sin embargo, el abordaje aún presenta ciertas vacancias, porque son escasos, cuando no inexistentes, los trabajos que aborden el modo en el que el tango está siendo apropiado, resignificado y desafiado por nuevas intervenciones queer que, ahora, indagan en el plano de la performance musical. Esto supone adentrarse en el análisis de los repertorios, los modos de irrumpir en escena y de abordar el vocalmente el tango por parte de cantantes que apuestan por desarrollar un tango disidente también en esos planos.

Como señalamos más arriba, las propuestas artísticas reúnen un conjunto diverso de proyectos protagonizados por mujeres lesbianas, varones trans, cantantes travestis, artistas trans no binarios y cantores gays. Si bien distintas entre sí en lo que refiere al repertorio que hacen, a sus puestas en escena, e incluso al modo en que conciben el tango, comparten el hecho de *hacer* tango desde posiciones de sujeto disidentes en términos sexo/genéricos. Sea como “monstruos” travestis o no binarios, lesbianas, homosexuales o personas trans, sus proyectos artísticos ponen en escena identidades que en otros tiempos no eran visibles socialmente, y mucho menos al interior del tango. En este marco, la disidencia adquiere centralidad como gesto artístico y político, que permite resignificar un género musical tradicionalmente asociado a representaciones hegemónicas de la masculinidad, la heterosexualidad y el binarismo. Así, las propuestas ligadas con el tango queer introducen una serie de desplazamientos en los códigos que históricamente han delineado los modos de concebir el tango.

Estos desplazamientos y resignificaciones pueden observarse en distintos planos de la producción y la interpretación musical, y se vuelven particularmente evidentes en la selección y reinterpretación del repertorio –sea del canon tradicional o de piezas contemporáneas– y en la dimensión performática de las propuestas, que comprende aspectos gestuales, visuales, estéticos y de indumentaria, entre otros. En efecto, el repertorio constituye una dimensión relevante para pensar los modos en los que el tango queer se vincula con la tradición tanguera. Observar qué piezas son retomadas, cuáles se resignifican, cuáles se omiten y qué nuevas incorporaciones aparecen, permite indagar de qué manera estos espacios construyen una relación específica con el tango. La elección del repertorio constituye una apuesta que no sólo es artística: las piezas se seleccionan, en general, en virtud de criterios estéticos, pero también políticos. A su vez, la performance representa una dimensión central para comprender el significado que ese repertorio adquiere en las apropiaciones realizadas por estxs artistas. Los cuerpos y voces queer interpretan tanto tangos tradicionales como composiciones contemporáneas. Sin embargo, los sentidos que esas obras producen no dependen únicamente de sus letras, sino también de las formas de enunciación que se despliegan en escena, de las resonancias que esas interpretaciones y voces activan, del vestuario y la gestualidad que las acompaña. En este marco, los cuerpos queer permiten pensar desplazamientos respecto de las lecturas más tradicionales del tango.

En los apartados siguientes, nos detendremos en las operaciones que realizan lxs dos artistas seleccionados en este trabajo, Walter Romero y Fifi Real en estos dos planos, el del repertorio y el de la performance, para dar cuenta de las variantes que adquiere el tango queer que ellxs proponen.

Un tango con sensibilidad gay

Walter Romero es un cantor de tango que posee una destacada trayectoria artística. Comenzó su carrera profesional en el tango en los años '90, cuando las identidades disidentes no eran visibles en la escena tanguera. Tal como lo recuerda en una entrevista realizada en 2024:

Todos los de mi generación que hoy tienen entre 40 y 50, son tangueros heteronormativos y yo no tengo nada que ver con eso. Yo me desacoplé hace 20 años, cuando en el '99 cobré mi primera entrada profesional para un ticket de tango (...). No sé si fui el primer marica en los 90 cantando tango pero más o menos sí. En aquel momento había que luchar con los programadores, con los músicos, con el machismo que está en el interior del tango, en las formaciones de bandoneón, de guitarra, donde tenés que imponer tu estilo y decir que este tango se canta así o asá.” (De Mello, 2022, párr. 6)

Ante esa hostilidad estructural, Romero comienza a desplegar una búsqueda estética que, lejos de eludir la tradición, encuentra sustento en la arqueología del propio género. En diálogo con la periodista Marina Combis, el intérprete se definía como “cantor de tango queer” al tiempo que precisaba el anclaje temporal de su propuesta: “mi repertorio viene como de la guardia vieja, no canto tantos tangos contemporáneos, (...) en verdad soy más como de tangos de atrás y me parece que ahí hay como un nudo de un acervo literario enorme de poesía y de grandes poetas”. (Pista Urbana, 2025, 10:50).

La selección de piezas que realiza Romero encuentra en los tangos más antiguos un rico reservorio, desde el cual desplegar una mirada queer. Por eso sostiene: “el tango es tango y la veta queer tiene que ver con volver a las raíces y fijarse un poco en Gardel, en toda la producción que hizo él para montarse como queer, como raro, como otro” (De Mello, 2022, párr. 6). Esta hipótesis desplaza lo queer de la periferia del tango y lo instituye como un pliegue constitutivo, una otredad ya cifrada en los orígenes del género a través de una de sus figuras más emblemática.

La búsqueda estética de Romero, apoyada en una sensibilidad orientada hacia el pasado, procura visibilizar parte del rico acervo literario tanguero. La formación académica del artista, sin dudas, incide en este foco puesto en lo poético –además de cantor de tango, Romero es doctor en letras por la UBA–, lo que se traduce en una inquietud por rescatar una densidad lírica que considera relegada. Por eso, en otro pasaje de la entrevista con Combis, sostiene: “Hago mucho Cátulo Castillo, mucho Homero, hice mucho, bueno,

ahora estoy con Contursi, que es un poetazo impresionante y no tan trabajado” (Pista Urbana, 2025, 11:03). De este modo, la indagación del pasado se ejecuta desde una rigurosa atención a su valor literario, habilitando cruces transversales entre las letras y la música. Este cruce intertextual del campo literario hacia el mundo del tango se materializa en su primer disco, *Charlemos*, dedicado al universo de Manuel Puig, una figura clave de la literatura queer y gay argentina. Romero despliega allí una curaduría estético-política que repone e interpreta las piezas musicales citadas en *Boquitas pintadas* y enlaza sus interpretaciones. Se produce así una operación de lectura bidireccional: la novela funciona como matriz hermenéutica de los tangos elegidos, mientras que la interpretación musical de Romero reactiva y corporiza la sensibilidad de la obra literaria.⁽⁰⁸⁾ El valor tradicional de esos tangos se afirma al tiempo que se pone en diálogo con una sensibilidad distinta a la del “tango macho”: esos tangos, en el contexto de la obra de Puig y de la operación realizada por Romero, no hacen más que exaltar la “sensibilidad gay” que el intérprete reivindica en su selección. De este modo, este cruce entre los campos musical y literario no sólo desplaza las fronteras artísticas, sino que desafía la matriz histórica patriarcal del tango. En este juego de desplazamientos transfronterizos –del tango a la literatura; de lo “macho” a lo gay– se asienta un posicionamiento queer.

En este marco, se comprende la apuesta del cantor por realizar una “operación de repertorio” y no tan sólo una “selección”. En 2022 señalaba: “para mí el tango queer es una operación de repertorio y yo lo hago así por una cuestión de extracción mía con la literatura” (De Mello, 2022, párr. 7). El recorte ligado a la elección de los temas hace visible la aparición de un punto de vista, de una posición sostenida por quien enuncia, y también de una jugada orientada a borrar fronteras y desestabilizar los criterios de lo aceptable. Esta operación conlleva, asimismo, la asunción de desafíos y roces, tanto con las posturas más tradicionalistas como con aquellas que son defendidas dentro del espacio feminista-queer.

En relación con esto último, Romero reflexiona acerca del punto de vista de su público, parte del cual considera que hay tangos que ya no deben interpretarse y otros –aquellos que, con distintos matices, reivindican la postura del “macho”– bordean los límites de lo aceptable. Al respecto, Romero considera que hay tangos que efectivamente ya no pueden cantarse, como la milonga *Amablemente*,⁽⁰⁹⁾ mientras que otros, con una contextualización adecuada, siguen siendo piezas artísticas que pueden disparar la reflexión:

El tango es un territorio para explorar, para ver cómo desarmar ese estereotipo de la masculinidad y de mandatos patriarcales. Lo más distintivo que hice en

(08) En la entrevista para *Soy* del periódico Página12 afirma: “mi primer disco, que es de tangos folletinescos, está todo dedicado a Puig”. (Cabezón Cámara, 2018, párr. 2)

(09) Se trata de una milonga con música de Edmundo Rivero y letra de Iván Diez, que relata en tono “costumbrista” un femicidio (Diez & Rivero, 1963).

el mundo del tango es, antes de cantar, dar el contexto de la letra, para ayudar a crear conciencia sobre lo patriarcal o lo violento que es en sus versos. Me ha pasado que me pidieran que algunos temas no los cantara más, como *Tomo y obligo*, donde el tipo se contiene para no matarla. (Ancery, 2023, párr. 21)

Este tema, *Tomo y obligo* –de Manuel Romero y Carlos Gardel–, forma parte del repertorio de sus shows y también de su tercer disco. Con esta pieza, el artista aborda una problemática que ya venía trabajando en su disco anterior, *Romero Guapo*, donde aborda la cuestión de la masculinidad en el tango.⁽¹⁰⁾ Se aproxima a esta temática a partir de la indagación de la figura del “guapo”, ese varón viril, fuerte, en ocasiones violento; pero también capaz de llorar por el abandono de una mujer, de buscar consuelo para sus penas y de refugiarse en la madre como si fuera un niño. En la pieza mencionada, aparece este doblez. El yo lírico de la pieza es justamente un “guapo”, que va a beber a un bar para olvidar sus penas de amor –típico de la masculinidad tradicional–, pero que, a su vez, muestra desde el comienzo su dolor y la fragilidad emocional que lo atraviesa, con una voz que trasluce su aflicción –“se empaña al cantar”–. Ahora bien, en el mismo acto que reconoce su dolor, el guapo lo niega como algo impropio de un varón, y por eso afirma: “no es que la llore porque me engaña,/ yo sé que un hombre no debe llorar.” (Romero, 2020a). Asimismo, la sensibilidad del guapo resulta, ambigua no sólo por este juego de aparición/ocultamiento de la sensibilidad, sino también por el hecho de que ella convive con una violencia explícita ligada al deseo de cometer un femicidio –que no llega a consumarse porque logra “contenerse”, según afirma la letra hacia el final–.

Romero decide mantener este tango en su repertorio, a pesar de la controversia que suscita la violencia femicida que se insinúa en él, porque entiende que la ambigüedad que allí aparece no es excepcional, sino constitutiva de buena parte del canon tanguero. En esa zona de tensión conviven, sin resolverse, la exaltación del “guapo”, los códigos del honor masculino y la violencia de género, con una sensibilidad sentimental, “afeminada” e impropia de un varón, desde el punto de vista patriarcal, lo que vuelve problemático cualquier tratamiento unívoco del género. Lejos de lecturas taxativas o binarias, Romero no esquivo esa contradicción, sino que la asume como material de trabajo: la explora y la pone en escena para interrogar lo que estos repertorios dicen sobre la construcción de la subjetividad, especialmente en torno a las formas históricas de la masculinidad y el deseo. Según sus propias palabras:

(10) En el campo académico, los trabajos pioneros de Salessi (1997) y Archetti (1998 y 2003) han abordado esta cuestión.

la contradicción, la presencia de dos géneros, dos cosas juntas que están mezcladas, lo bello feo y lo feo bello, el hombre y la mujer juntos, esa idea de sensibilidades diferentes que están ahí encontradas. Lo pensé a partir de líneas de Lamborghini (...) esta idea de la risa y la parodia; pero la bufonada no es sólo el humor, es la risa que se transforma en mueca, es la mascarada, la parodización. (Cabezón Cámara, 2018, párr.7)

Este modo de abordar el tango le permite a Romero adentrarse en la exploración de una forma de la subjetividad que está atravesada por sensibilidades contrapuestas, complejas, no binarias. Se trata de indagar en estas letras como una forma de deconstrucción de la masculinidad, una indagación en las ambigüedades de ese típico varón del tango, que es macho pero que también llora. En este sentido, el “guapo” se sitúa en un umbral, configura una figura que roza el ridículo. Al incursionar en este universo del maleaje e incluir otras piezas, como “Patotero sentimental”,⁽¹¹⁾ su trabajo explora los límites de ese ideal masculino, especialmente en los momentos en los que el varón evidencia fisuras o claudicaciones que las lógicas grupales –la “patota”– tienden a sancionar como impropias de la virilidad.

Por todo esto, es claro que su selección busca desmitificar ese modelo hegemónico, visibilizando zonas de fuga donde la masculinidad queda desestabilizada y desarticulada. En su último disco, continua este enfoque deconstructivo desde una perspectiva que trabaja “sobre la idea de que el tango no es sólo dramático, sino que puede ser bufo, puede ser cómico y puede ser otra cosa: un tango no binario” (De Mello, 2018, párr. 8). En síntesis, estos modos de aproximarse al tango, de ponerlo en diálogo con las contradicciones que lo atraviesan –como la que emerge de un “patotero” que a la vez se dice “sentimental”–, de interpretar piezas “cursis” o donde aparece una dimensión jocosa, tan característica de la cultura popular –por ejemplo, en el tango *Chorra*–⁽¹²⁾ ponen en tensión la idea hegemónica del tango “macho” que la tradición ha consagrado.

Ahora bien, esta relectura del tango no se agota en la selección de las piezas ni en sus posibles resignificaciones, sino que se despliega también en el terreno de la performance, donde esas letras y sentidos son corporizados y escenificados frente al público. Siguiendo a Taylor (2003), puede afirmarse que el trabajo que Romero realiza sobre el “archivo” tanguero, entendido como el acervo cultural cristalizado en el canon y en las formas

(11) La letra completa de este tango puede consultarse en Romero & Jovés (1922). Una interpretación en vivo de Walter Romero puede verse en (Romero, 2020b).

(12) En este tango, de Enrique Santos Discepolo, el yo lírico critica a una mujer por haberlo engañado y robado, hasta el punto de vaciarle la casa. A lo largo del tema, el narrador mezcla indignación y humillación con una ironía de tintes grotescos, característica del universo discepoliano, para exponer no sólo el conflicto amoroso sino también una mirada crítica sobre la viveza y la desilusión que sobreviene. Puede consultarse una interpretación en vivo de Romero en Litardo (2024).

legitimadas de la tradición, encuentra su verdadera dimensión en la puesta en escena. En efecto, es en el espectáculo en vivo donde su propuesta adquiere una dimensión política específica: allí esa memoria se reactualiza mediante la presencia corporal, los gestos, el canto y la actuación sobre el escenario. En términos de la autora, la performance funciona como “repertorio”, es decir, como un conjunto de prácticas encarnadas que no sólo transmiten memoria cultural, sino que también la transforman y resignifican en cada puesta en escena.⁽¹³⁾

A lo largo de su trayectoria, el juego performático de Romero se fue reconfigurando en paralelo con las transformaciones sociales y la ampliación de derechos conquistados por la comunidad LGBTIQ+. En sus comienzos, durante la década de 1990, el feminismo aún no contaba con la visibilidad pública que adquirió en años posteriores y el colectivo LGBTIQ+ se encontraba lejos de obtener muchos de los derechos actualmente reconocidos. El contexto de menor visibilidad que las identidades disidentes poseían en la década del '90, operaba limitando la circulación de propuestas artísticas disidentes, así como restringiendo sus formas de intervención performática, las cuales eran considerablemente más acotadas. En una entrevista, el cantor recuerda que “había que trabajar con programadores, llevar la carpetita, el CD; miraban la forma en la que te presentabas...” (De Mello, 2022, párr. 6), dando cuenta de un circuito tanguero donde la apariencia corporal y las formas de presentación pública funcionaban como criterios de aceptación o exclusión. Esas miradas generaban una presión sobre la forma de presentación, que debía adecuarse a los parámetros que en el mundo del tango se consideraban aceptables. Así, el cuidado del *front*, como diría Goffman (1989), suponía la adopción de cierta vestimenta que se adaptara a los estereotipos de género vigentes. Más adelante, en esa misma entrevista, el artista recuerda: “Yo lo entendí primero como hacer un tango clásico, uniformarme de negro y después romper eso.” (De Mello, 2022, párr. 7).

De este modo, Romero inicia su trayectoria en el tango vistiendo el uniforme típico del cantor de tango, el traje negro. Pero tiempo después, cuando el entorno se volvió más favorable, pudo explorar esa dimensión de manera más libre, abriéndose a otras formas de presentación, rupturas sutiles al comienzo, pero claras. Comenzó con detalles como “gemelos”, “pañuelitos”, “zapatos charolados, que hace 20 años no se notaba tanto [entre

(13) Taylor (2003) distingue “archivo” y “repertorio”, entendido en un sentido diferente al que aquí le hemos dado. Según su definición, el archivo abarcaría textos y documentos que materializan la memoria –aquí remitiría al acervo musical y poético del tango–, mientras que el repertorio refiere a la dimensión performática, ligada a la danza, la música, el canto, los gestos, todo aquello que es efímero.

lxs artistas]”, accesorios que Tallón (1964) no dudaría en considerar “atildados”,⁽¹⁴⁾ y que se relacionan con la estética dandi, históricamente asociada a la manifestación de una masculinidad amanerada, desafiante de los estereotipos de género. También recuerda el uso de maquillaje en sus performances y asocia su utilización a un proceso de revisión de su propia masculinidad: “Me maquillaba un poquito, pero poco realmente, porque yo también vengo un poco de un proceso también de deconstruirme yo mismo” (Pista Urbana, 2025, 22:43).

Con el paso del tiempo, el vestuario se convirtió para el cantor en un terreno performático desde el cual comunicar un tango diferente. Así, en 2022 fue sumando otros elementos, ajenos al uniforme tanguero clásico: “empecé con transparencias, con tafetados que rompen un poco la idea del cantor tradicional de traje negro y corbata.” (De Mello, 2022, párr. 6). Del mismo modo, incorporó más abiertamente el maquillaje –fundamentalmente en sus ojos y, en ocasiones, en sus labios–, y accesorios –como collares, brillos, adornos–, que hasta entonces apenas utilizaba, para resaltar en escena rasgos de una masculinidad en deconstrucción. En este recorrido performático, otro aspecto de su apropiación queer del tango se relaciona con la adopción de una estética que va a poner en tensión los cánones tradicionales del tango. Romero, en la entrevista radial ya citada, afirma:

Después dediqué todo a hacer un disco sobre tangos más cursis, un poco más camp, esa cosa que es muy difícil de definir. El tango puede ser glam y puede ser grasa ¿viste? Y puede estar en un lugar ahí muy intermedio, como de risa también. (...) Después hice un disco de tangos más bufos, más grotescos. O sea, que fui buscando cosas y la veta teatral. Todo eso le dio una componenda un poco más queer a mi rol.” (Pista Urbana, 2025, 23:21)

Así, la selección del repertorio se vuelve inseparable de la cuestión de la actuación sobre el escenario, en la búsqueda de una estética y de una identidad artística que se construyen performativamente. En este contexto, la alusión a “lo camp” y lo “glam” permite comprender la profundidad de esa búsqueda ligada a lo teatral, a la performance. La noción de “camp” fue definida tempranamente por Sontag (2018) como una sensibilidad moderna caracterizada por la extravagancia, el exceso, el artificio, el glamour y la teatralidad. Jarman-Ivens (2009) retoma esta idea de Sontag, pero cuestiona un punto central de su planteo que sostiene la condición despolitizada de lo “camp”. Por el contrario, para Jarman-Ivens lo “camp” se inscribe dentro de una crítica cultural queer, con una función política clara: la de dramatizar la supuesta naturalidad entre las asociaciones que el

(14) En Cecconi (2021) analizamos la ambigüedad “atildada” del compadrito en los inicios del tango, personaje de dudosa reputación desde el punto de vista de la moral de la época. Su vestimenta, y en particular, la atención a los detalles que observaba, configuraban, en los comienzos del tango, un modo de poner en escena una masculinidad alternativa a la hegemónica. De ahí el cuestionamiento que se hacía de su figura y que Tallón ha descrito en la obra referida.

sistema heteropatriarcal postula entre sexo, género y deseo. Desde su punto de vista, lo “camp” utiliza la teatralidad y el exceso para exponer la naturaleza artificial de las normas sociales y desnaturalizar la idea de que la identidad remite a una esencia fija y estable, para definir las como una *performance* construida y precaria.

En este sentido debe interpretarse la performance de Romero: una actuación en la que el tango y sus figuras de género son desafiadas por un varón que procura adosarle una sensibilidad distinta a la tradicional, gay, atenta a los detalles del vestuario; que sale del traje negro y la corbata y, en escena, puede combinar, con naturalidad, un pantalón de cuero negro con un saco de corte clásico y una blusa de transparencias, coronada con los brillos de un collar. O, incluso, interpretar a un Gardel de larga y voluminosa falda blanca, propia de las divas *drag*, combinada con una delicada musculosa al cuerpo de breteles finos, o un saco de traje y una camisa que reenvía al imaginario elegante del tango tradicional de cabaret, como lo hace en el espectáculo junto con Sandra Márquez.⁽¹⁵⁾ Su vestuario, al mezclar y combinar la guapeza viril con una estética afeminada y etérea, reúne elementos asociados a la indumentaria masculina –como el saco y la camisa– y la femenina –como la falda, las transparencias y las musculosas de breteles–, haciendo convivir en una misma silueta diversos códigos de género y produciendo una zona de ambigüedad que subvierte las lecturas convencionales. En sus actuaciones, Romero canta los versos de tangos tradicionales mirando al público con ojos profundos y maquillados, trastocando las normas establecidas acerca de los modos de actuar esperables para los “varones del tango”, y tensionando los elementos performativos de la masculinidad clásica del tango.

En el plano de la práctica vocal, Romero canta con una voz grave y trabajada, asociada culturalmente a un registro masculino. Al hacerlo, pone en juego una dicción atenta al fraseo, donde cada verso y cada palabra que lo compone son motivo de una interpretación sentida y atenta a la musicalidad que encierra. Su práctica vocal se comporta como un habla expandida, donde el canto aparece como una intensificación de la palabra. Al respecto, Romero reflexiona:

Yo creo que en el tango hay que llevar la palabra y también me reivindico con la tradición de los *diseur*, la gran tradición de los *diseur*, que también hay que saber decir, cantar, es otro arte también, hay como cantores, cantantes. Como una suerte de recitar. Como un recitado, como alguien que lo dice. Había una tradición muy alemana ahí en Berlín, con Lotte Lenya y otras mujeres, Marlene Dietrich también que decía como nadie, esas mujeres que cantaban (Pista Urbana, 2025, 12:35)

Así, su práctica vocal desplaza el eje desde el “cantar melodías” hacia el “decir” música con intención literaria y escénica, vincula su modo de encarar el tango con la tradición del

(15) Nos referimos al espectáculo “Evita canta a Gardel” en el que participó entre 2022 y 2023. Algunas imágenes de su vestuario pueden hallarse (Sandramarquez tango (2022).

cabaret y con artistas mujeres paradigmáticas de ese arte. De este modo, su voz funciona como vehículo de teatralidad más que como instrumento puramente sonoro: cada palabra se “actúa” vocalmente, y el fraseo se organiza en función de esto. Su voz por momentos rasposa para atacar el comienzo de las frases, se vuelve apenas audible hacia el final de los versos, en susurros que promueven una cercanía intimista con el público. u voz, por momentos rasposa para atacar el comienzo de las frases, se vuelve apenas audible hacia el final de los versos, en susurros que promueven una cercanía intimista con el público. Se produce así un sugerente cortocircuito performático: allí donde el timbre grave y profundo ratifica la fisonomía de la masculinidad clásica, la interpretación se desliza hacia un minimalismo afectivo, un juego detallista que fractura esa misma virilidad a fuerza de sutileza. En esa oscilación entre la densidad del registro vocal y la levedad del susurro queer, el canto se desmarca de la norma, en un desacoplamiento donde la voz masculina se habita desde una sensibilidad disidente.

La convergencia de esta micro-política de la voz con los desvíos visuales de su puesta en escena define una estética tanguera que opera por dislocación. Romero no busca actualizar el canon de manera armónica, sino habitarlo desde sus fisuras explícitas. Al trenzar la gravedad del timbre tradicional con la filigrana de una performance *camp*, la dimensión teatral se desplaza hacia el centro del análisis. Es precisamente en ese montaje performático donde el tango queer deviene una intervención crítica sobre la tradición.

En definitiva, la combinación de esta experimentación vocal con un plus melodramático afín al transformismo porteño desplaza al tango de sus circuitos de enunciación habituales. Al articularse con una estética *camp* y *glam*⁽¹⁶⁾ la propuesta de Romero descansa en una minuciosa política del detalle: tanto el vestuario como el maquillaje operan como dispositivos de ruptura frente a la figura del “tango macho”. Estas estrategias performáticas, lejos de ser estáticas, fueron adquiriendo un protagonismo creciente a medida que el clima social y político de las últimas décadas habilitaba nuevas visibilidades disidentes. Bajo esta luz el cantor historiza su propia inscripción en la escena:

“Y después me encontré, yo creo que hace siete u ocho años, con un movimiento de muchos chicos queer que cantan tango, que ya se montan con los tacos, se ponen, se transforman, se travisten. No tienen temor a eso, a la boa, a nada. Y yo me encontré ahí, ya con otra edad, digamos, y me di cuenta que había algo reflejado en ese universo. Que yo no lo había iniciado, pero sentí que era el lugar mío de pertenencia. Entonces dije, bueno, voy a reivindicar esto un poco también. Y el público me acompañó, sobre todo el público gay, el colectivo LGTB.”

(16) El término fue introducido en el mundo de la música en la década del '70 para aludir a un género musical, el “glam rock”, que recupera en sus performance la estética *camp* del exceso, la teatralidad y el artificio como dispositivos de enunciación en la escena, rompiendo con la idea de la “autenticidad” defendida hasta entonces el rock (Jarman-Ivens, 2009)

De este modo, el tango queer se convirtió en un lugar de pertenencia que le permitió explorar al tango en una clave diferente, acompañando su propio proceso de deconstrucción. Cantar tango desde una sensibilidad gay, recorrer su repertorio descubriendo sus tensiones, ponerlo en diálogo con performance que incorpora elementos que rompen con lo que tradicionalmente se espera de un varón, abre horizontes nuevos para un género musical que encuentra en artistas como Romero, portavoces capaces de releer su tradición desde la disidencia, tensionar sus mandatos de género y ampliar sus formas de sensibilidad y representación.

El tango y las “mostras”

Además de Romero, otros artistas vienen contribuyendo a la configuración de un tango queer en el terreno de los repertorios musicales y performáticos. Entre esos “chicos queer que cantan tango” a los que se refiere Romero en la entrevista, que “se montan” sobre tacos, “se transforman” y no tienen temor “a la boa, a nada”, se encuentra Fifi Real, quien se autodefine como “políticamente travesti-marika”. En una entrevista del año 2021, la artista construye retrospectivamente su trayectoria identitaria y estética, a partir del relato de una serie de desplazamientos entre género, corporalidad y práctica artística (Sosa, 2021). Así, recuerda que su acercamiento al tango comenzó en 2006, tras exiliarse en Buenos Aires desde su Misiones natal. En ese recorrido identifica diversos tránsitos identitarios y estéticos: del baile al canto –ya que inicialmente el tango le impactó como danza–, de una “postura de gay” a otra “más de puto”, según sus palabras, y, posteriormente, hacia un presente trans/travesti (Sosa, 2021, párr. 12). En esa entrevista afirma: “Empecé con el tango porque era como lo más validado para un “varón””, pero luego su pasaje al canto, implicó el reconocimiento de una limitación impuesta desde afuera, que marcó el inicio de un descubrimiento: la posibilidad expresiva y performativa que el tango le brindaba:

Y cuando empecé con el canto de inmediato se volvió algo político, porque ya entro con el fracaso de saber que no iba a ser una cantante “seria”, digamos que no iba a cantar en la ópera o no iba a poder vivir de eso. Entonces me dediqué a hacer lo mío. El tango tiene algo de interpretación y de comunicar que yo sentía que podía hacerlo. (Sosa, 2021, párr. 1)

En ese reconocer en el tango un género musical que le permite interpretar y comunicar, comienza a explorar el repertorio de tangos tradicionales. Allí, Fifi descubre la potencialidad que algunas obras poseen para sondear en las historias travestis-trans mediante juegos sencillos de cambios de género de algunas palabras. En su interpretación del tango *Mariposita*, por ejemplo, tensiona el sentido original con modificaciones sutiles. Al entonar “mariposita, *muchachito* de mi barrio”, realiza una intervención mínima que tuerce el sentido de la letra original y transforma la historia de una milonguerita que abandona el barrio, atraída por las luces del centro –típica del tango tradicional–, en la de un

muchachito homosexual, trans o travesti, un varón amanerado en su gestualidad. “Mari-posita”, así, deja de connotar la idea de una muchachita que tiene ansias de libertad, que revolotea por la vida y vuela, liviana, del barrio al centro, para dar lugar a otra lectura: la de un muchachito cuyo modo de estar en el mundo no se ajusta a lo que el sistema heteronormativo y patriarcal atribuye como propio de los géneros masculino/femenino concebidos en una oposición binaria.⁽¹⁷⁾ Este mínimo desplazamiento en el género en la palabra “muchachita” resignifica el sentido del tango y lo inscribe en una historia disidente.

Desde su llegada a Buenos Aires, su exploración del acervo tanguero tradicional le puso en el camino otras piezas, actuales y novedosas, semejantes en algún punto a las historias tradicionales, pero localizadas en el presente y articuladas con una mirada actual. Por eso, además de los tangos tradicionales, con el tiempo Fifi incorpora a su repertorio tangos contemporáneos, que va explorando en diversas apariciones y espectáculos que significaron un creciente reconocimiento dentro del circuito cultural. Su espectáculo “Me gritaron Fifi” en el Teatro Maipo 2016, su participación posterior en una propuesta colectiva liderada por la Empoderada Orquesta Atípica en el Centro Cultural Kirchner en 2020, y finalmente su espectáculo *Mostras del Buen Ayre* en 2023,⁽¹⁸⁾ constituyen mojones en su carrera artística. En ese camino, el tango le brindará un espacio expresivo que no encontraba en otros géneros musicales, desde donde comienza a abrir diálogos con sus pares y con la comunidad “paki”. En la misma entrevista antes citada, afirma:

no es que yo me metí al tango tradicional a deconstruirlo. Yo utilicé al tango para comunicar y dialogar con mis pares, para interpelar; primero a mi pequeño universo y después cuando llegué al Maipo y se volvió algo más masivo pude hablarle a la cis-hetero-sexualidad y sensibilizarles también. Desde ahí sí, me metí en el tango tradicional a molestarles, hasta llegar al CCK. (Sosa, 2021, párr. 3)

Al igual que observamos con Romero, también en el caso de Fifi la conformación del repertorio opera como gesto político, en tanto delimita un corpus específico dentro del acervo tanguero a partir del cual se tensionan las matrices heteronormativas que históricamente han estructurado el género. En el espectáculo mencionado, *Mostras del Buen Ayre*, Fifi propone un recorrido por el repertorio que la ha acompañado durante los 10 años de trayectoria. En ese devenir, repone los tangos tradicionales y su juego de resignificación, para luego incorporar tangos de compositorxs actuales –en especial, los escritos por Verónica Bellini–, y finalmente explorar el universo abierto por Piazzolla. A lo largo del espectáculo –producido por ella misma– se escenifican los modos en los que “las

(17) Un fragmento de la interpretación de este tango puede verse en Fifi (2016)

(18) El espectáculo *Mostras del Buen Ayre* fue el cierre de la gira *Viajada Tour*. Se llevó a cabo en noviembre de 2022 en el Centro Cultural Borges. Se encuentra disponible en Fifi (2021). En cuanto a los otros dos espectáculos, existen fragmentos disponibles online (Fifi, 2016 y 2020).

mostras” se apropian del tango.⁽¹⁹⁾

En esta selección, interpreta clásicos como *Romance de barrio* –de Aníbal Troilo y Homero Manzi–, *De mi barrio* –popularizado por Roberto Goyeneche–, *Maquillaje* –de los hermanos Expósito–, *Tú* –de José María Contursi– y *Se dice de mí*, de Francisco Canaro e Ivo Pelay, aunque asociado de manera indeleble a la célebre interpretación de Tita Merello. Asimismo, incorpora composiciones posteriores al quiebre estético inaugurado por Piazzolla, entre ellas obras de Eladia Blázquez y Horacio Ferrer como *Sin piel*, *Vamos Nina* y *Balada para un loco*. La selección de las piezas elegidas supone una apropiación crítica, que no implica una ruptura frontal con el género musical: su indagación del “archivo” recupera la memoria cultural vinculada al canon, pero a la vez, la actualiza visibilizando identidades e historias marginadas. Su búsqueda orientada a habitar el tango, desde su propia sensibilidad trans, desestabiliza desde adentro el acervo, multiplicando el sentido que las piezas portan. En términos de Taylor (2003), esta operación puede leerse como parte de la lógica del repertorio que “tanto conserva como transforma coreografías de significado” (p. 20, traducción propia).

Esta fricción se hace visible, por ejemplo, cuando la artista interpreta *De mi barrio*. Su letra, que narra una historia sobre “la piba más bonita” del barrio, de “un colegio de monjas”, con trato con “familias bacanas”, se tensiona cuando la canta Fifi, “la trava transfronteriza, nacida en Misiones, (...) [que se mueve] en la frontera de los géneros”, según se presenta en el espectáculo (Fifi Real, 2021, 11:11). Esa “piba bonita” interpretada por Fifi –una chica travesti, orgullosa, de pelo en pecho, vestida con transparencias, con boa de plumas y maquillaje–, disloca el sentido literal de la obra, produciendo una disonancia en la enunciación. Así, la misma letra, encarnada en un cuerpo y una subjetividad disidentes, deja de ser lineal, para abrir cuestionamientos acerca de esa niña de barrio, que acaso podría ser –en la voz de Fifi– la evocación de una infancia trans. El tono nostálgico de la obra también podría dar lugar a otra interpretación, donde el sentido se tuerce mediante el gesto paródico que vincula a Fifi, la “trava transfronteriza”, con la imagen de esa niña de colegio de monjas, recatada y obediente. En ese desborde de sentidos que su performance genera, emerge otra lectura posible, una crítica solapada que se asoma en la mención de la vida de cabaret como sustento nocturno a la que alude el tango. Esta referencia, interpretada por una chica travesti, configura un cuestionamiento tácito a la marginalidad estructural que empuja a muchas identidades disidentes hacia la prostitución como única salida. Estas posibles lecturas, que se activan cuando es Fifi la intérprete, revelan sentidos ajenos a la trama tradicional del tango, convirtiendo esta obra, tradicional y canónica, en

(19) La idea de “monstruo” para aludir a las identidades disidentes, ha sido trabajada por Preciado (2020) quien sostiene que el monstruo es aquel cuerpo que vive en transición y cuyos lenguajes y prácticas todavía no pueden ser considerados “verdaderos” por los regímenes de saber dominantes, cuerpos disidentes que poseen la potencia política para denunciar la violencia del sistema binario. Esta denominación, como nombre del espectáculo, es una clara toma de posición, afirmativa y desafiante, respecto de esa violencia.

un tango de carácter distinto. De este modo, el sentido original se pliega, el significado se fragmenta y, al mismo tiempo, se multiplica, proyectando resonancias que exceden cualquier fijación estable. El tango tradicional se convierte, apropiación mediante, en un tango queer.

Algo análogo ocurre con su interpretación del tango *Vamos Nina*, de Horacio Ferrer y Astor Piazzolla. En esta obra, el yo lírico se configura como una voz que anima a Nina a reunir coraje y abandonar el espacio sórdido en el que se encuentra: un mundo de mugre, perros piojosos y harapos. Lejos del tinte aleccionador característico de muchos tangos tradicionales –aquellos que critican a las mujeres que abandonan el barrio por las luces del centro, como el citado *Mariposita*–, la voz poética de éste transmite algo distinto. Con tono de urgencia pero también de cuidado y sostén emocional, insta a Nina a que no sienta vergüenza y desplaza la culpa, que en los tangos tradicionales recae sistemáticamente en la mujer que se alejó de su lugar de origen, hacia el violento que la hostiga y la maltrata en el nuevo lugar que habita, esa “bestia del bar” que “la escupió y la pateó”. Atravesado por la soledad y las violencias urbanas, el tango funciona así como una exhortación en la que una par le tiende una mano a Nina para que tome distancia de esa situación que la denigra: una invitación a huir de los espacios violentos, a alejarse de las miradas de menosprecio y a recuperar la propia dignidad. Cuando es Fifi quien canta a Nina, resulta difícil no leer en esa interpelación una referencia a las identidades disidentes que padecen violencias semejantes. En ese gesto, la elección del tema se vuelve profundamente política. Nina representa a las identidades *queer*, y la voz del tango funciona como la de la comunidad LGBTIQ+ que marcha con orgullo y sale al socorro de quienes atraviesan situaciones análogas.

En la letra del tango *Sin piel*, de Eladia Blázquez y música Piazzolla, otra obra que compone el repertorio del espectáculo, reaparecen la soledad, el dolor y la desilusión, así como la exhortación a abandonar esos paisajes hostiles. En contraposición con el tono envalentonado del tango mencionado anteriormente, aquí predomina una mirada más pesimista: el mundo se presenta helado, las sensibilidades aparecen encallecidas y los sujetos, narcotizados. En ese universo maquinal, el cuerpo surge completamente indefenso –“sin piel”–, expuesto a una intemperie emocional que lo empuja a un vagar aturrido y solitario. Cuando un tango de estas características, que parece aludir a temáticas universales, es apropiado por una cantante “monstrua” de tango queer, su sentido cambia: esa vulnerabilidad deja de ser una experiencia abstracta o universal –la de la vida en la gran ciudad– para adquirir resonancias concretas que remiten a los cuerpos travestis y disidentes obligados históricamente a habitar la noche, la calle y los márgenes urbanos bajo condiciones de violencia, precariedad y desamparo. El “caminar narcotizado” puede leerse entonces no sólo como imagen de una alienación moderna, sino también como la expresión de una subjetividad herida que endurece sus afectos para sobrevivir a la intemperie social.

También en el tango *Maquillaje*, la interpretación opera como una visibilización de las identidades disidentes que utilizan el rubor y el carmín como dispositivos de construcción identitaria. La incorporación de este tango en el repertorio de Fifi, desplaza el sentido de la letra sin borrarla del todo. En su versión original, el maquillaje al que el tango

alude opera como un artilugio que habilita el camuflaje, que genera una apariencia. Configura una “máscara de arcilla” tras la cual se oculta una identidad. Al formar parte del repertorio de Fifi, el tango dice otra cosa: el maquillaje, lejos de producir un ocultamiento, genera la posibilidad de emergencia de las identidades travestis. De este modo, puede pensarse como una tecnología de género, en el sentido propuesto por Teresa de Lauretis (2000) y Preciado (2008 y 2011): un dispositivo cultural que no expresa identidades pre-existentes, sino que las produce y las hace inteligibles; una técnica o “tecnogénero” que construye performativamente la materialidad de los sexos. Así, el maquillaje des-cubre esas identidades, invirtiendo la carga normativa que suele atribuírsele.

En este espectáculo y en algunas entrevistas, Fifi afirma: “Yo no compongo tangos, claramente; yo descompongo tangos” (Fifi, 2021, 11:28). Y en esta clave debe interpretarse la apropiación que realiza de las letras tradicionales, una deconstrucción del tango que opera una resignificación producida por el hecho de interpretarlas desde una posición de sujeto disidente. La selección misma y su enunciación activan posibles lecturas alternativas: letras sobre amor, sobre el abandono o sobre el deseo pasan a leerse en clave no heteronormativa; los temas sobre la marginalidad, la noche, el exceso o el dolor pueden resonar en relación con las experiencias de las identidades travestis/queer; la muerte que acecha como una condición humana, se vuelva otra cosa, una muerte que está presente por los riesgos que se corren al asumir una identidad travesti en un mundo que sigue expulsando esas identidades; el temor a la muerte que puede sobrevenir por encarar una transición de género, o el temor a ser asesinadas en manos de las fuerzas de seguridad. De este modo, piezas musicales que en otros contextos podrían parecer “costumbristas” o temáticas universales adquieren una dimensión política.

Así, el acervo tradicional funciona como un archivo del tango, pero la selección específica que realizan artistas como Fifi, cuando deciden apropiarse de los tangos tradicionales, produce una forma de un contra-archivo. En el mismo gesto, el tango se recupera y se dispone para contar una historia distinta. Así, parafraseando a Williams (1980), se retoma la “tradición selectiva”, pero para agitar otras lecturas posibles. En ese movimiento no se disputa tanto el recorte que la “tradición” ha operado para definir sus contenido –el acervo tanguero sigue vigente en el reconocimiento que estxs artistxs realizan de ese legado–, sino el sentido que históricamente se le ha atribuido. Podríamos pensar que no todo tango entra en ese contra-archivo –difícil sería cantar, desde estas posiciones, un tango que celebra un femicidio, como Romero ha observado–, pero sí aquellos que abren fisuras, ambigüedades o intensidades afectivas que habilitan nuevas lecturas, políticas, del género.

Como señalamos más arriba, Fifi no solo interpreta tangos tradicionales. Además de torcer desde adentro de la tradición, contribuye, en su selección de tangos, a renovar ese legado. Por eso, en su repertorio también hay tangos contemporáneos, como *Nací para molestarte* o *Ni una menos*, ambos de Verónica Bellini, que forman parte del repertorio del espectáculo mencionado. El primero de estos tangos presenta, en primera persona, la voz de quien asume una posición de revancha frente a un desengaño amoroso. A través de imágenes irónicas y cotidianas –ser “la piedra de tu zapato”, “la gotera” en el techo o “el chicle en tu pelo”–, el yo lírico se define como una presencia constante e incómoda en la vida del otro. A través de un tono que combina resentimiento y humor mordaz, el

tango revela tanto una voluntad persistente de incomodar como un orgullo ligado a la conciencia de producir deliberadamente una molestia en el otro. En su versión original, el tango parece aludir a una decepción sentimental en el marco de una pareja heterosexual. Parodiando los tangos clásicos, aquí la mujer toma la palabra y, desde el despecho, interpela al varón que la ha abandonado, advirtiéndole cuán molesta puede volverse en su vida a partir de entonces. Ahora bien, al ser apropiado por Fifi, el tango adquiere otro sentido y se vuelve un canto a la incomodidad que generan las identidades no binarias frente al sistema heteropatriarcal. El malestar aquí no es el de estas identidades, maltratadas, sino que se traslada al que sienten aquellos que no las aceptan. Así, cuando la letra afirma en boca de Fifi: “En este mundo macabro / cada cual cumple su parte / ahora me queda claro / nací para molestarte” (Fifi Real, 2021, 37:52), se reconfigura el malestar, transformándolo en una posición de perturbación activa dirigida al otro. De este modo, esas identidades que no se dejan encasillar en los estereotipos de lo que un “varón” o una “mujer” deben ser, aquellas que desestabilizan las representaciones de género y que usualmente son blanco de miradas despectivas, toman la palabra para revertir el sentido de la crítica. Más que sentirse juzgadas, se afirman en la molestia que generan, en su condición de “mostras” de un tango que así, se torna *queer*.

También cuando Fifi interpreta *Ni una Menos*, la letra incorpora la perspectiva de las disidencias. Como analizamos en otro lugar,⁽²⁰⁾ en este tango aflora una voz colectiva vinculada a las mujeres movilizadas que irrumpieron en el espacio público para denunciar las violencias de género y los femicidios sistemáticamente invisibilizados. Cuando Fifi canta

Ahora estamos juntas ninguna está sola
lastimando a una, nos herís a todas;
porque ya no existen dolores ajenos
hoy nos duele a todas, no habrá ni una menos.
Gritaremos fuerte por las que murieron
por las que callaron, las que no pudieron
escapar a tiempo, juntar el valor
ver que era posible una vida mejor

Su voz encarna un colectivo más amplio, cuya definición queda clara cuando, al final de la interpretación de este tango, Fifi afirma: “¡Sin las travas no hay Ni Una Menos!” (Fifi Real, 2021, 50:08). De este modo, anuda un sentido adicional a este grito, que incorpora la lucha que promueven las travestis, históricamente perseguidas, hostigadas y asesinadas. A partir de lo analizado hasta aquí, se vuelve evidente que la selección del repertorio difícilmente puede separarse de su interpretación. El “archivo” y el “repertorio” funcionan

(20) En Cecconi (2020) abordamos el modo en el que el nuevo repertorio tanguero escrito por mujeres habilita la deconstrucción de los estereotipos de género en el tango, así como la emergencia de nuevas imágenes y formas de sororidad.

en tándem, como diría Taylor (2003).⁽²¹⁾ En este sentido, las relecturas e intervenciones que la artista realiza sobre el tango, encuentra en la performance su verdadera dimensión, pues allí es donde un tango tradicional, interpretado literalmente, es decir sin introducir ninguna modificación en su letra, disloca realmente su sentido. La presencia escénica de Fifi pone en primer plano su cuerpo, su vestuario, su maquillaje y su gestualidad, todo ello articulado a través de su voz, que también es queer. Todos estos elementos condensan en la escena una coreografía central para la producción de sentido. En una entrevista, la artista lo sintetizaba así:

A través de mis shows quería hacer una especie de didáctica para que las personas entendieran qué es el tango queer, hasta que en un momento me asumí yo como queer, y el tango pasó a ser canción y lo queer pasó a ser show. Entonces hoy me es más fácil porque la intervención política que hago ya es mi presencia. No tengo que explicar más de lo que la gente ya está sintiendo con la incomodidad de ver una fémina con bigote y con pelo. Es como que soy demasiado puto para el tango y demasiado tango para los putos. (De Mello, 2022, párr. 3)

Como venimos señalando, la artista ha encontrado en el tango una herramienta política de *artivismo* (Tylor, 2016). Su práctica artística funciona como un vehículo para cuestionar las lógicas binarias y patriarcales a partir de las cuales suelen concebirse las diferencias de género. Su sola presencia en escena como travesti-trans constituye una intervención política que desestabiliza cualquier concepción fija o dicotómica de la identidad. Así, por ejemplo, se observa en sus interpretaciones del tango *Se dice de mí*,⁽²²⁾ una pieza de carácter humorístico, en la que una voz femenina responde, con ironía y desafío, a los comentarios y burlas sobre su cuerpo y su modo de estar en el mundo. En su performance, Fifi intensifica esa operación de resignificación en distintos planos expresivos. El vestuario constituye la primera superficie de inscripción de una identidad que desafía

(21) La distinción entre archivo y repertorio, en los términos de Taylor, resulta especialmente productiva para pensar las prácticas musicales del tango. A diferencia de la música académica, donde la partitura opera como soporte privilegiado de transmisión, en el tango el archivo resulta insuficiente para dar cuenta de los saberes necesarios para su interpretación. Elementos como los “yeites”, las formas de fraseo, la articulación del pulso o el tratamiento del melisma se transmiten en la práctica, a través de saberes corporizados que exceden lo inscripto en el archivo. En este sentido, el tango se sostiene en un repertorio de procedimientos encarnados que van más allá de lo que puede fijarse en el archivo, y que se actualizan en la transmisión directa entre cuerpos y performances.

(22) Puede observarse la que realiza en su espectáculo *Mostras del Buen Ayre* (Fifi Real, 2021, 51:40); o la de 2020 junto a la Empoderada Orquesta Atípica (Fifi Real & La Empoderada Orquesta Atípica, 2020)

las normas heteropatriarcales. Partiendo de una estética *camp*, que exalta lo teatral y lo extravagante, Fifi combina signos corporales asociados a lecturas convencionales de la masculinidad, como los vellos en las piernas y el rostro con bigotes, con una estilización escénica intensamente ornamentada. Su corporalidad travesti-trans se recubre de vestidos ajustados y vistosos, que hacen visible, con claridad, un cuerpo diverso. Como lo recuerda en una entrevista:

Ya intenté que gente de tango me hiciera vestidos y me terminaron haciendo cosas holgadas, para señoras. Me di cuenta que en ese momento no podía ser clara con mi deseo travesti, ¡yo lo que quería era un vestido de tango, de mina, no un remerón! (Gutiérrez, 2020, párr. 5)

Por eso, en más de una ocasión fue ella quien se ha encargado del diseño de su indumentaria, como el vestido largo, negro y plateado, con brillos y transparencias, que deja parcialmente al descubierto las piernas y el glúteo que luce con la Empoderada; o el de red, rojo, largo y con flecos que se extienden hasta sus tobillos, combinados con guantes de ópera al tono, que viste en su espectáculo *Mostras*. El vestuario en sus shows incluye otros elementos, como boas de plumas, más propia de las drags y las divas del teatro de revistas que de las cantantes históricas del tango, zapatos de tacón, collares de perlas, aros, pulseras y anillos, una profusión de accesorios que refuerzan una estética de exceso y teatralidad. El maquillaje, como hemos señalado previamente, lejos de enmascarar o disimular, hace emerger su identidad travesti/trans: labios furiosamente rojos, pestañas postizas que alargan la mirada, pómulos ruborizados.

Asimismo, su gestualidad deliberadamente melodramática desafía la lógica binaria, exagerando y teatralizando signos de la feminidad, con movimientos amplios y estilizados de manos y brazos, poses corporales asociadas al glamour y la seducción, y desplazamientos coreográficos que enfatizan el balanceo de caderas o dibujan con sus tacos pasos de tango sobre el piso. El conjunto articula una performance que se monta sobre una pieza tradicionalmente asociada a las burlas dirigidas hacia una feminidad no normativa, para desplazar esa interpelación hacia otras identidades. Estos elementos refuerzan en la interpretación de Fifi, su búsqueda por recuperar la tradición, pero reconfigurándola desde una sensibilidad disidente: no sólo se trata de retomar el tango, sino también de reinscribirlo en una escena donde emerge el orgullo LGBTQI+. En este marco, durante la performance, Fifi no se limita a entonar la letra original, sino que la interviene incorporando textos propios que desbordan el libreto. Así, en la transición del tema, afirma: “Me gritaron puto, torta, trava, marica. Porque yo, desde hoy en adelante, tengo el tupé de ocupar el espacio, de hacerme visible y, sobre todo, de cantar el tango” (Fifi Real & La Empoderada Orquesta Atípica, 2020, 04:15).

Así, la performance despliega un repertorio de movimientos que involucran el cuerpo en escena y que, en especial, *canta*. El hecho de *cantar* tango se vuelve un acto político orientado a ocupar un espacio históricamente vedado: no sólo el de la visibilidad pública como identidad disidente sino también el del tango mismo, que en su autoafirmación tradicional como “macho” ha excluido a esas identidades de su campo de acción. Este

énfasis en el hecho “cantar”, nos conduce a otro aspecto central de la performance de Fifi: el despliegue de su práctica vocal.⁽²³⁾ En efecto, la temática de la voz, y en particular, de las voces queer,⁽²⁴⁾ se vuelve central en una performance en la que una chica trans “tiene el tupé” de cantar tango. ¿Qué comunica esa voz que interpreta tangos tradicionales desde posiciones disidentes?

La voz es una construcción cultural: lo que entendemos como voz femenina o voz masculina sólo se descifra en el marco de cada cultura. Si bien solemos interpretar ciertas cualidades vocales –tono, timbre, intensidad, modulación, formas de hablar– como signos “naturales” asociados con la masculinidad o la feminidad, estas asociaciones son construcciones modeladas por la cultura. La voz, como el género, puede concebirse como algo que se produce performativamente. En este sentido, el género no se expresa simplemente a través de la voz: también se produce en prácticas vocales aprendidas y reguladas culturalmente que producen expectativas de género en relación con las voces.⁽²⁵⁾

A lo largo de la historia del tango, y en particular en sus primeros tiempos, es sabido que las mujeres debieron vestirse de varón para ser aceptadas. Paquita Bernardo, Pepita Avelaneda o Rosita Quiroga ocuparon un espacio en el mundo patriarcal del tango a costa de mostrarse con indumentaria asociada a la masculinidad, lo que evidencia la violencia simbólica de un género que se configuraba bajo el canon del “tango macho”. En la actualidad, en cambio, los cuerpos queer irrumpen desde la reivindicación de sus propias identidades y voces, ya no ocultándose bajo disfraces impuestos sino afirmándose en su diferencia, lo cual marca un giro fundamental, transformando al tango en un espacio de visibilización, resistencia y resignificación cultural.

En este marco, las prácticas vocales de Fifi pueden pensarse como queer *voicing*, en tanto desbordan las expectativas normativas de género asociadas a las prácticas vocales, produciendo modulaciones, intensidades y registros que desestabilizan las codificaciones

(23) La noción de *práctica vocal* permite desplazar la concepción de “la voz” desde un enfoque meramente expresivo hacia otro que la concibe a partir de un conjunto de operaciones corporales, técnicas, sociales y estéticas. En este sentido, el concepto de prácticas vocales permite abordar el despliegue vocal como una performance (Weidman, 2015, p.235-238).

(24) De acuerdo con el enfoque propuesto, cuando nos referimos a voces queer buscamos llamar la atención sobre el hecho de que la voz, como el género mismo, es performativa (Jarman Ives, 2011).

(25) Davies (2019) sostiene que el cuerpo no preexiste a la voz, sino que también se produce performativamente en ella: así como los cuerpos moldean las voces, las voces también moldean los cuerpos y las formas de habitarlos socialmente.

binarias del sonido y del cuerpo.⁽²⁶⁾ En la interpretación de los tangos, el trabajo vocal de Fifi oscila entre registros graves y medios, con usos hablados, susurrados, raspados y cantados que desplazan la identificación estable entre voz y género. Más que sostener una voz “femenina” o “masculina” homogénea, Fifi Real trabaja con modulaciones híbridas y cambios de impostación que producen una vocalidad ambigua, inestable y queer. En su interpretación de *Se dice de mí* con la Empoderada Orquesta Atípica, por ejemplo, inicia el tema pidiéndole permiso a Tita y dedicándoselo “a todas las mostras que ya no se pueden expresar”. Su juego vocal actúa esa ambigüedad, que comienza advirtiendo “Se dice de mí” con un tono casi compadrón, desafiante y oscuro, y a la vez sensual e íntimo, una combinación que exalta una suerte de guapeza trans. A lo largo del tema esa ambigüedad se va desplegando, con inflexiones vocales que culturalmente se asocian con lo femenino, combinadas con arrastres y acentuaciones que remite a una vocalidad maleva y arrabalera. Así, por momentos la emisión se vuelve más apoyada en graves y en una dicción exageradamente marcada, con cierto “engolamiento” y estiramiento de las sílabas que recuerda modos de decir asociados históricamente al tango, ligados con el compadrito rioplatense. En otros pasajes, en cambio, se observan cambios de impostación, modulaciones más agudas, melismas, gestos de afectación y ciertos modos de ornamentar la línea vocal que interrumpen la continuidad de la voz “guapa”.

Así, Fifi alterna y superpone inflexiones asociadas culturalmente tanto a lo malevo como a lo femenino. Esa oscilación produce una escucha inestable: la voz entra y sale de códigos de género reconocibles sin terminar de asentarse en ninguno. Más que representar una identidad fija, la performance trabaja sobre el tránsito y la fricción entre distintas vocalidades, haciendo visible el carácter construido y performativo tanto de la masculinidad arrabalera como de los llamados “giros femeninos”.

La voz funciona como una tecnología de género que desestabiliza el binarismo, al poner en juego prácticas vocales que oscilan entre los atributos asociados a una masculinidad y una femineidad vocal reconocibles, mientras simultáneamente las vuelve artificio, exceso y performance. En el *queer voicing* de Fifi emerge su grano (Barthes, 1982),⁽²⁷⁾ un resto material, corporal y singular irreductible al sentido, que se despliega más allá de cualquier representación, más allá del lenguaje y la cultura. El grano de la voz de Fifi materializa su cuerpo trans y su canto, un tango queer.

(26) El concepto de voicing enfatiza la naturaleza estratégica y políticamente cargada de la manera en que las voces son construidas en las performances. (Wiedman, 2015).

(27) Barthes define “el grano de la voz” como la presencia del cuerpo en la voz cantada, el encuentro de la música con la lengua, la voz hecha cuerpo, no tanto el timbre como la materialidad del cuerpo que se expresa en el canto. Vincula esta noción con el goce que ésta produce en aquel que la escucha, el canal por el que emerge la significancia –como plus de sentido, exceso, voluptuosidad–.

Reflexiones finales

El recorrido realizado permite pensar el tango queer como un campo de tensión donde repertorio, archivo y performance se articulan en la producción de sentidos sobre género, cuerpo y voz, que imprimen en el tango nuevas sensibilidades y visibilizan aquellas que quedaron opacadas cuando “lo macho” se erigió en metáfora del género musical.

Comenzamos con un análisis del repertorio que cada artista recupera, indagando, en primer lugar, el recorte que realizan. Señalamos que el repertorio aparece asociado a una operación de selección de piezas musicales mediante la cual expresan determinados posicionamientos estéticos y políticos, al tiempo que visibilizan zonas latentes, ambigüedades, tensiones o sentidos no desarrollados por la tradición dominante, que procuran activar desde una sensibilidad queer. Luego nos detuvimos en el análisis de sus performances, desplazando el foco de las letras que lxs artistas seleccionan –la “voz” en el archivo, inscripta, textualizada y sedimentada– a una voz que se dice, se encarna, se actúa y se vuelve productiva al actualizar y transformar, sobre el escenario, los sentidos heredados. Así, el tango aparece no sólo como un repertorio musical, sino como un espacio de actuación y habilitación sensible y política para las identidades queer analizadas.

Las iniciativas de lxs artistas que hacen tango queer participan del “mundo del tango” en Buenos Aires. Comenzaron en el circuito *under* para ir ganando espacio en escenarios oficiales y prestigiosos. Así, su reconocimiento se fue acrecentando. Tanto Fifi Real como Walter Romero abrevan en el canon del tango como género musical para definir su repertorio. Su búsqueda de archivo va desde tangos de los años ‘20, hasta aquellos que se fueron incorporando en los últimos años, pasando por los compuestos en los años ‘40 y ‘50 y los del propio Piazzolla –quien, más allá de ser cuestionado en los ‘60, posteriormente fue sumado al canon para formar parte de la tradición selectiva–. El tango que interpretan, sin dudas, “suena” a tango: no hay mixturas ni hibridaciones con otros géneros musicales, como sí sucedió en las búsquedas estéticas de algunxs jóvenes que protagonizaron la revitalización del tango en la poscrisis. De este modo, podríamos decir que, a nivel musical, sus búsquedas se ajustan a lo reconocido como “tango” dentro del campo. Lejos de los “tangos tongos” de Diego Schissi o de las propuestas impulsadas por el tango electrónico, el tango que se escucha en sus performances se mueve dentro de las armonías, las melodías, las cadencias y los yeites reconocibles como tangueros.

Sin embargo, como vimos, sus propuestas dislocan al género en otros sentidos, lo ponen en diálogo con cuestiones que el tango, históricamente, tendió a dejar a un lado. Estxs artistas subvierten el tango en el plano de la performance, de la música corporizada en cuerpos-otros, de sus voces queer, del repertorio encarnado. Su participación en el mundo del tango cuestiona de manera directa la idea del “tango macho”, que durante largo tiempo funcionó como una barrera que obturó la posibilidad de su acercamiento al excluir de sus contornos a las identidades disidentes. Parafraseando a Butler, podríamos decir que esas identidades funcionaban como ese exterior que el “tango macho” necesitaba para erigirse como tal.

A pesar de eso, el tango interpeló a estxs artistas, quienes decidieron desafiar esa exclusión y traspasar las fronteras que el género había trazado para iniciar un recorrido que

lxs trae hasta el presente. ¿Qué le hacen estas prácticas disidentes al tango? ¿Qué le ofrece el tango a las identidades disidentes? En primer lugar, sus apropiaciones y performances expanden el universo discursivo y performático del género. En tanto apuestas queer, estas producciones –al igual que aquellas ligadas al baile que emergieron a comienzos del siglo XXI– constituyen un ejemplo de artivismo que pone en escena la politización de la abyección en el propio territorio tanguero. En ellas emerge un plus, un exceso que activa la disidencia y materializa la imposibilidad de sujetar los cuerpos, las voces y las actuaciones a las normas heterodominantes. De este modo, configuran una apuesta por cuestionar esa pretendida “normalidad”, desplegando una acción perturbadora que lleva al límite las reglas que organizan la representación del género, las voces y las corporalidades en la tradición del tango.

A su vez, el tango configura para estxs artistas un terreno fértil y cercano para explorar sensibilidades, afectos y paisajes, y para indagar distintas dimensiones del presente en registros que van de la parodia a la ironía, de la crítica o lo bufo, de lo grasa a lo *glam*: masculinidades deconstruidas, sensibilidades gay, marginaciones políticas, sexuales y sociales, experiencias travestis, historias de infancias disidentes, exilios forzados hacia la gran ciudad. En definitiva, el tango les ofrece una tradición que es propia –una música del “acá” que, en tanto tal, forma parte de su “banda sonora” construida a lo largo de la propia biografía–, sobre la cual tejen, con los hilos de la tradición, nuevas formas de habitarla que la desbordan y la reconfiguran.

Así, lo que se abre no es sólo una nueva lectura del tango, sino la posibilidad de su expansión vital: allí donde durante décadas operó el “tango macho” como límite simbólico y excluyente, hoy se ensayan otras formas de habitarlo que lo enriquecen y lo vuelven más complejo, más plural y más vivo; un género que, sin perder su potencia emotiva ni su carga histórica, se transforma en un territorio abierto donde las identidades disidentes no sólo encuentran lugar, sino que lo reinventan desde adentro.

Referencias bibliográficas

- 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.
- Barthes, R. (1982). El grano de la voz. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 262–278). Paidós.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Butler, J. (2001). *Géneros en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2005). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*. Paidós.
- Cecconi, S. (2009). Tango queer: Territorio y performance de una apropiación divergente. *TRANS: Revista Transcultural de Música*, (13). <https://www.sibetrans.com/trans/arti->

- culo/54/tango-queer-territorio-y-performance-de-una-apropiacion-divergente
- 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*. El Colegio de México.
- Cecconi, S. (2020). El tango en la marea verde: Una mirada de género sobre las figuras de lo femenino en el tango actual. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (pp. 161–185). Universidad de Palermo / Columbia College Chicago.
- Cecconi, S. (2021). Corporalidades y sexualidades no normativas en el tango prostibulario. *Revista Punto Género*, (15), 137–154.
- Cecconi, S. (2024). *Yuyes verdes: Mujeres y disidencias en el tango del siglo XXI* [Película documental]. <https://www.youtube.com/watch?v=Z3OXe6fVY44>
- Cecconi, S., & Felice, M. (2025). Intervenir el tango: Voces y prácticas de mujeres y disidencias en la escena tanguera de Buenos Aires (Argentina). *Escena. Revista de las Artes*, 85(1). <https://doi.org/10.15517/es.v85i1.62832>
- Davies, J. Q. (2019). “Soy un esencialista”: Contra la voz misma. En M. Feldman & J. T. Zeitlin (Eds.), *The voice as something more: Essays toward materiality* (pp. 142–168). University of Chicago Press.
- Davis, K. (2014). *Dancing tango: Passionate encounters in a globalizing world*. New York University Press.
- De Lauretis, T. (2000). La tecnología del género. En *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y Horas.
- Fitch, M. A. (2015). *Global tangos: Travels in the transnational imaginary*. Bucknell University Press.
- Goffman, E. (1989). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Goffman, E. (2006). *Estigma: La identidad deteriorada*. Amorrortu.
- Hine, C. (2011). *Etnografía virtual* (C. P. Hormazábal, Trad.). Editorial UOC. (Trabajo original publicado en 2000).
- Jarman-Ivens, F. (2009). Notes on musical camp. En D. B. Scott (Ed.), *The Ashgate research companion to popular musicology* (pp. 189–203). Ashgate.
- Jarman-Ivens, F. (2011). *Queer voices: Technologies, vocalities, and the musical flaw*. Palgrave Macmillan.
- Juárez, C. (2011). El surgimiento de las jóvenes orquestas de tango en los años noventa: Dos casos de estudio: El Arranque y La Máquina Tanguera. *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*, 10.
- Kanai, M. (2015). Buenos Aires beyond (homo)sexualized urban entrepreneurialism: The geographies of queered tango. *Antipode*, 47(3), 652–670.
- Liska, M. M. (2009). El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. *TRANS: Revista Transcultural de Música*, (13). <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/53/el-tango-como-disciplinador-de-cuerpos-ilegitimos-legitimados>
- Liska, M. M. (2012). *Tango: Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*. Ediciones del CCC.
- Liska, M. M. (2018). *Entre géneros y sexualidades: Tango, baile, cultura popular*. Milena Caserola.
- Martin, P. (2025). Marea verde tanguera: aproximaciones a las identidades, enunciaciones

- feministas y estéticas musicales de mujeres en el tango argentino del siglo XXI. *Revista del Instituto Superior de Música*, 27(1), e0081. <https://doi.org/10.14409/rism.2025.27.e0081>
- McMains, J. (2018). Queer tango space: Minority stress, sexual potentiality, and gender utopias. *The Drama Review*, 62(2), 59–77.
- Morel, H. (2012). Vuelve el tango: “Tango argentino” y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires. *Revista del Museo de Antropología*, 5, 77–88.
- Pérez Pavez, A. (2020). *Tango y feminismo*. Tinta Roja Ediciones del Sur Siglo XXI.
- Polti, V. (2010). Las formas contemporáneas del tango. *Entremúsicas*. <http://entremusicas.com/investigacion/2012/12/06/las-formas-contemporaneas-del-tango/>
- Pujol, S. (2012). Tango y universo juvenil: Breve historia de una reconciliación. *ArtCultura*, 14(24), 9–18.
- Preciado, B. (2008). *Testo yonqui*. Espasa Calpe.
- Preciado, P. B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Anagrama. (Obra original publicada en 2000).
- Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Anagrama.
- Salessi, J. (1997). Medics, crooks, and tango queens: The national appropriation of a gay tango. En C. Fraser Delgado & J. E. Muñoz (Eds.), *Everynight life: Culture and dance in Latino/a America* (pp. 141–174). Duke University Press.
- Savigliano, M. E. (2010). Notes on tango (as) queer (commodity). *Anthropological Notebooks*, 16(3), 135–143.
- Schechner, R. (2000). *Performance*. Libros del Rojas.
- Sontag, S. (2018). *Notes on “camp”*. Penguin Books.
- Steiner, V. (2019). *Mirada de mujer: Las letristas del siglo XXI*. Tinta Roja Ediciones.
- Tallón, J. S. (1959/1964). *El tango en sus etapas de música prohibida*. Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire*. Duke University Press.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Duke University Press.
- 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*. <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/5-apuntes-tango-activista-soledad-venegas.pdf>
- Verdenelli, J., & de Abrantes, L. (2014). Sentidos encontrados: Representaciones visuales femeninas disputando las nuevas manifestaciones del tango. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 33, 31–47.
- Villa, P. I. (2011). Der Tanz der Konstruktionen: Tango und Geschlecht. En *Sexy Bodies: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper* (pp. 279–308). Springer.
- Weidman, A. (2015). Voice. En D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in sound* (pp. 232–245). Duke University Press.
- 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).

Otras referencias

- Ancery, P. (2023, 3 de junio). *Profesor de la universidad de día, Evita de noche: el experto en Proust que canta tango con un vestido blanco*. Infobae. <https://www.infobae.com/leamos/2023/06/03/profesor-de-la-universidad-de-dia-evita-de-noche-el-experto-en-proust-que-canta-tango-con-un-vestido-blanco/>
- Cabezón Cámara, G. (2018, 18 de mayo). *Tango que me hiciste bien*. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/115177-tango-que-me-hiciste-bien/>
- De Mello, L. (2022, 2 de septiembre). *Argentina ahora también exporta tango queer: quiénes son los exponentes más famosos del género*. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/477616-argentina-ahora-tambien-exporta-tango-queer-quienes-son-los->
- Diez, I., & Rivero, E. (1963). *Amablemente* [Milonga]. Todo Tango. <https://www.todotango.com/musica/tema/1056/Amablemente/>
- Docampo, M. (2008, 28 de noviembre). *Juego de roles*. SOY, suplemento de Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-454-2008-11-28.html>
- Fifi Real. (2016, 18 de octubre). *Me gritaron Fifi – Mariposita* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=emm3tTbzZcI>
- Fifi Real. (2021). *Fifi Tango – En concierto* [Registro del espectáculo “Mostras del Buen Ayre”] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PQRAy3of9sc>
- Fifi Real & La Empoderada Orquesta Atípica. (2020, 6 de marzo). *Se dice de mí – CCK (Homenaje a Tita Merello)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w4SJEcE4oTg>
- Flores, C., & Razzano, J. (1943). *¿Por qué canto así?* [Tango]. Todo Tango. <https://www.todotango.com/musica/tema/849/Por-que-canto-asi/>
- Gutiérrez, L. (2020, 4 de septiembre). *Fifi, la marica fronteriza que canta el tango en clave queer*. Agencia Presentes. <https://agenciapresentes.org/2020/09/04/fifi-la-marica-fronteriza-que-canta-el-tango-en-clave-queer>
- Litardo, R. I. (2024, 3 de noviembre). *Tango Walter Romero #11 “Chorra” (04-09-2024, Centro Cultural Borges, CABA)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5vJP_cpqKHU
- Pista Urbana. (2025, 9 de julio). *Ritual tango – Walter Romero – Radio Pista Urbana* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5vJP_cpqKHU
- Romero, M., & Jovés, M. (1922). *Patotero sentimental* [Tango]. Todo Tango. <https://www.todotango.com/musica/tema/578/Patotero-sentimental/>
- Walter Romero Tango: Tema. (2020a, 1 de mayo). *Tomo y obligo* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QBzEV0UhB74>
- Walter Romero. (2020b, 1 de julio). *Patotero sentimental Walter Romero Tango + Digo Dipi Kvitko + Trainee en el Tasso* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S0EUpNQraPU>
- Sandramarquez tango. (2022, 15 de septiembre). *Eva canta Gardel (afiche de espectáculo con Walter Romero)* [Publicación de Instagram]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CiiPshquCdk/>
- Santorio, E. (2023, 26 de octubre). *La artista no binaria y cuir Fifi Real sale a la cancha con*

su proyecto de tango. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/616416-la-artista-no-binaria-y-cuir-fifi-real-sale-a-la-cancha-con->
Sosa, L. (2021, 13 de septiembre). *Entrevista a Fifi: “Yo utilicé al tango para comunicar y dialogar con mis pares, para interpelar”*. Agenda Feminista. <http://agendafeminista.com.ar/?p=2837>
Sosa, J. (2025, 4 de febrero). *Por qué canto así* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q7DFwSk6DWw>

Abstract: This article analyzes the process of emergence, consolidation, and expansion of queer tango in Buenos Aires, focusing on a dimension scarcely explored by academic literature: the musical and vocal performance of sexual and gender dissidences. Throughout the 21st century, tango has undergone a profound process of revitalization. Initially driven by youth sectors in the wake of the 2001 crisis, this phenomenon found a fundamental counterpart in the LGBTIQ+ community, which began to contest traditional milonga spaces through role-swapping and same-sex dancing. However, while two decades ago these transformations seemed to be exclusively circumscribed to the dance floor and the choreographic dimension, recent years have witnessed a critical shift toward the modes of singing, composing, and narrating the tango universe. In this new scenario, the queer ceases to be a localized exception and becomes a transversal key that interrogates the genre as a whole, opening up to cuir, dissident, travesti, and non-binary expressions.

The central objective of this paper is to reconstruct how sexual and gender dissidences are reconfiguring contemporary tango through the selection of repertoires and performative strategies, understood here as forms of cultural and political intervention. From a theoretical perspective that intersects the sociology of culture, gender studies, and performance theories, this study proposes to conceptualize these practices not as a radical break with the musical genre, but as critical appropriations that tension, resignify, and expand it from within. To account for the density of this phenomenon, the research relies on a long-term qualitative methodology that includes digital ethnography, lyrical analysis, and the surveying of secondary sources. The analytical corpus consists of a dense discursive and audiovisual archive available on digital platforms—such as interviews, live performances, and public circulation materials—which are approached as fundamental spaces for meaning production and self-representation by the protagonists themselves. Within the heterogeneous landscape of current dissident tango, the article specifically focuses its analysis on two emblematic artistic proposals: those of Walter Romero and Fifi Real. The boundaries of this methodological scope stem from the need to prioritize analytical density over general descriptive breadth. Through the examination of these cases, the paper first investigates the archival operation performed by both performers, demonstrating how their selection of musical pieces activates latent zones, ambiguities, and tensions that the dominant tradition had left obscured. Secondly, it analyzes the transition from text to staging, observing how the voice is embodied, enacted, and rendered politically productive on stage.

The conclusions of this work allow for the characterization of queer tango as a field of tension where musical heritage detaches itself from the historical crystallization of “lo macho” (the masculine) as the genre’s exclusionary metaphor. It is highlighted that, in the final reflections, these proposals manage to remain within the recognizable boundaries of the musical tango canon, yet they dislocate its heteronormative matrix through music embodied in other-bodies (*cuerpos-otros*). Finally, the study concludes that tango offers these identities a native, biographical tradition upon which to weave new ways of inhabiting the present, becoming a vital aesthetic and political territory that expands the discursive universe of the genre and renders it a more plural, complex, and living space.

Keywords: tango – queer tango – dissidences – buenos aires – culture – gender – performances – dissident identities – alternative tango – cultural activism

Resumo: Este artigo analisa o processo de emergência, consolidação e expansão do tango queer em Buenos Aires, focando seu olhar em uma dimensão pouco explorada pelos estudos acadêmicos: a performance musical e vocal das dissidências sexuais e de gênero. Ao longo do século XXI, o tango experimentou um profundo processo de revitalização. Inicialmente impulsionado por setores juvenis após a crise do ano 2001, esse fenômeno encontrou um correlato fundamental na comunidade LGBTQ+, que começou a disputar os espaços tradicionais da milonga por meio da troca de papéis e da dança entre pessoas do mesmo sexo. No entanto, enquanto há duas décadas essas transformações pareciam circunscrever-se exclusivamente à pista de dança e à dimensão coreográfica, nos últimos anos observa-se um deslocamento crítico em direção aos modos de cantar, compor e narrar o universo do tango. Neste novo cenário, o queer deixa de ser uma exceção localizada para se tornar uma chave transversal que interpela o gênero em sua totalidade, abrindo espaço para expressões cuir, dissidentes, travestis e não binárias. O objetivo central deste trabalho é reconstruir como as dissidências sexuais e de gênero estão reconfigurando o tango contemporâneo a partir da seleção de repertórios e das estratégias performáticas, entendidas aqui como formas de intervenção cultural e política. A partir de uma perspectiva teórica que cruza a sociologia da cultura, os estudos de gênero e as teorias da performance, propõe-se pensar essas práticas não como uma ruptura radical com o gênero musical, mas como apropriações críticas que o tensionam, o resignificam e o expandem por dentro. Para dar conta da densidade desse fenômeno, a pesquisa apóia-se em uma metodologia qualitativa de longo alcance que inclui a realização de etnografia digital, a análise de letras e o levantamento de fontes secundárias. O corpus analítico é constituído por um denso registro discursivo e audiovisual disponível em plataformas digitais —como entrevistas, apresentações ao vivo e materiais de circulação pública—, os quais são abordados como espaços fundamentais de produção de sentido e autorrepresentação de xs próprixs protagonistas. Dentro do heterogêneo mapa do tango dissidente atual, o artigo concentra sua análise de forma específica em duas propostas artísticas emblemáticas: as de Walter Romero e Fifi Real. A delimitação desse recorte metodológico obedece à necessidade de priorizar

a profundidad analítica em detrimento da descrição panorâmica geral. Através do exame desses casos, indaga-se, em primeiro lugar, a operação de arquivo realizada por ambos os intérpretes, demonstrando como a seleção de suas peças musicais ativa zonas latentes, ambiguidades e tensões que a tradição dominante havia deixado opacadas. Em segundo lugar, analisa-se a passagem do texto para a encenação, observando como a voz se encarna, se atua e se torna politicamente produtiva no palco.

As conclusões do trabalho permitem caracterizar o tango queer como um campo de tensão onde o patrimônio musical se desprende da histórica cristalização do “macho” como metáfora excludente do gênero. Destaca-se que, nas reflexões finais, essas propostas conseguem manter-se dentro dos limites reconhecíveis do cânone musical do tango, mas deslocam sua matriz heteronormativa a partir da música corporificada em corpos-outras. Finalmente, conclui-se que o tango se oferece para essas identidades como uma tradição própria e biográfica sobre a qual tecer novas formas de habitar o presente, tornando-se um território estético e político vital que expande o universo discursivo do gênero e o transforma em um espaço mais plural, complexo e vivo.

Palavras-chave: tango – tango queer – dissidências – buenos aires – cultura – gênero – performances – identidades disidentes – tango alternativo – ativismo cultural

Sofía Cecconi: Socióloga y Doctora en Ciencias Sociales por la UBA. Cursó estudios de posgrado en la Freie Universität zu Berlin (Alemania). Es profesora-investigadora en la UBA y en la UNO. Ha participado durante más de 25 años en distintos proyectos de investigación en el Instituto Gino Germani (UBA), temáticas vinculadas a cuestiones culturales, el tango, la juventud, el género y la sexualidad. Actualmente, es investigadora del Instituto de Cultura Popular y Pensamiento Nacional de la UNO. He recibido becas, premios y distinciones de organismos nacionales e internacionales, como el CONICET, la UBA y la Fundación Cultural Latin Grammy. También es realizadora del documental “Yuyes Verdes. Mujeres y disidencias en el tango del siglo XXI”. Sus principales áreas de interés son la sociología de la cultura, el tango, los jóvenes, la temática del cuerpo y las cuestiones de género. He publicado artículos en libros y revistas internacionales sobre estos tópicos.