.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Soy en el cuerpo del otro: el baile de tango a lo largo de la historia argentina

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Silvia Marta Luna

Gustavo Varela, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Ciencias de la Comunicación

Tesina de Licenciatura

"Soy en el cuerpo del otro"

El baile de tango a lo largo de la historia argentina

Autor: Silvia Luna

Tutor: Gustavo Varela

Buenos Aires

Octubre de 2018

Índice

Notas preliminares

Deconstruyendo pisadas……...……. 4

Construyendo miradas……... 7

Introducción

Presentación del problema…… 11

Hipótesis…… 13

Marco teórico y metodología de trabajo…… 14

Dispositivo histórico…… 14

Relaciones de poder……. 15

Lucha de clases y sectores……. 15

El baile…… 20

Los cuerpos……. 22

Aproximaciones a la pregunta por el baile de tango: el cuerpo en el abrazo..……. 28

El otro que baila…….... 33

Cuerpo procaz……..... 35

Cuerpo moralizado…….. 39

Cuerpo pleno……... 47

Cuerpo artístico…….. 59

Cuerpo técnico…… 68

Cuerpo abierto…… 75

Cuerpo perceptivo…… 80

Cuerpo masculino, femenino y *queer*…….. 91

Conclusión…….. 95

Bibliografía…… 99

Notas preliminares

Deconstruyendo pisadas

Desde el momento en que comencé a pensar al baile de tango como objeto de investigación supe que se trataba de un gran desafío, tanto desde una perspectiva académica como personal.

Desde el aspecto académico, en primer lugar, porque hace algunos años atrás cuando estaba finalizando la cursada de la licenciatura en Comunicación Social ya tenía definido el tema y sabía que había poca producción académica sobre el tango en general, y sobre el baile en particular. Y, en segundo lugar, porque sabía que el tema elegido me iba a permitir articular varias perspectivas, conceptos y abordajes respecto a las distintas disciplinas que se problematizan en la carrera –Filosofía, Sociología, Antropología, Psicología, Historia, Semiótica, Biología- El gran desafío era cómo integrar la pluralidad de voces y miradas en un todo coherente. Así, esta circunstancia que puede llegar a pensarse como un obstáculo en el inicio de la investigación, la entendí como un gran desafío.

Por otro lado, desde lo personal el desafío implicaba estudiar al baile de tango siendo bailarina, es decir, siendo sujeto de la práctica y siendo parte de esa llamada camada de "jóvenes" que se acercaron al baile de tango cuando comenzaba el nuevo milenio.

Finalmente, ¿*Cuándo* asumí el desafío como tal? Cuando empezaron a surgir publicaciones sobre el tema. Cuando el tango y el baile comenzaron a tomar relevancia como objeto de estudio. Así, Gustavo Varela en 2005 publicó *Mal de Tangos. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, y en 2016 *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina.* Asimismo, a la ola de interés por el tango se sumaron Juan Pablo Gau y Marcelo Lavergata con su tesis de licenciatura en Comunicación Social "*Tango tradicional" o "Tango nuevo". Discursos sobre la renovación y la conservación en el baile del tango* en 2008, Javier Campo con *Tangos reos* en 2009, Sergio Pujol con *Historia del baile. De la milonga a la disco* en 2011, María Julia Carozzi con *Aquí se baila el tango* en 2015 y Mercedes Liska con *Argentine Queer Tango. Dance and Sexuality Politics in Buenos Aires* en 2017.

En este contexto, creí que esa producción académica iba a funcionar como un suelo sobre el que iba a poder empezar a construir mi investigación, sin embargo la mayoría de los trabajos sobre el tango, a excepción de los de Gustavo Varela, no hablaban sobre lo que necesita problematizar. Es decir, que la mayoría de los abordajes planteaban un recorte muy específico para tratar el tema del baile quedándose, a mi entender, en un plateo superficial que sólo hacía referencia a los márgenes parciales de lo que engloba el fenómeno. Es por eso que en ese momento sentí que volvía a encontrarme con el obstáculo inicial de la escasez de contenido. Así, ese carácter parcial en los enfoques de los estudios sobre el tango me permitió visualizar una vacancia y que, precisamente, aquello que no estaba en el campo era porque tenía que crearlo. Y allí comenzó el gran recorrido, un camino complejo, de idas y vueltas, de continuidades y rupturas en la construcción del objeto.

¿*Cómo* lo construí? Utilizando mi experiencia como bailarina. Mis conocimientos en el baile de tango funcionaron como un factor principal que ayudaron a comprender lo que pasaba años antes con el baile. Acceder a las distintas experiencias de los bailarines, tanto actuales como del pasado, era la única manera de acercarme al objeto y pensarlo desde el cuerpo. La observación y el análisis de la práctica del baile desde la experiencia de otros bailarines en otros momentos históricos me permitieron comprender que el fenómeno abarcaba mucho más que una relación intersubjetiva entre los cuerpos. Comenzar a pensar al baile a partir del vínculo entre los cuerpos, y de lo que expresaban en el suelo histórico me llevó a cuestionarme: ¿qué era aquello que los cuerpos expresaban en esa relación? ¿Qué materializaban en ese vínculo? En consecuencia, a partir de reflexionar sobre estos interrogantes fue que pude percibir que había formas en el baile que se tornaban dominantes en determinados momentos históricos. Así, de esa interrelación entre el baile y la historia surgió esta genealogía de las formas que asume el baile de tango. De allí germinó la teoría de los cuerpos como las distintas modalidades que se vuelven dominantes en los diferentes procesos políticos que constituyen la historia argentina.

Mis casi 20 años asistiendo a milongas de capital y el conurbano, tomando clases de tango salón y escenario, haciendo shows y, en algunos momentos, dando mis propias clases constituyen esa experiencia que me ayudó a comprender al baile de tango como una práctica social que principalmente involucra un tipo de saber, y un saber del cuerpo. Un cuerpo que no es ajeno ni a su espacio ni a su tiempo, sino que está

atravesado por ellos. Un cuerpo que es carne y sujeto de su propia acción y es creado y recreado por la historia misma de la que es parte. Y un saber que, en tanto es histórico, encarna los conflictos, las luchas de poder.

Entonces entender al baile de tango a partir de una relación mucho más amplia que la mera intersubjetividad entre dos personas me permitió comprenderlo en toda su complejidad. Estudiar al baile de tango a partir del concepto de saber me abrió el espectro para explicarlo a partir de sus contradicciones y rupturas de sentidos. Ahí pude generar esa perspectiva que en tanto cientista social necesitaba para abordar el objeto y con ella realizar las operaciones teóricas y metodológicas pertinentes para la elaboración de un objeto original dentro del campo.

Así, el proceso de construcción del objeto explicitó que el baile de tango no es un fenómeno subjetivo como se cree desde el sentido común, sino que puede entenderse y explicarse desde la pluralidad de enfoques y conceptos que abarcan las Ciencias Sociales.

De aquí que el desafío a lo largo del desarrollo del trabajo sea romper con el sentido común académico y de los bailarines, terminar con esa creencia en el mito de que hay una esencia en el baile que es entendida como cualidad atemporal. Por este motivo el objeto fue abordado desde un dispositivo histórico y construido desde una multiplicidad de disciplinas que ayudaron a comprender su heterogeneidad en cada momento.

Por consiguiente el objetivo de la investigación siempre fue otorgar una perspectiva dentro del campo de la comunicación que entienda al baile de tango a partir del conflicto, a partir de una concepción de poder, de manera que el fenómeno sea explicado en todas sus dimensiones, en todos sus sentidos y contrasentidos. De aquí que se torne una necesidad hablar de cuerpos y formas dominantes en el baile de tango a lo largo de la historia argentina.

Construyendo miradas

Así como el desarrollo de la tesina motivó una reflexión sobre aquellos factores que influyeron en la construcción del objeto; del mismo modo generó la necesidad de pensar qué lugar ocupa el estudio del baile de tango, que propone éste trabajo, dentro del campo de la investigación en Comunicación. Es en este sentido que este trabajo se ubicó en la línea de los estudios en Comunicación que Héctor Schmucler entiende desde un sentido ontológico-moral o antropológico, en tanto es constituyente de lo humano. Es decir, como manera de ser de los hombres en el mundo. Así lo explicaba en *Memoria de la comunicación*:

> Vista así la comunicación, como constituyente de lo humano, como momento de trascendencia de lo individual, de comunión con el otro, modifica la relación con el concepto de cultura. Deberíamos entonces hablar de una relación comunicación-cultura, es decir, de espacios semejantes y no de "comunicación y cultura", que al unir los dos términos con una cópula presupone la diferencia. Si prosiguiéramos con esta reflexión tal vez llegaríamos a sugerir la conveniencia de pensar la comunicación como cultura.[1]

La reflexión de uno de los pioneros de los estudios de Comunicación y Cultura en América Latina fue fundamental para entender el lugar que ocupa hoy la Comunicación Social dentro de la Ciencias Sociales, así como para comprender cuál es el rol del comunicólogo en el campo y en la sociedad contemporánea. La clave para ello fue visualizar que hoy es una necesidad pensar a la comunicación desde la cultura. ¿Y qué significa esto? Significa que hay que mirar más allá de la comunicación masiva y de la comunicación instrumental de datos, que caracterizan a la sociedad de la Información y la Comunicación, para poder percibir qué es lo que expresan los sujetos en las relaciones con los otros. ¿De qué manera se vinculan? ¿En qué lugares? ¿Cómo lo hacen y por qué? Pensar la comunicación desde la cultura es pensarla desde las prácticas sociales y culturales que le dan sentido a las vidas de las personas. Es observar y analizar qué es aquello que se pone en juego en la expresión de los cuerpos, qué es aquello que materializan en esa práctica y en ese vínculo.

En este sentido es que, tal como lo afirma Schmucler, Comunicación y Cultura se vuelven términos semejantes. Así el rol del cientista social es investigar esas

[1] Schmucler, Héctor: *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos, 1997, p. 113.

prácticas culturales que suceden más allá de la virtualización de los vínculos en la era digital y explicar qué sentidos encarnan. El comunicador social es el intelectual que hoy puede deconstruir esas ideas instaladas en el imaginario social que son percibidas como verdades atemporales. Es quién está preparado para dejar al descubierto los discursos que se vuelven dominantes, es quién dispone de las herramientas para explicitar los efectos de verdad, los efectos del poder.

Así, en palabras de Schmucler:

> La relación comunicación/cultura es un salto teórico que presupone el peligro de desplazar las fronteras. Pero, justamente, de eso se trata: de establecer nuevos límites, nuevos espacios de contacto, nuevas síntesis (…) Se pretende hacer estallar los frágiles contornos de las disciplinas para que las jerarquías se disuelvan. La comunicación no es todo, pero debe ser hablada desde todas partes; debe dejar de ser un objeto constituido, para ser un objetivo a lograr. Desde la cultura, desde ese mundo de símbolos que los seres humanos elaboran con sus actos materiales y espirituales, la comunicación tendrá sentido trasferible a la vida cotidiana.[2]

De este modo, uno de los fundadores de la carrera de Ciencias de Comunicación Social en la Universidad de Buenos Aires, agregó que no solamente debe pensarse a la comunicación desde la cultura, sino que necesariamente se deben construir nuevas miradas, y miradas que trasciendan los límites de las otras ciencias. Romper las jerarquías es ir más allá de lo ya estudiado y pensarlo desde otro lugar. Las Ciencias de la Comunicación están en ese camino de incomodar, de analizar, de percibir eso que hace ruido pero que no termina de entenderse por qué. Así, el gran desafío de esta nueva disciplina es construir nuevos objetos que sean explicados "desde todas partes". De aquí la importancia de abordar al fenómeno del baile desde la multiplicidad, desde la pluralidad de enfoques y conceptos, porque "la comunicación no es todo" pero necesariamente "debe ser hablada desde todas partes" ¿Por qué? Porque ese es su rasgo distintivo dentro del campo de las ciencias.

La Comunicación es la hija menor de las Ciencias Sociales, y como tal heredó sus teorías y sus métodos. Está atravesada por todas las disciplinas y se enriquece continuamente de todas ellas. En ese sentido es claro que genere nuevos enfoques para crear nuevos objetos. Y en este caso particular, esta tesina cumplió con esa premisa.

[2] Schmucler, Héctor: *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos, 1997, pp. 150-151.

Ahora bien, la metodología utilizada en el proceso de producción del objeto de estudio baile de tango respondió principalmente a una genealogía de las formas que históricamente asume el baile. Y para entender esas formas el trabajo explicitó el uso de una "participación observada" más que de una observación participante, ya que como se menciona en el apartado anterior, se trató de un trabajo de varios años de asistencia a clases y milongas. ¿Por qué una participación observada? Porque la mirada fluctuaba entre el adentro y el afuera de la pista, entre el adentro y el afuera del conjunto social y porque la única manera de comprender el sentido que encarnan los cuerpos en movimiento era ser parte de esa acción.

De este modo, utilizar esta metodología contribuyó a generar una perspectiva original que permitió abordar el objeto desde la relación entre los cuerpos y desde su expresión material en la historia. Participar activamente en las milongas significaba convivir con algunas formas de baile que eran analizadas; y al mismo tiempo, observar y pensar en aquello que esas formas manifestaban implicaba un distanciamiento. De este modo, esta operación metodológica fue decisiva para generar el mayor acercamiento posible en el estudio del objeto, así como la distancia necesaria para su construcción.

Si bien el estudio de campo reveló el uso de herramientas de la antropología, este trabajo estuvo muy lejos de lo que Clifford Geertz designó como "enfermedad del diario íntimo", ya que en su desarrollo no se plantearon descripciones densas o reflexiones sobre el mismo trabajo de campo sino que, a partir de la observación y el análisis, se problematizaron situaciones y conceptos para poder comprender y explicar qué era lo que expresaba cada forma de baile en cada tiempo. La investigación planteó un cuestionamiento hacia algunas nociones que fueron detectadas de manera reiterada en los discursos de los bailarines y que se utilizaban en el habla cotidiana como si comprendieran el mismo sentido en todos los tiempos. Así, se problematizó la idea de cuerpo, de otro, de vínculo y de abrazo en el baile de tango con el fin de quitarles su condición ahistórica y otorgarles la significación que a cada una le correspondía de acuerdo al suelo histórico en la que se la estudiaba.

Asimismo el trabajo de análisis de discursos de fuentes audiovisuales, orales y escritas de diversos bailarines contribuyó a percibir una dimensión temporal en las formas de baile, que no es propia del fenómeno si no que es aquella marcada por los

procesos políticos que componen las etapas históricas en la argentina. Más que de continuidades, se trataba de rupturas: las formas en el baile de tango marcaron un ritmo de conflicto que es el mismo que caracteriza a la historia política en la Argentina.

Entonces, hacer un análisis histórico le permitió a esta investigadora deconstriur las experiencias de los bailarines para poder rastrear los sentidos que involucraba la práctica del baile de tango y al mismo tiempo, los saberes que en ella se constituían y por qué. Esto es lo que, desde la perspectiva de Michel Foucault, puede considerarse como una "genealogía" de las formas que asume el baile de tango a lo largo de la historia argentina.

Así esta arqueología del saber en el baile de tango pretendió seguir el curso de la investigación en Comunicación que marcó uno de los padres de la disciplina cuando explicitó que "la comunicación solo es posible si se acepta al otro". En palabras de Schmucler: "La resurrección de la comunicación presupone la de los cuerpos, sustento de los intercambios simbólicos donde los seres humanos se reconocen".[3] Así, este trabajo se propuso volver a la fuente primaria de expresión, al cuerpo, en tanto sujeto que materializa esos "intercambios simbólicos", y que muchas veces en la historia tomaron la forma de luchas.

Por consiguiente, *Soy en el cuerpo del otro* no surgió como el resultado de la puesta en relación de un conjunto de variables y conceptos sino que fue el fruto de pensar y repensar, de deconstruir y construir nuevas maneras de entender aquello que expresan los cuerpos en su materialidad.

Silvia Luna

Marzo de 2019

[3] Schmucler, Héctor: *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos, 1997, p. 294.

Presentación del problema

> Situar al tango en la historia política argentina significa abandonar cualquier forma de dogmatismo: no hay ninguna esencia que salvar, ninguna argentinidad que defender, ninguna verdad existencial que conquistar. También permite desechar ideas tan petrificadas como ciertas y repetidas hasta el cansancio sin ningún fundamento histórico.[4]

Comenzar el trabajo con la cita de Gustavo Varela, investigador y teórico contemporáneo del tango, es hacer explícita la decisión de alejarse del mito de que el baile de tango es una entidad absoluta, que se mantiene igual a sí misma como si fuese independiente del tiempo, como si fuese poseedor de una "esencia". Nada es fuera del tiempo y mucho menos el baile de tango. De aquí parte la iniciativa de estudiarlo necesariamente desde la historia política argentina. De todos modos, el desafío ya no es definir el qué sino desentrañar el cómo. No existe una definición unívoca y consensuada del tango y tampoco interesa puntualizar alguna, sino que el foco está en analizar en detalle cómo se baila tango, quiénes lo hacen y porqué. ¿Qué sentidos se ponen en juego en la pista? ¿Y en qué suelo histórico?

El presente trabajo analiza el baile de tango conforme a las distintas modalidades que asume desde sus inicios en el final del siglo XIX hasta principios del XXI. Comprende un abordaje teórico dinámico que en su desarrollo deconstruye las concepciones tradicionales sobre esta danza al mismo tiempo que otorga otra perspectiva para pensar el fenómeno dentro del campo de la comunicación.

El baile de tango es abordado como una práctica que va cambiando en relación a las diferentes etapas que atraviesa la sociedad. Es analizado como una manera de expresión del cuerpo que asume distintas formas conforme a la coyuntura histórica de la que es parte.

Hablar del baile de tango es hablar del cuerpo y la subjetividad, y es hablar de arte, en tanto es creación humana que se vuelve representación. Es hablar de un proceso de producción desde una perspectiva que no atiende parcialmente al resultado, al objeto, sino que se enfoca en el sujeto, en el acto presente de la creación.

---

[4] Varela, Gustavo: *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016, p. 23.

Hablar del baile de tango es hablar de conciencia de clase, de lucha de sentidos, de tensiones, de condiciones de existencia, en tanto comprende una dimensión económica que muchas veces define las condiciones de vida de los sujetos que bailan en el mundo capitalista. De aquí que también sea expresión social y cultural de las contradicciones que se tejen alrededor de la construcción del concepto de identidad, ya sea nacional, política, de género o de clase.

Hablar del baile social del tango es hablar de historia y política en la Argentina en tanto es parte del proceso de constitución del Estado Moderno. La vida política del país y los vaivenes del tango en la sociedad tienen un devenir conjunto desde su comienzo hasta hoy.

El tango es un fenómeno moderno que nace sin indicios previos. Hay habanera, vals o candombe pero ningunos de estos elementos agrupados da como resultado el baile de tango. Esta práctica inaugura una forma de relación con el otro que hasta ese momento no tiene precedente y esa es su marca trascendental. Desde el primer día el tango es un baile "otro" para la sociedad de 1880. De aquí que su trayectoria esté marcada por la misma tensión que le da vida.

El tango es más que un conjunto de elementos que confluyen en un punto del tiempo y del espacio. Y el baile no es una entidad aislada en un momento y un lugar, es a cada momento que se lo hace y cada vez es diferente. No es algo absoluto, sino que es relativo desde el primer momento de su existencia. Siempre es en relación a otro y a un contexto social, político, cultural y económico del que es parte.

El baile de tango en los últimos años se vuelve tema de estudio de varias investigaciones y adquiere relevancia dentro del campo intelectual. Sin embargo los trabajos no logran profundizar en la danza ya que es uno de los objetos más complicados de estudiar para las Ciencias Sociales. Su complejidad reside principalmente en la multiplicidad de sentidos que engloba, es música, poesía y baile, todo junto. Y la dificultad, más allá del recorte, está en escapar al mito que entiende al baile tango como una entidad que posee una esencia, que la comprende como mismidad. Desde ya que no lo es porque, precisamente, aquello que lo caracteriza en cada tiempo es la heterogeneidad.

De aquí que el interrogante que guía la investigación no sea ¿qué es el tango? La intensión tampoco es quedarse en la superficialidad de cuestionarse solamente ¿cuál es la forma que asume? Sino que lo relevante es entender ¿Por qué a lo largo de la historia algunas formas de baile se vuelven dominantes? La propuesta es andar y desandar los diferentes estratos de la historia política argentina para dar cuenta de las relaciones de poder que la constituyen y que influyen en las formas dominantes que asume el baile en cada proceso abordado.

Hipótesis

El objetivo del presente trabajo es explicitar que las formas que asume el baile de tango son una expresión social y cultural de las luchas, tensiones y negociaciones que se dan al interior y al exterior de las clases y de diferentes sectores sociales. En tanto estas luchas son las que constituyen los diferentes momentos históricos en la Argentina, son las que permiten explicar las relaciones de poder inherentes a los procesos políticos que influyen en los modos de expresión del baile de tango.

Asimismo, el desarrollo de la hipótesis de la investigación permite comprender que las tensiones entre los sectores giran alrededor de la construcción o reafirmación de las identidades de clase, que se ponen en juego en los diferentes suelos histórico-políticos. Así los modos de baile que surgen desde el primero hasta el último son al mismo tiempo un gesto político. El abrazo en el baile no es sólo un hecho psíquico, psicológico de unidad tal como sostienen los bailarines, sino que comprende la manifestación de los conflictos que se generan entre los diferentes sectores sociales y por lo tanto es fundamental entenderlo como un gesto histórico y político.

Esta tesis plantea que las luchas que se dan entre los sectores por dominar en el campo social y cultural tienen una expresión directa en las maneras de baile que toman notoriedad pública y posterior legitimidad. De aquí que el baile de tango sea abordado como manifestación de los conflictos que se generan entre las clases y hacia el interior de ellas. Tales conflictos entre los sectores son los que se visibilizan en los procesos históricos cuando alguno siente amenazada su imagen simbólica instalada en el imaginario social y político.

Marco teórico y metodología de trabajo

Dispositivo histórico

El dispositivo histórico está organizado a partir de los procesos políticos que se distinguen por las tensiones, las relaciones de poder entre las clases y/o sectores sociales, que a su vez atraviesan a todas las formas que asume el baile de tango. Cada tramo que compone al dispositivo histórico es un período de tiempo que comprende el surgimiento y posterior predominancia de una forma que adopta el baile de tango en la sociedad. Por ello el punto de partida es la formación del estado moderno argentino cuyo año de referencia es el 1880 y la última etapa que comprende el abordaje culmina en 2010. Este amplio recorte no es caprichoso ni azaroso, es parte de la complejidad de abordaje del objeto. La única manera de entender las relaciones de poder, las formas que surgen y dominan en el baile es en el tiempo.

Así, la construcción de éste dispositivo histórico explicita la constitución de una subjetividad que siempre es histórica. En este sentido Michel Foucault, en *La Verdad y las formas jurídicas*, señala que su propósito es:

> ver cómo se produce, a través de la historia, la constitución de un sujeto que no está dado definitivamente, que no es aquello a partir de lo cual la verdad se da en la historia, sino de un sujeto que se constituyó en el interior mismo de ésta y que, a cada instante, es fundado y vuelto a fundar por ella.[5]

De este modo, la única manera de andar y desandar los pasos del tango es siguiendo las pisadas de los cuerpos que bailan con el fin de desentrañar qué es lo que encarnan en cada tiempo. La forma más efectiva de saber qué es lo que pasa en la pista es adentrarse en la marea de cuerpos en movimientos para entender: ¿Qué es lo que bailan? ¿En qué suelo histórico? El curso de la investigación da un primer paso en la búsqueda de respuesta a los interrogantes planteados. Otorga una perspectiva original para pensar el baile de tango desde la historia política argentina, para dar cuenta de un sujeto que, como sostiene Foucault, es fundado y vuelto a fundar por la historia. Fundamentalmente para entenderlo no solo como un gesto social y cultural, sino también como un gesto político.

[5] Foucault, Michel: *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1990 –ed. or.: 1973- (Primera conferencia).

Relaciones de poder

Tal como sostiene la investigación las relaciones de poder son un elemento constitutivo de los procesos histórico-políticos que influyen en las formas que asume el baile, de aquí que sea necesario puntualizar sobre ellas. Al respecto Michel Foucault afirma:

> Nietzsche coloca en el núcleo, en la raíz del conocimiento, algo así como el odio, la lucha, la relación de poder. (…) Para saber qué es, para conocerlo realmente, para conocerlo en su raíz, en su fabricación, debemos aproximarnos a él no como filósofos sino como políticos, debemos comprender cuáles son las relaciones de lucha y de poder. Solamente en esas relaciones de lucha y de poder, en la manera en la que las cosas entre sí se oponen, en la manera en cómo se odian entre sí los hombres, luchan, procuran dominarse unos a otros, quieren ejercer relaciones de poder unos sobre otros, comprendemos en qué consiste el conocimiento. Es claro pues, que un análisis como éste nos introduzca de manera eficaz en una historia política del conocimiento, de los hechos y el sujeto de conocimiento.[6]

Lucha de clases y sectores

Para entender los juegos de dominación que se dan adentro y afuera de la pista es fundamental incluir varias perspectivas que dan cuenta de la configuración de los diferentes sectores que son considerados actores que motivan la disputa de poder a lo largo de la historia. Estas perspectivas son expuestas de acuerdo a las necesidades del desarrollo de la hipótesis ya que su aporte teórico contribuye a comprender el dominio y la legitimación de los modos de baile abordados.

En este sentido el trabajo se sirve de la investigación que Pierre Bourdieu publica en 1979: *La Distinción*. En ella el sociólogo francés construye la teoría del espacio social para representar el mundo social a partir de las diferencias expresadas en la posesión del capital de los agentes. Ello le permite dar cuenta de las desigualdades que se generan dentro del espectro social. Asimismo, utiliza al gusto como una categoría para explicar las diferencias en los consumos culturales de las clases que componen ese espacio socialmente estructurado. Este autor parte de la idea de que existe una diferencia entre los distintos sectores que componen lo que él llama el espacio social y

[6] Foucault, Michel: *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1990 –ed. or.: 1973- (Primera conferencia).

que esa diferencia se legitima en las luchas por la obtención y posterior legitimidad del capital. De aquí que el conflicto sea lo que motiva el desarrollo de su propuesta. Esto directamente remite a la premisa con la que Marx y Engels comienzan el Manifiesto Comunista que publican en 1848: "La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de la lucha de clases".

Como bien señalan los teóricos la historia siempre es de lucha. De aquí que sea pertinente especificar quiénes componen a las clases y/o sectores que la motivan y porque. ¿Qué es lo que se pone en juego en esa lucha?

Según Bourdieu se lucha por la apropiación y legitimación del capital, que es entendido como "una relación social, una energía social, que ni existe ni produce sus efectos si no es en el campo en el que se produce y se reproduce".[7] El autor organiza un sistema espacializado de diferencias conforme a la adquisición de esta "energía social" que se pone en juego en los campos. Y agrega que "los principios de construcción del espacio social son las diferentes especies de poder o de capital vigentes en los diferentes campos".[8] Así como explicita que la posesión del capital es una suerte de poder que define una posición en el espacio, también agrega que hay diversas formas en las que se expresa ese poder y que a su vez se engloba en un tipo de capital: el capital simbólico. Así lo detalla el sociólogo.

> La posición de un agente determinado en el espacio social puede definirse entonces por la posición que ocupa en los diferentes campos, es decir, en la distribución de los poderes que actúan en cada uno de ellos; estos poderes son ante todo el capital económico –en sus diversas especies-, el capital cultural y el social, así como el capital simbólico, comúnmente llamado prestigio, reputación, renombre, etcétera, que es la forma percibida y reconocida como legítima de estas diferentes especies de capital.[9]

Desde esta perspectiva el poder se acumula en forma de capital y en tanto las luchas que se brindan son por la apropiación del capital, necesariamente comprenden una relación de poder dentro del campo y del espacio social. ¿Cómo se estructura ese sistema espacializado? En clases, para Bourdieu, la posesión de los diferentes tipos de

[7] Bourdieu, Pierre: *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988 –ed. Or.: 1979, p. 112.
[8] Bourdieu, Pierre: "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México D.F., 1990 –ed. or.: 1980, p. 282.
[9] Bourdieu, Pierre: "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México D.F., 1990 –ed. or.: 1980, p. 283.

capital "define la pertenencia una clase".[10] El autor analiza el consumo de la clase dominante, las clases populares y de la pequeña burguesía. Afirma que las primeras son las que mayor capital acumulan y que detentan el gusto legítimo, mientras que las segundas poseen un "gusto de necesidad" ya que sus ingresos sólo le permiten acceder a bienes con una estética "pragmática y funcionalista". Al mismo tiempo señala que "el pequeño burgués es el que está obsesionado por la apariencia que muestra al otro y por el juicio que éste tiene sobre su apariencia". Y agrega que "cuando se pasa de la clase obrera a la pequeña burguesía las clases medias toman partido por lo simbólico. Su preocupación por el parecer (…) se encuentra en la base de su pretensión".[11]

Así se entiende que los sectores que están ubicados en el medio del sistema espacializado y jerarquizado de diferencias que propone el autor devienen en imitadores del consumo de la clase dominante. Según Bourdieu las "luchas simbólicas" toman la "forma de luchas competitivas que contribuyen a la reproducción de las distancias que se encuentran en el principio de la carrera".[12] Entonces, ¿quiénes ganan?: los que al inicio de la competencia poseen mayor capital, es decir, clase dominante respecto la clase media y ésta respecto a la clase popular. Y para el autor el sistema espacializado de diferencias permanece igual desde el inicio hasta el final ya que otorga un rol pasivo a las clases populares. En este punto el presente trabajo disiente con el sociólogo francés ya que los sectores populares que bailan tango asumen un rol activo.

Por consiguiente las nociones de espacio social, capital, capital simbólico y la noción de clase elaborados por Bourdieu y explicados de manera relacional son los que contribuyen a entender lo que sucede con el baile de tango a partir de 1940 cuando se reconfigura el mapa social en la Argentina. Mientras que entre 1880 y 1920 las clases que protagonizan la escena social, cultural y política son la dominante y la popular, al entrar en los ´40 los sectores medios ingresan a la disputa. Así, con el fin de profundizar en los conflictos entre los sectores que se tornan los motores de los procesos históricos es pertinente incorporar otras perspectivas que puntualicen sobre el accionar de las clases.

[10] Bourdieu, Pierre: *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988 –ed. Or.: 1979, p. 317.
[11] Ibíd., P.250-251
[12] Ibíd., p. 248.

Ese sistema espacializado de diferencias que Bourdieu llama espacio social es lo que el sociólogo argentino Torcuato Di Tella, en su libro *Teoría e Historia* que publica en 2001, entiende como formas de la pirámide social. El autor sostiene que la estratificación posee tres niveles: altos, medios y bajos. Si bien la composición de cada uno es variable acorde al momento histórico, los porcentajes globales y las formas de acción de cada uno se mantienen vigentes. El autor sostiene que el nivel superior "comprende el sector dominante" y "está formado por menos del diez por ciento de la población". Y puntualiza que "ese grupo no puede ejercer con facilidad su hegemonía sobre la sociedad si no cuenta con algún apoyo importante dentro del siguiente nivel, que es el de las clases medias", quiénes pueden llegar a abarcar "el 30% de la población o un poco más". "Y finalmente el sector más bajo está formado por la clase obrera, a la que se denomina popular".[13]

El estrato superior es el que se beneficia del sistema mientas que el inferior vive en niveles de subsistencia y provee el trabajo físico. Entre ellos están los estratos medios, "cuya importancia numérica se puede estimar de manera distinta según el criterio que se use para definir la pertenencia a esa condición media". Asimismo sostiene que esa dificultad de definir un criterio de pertenencia y "la composición heterogénea son las razones por la cuales se les niega la condición de clase". Incluso puntualiza que para una porción de ese sector "la diferenciación con los trabajadores manuales es muy escasa, si es que existe". "Esos sectores de pertenencia dudosa apenas tienen unos símbolos de estatus, educación o autoidentificación que los separan del resto de los trabajadores".[14]

De la perspectiva de Di Tella lo que cabe destacar es justamente que niega a los sectores medios la condición de clase y les atribuye la capacidad de generar situaciones de complicidad para contribuir a la hegemonía que ejerce la clase alta. Incluso agrega que aquello que los hace sentir diferentes a los trabajadores son algunos "símbolos de estatus, educación o autoidentificación". Los sectores medios negocian con el arriba de la pirámide para diferenciarse del abajo y ésta característica es la que define su accionar hasta nuestros días. Este sector empieza a tomar cuerpo en 1940 y su emergencia como actor reconfigura el mapa social y da lugar a nuevos conflictos. Asimismo la clase

[13] Di Tella, Torcuato: *Teoría e historia. Una aproximación al estudio de la sociedad y el Estado en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2001, p. 33.
[14] Ibíd., p. 34.

popular también asume un proceso de cambios internos motivados por el crecimiento de los sectores medios.

Para comprender lo que sucede a nivel de los sectores medios es preciso incorporar algunas concepciones elaboradas en *Historia de la clase media argentina*, y publicadas en 2015, por el historiador argentino Ezequiel Adamovsky. El autor realiza un estudio profundo de lo que ocurre con las clases en la década de 1940. Para explicar las diferencias entre ellas sostiene que desde los comienzos de la organización del estado, la clase dominante comienza a emitir mensajes que funcionan como "operaciones de clasificación". "Se trata de acciones o decisiones, grandes o pequeñas, deliberadas o "espontáneas" cuyo efecto es fomentar nuevas divisiones y jerarquías entre los grupos sociales o apuntalar las ya existentes. Son de clasificación porque separan en clases (clasifican) a las personas".[15] Según el autor esta jerarquía escalonada se pone en juego de acuerdo a la "capacidad de adquirir recursos, valores y símbolos de status" por parte de algunos sectores. Hasta acá la idea que plantea es similar a la de los sociólogos ya que parten de la premisa de que existen consumos desiguales conforme a la capacidad de compra de cada sector. Asimismo el historiador también sostiene que en la Argentina grupos sociales que no pertenecen a la clase alta comienzan a identificarse con su estilo de vida y sus valores separándose del pueblo más bajo, de los trabajadores. Adamovsky puntualiza que es justamente en 1940 cuando los sectores medios comienzan a diferenciarse deliberadamente de las clases populares a través del consumo imitando el accionar de la clase dominante. Y al igual que Di Tella les niega a los sectores su condición de clase y los describe como aquellos que poseen una "identidad de clase media".

Estas tres construcciones teóricas permiten entender lo que sucede con el baile de tango a lo largo de la historia conforme al accionar de las clases en los procesos políticos. Es decir, que las tensiones que se generan entre los diferentes sectores en el espectro social se expresan en una práctica cultural como es el baile. Particularmente en el tango puede observarse de qué manera los sujetos hacen visibles las relaciones de poder que se manifiestan hacia el interior o exterior de las clases y sectores en distintos momentos históricos. De este modo, entender la manera en que se vinculan permite comprender lo que sucede a nivel de las identidades.

[15] Adamovsky, Ezequiel: *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión*, 1919-2003, Buenos Aires, Booket, 2015, p. 61.

El baile

El otro elemento que se desprende de la hipótesis es el baile de tango. El abordaje del baile está organizado a partir de los diferentes modos en los que se expresa a lo largo de la historia. El relato de los bailarines permite identificar esas modalidades que el presente trabajo entiende como formas, como distintos tipos de vínculos, de cuerpos que llevan consigo una marca histórica y política. De acuerdo al sentido que problematiza cada cuerpo la investigación se sirve de distintas perspectivas, conceptos y abordajes de diferentes disciplinas que le permiten explicar el fenómeno en cada tiempo.

De este modo, para dar cuenta del surgimiento del baile, de la primera forma que asume; el cuerpo procaz, la investigación incorpora algunas conceptualizaciones elaboradas por Gustavo Varela en *Tango y Política* en 2016. El ensayista argentino afirma que nace un tipo de vínculo, una nueva manera de relacionarse con el otro, aparece una danza que no tiene precedente. "Nunca nadie hasta entonces se había abrazado de ese modo para bailar. Ni se había apretujado y frotado tanto a la altura de la pelvis en una pieza de baile. Esta es su marca cardinal", señala el investigador.[16]

Asimismo el abordaje sobre la tensión entre las clases que problematiza el autor contribuye al desarrollo del cuerpo procaz y del que luego disputa su primacía: el cuerpo moralizado. Esta modalidad que se expresa en el baile también se explica desde lo que postula Varela sobre las clases. El adecentamiento en la forma de bailar ocurre luego de que el tango es aceptado públicamente por la alta cultura porteña. Así lo enuncia el autor:

> (…) Los documentos en los que se acredita la presencia de los niños bien en la emergencia del tango son, en general, posteriores a su excursión a París porque estaba mal visto mostrarse aficionado al tango. De allí deriva la continua confusión de creer y decir que el tango se legitima en París. Por el contrario, es posible afirmar que lo que se legitima en París es que la alta sociedad porteña lo bailaba tanto como los sectores populares.

La forma denominada cuerpo pleno es abordada desde el aporte teórico que en 1999 hace Sergio Pujol en *Historia del baile*. El investigador postula que durante la

[16] Varela, Gustavo: *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016, p. 15.

"Edad de Oro" del tango, el baile se vuelve más creativo. Afirma que los bailarines comienzan a darle más importancia a la improvisación y que lo que se pone en disputa en la pista es el "arte del buen bailar". Esta nueva forma en el baile es la que se manifiesta en el cuerpo pleno.

Otra de las modalidades de baile que se vuelve dominante es el cuerpo artístico. Este modo de expresión es explicado fundamentalmente desde el proceso político que lo marca. Gustavo Varela entiende que la "desperonización" que se hace operativa en el país luego de la autodenominada "Revolución Libertadora" implica una "destanguización" de la sociedad. De aquí que los conceptos abordados por Varela junto al relato de los bailarines que viven ese proceso contribuyan a comprender la forma que asume el baile luego de 1955.

El cuerpo técnico es entendido y explicado a partir de los conceptos de techné y técnica moderna que Murray Bookchin desarrolla en 1982 en *Ecología de la libertad.* Allí el autor norteamericano toma el concepto de techné con el mismo sentido que Aristóteles, lo utiliza para referirse el arte. La techné implica una actividad cuyo origen está en el hacedor y no en la cosa producida. Comprende un saber hacer, una acción del sujeto que es plena en sí misma y no está sometida un fin particular. Mientras que en la técnica moderna la atención pasa al producto, se traslada del sujeto al objeto y el foco está en el resultado. El paso de una concepción a la otra da cuenta de los cambios que se producen en el modo de bailar y que dan lugar al del surgimiento del cuerpo técnico.

El cuerpo abierto es una forma de baile que es abordada desde una tensión que se vuelve interna en el baile. Este cuerpo pone al descubierto, lo que Gau y Lavergata en su tesis de Licenciatura definen como, los "discursos sobre la renovación y la conservación en el baile del tango". Este cuerpo problematiza la coexistencia del "tango nuevo" con el tango tradicional. De aquí que su aporte teórico contribuya a comprender esta modalidad que se vuelve dominante.

El cuerpo perceptivo es trabajado desde la teoría de la percepción que inaugura Merleau Ponty en 1945 que toma al cuerpo como protagonista de la acción. Para el autor el cuerpo posee un saber latente de sí mismo y su intencionalidad no es un pensamiento. El cuerpo es la actualidad de los fenómenos de expresión, es el complejo de cualidades sensibles. Y es en el acto originario del sentir, en el acto de percepción en el que se vive la unidad del sujeto, no se piensa. Asimismo el concepto griego Bios

utilizado por Giorgio Agamben en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* ayuda a entender este cuerpo. El filósofo italiano señala que Bios indica la forma de vivir de un individuo o grupo. Que se trata de una vida con un sentido ético que supone un límite que no es el individuo sino la capacidad que éste tiene de dejar aparecer al otro. Así, ambos autores permiten abordar a éste cuerpo desde un acto perceptivo que involucra al cuerpo y al otro en una experiencia sensible que enfatiza el vínculo desde una matriz "carnal".

Para finalizar, el desarrollo del cuerpo femenino, masculino y *queer* está sostenido sobre una perspectiva psicológica ya que el cuerpo *queer* problematiza la identidad de género al traer a escena un potencial objeto de deseo. Es un cuerpo que manifiesta públicamente que el binomio femenino-masculino ya no sirve para expresar las identidades subjetivas dado que él mismo hace visible que existe una experiencia de la sexualidad que está por fuera de esa concepción binaria.

Los cuerpos

El desarrollo del trabajo está plasmado en el análisis discursivo de fuentes escritas y audiovisuales que contienen relatos de bailarines y milongueros. Las fuentes incluyen principalmente entrevistas, así como films y artículos periodísticos tanto impresos como digitales. Esta decisión es una apuesta para reconciliar el lugar de lo culto que se le otorga a la escritura con lo popular de la oralidad. Así, una manera de entender el proceso en el que se gestan los cuerpos que bailan tango es recurrir a sus propias voces.

El testimonio de los bailarines es la fuente principal que permite construir un recorrido propio en la danza por y a partir del cuerpo. Constituye una perspectiva originaria que explicita las tensiones que encarna el fenómeno y deja entrever las rupturas de sentido que caracterizan al tango en tanto práctica social. La palabra de los protagonistas sienta las bases para hablar de diferentes modos de baile, de estilos y por ende de distintos cuerpos que expresan los juegos de dominación que se despliegan en el campo social y cultural en cada tramo histórico.

Tal como afirma Michel Foucault en *La verdad y las formas jurídicas*:

> (…) las prácticas sociales pueden llegar a generar dominios de saber que no sólo hace que aparezcan nuevos objetos, conceptos y técnicas, sino que hacen nacer además

> formas totalmente nuevas de sujetos y sujetos de conocimiento. El mismo sujeto de conocimiento posee una historia (…).[17]

Los cuerpos mencionados son sujetos de conocimiento, sujetos de una práctica social en la que generan un saber, un saber inherente a una historia. Un saber que implica una concepción de poder, en el mismo sentido que lo problematiza Foucault cuando sostiene que a partir de Nietzsche se puede establecer un modelo que permite abordar el problema de la formación de ciertos dominios de saber a partir de relaciones de fuerza y relaciones políticas en la sociedad (Foucault: 1973). Por consiguiente el desarrollo de los cuerpos en tanto sujetos de una práctica social en la que generan un dominio de saber constituyen un modelo teórico que toma como punto de partida las conceptualizaciones del filósofo francés ya que ese saber se constituye en torno a las tensiones, las relaciones conflictivas entre las clases y sectores sociales, que son las que protagonizan los procesos histórico-políticos. Por este motivo la única manera andar y desandar esas relaciones de poder y hacerlas visibles dentro y fuera de la pista es desarrollando un genealogía de las formas históricas que asume el baile de tango.

Así, el movimiento del cuerpo en la pista y los desplazamientos del cuerpo en los procesos histórico-políticos permiten dar cuenta de las particularidades y tensiones que hacen al objeto, constituyen una dinámica que permite entender las formas que se tornan dominantes en el baile. De aquí se desprende un eje marcado por el cuerpo de los bailarines. Las relaciones de poder que constituyen a los procesos histórico-políticos son en el cuerpo, se hacen carne. En consecuencia se vuelve necesario construir una teoría de los cuerpos que articule esas relaciones de poder y explique de qué modo influyen en las formas dominantes que asumen los cuerpos.

A partir de la construcción de un dispositivo histórico y de la experiencia de los bailarines se pueden distinguir ocho formas dominantes en el baile que son denominadas cuerpo procaz, cuerpo moralizado, cuerpo pleno, cuerpo artístico, cuerpo técnico, cuerpo abierto, cuerpo perceptivo y cuerpo femenino, masculino y *queer*.

[17] Foucault, Michel: *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1990 –ed. or.: 1973- (Primera conferencia).

Cuerpo Procaz es la forma de baile que se vuelve dominante en Buenos Aires entre 1880 y 1916. Es un cuerpo de pulsiones, de deseos, es el de las prostitutas, pocos criollos y de los inmigrantes que se comunican en el prostíbulo por y a través del tango. Es un cuerpo que encarna una expresión propia, por fuera del ideal elitista de cultura que sostiene la clase dominante. Es la contracara de los que se ven a sí mismos como ciudadanos respetables y "civilizados". Es un cuerpo que se gesta a la sombra de la moral higienista que predican los gobernantes liberales e intelectuales del Ochenta. Es un cuerpo portador de la "barbarie", de lo marginal, y por ende de lo popular. Es un cuerpo libidinal que escandaliza, que se abraza, que se frota deseoso con otro. De aquí se desprende su nombre, es procaz porque vive su sexualidad y la exhibe sin culpa. Este cuerpo tiene un carácter antropológico ya que es un cuerpo originario, que inaugura un tipo de vínculo, una relación con el "otro" que no tiene precedente. Y de este sentido antropológico deriva su sentido social originario ya que es el que dibuja los primeros pasos de los bailarines y se convierte en el protagonista de los inicios del tango como baile social.

Cuerpo moralizado es el cuerpo que viene a disputar la primacía del cuerpo procaz. Es el cuerpo de los bailarines de tango que comienza a hacerse visible en los salones lujosos en 1910 y que se consolida en Buenos Aires hacia 1920. Este cuerpo es la expresión de la aristocracia porteña que se vuelve una cuestión de estado cuando los doctores que gobiernan al país aplican una política higienista. La decisión del estado de intervenir el cuerpo e influenciar el modo de relacionarse con otros es política. De aquí se desprende que éste cuerpo moralizado sea portador de un sentido principalmente político. Este cuerpo encarna la moral de la clase dominante que en su nacimiento califica al baile de obsceno y luego de su viaje a París lo asume como propio y decente. En la emergencia y posicionamiento del cuerpo moralizado se hace explícita la maniobra de la clase dominante que primero niega su participación y luego reconoce la concurrencia de los "niños bien" a los prostíbulos más prestigiosos de la cuidad. El viaje del baile a la "cuidad de las luces" es central en el proceso de surgimiento de esta forma de baile moralizada, que luego asume el nombre de tango salón. Tanto el cuerpo moralizado como el procaz son entendidos como expresiones de la clase dominante y la popular. El ingreso a la pista del siguiente cuerpo vine a marcar la participación de nuevos actores.

Cuerpo Pleno es el de aquellos hombres y mujeres que asisten a las confiterías del centro o a los clubes de barrio para bailar con las orquestas o sus grabaciones. Es el de los bailarines denominados milongueros que se torna dominante hacia 1950. Es un tipo de cuerpo que surge dentro de un proceso que se inicia hacia 1935 con la muerte de Carlos Gardel y que concluye en 1955 con la autodenominada "Revolución Libertadora" que derroca a Perón de su segundo gobierno constitucional. Es un cuerpo que se vuelve expresión de los cambios socioeconómicos y sociográficos que se producen en el país y en Buenos Aires como consecuencia de la crisis financiera mundial de 1929. Es un cuerpo que en su afán de diferenciarse de los nuevos habitantes de los barrios, que traen las migraciones internas, crea, inventa una forma en el baile. Se vuelve el protagonista de la época de mayor esplendor del baile. Es un cuerpo que comienza a hacerse visible en las pistas por 1940 y que gana preponderancia durante el auge del peronismo a raíz de la destreza que adquiere en el arte de bailar. Es un cuerpo pleno en el baile, que posee un saber y lo exhibe en la pista cada noche. Es un cuerpo que deja al descubierto los intereses que motivan tanto a la clase dominante, como a la popular y a los sectores medios. Manifiesta las tensiones entre ellos y hacia el interior.

Cuerpo Artístico es aquel que hacia 1950 comienza a vivenciar el baile desde un lugar estético. Es un cuerpo que busca el cambio, que se enfoca en crear un código propio, pero ya no sólo en la pista como ocurre con los cuerpos plenos sino que la intención es conquistar el escenario. Es un cuerpo que sobrevive a los períodos de inconstitucionalidad posteriores al peronismo. Es un cuerpo que inaugura una trayectoria marcada por la proscripción y el exilio, de forma paralela a la vida del líder político, su partido y adeptos. Y dado que al igual que los otros es un cuerpo marcado por los procesos políticos, recién logra consolidarse con el retorno a la democracia en 1983. Es un cuerpo que lleva en su arte una marca política, que no puede escapar a su propio tiempo y ello contribuye a que sea percibido como uno de los predominantes de su época y de la historia misma del tango danza. Es un cuerpo que encarna, placer, dolor, miseria y también momentos de abundancia. Es el que en el camino de la pista al escenario deja ver el paso de la insatisfacción a la satisfacción de las necesidades básicas. Es el que materializa las posibilidades de acceso a una mejor calidad de vida. Es el que grafica el camino que recorren los sectores medios en la argentina. El arte en el baile permite observar lo que sucede a nivel de las identidades de clase y de qué

manera se afirman o desprestigian desde algunos sectores políticos con la intención de posicionar a una por sobre otra.

Cuerpo Técnico es el de las nuevas generaciones que comienzan a bailar en un contexto de apertura democrática. El proceso de surgimiento de este cuerpo está ligado a la emergencia de la juventud como actor social que se percibe como un estrato social independiente. Se trata de un cuerpo que asume al baile de tango como una práctica social y de estudio y es una de las expresiones que se torna dominante hacia el 2000. Este cuerpo comprende un proceso de enseñanza aprendizaje en el baile. Quienes trasmiten el saber son los cuerpos plenos de los milongueros y los que lo reciben son los "jóvenes". Estos jóvenes bailarines son los que analizan cada movimiento incorporado y para poder comunicarlo a otros grupos de iniciados organizan el conocimiento alrededor de una técnica. El resultado en la pista es que ya no se ve la inventiva de los viejos milongueros del `40 y del `50, sino que comienza a observarse una manera homogenizada de moverse. La técnica moderna se visibiliza en el cuerpo.

Cuerpo Abierto es el que se forma con el nuevo paradigma de la técnica y que busca ir más allá del clon, de la copia. Es un cuerpo, que al igual que el técnico, agrupa a algunos jóvenes bailarines hacia fines de los ´80. También se consolida en Buenos Aires en los inicios del 2000, pero la diferencia radica en que en su búsqueda de desafiar las estructuras tradicionales del baile de tango, vive al baile desde el futuro soslayando el pasado en el que se gesta. Los cuerpos técnicos son los que comienzan a escuchar tango en *cassettes* mientras que los cuerpos abiertos son más compatibles con el uso del *compact disks*. El énfasis está puesto en la creación, pero ligado a la novedad. La expresión directa de ello es el denominado "Tango Nuevo". Se trata de una forma que asume el baile cuya intención es cortar con las formas tradicionales de baile que respetan los herederos del cuerpo pleno. Es un cuerpo abierto, al igual que la economía de los `90, que hace hincapié en la libertad. Y este concepto se torna visible en la posición que adoptan los cuerpos en la danza. Aparece una forma más libre, una distancia entre los cuerpos que antes no existía. Hay una separación entre el hombre y la mujer que obedece al afán en la innovación de figuras vistosas. Ahora el abrazo es abierto. En el contexto del nuevo milenio el cuerpo técnico mira al pasado y el cuerpo abierto al futuro. De aquí se desprende la tensión que se genera entre ambos en la pista.

Cuerpo perceptivo es el que nace en la sociedad de la información y la comunicación en la Buenos Aires de 2010. Es aquel que vive en un contexto de plataformas digitales, wi-fi, pen drives y dispositivos móviles inteligentes con acceso a internet. Es el cuerpo que emerge como la contracara al paradigma de la técnica moderna que se vuelve hegemónica con el uso de la nueva Red. Es una forma que asume el baile de tango que, ante todo, es cuerpo, es sensibilidad, es percepción en el universo virtual de las denominadas redes sociales. Es carne que escapa a las virtualización de los vínculos. Y se vuelve dominante en la pista porque para el sujeto que baila se vuelve una necesidad recuperar un poco de intimidad en una sociedad que tiene como valor la *extimidad*, se hace necesidad volver al abrazo cerrado dentro de un mundo que marca una tendencia hacia la segregación.[18]

Cuerpo femenino, masculino y *queer*. Un cuerpo corresponde al del hombre que es el que conduce en el baile, el otro al de la mujer que es la que responde a las marcas del primero. Y el cuerpo *queer* es el que no puede clasificarse en la dicotomía de femenino/masculino. Este cuerpo comienza a transitar las pistas hacia el 2000 y toma la iniciativa de exhibir su sexualidad en el baile. *Queer* es el término que la sociedad moralista utiliza para referirse peyorativamente a la comunidad *gay*. Sin embargo, este concepto es revalorizado en las prácticas posmodernas desde una perspectiva positiva que reivindica los vínculos entre personas del mismo género. Así el ejercicio de bailar con una persona del mismo sexo es la puesta en acto de la afirmación de una identidad. Una identidad que ya no sólo está ligada a la individualidad del sujeto sino que engloba a todo un colectivo en la identidad de género. Esta forma dominante que asume el baile de tango es legitimada desde la política con la Ley de "Matrimonio Igualitario" que el gobierno de Cristina Kirchner sanciona en Octubre de 2010. De este modo, aquellos que son rechazados por el ideal de ciudadano blanco y heterosexual se vuelven sujetos políticos.

[18] Extimidad es un concepto ideado por Lacan y resignificado por Paula Sibilia para referirse a las nuevas formas de relacionarse en la sociedad de hoy. "Las redes sociales son el emblema de la transformación de la intimidad en extimidad. Estamos todo el tiempo en el mundo online. Las redes son canales que se han inventado para exhibir públicamente esto que podemos llamar extimidad. Son un ejemplo de las relaciones sociales mediadas por las imágenes. Hoy, buena parte de nuestra sociabilidad pasa por ahí", sostiene la antropóloga. Grieco, Gaspar: *Paula Sibilia: las redes sociales son el emblema de la transformación de la intimidad en extimidad*, www.unsam.edu.ar, actualizado el 08/08/2017, disponible en: http://noticias.unsam.edu.ar/2017/08/07/paula-sibilia-las-redes-sociales-son-el-emblema-de-la-transformacion-de-la-intimidad-en-extimidad/, consultado: 10/10/2017.

Todos los cuerpos mencionados son entendidos como modalidades que asume el baile de tango en tanto son una manifestación histórica de las tensiones que se dan entre los distintos sectores sociales. A lo largo del desarrollo puede observarse que hay un orden cronológico que sostiene a los procesos en los que surgen y se legitiman los cuerpos. Sin embargo, las formas de baile son móviles, van y vienen entre los períodos entendidos entre las fechas señaladas. Los cuerpos conviven en la pista, subsisten, con mayor o menor protagonismo, pero cada uno de ellos está marcado por la etapa histórica que le da vida, hace visible el suelo sobre el que se gesta. Y eso es lo que principalmente distingue a unos de otros.

El desarrollo del trabajo rompe con el mito de que el baile es una entidad igual a sí misma en cualquier punto del tiempo. La teoría de los cuerpos es una manera específica de probar que el baile es heterogeneidad, que es movimiento, que es cambio. Y entender al baile de tango desde los procesos históricos y políticos permite comprender por qué algunas formas se vuelven dominantes.

Aproximaciones a la pregunta por el baile de tango: el cuerpo en el abrazo.

En primer lugar cabe aclarar que no hay una definición unívoca para esta experiencia humana denominada tango. De aquí se desprende el interés por ahondar en las características y particularidades que le atribuyen los bailarines de manera que contribuyan a la comprensión del fenómeno.

Rodolfo Dínzel lo expresa de éste modo:

> El tango es el encuentro entre un hombre y una mujer, el vínculo entre ellos, lo que los conecta. Por eso la UNESCO lo declara Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. El tango no es la mujer ni el hombre, sino que aparece en la relación entre ambos.[19]

Como expresa el bailarín y docente, el tango es en el vínculo, y lo que hace al vínculo es el abrazo. El abrazo es entendido como el gesto que posibilita un tipo de comunicación íntima. El abrazo implica un tipo de relación directa, sin mediaciones,

[19] Rodolfo Dínzel: *Tengo una pregunta para ustedes* entrevista por Pepa Palazón, 2 de diciembre de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HoDtaIYI9zE, consultado: 16/05/2017.

dónde los cuerpos asumen su subjetividad y la del otro en un juego de reciprocidad de intencionalidades. La comprensión es intersubjetiva. Así la comunicación en el tango se da a partir de un gesto que permite una multiplicidad de propuestas y significaciones que son asumidas por los cuerpos que lo componen. El abrazo es el contacto, la comunión, el vínculo, y es en el cuerpo.

"Cuando bailas en pareja estás entregado al otro, estás en sus manos. Eso te cambia la cabeza, la manera de pensar, de ver las cosas. Son cambios que pasan por otro nivel, el del cuerpo", sostiene Guillermina Quiroga.[20] La bailarina manifiesta que en ese gesto el sujeto se dona hacia alguien, es para ese alguien. Y en ese "estar en sus manos" se producen una serie de cambios a nivel perceptivo que se activan en el cuerpo, son en el cuerpo.

En este sentido, los conceptos que desarrolla en 1945 el filósofo francés Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción* ayudan a comprender el fenómeno que describe Dínzel. El comunicólogo argentino Daniel Mundo en su libro *Por un Merleau Ponty existencialista* delinea de manera clara el pensamiento del autor y explica la concepción de cuerpo como sujeto con un sentido plural que se pone en juego en la percepción.

> Lo que impulsa el pensamiento de Merleau-Ponty es una experiencia de pérdida, la pérdida de un yo soberano, dueño y señor de sus poderes, transparente, racional, que confía en resumir en sí mismo la totalidad de la existencia humana, o lo más valioso de ella. A ese yo lo precede otro yo, que como dice Nietzsche, no dice yo, hace yo: el cuerpo. Pero este yo-cuerpo ni siquiera es un yo, una unidad diferente a las otras unidades que deambulan por el mundo. En todo caso es un yo plural, un nosotros que aparece en los instantes de éxtasis, cuando se logra concretar un pensamiento, la anunciación de una perplejidad, la creación de una matriz de ideas.[21]

La reflexión que Daniel Mundo hace sobre la filosofía del autor francés, en primer lugar, permite distinguir que parte de una "experiencia de pérdida" del yo "racional". Al igual que lo que expresa la bailarina Guillermina Quiroga cuando sostiene que al bailar en pareja "estás entregado al otro". La experiencia que ambos detallan habla de un sujeto que deja ser "yo". Asimismo el comunicólogo pone de manifiesto esa intersubjetividad que se activa a nivel del cuerpo en el momento en que dos sujetos

[20] Guillermina Quiroga: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 15 de noviembre de 2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Aphw2EmiQTU, consultado: 11/05/2017.
[21] Mundo, Daniel: *Por un Merleau Ponty existencialista*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012, p.7.

comparten una experiencia extática. El "yo-cuerpo" sujeto de la práctica no es pensamiento sino que es en la acción que involucra a otro. De aquí que, como bien indica el autor se trate de un "yo plural". El sujeto entendido de manera plural es la conceptualización que ayuda a comprender ese vínculo que nace de la relación entre el hombre y la mujer que señala Dínzel.

Del mismo modo Rodolfo Dinzel logra poner en palabras lo que a simple vista parece imposible de desentrañar: "El tango tiene esa capacidad de que mis acciones existen, son en el cuerpo del otro, así como me propongo ser la continuidad de las suyas. Así aparece una sensación de unidad que no se encuentra en otras danzas".[22] Este observador meticuloso de la danza hace una teoría de la práctica y encuentra una manera de decir a la experiencia del baile en la pista. El tango te da la posibilidad de ser en el otro. ¿Pero, quién es ese "otro"? ¿A qué refiere? El otro es una categoría que históricamente asume diferentes contenidos. Siempre es otro para la cultura dominante y constituye parte del desarrollo de esta investigación.

Asimismo, la interpretación que Daniel Mundo hace sobre la Fenomenología del autor francés contribuye a la comprensión del testimonio de los bailarines.

> La lectura que proponemos del existencialismo merleaupontiano consumaría una filosofía de la expresión o de la comunicación que colocaría los dilemas de la existencia, antes que como un problema de nuestra subjetividad, como una instancia de nuestra intersubjetividad, pues no somos una subjetividad liberada de toda inherencia sino que somos siempre un ser-con-y-junto-a-otros y un ser-entre-las-cosas.[23]

Tal como lo explica Mundo y como lo manifiesta Dínzel la comunicación siempre es en términos de intersubjetividad ya que implica un proceso de percepción compartido. Implica la acción conjunta del cuerpo que se "hace" un nosotros, un "yo plural".

"El tango, tango es para algunos elegidos. Es el que te hace perder la noción del tiempo y el espacio", puntualiza el bailarín Carlos Copello.[24] Del testimonio de Copello se desprende que el baile de tango funda otra concepción de tiempo que no es el

[22] Rodolfo Dinzel: *Tengo una pregunta para ustedes* entrevista por Pepa Palazón, 2 de diciembre de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HoDtaIYI9zE, consultado: 16/05/2017.
[23] Mundo, Daniel: *Por un Merleau Ponty existencialista*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012, p. 19.
[24] Carlos Copello: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 21 de diciembre de 2014, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=tDhyu5jadTo, consultado: 17/03/2017.

racionalizado. El tiempo ya no es entendido como una sucesión de fragmentos o intervalos regulares, no es un conjunto de minutos, sino que se vuelve una experiencia humana. El tiempo que se vive al bailar, es un devenir intersubjetivo. El ahora en el abrazo es diferente al hoy en el mundo moderno y posmoderno. Así los cuerpos de los bailarines fundan otra concepción del tiempo. No son en el tiempo objetivo del reloj sino que inauguran un modo de ser en un tiempo intersubjetivo.

En este sentido Daniel Mundo detalla:

> El análisis de Bergson en *Materia y Memoria* muestra, por ejemplo, que si examinamos el tiempo, necesariamente debemos centrar nuestro examen en la dimensión del presente. Para Bergson, la dimensión del presente subsume toda consideración del cuerpo y del mundo exterior. Definió al presente como aquello sobre lo que actuamos, y resulta claro que actuamos con nuestros cuerpos. Así, es inmediatamente evidente que esta duración a la que Bergson dirige nuestra atención implica una relación con nuestros cuerpos: una relación completamente carnal, por así decirlo, con el mundo a través del cuerpo.[25]

Así lo explica Mumford: "Mientras el tiempo mecánico comprende una sucesión de instantes matemáticamente aislados el tiempo orgánico que Bergson llama duración, es el tiempo humano, heterogéneo que permite la creación y el cambio".[26] De este modo, este concepto ideado por el filósofo francés, permite comprender el hecho de que los bailarines encuentren en el tango la posibilidad de escapar de la abstracción del tiempo de la razón y de fundar un tiempo propio y originario, un tiempo "humano".

Del mismo modo, los bailarines crean un espacio distinto al racionalizado. Sus cuerpos en el abrazo construyen su propio espacio en sus pasos, en cada trayectoria. Marcan un caminar juntos que también es intersubjetivo. La pista no tiene recorridos prefigurados ya que son inventados con cada desplazamiento improvisado en ese tiempo originario que viven los cuerpos. Asimismo las parejas en la milonga inauguran sus recorridos en relación a los movimientos de las otras que las preceden o anteceden. A diferencia de otras danzas que tienen coreografías y trayectorias preestablecidas el tango escapa a cualquier tipo de racionalismo, siempre es devenir.

Cuando Copello señala que el baile de tango "te hace perder la noción de tiempo y espacio" explicita de manera clara que el cuerpo en el baile tiene el poder de destruir el

[25] Mundo, Daniel: *Por un Merleau Ponty existencialista*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012, p. 27.
[26] Mumford, Lewis: "Preparación cultural" en *Técnica y Civilización*, Madrid, Alianza, 1998 (1934).

tiempo y el espacio objetivos instaurados por el mundo moderno y crear una concepción espacial y temporal distinta. Y si se las considera desde el concepto griego *Bios* se trata de un tiempo y un espacio que no son asumidos sino vividos por ambos sujetos en la percepción.

Los testimonios de los bailarines contribuyen a un acercamiento a la experiencia de tango. Pero, ¿Qué es exactamente lo que se activa en el abrazo que constituye a esta danza?

Lo que se activa en el abrazo de tango es un modo de percepción que involucra al tacto y lo demanda en su máximo nivel. El tacto posee la particularidad de que no hay un órgano específico donde resida, se activa en todo el cuerpo, está en la piel. "La piel nos separa de todo lo demás, nos da forma, nos protege de invasores, nos enfría o calienta, produce vitamina D, sostiene nuestros fluidos, se repara todo el tiempo, y además, es el órgano más grande", explica Estanislao Bachrach.[27] La palabra del biólogo contribuye a comprender la dimensión del fenómeno que describen los bailarines. La piel es el órgano más grande porque es en la totalidad del cuerpo. Entonces el abrazo que conforma al baile de tango es piel, y tal como ella es siempre cambiante. El abrazo es puramente tacto, involucra un modo de percepción y ésta siempre es en el cuerpo. Como bien afirma Mundo: "la percepción, el cuerpo, la carne son los materiales fundamentales que investiga Merleau Ponty y con los cuales se propone, no refutar la ciencia, sino devolverle a ésta el suelo olvidado sobre el que se yergue".[28]

Si por un lado el modo de percepción que activa el abrazo de tango involucra fuertemente al tacto, por otro, al tratarse de un baile, necesariamente implica al sentido auditivo. Al igual que el tacto es un sentido que no se puede obturar, el auditivo tiene la misma peculiaridad. El ser humano no puede dejar de escuchar. Y la experiencia más primaria que tiene es la audición de los latidos del corazón. Y ello comprende la primera vivencia de un ritmo. De aquí que para los bailarines sea tan importarte escuchar la música para caminar. Porque remite al ritmo originario que los conecta con la vida. "Para caminar hay que escuchar la música ya que ahí es dónde te brotan las cosas.

[27] Bachrach, Estanislao: *Ágilmente*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014.
[28] Mundo, Daniel: *Por un Merleau Ponty existencialista*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012, p.

Porque tiene que pasar por la cabeza, pero antes de los pies tiene que pasar por el corazón", expresa Manuel Salvador "Gallego" Manolo.[29]

Estas aproximaciones lejos de definir al fenómeno del baile dan lugar a un abordaje que se propone desentrañar ya no qué es el baile de tango sino ¿Qué es lo que se expresa en esa práctica, en esa relación con el "otro"? ¿Qué significaciones ponen en juego los cuerpos en la pista?

El otro que baila

Así, de los relatos de los bailarines surgen conceptos como cuerpo, otro y vínculo. Pero ¿De qué tipo de cuerpo se trata? ¿Quién es el otro, en qué momento? ¿Qué tipo de vínculo se genera?

El otro es un concepto que asume diferentes contenidos de acuerdo a los procesos histórico-políticos de los que es parte. Lo que no cambia es que siempre es otro para la cultura dominante. De aquí la importancia que tiene entender quién es el otro, ya que contribuye a desentrañar las relaciones de poder inherentes a los procesos mencionados y a los sectores que los protagonizan.

En el contexto del surgimiento y desarrollo del cuerpo procaz el "otro" es el indio, la prostituta, el inmigrante, el reo, en tanto son las figuras que encarnan lo bárbaro para la clase dominante. Con el cuerpo moralizado el "otro" es el inculto, aquel que vive en los márgenes de la cuidad y queda fuera del mundo civilizado. Con el cuerpo pleno cambia el contenido, ahora el "otro" no es el inmigrante con su familia ya que éste está instalado en el barrio, sino que pasa a ser el migrante interno, aquél que no pertenece al territorio local y viene a trastocar las relaciones sociales como años antes lo hacen los extranjeros. Hasta acá se observa que el "otro" adquiere un sentido fuertemente social y cultural, pero esto cambia y se profundiza dentro del proceso que involucra al cuerpo artístico cuando el "otro" toma un sentido netamente político con la denominación de "cabecita negra" a los trabajadores identificados con el peronismo. En consecuencia en

[29] Manuel Salvador: *Manuel Salvadór "el gallego Manolo*", Intervista: il tango, giokitango, 2012, disponible en: http://viyoutube.com/video/TOlmA1lvopk/manuel%20salvad%C3%B3r%20%22el%20gallego%20manolo%22-%20intervista:%20il%20tango%20(sub%20ita, consultado: 10/05/2016.

los años siguientes el “otro” pasa a ser el peronista, la figura que los golpes de estado posteriores buscan destruir simbólica y físicamente.

Así tanto con el cuerpo técnico y como con el abierto en un contexto de democracia el “otro” encarna en la juventud que cuestiona los viejos modelos y los valores establecidos. La juventud, en tanto es un sector afectado por la persecución política de los ´70 que lo entiende como “peligroso”, en los ´80 y ´90 asume un rol protagónico en la sociedad como un actor que cuestiona lo establecido y que quiere salir de los parámetros. Este actor está vinculado a dos sectores, uno que reivindica lo nacional y popular y otro que se asocia a una cultura global y privilegia la novedad por sobre lo tradicional. La juventud pasa a ser “lo otro” que atenta contra el ideal de ciudadano civilizado desde una perspectiva social y cultural. Ellos marcan la distancia en el consumo.

En el contexto del cuerpo perceptivo y el *queer* el “otro” nuevamente comienza a adquirir un sentido político con los gobiernos Kirchneristas que otra vez toman como sujeto al trabajador. Las políticas de Néstor y Cristina apuntan a reivindicar todo aquello que en los golpes erosionan a nivel social, cultural, intelectual y político y por ende otorgan valor a la cultura popular y desestiman los ideales de la cultura dominante. Para los estratos medios y altos el “otro” es el “negro”.

Como puede observarse el “otro” es una figura que adquiere contenido de acuerdo a los procesos políticos, y siempre es el carente, es el sujeto al que le falta algo. Siempre es otro para alguien en un momento y lugar específico. De aquí que sea un concepto que sólo pueda estudiarse históricamente.

El desarrollo posterior explica desde la historia política argentina los procesos en los que surgen y se legitiman las diferentes formas que se vuelven dominantes en el baile de tango. Los elementos políticos contribuyen a entender no solamente quién es el otro en cada momento, sino también qué tipo de cuerpo es el que baila y qué sentido se pone en juego en el vínculo.

Cuerpo Procaz

Es la base de la historia misma del tango como música, poesía y danza, que en su mismo devenir gesta a la ciudad de Buenos Aires. Es el cuerpo de las prostitutas, inmigrantes y pocos criollos que habitan las orillas del río y los conventillos de los barrios a fines del siglo XIX y principios del XX. Es un cuerpo originario ya que inaugura una relación con el "otro" que no tiene precedente. De aquí que se distinga principalmente por su carácter antropológico.

El período histórico que va desde 1880 a 1916 es la infancia del Estado Moderno argentino y la del tango. Es el momento en que la nación comienza a organizar el territorio y a regular su vida política. Es un universo heterogéneo, de experiencias y expresiones diversas, de mezcla de idiomas, ideas y de ritmos. Es un mundo armado con piezas dispares, que carece de unicidad. Y que necesita encontrar un sentido de comunidad para ese conjunto de individuos que invaden la cuidad del puerto.

La Argentina en sus primeros pasos implementa una política económica agroexportadora y para sostener ese modelo necesita hombres capaces de poblar y trabajar las tierras obtenidas en las llamadas "Campañas al Desierto". Este eufemismo con el que la oligarquía denomina el proceso de genocidio aborigen, que tiene como fin la apropiación de lo que significa el principal factor productivo del incipiente mercado, es la manera que Roca elije para correr la frontera de lo que la clase dirigente entiende como "barbarie". Es la maniobra que, inspirada en las ideas de Sarmiento, utilizan para ocupar el territorio del indio y luego ofrecérselo a la "civilización" europea. En este contexto, el gobierno pone en marcha un plan para atraer ciudadanos extranjeros y así el inmigrante se vuelve parte de una política de estado. En 1886 organismos oficiales publican artículos en medios gráficos franceses que otorgan información para los emigrantes que quisieran habitar el país. Asimismo el Gobierno nacional asegura la completa gratuidad de los gastos de los traslados. La consecuencia es que los habitantes se incrementan de 187.000 a 1.575.000 entre 1880 y 1910.

La población que arriba es principalmente masculina y adulta y en su mayoría proviene de Italia, España y Francia. El varón trae consigo sus costumbres y su cultura pero en muchos casos viene solo, sin su familia. La cuidad lo recibe como puede, en pleno proceso de organización. Buenos Aires es caos, es heterogeneidad y se vuelve el terreno fértil para el nacimiento y crecimiento de una danza de cuerpos entrelazados.

En este contexto el hombre necesita integrarse, encontrar un práctica que lo haga parte del todo. Y el prostíbulo emerge como un lugar que lo contiene, que acepta sus idiomas, sus ideas y sus pasiones. La sociedad crecer al ritmo del negocio de la prostitución sostenido por gran parte de la oligarquía. Mientras tanto el sexo se vuelve un tópico común en la cuidad. Se lo practica, y se lo comenta, se vuelve acción y discurso al mismo tiempo. Precisamente en este entramado político, económico y social germina el tango y su necesidad de ser bailado. Así lo explica Gustavo Varela:

> El nacimiento del tango es un evento inesperado. Hay influencias, relaciones previas, gestos similares en otras danzas. Pero nada de eso importa cuando aquello que ocurre, que dos se abracen de un modo apretado, de cinturas estrechadas y piernas con roce, es una absoluta novedad (…) No es el resultado de una ecuación, sino un suceso inaugural, primario, un comienzo absoluto. Nunca nadie hasta entonces se había abrazado de ese modo para bailar. Ni se había apretujado y frotado tanto a la altura de la pelvis en una pieza de baile. Esta es su marca cardinal.[30]

El detalle en la perspectiva de Varela da cuenta de que lo que nace en ese encuentro es un cuerpo otro. Un cuerpo antagónico al que la aristocracia quiere legitimar en la esfera pública, que nada tiene que ver con el ideal de civilización. Se trata de un cuerpo procaz, atrevido, que vive la sexualidad desde el baile. Es un cuerpo que ante los múltiples idiomas que se oyen inventa un lenguaje sensorial e inaugura su propio modo de comunicarse con el otro. Es el cuerpo "inmoral" de los hombres y mujeres que necesitan vincularse de un modo diferente. Es un cuerpo que crea un gesto sin precedente, que posibilita un diálogo en un abrazo íntimo. Es un sujeto que emerge de la pluralidad y que en los primeros tiempos de la sociedad moderna comienza a caminar el tango.

Este cuerpo marca el comienzo de un vínculo, por eso es originario. Porque visibiliza el encuentro entre dos sujetos que pertenecen a mundos sociales y culturales distintos. No se trata de dos semejante, sino de dos "otros" que tienen la necesidad de relacionarse, y de aquí que primeramente tenga un sentido antropológico. Así, el abrazo prostibulario que sellan prostitutas y "niños bien" grafica el encuentro de dos pertenencias culturales diferentes, sus cuerpos entrelazados se vuelve una manifestación de alteridad. En este caso, cuerpo procaz no se define particularmente por el conflicto entre las clases sino que primeramente se distingue por el nacimiento de un tipo de

[30] Varela, Gustavo: *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016, p. 15.

vínculo. Cuerpo procaz es el que entra en contacto con el otro por y a partir del baile de tango. De aquí que tenga un sentido antropológico antes que social.

Continuando con la idea de estado liberal que pregona Sarmiento, en 1884 el estado sanciona la Ley 1.420 de educación primaria, gratuita, laica y obligatoria, para argentinos y extranjeros entre seis y catorce años de edad, con la urgente necesidad de alfabetizar a la población. Así hace operativa su intención de unificar pensamientos, de dar formación a los habitantes extranjeros y nativos y nuclearlos en un mismo lugar, la escuela. En este marco la prostitución que prolifera por la cuidad aparece como la contracara del ideal de instrucción que el estado quiere instaurar. Es entendida como la "barbarie" que amenaza a las familias de doble apellido, las mismas que están ligadas al gobierno del país. Entonces el cuerpo pulsional de las mujeres de la noche pasa a ser aquel que quiere ser invisibilizado por la aristocracia porteña. Es la peste que parte de la sociedad moralista menosprecia.

"El comercio sexual se disemina por la cuidad bajo el amparo de una reglamentación que permite la existencia de ´casas de tolerancia´ con el único límite de no poder establecerse en las cuadras dónde haya iglesias o establecimientos de educación", puntualiza Varela.[31] Los prostíbulos, ubicados estratégicamente dónde no afectan a la moral ciudadana, tienen más asistentes que las escuelas. En consecuencia, cada vez son más los cuerpos que necesitan estar en contacto con otros y donde hay una necesidad aparece la oferta. Hay cientos de poetas, músicos y compositores de tango y miles de cabaret que contribuyen a que la danza se propague como un virus por toda la cuidad.

El estado manifiesta una voluntad política de dar forma a una sociedad que está en proceso de gestación y en este contexto la inmigración de fines del siglo XIX aparece como un problema para la construcción de la nacionalidad ya que se vuelve expresión de la diferencia y de la diversidad. Entonces el estado precisa crear un elemento que articule las piezas dispares y así, a partir de este momento histórico, la construcción de la identidad pasa a ser una necesidad política.

En este proceso de homogeneización que inicia la clase dominante el inmigrante se vuelve un obstáculo. Representa la figura negativa que impide la armonía. Es

[31] Varela, Gustavo: *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016, p. 43.

acusado de ser el portador de la enfermedad y la miseria que se inmiscuyen por los rincones de la cuidad. Desde esta concepción es el causante de la proliferación del mal. Así desde la perspectiva de la aristocracia se vuelve un cuerpo otro, y en tanto es portador de la sexualidad y de lo ajeno, es portador de conflicto. De aquí que encuentre en el tango un modo de habitar la cuidad por fuera de la lógica de la oligarquía.

Así, cuerpo procaz es el cuerpo de las pulsiones y pasiones que vive bajo las sombras y que noche a noche crece entre cortes y quebradas en el prostíbulo. Es un cuerpo otro, que para la clase dominante pertenece al orden de lo inculto, y es el mismo que es objeto de deseo de muchos señores de la aristocracia porteña. Cuerpo procaz deja al desnudo la doble moral que sostiene la clase dominante. El cabaret, en tanto lugar dónde anida el placer y el pecado, sólo está permitido para los señores inmaculados de las familias, mientras que para las damas en el seno del hogar el tango es mala palabra.

Como señala Varela en su libro *Tango y Política*, en una crónica publicada en 1969 en el diario *La Prensa* Ricardo M. Llanes afirma que el tango "El entrerriano" nace en el prostíbulo de María la Vasca. Y en la misma nota el Dr. N. Fernández a sus 88 años comenta: "Cuando yo me recibí de médico (…) los muchachos me dieron una comida en el Petit Salón; y después en varias victorias nos fuimos a bailar a lo de María (La Vasca)".[32]

Como indica el Dr. para los jóvenes de su clase, la dominante; es decir, para los llamados "niños bien" es habitual la asistencia al prostíbulo. No se trata de una eventualidad sino de una práctica habitual de festejos. Sin embargo la danza sigue siendo un conflicto para la misma clase dominante.

> Todavía en 1905 en una nota de la revista *Caras y Caretas*, el tango es visto como libertino, como una danza disoluta en la que las parejas se hamacan voluptuosamente, escandalosamente y dónde los bailarines, guiados sólo por su deseo muestran sus habilidades cínicas.[33]

Entonces el tango es mala palabra porque une dos mundos que la clase dominante se esfuerza en mantener separados en la esfera pública. Y es escandaloso porque el baile de tango, en cierta medida, se vuelve una experiencia social de la sexualidad "guiada

[32] Varela, Gustavo: *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016, p. 81.
[33] Ibíd., p. 100.

por el deseo". No ofrece distinciones entre sectores porque su fin es el encuentro. Por ello en una sociedad que en su proceso de gestación se caracteriza por la intención de la aristocracia de marcar la diferencia, aparece un lugar en el que el dinero y el placer se necesitan y ello disuelve cualquier tipo de distinción. El cabaret, puertas adentro, se configura como un espacio sin clases y eso es una barbarie para la aristocracia ya que atenta contra lo culto. Por el contrario, es el territorio de lo marginal que resguarda lo más bajo de las pasiones humanas, aquello que remite a la parte animal del sujeto. Es el escenario del sexo que tiene al cuerpo de la prostituta, del inmigrante y del hombre elegante como figuras centrales que se comunican desde el tango.

Así la cuidad del puerto crece al ritmo que le marca el tango y se edifica como el lugar donde el placer se vuelve moneda corriente. Y la incipiente sociedad moderna argentina, lejos de tener un sello puramente aristocrático se vuelve la condición de posibilidad del nacimiento del tango y de su necesidad de ser bailado en un abrazo.

Cuerpo procaz es aquel que vive por fuera al ideal elitista de cultura que sostiene la clase dominante. Es aquel que vive su sexualidad, que se apropia de su subjetividad y se vuelve el actor principal de la historia que está comenzando a delinear. Es el cuerpo libidinal, que se toca, que se frota deseoso con otro, es el que dibuja los primeros pasos de los bailarines y se convierte en el protagonista de los inicios del tango como baile social. Así, de este encuentro primario emerge este vínculo originario en el abrazo. Allí reside su sentido antropológico, su "marca cardinal".

Cuerpo Moralizado

Es el cuerpo de los bailarines de tango que comienza a hacerse visible en los salones lujosos en 1910 y que se consolida en Buenos Aires hacia 1920.

En este juego de la doble moral de la aristocracia porteña que por un lado rechaza al tango al mismo tiempo que lo sostiene, el nuevo protagonista de la cuidad cruza ríos y mares y se dirige a París y Estados Unidos a principios del 1900.

La Argentina de 1912 abre otro panorama político. Se sanciona la Ley Sáenz Peña de voto secreto, obligatorio y universal, que sólo comprende a hombres mayores de 18

años nativos o naturalizados. Con ésta reglamentación el estado moderno amplía al sujeto político, la acción de sufragar deja de ser practicada sólo por la élite y ello es lo que permite que Yrigoyen gane la elección presidencial de 1916. El país se organiza a partir de una democracia exclusivamente masculina.

En este contexto de ampliación de derechos civiles conviven el inmigrante y el criollo, las prostitutas y las damas elegantes, los reos y los "niños bien" y así los elementos dispares comienzan a vincularse cotidianamente, a caminar abrazados en el ritmo que marca el tango. El cuerpo procaz, libidinal sigue habitando el cabaret pero aparece en escena otro cuerpo que se hace visible en los salones y que comienza a aristocratizar el baile.

El tango danza sale del país en 1911 y 1920. Y cuando regresa logra instalarse como una práctica social aceptada por varios sectores de la población. Al igual que la política el baile amplía el espectro. Así como emerge un nuevo sujeto político también surge un nuevo cuerpo. Ambos casos están en directa relación con una maniobra de legitimación de la misma oligarquía. La clase dominante necesita legalizar aquello que ya no puede mantener en la marginalidad. Entonces allí es cuando el cuerpo moralizado empieza a ganarle terreno al procaz y a volverse dominante en el baile. Se trata de un cuerpo dócil, adecentado que exhibe un baile sin cortes ni quebradas. Es delicado y elegante y comienza a desplazarse por los teatros y salones del centro porteño. Es un cuerpo con perfume francés que frecuenta el centro de la cuidad. Es el mismo que logra ingresar en la esfera de la sociedad y la cultura burguesa.

En su detallada investigación sobre las etapas que atraviesa el tango Gustavo Varela señala:

> (…) Los documentos en los que se acredita la presencia de los niños bien en la emergencia del tango son, en general, posteriores a su excursión a París porque estaba mal visto mostrarse aficionado al tango. De allí deriva la continua confusión de creer y decir que el tango se legitima en París. Por el contrario, es posible afirmar que lo que se legitima en París es que la alta sociedad porteña lo bailaba tanto como los sectores populares. Esto es lo que se desprende de memorias, novelas, sainetes o ensayos; algunos años más tarde, también el cine sonoro pondrá en evidencia la mezcla de clases sociales. En el nacimiento del tango hay un linaje social heterogéneo.[34]

[34] Ibíd., pp. 74-75.

El relato del autor pone de manifiesto la participación de varios sectores en la propagación del tango en tanto fenómeno social y deja al descubierto la maniobra que realiza la aristocracia para consolidar su aceptación. Esto por un lado reafirma la existencia del cuerpo procaz que lo baila y por otro confirma la existencia de un nuevo cuerpo atravesado por la moral que sostiene la clase dominante.

Se pone en juego un proceso de desexualización del tango. Y es allí donde el cuerpo moralizado comienza a volverse dominante. Y logra su total hegemonía luego de recibir "una doble bendición: la religiosa, por el Papa Pío X, y la civilizada en los salones de Estados Unidos, y principalmente de la alta sociedad de París".[35] Esta legitimación social del tango por un lado y la primacía del cuerpo moral por otro, ocurre en Buenos Aires en 1912 cuando Antonio De Marchi, yerno de Julio A. Roca y amigo de Jorge Newbery, a quien el rey de Italia había otorgado el título de Barón, motiva una reunión en un salón de Buenos Aires. Así lo cuenta José Gobello, el escritor especialista en lunfardo, en el sitio *Todo Tango.*

> [Antonio De Marchi] organizó una velada en el Palais de Glace destinada a exhibir, ante la deslumbrada burguesía porteña, la danza criolla que estaba haciendo estragos en París y contra la que los obispos franceses comenzaban a lanzar duras invectivas (hasta hay una historia de una exhibición de danza en el Vaticano)".[36]

Asimismo, en 1916 Nicanor Lima escribe *Método teórico práctico para bailar el Tango Argentino de salón*. Esta primera publicación formal sobre el género representa, como señalan Gau y Lavergata:

> Un testimonio de los efectos de la política higienista de principios del siglo XX sobre el discurso del baile de tango. El método de Lima es un verdadero manual moral sobre la danza. Allí, el autor defiende el estilo ´alisado´ importado de los salones parisinos, negando así la tradición prostibularia y marginal de los orígenes.[37]

De este modo, el proceso de desexualización se hace operativo de una manera formal, se vuelve un discurso legítimo.

---

[35] Varela, Gustavo: *Mal de Tangos. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 58.

[36] José Gobello: *Letras de tango*, Editorial Meralma, disponible en: http://www.todotango.com/historias/cronica/417/Un-Baron-y-un-Papa-en-la-elevación-social-del-tango/, consultado: 21/05/2017.

[37] J.P. Gau y M. Lavergata. (2008): "*Tango tradicional" o "Tango nuevo"*. Discursos sobre la renovación y la conservación en el baile del tango, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Entonces el mismo año que se sanciona la Ley Sáenz Peña, el tango ingresa por primera vez en la esfera de la aristocracia porteña. En ambos casos se trata un acontecimiento que marca el comienzo de una nueva historia para la vida política del país y para la del tango como fenómeno social. Se trata de la legitimación de dos prácticas que tienen un devenir conjunto, la de votar y la de bailar tango.

Por otro lado, en lo que respecta a la aprobación del Representante de Dios en la tierra, el sitio *Todo Tango* en la misma publicación indica que:

> Es común escuchar entre tangueros un episodio que involucra al Papa Pío X. Aquel que protagonizó el bailarín Casimiro Aín quien, estando en Roma, consiguió una entrevista con el Papa para demostrarle que la danza del tango no tenía nada de pecaminoso. Se dice que para la ocasión, dejó a un lado a su compañera Peggy (cuya figura no era apropiada) y fue acompañado por una empleada del Vaticano de apellido Scotto (que curiosamente sabía bailarlo) y con el acompañamiento de un clave tocado por un colaborador del Santo Padre danzaron, sin cortes ni quebradas, un tema de Francisco Canaro.[38]

Del mismo modo que la página web pone en duda la aceptación del tango por parte del Vaticano, hacia el final de la nota afirma que el musicólogo Enrique Cámara de Landa indaga en los documentos de la Santa hemeroteca dónde no encuentra ningún registro al respecto y sin más explicaciones advierte que "todo nació de la imaginación del corresponsal romano Jean Carriére del diario Le Temps de París". Entonces concluye que "se trata de una falsedad, como es también el final de ese cuento cuando se menciona que a partir de ese instante, el tango fue aceptado por la sociedad y pudo ser bailado sin culpa alguna".[39]

Lo que la publicación deja leer entre líneas es que más allá de la veracidad o no de que el baile de tango, acusado de ser obsceno, sea aprobado por el Papa se trata de un verosímil para la época y eso es lo que le da validez social. Lo que importa del suceso es que el Vasco Aín baila "sin cortes ni quebradas". Y eso es lo que se comenta, lo que se hace discurso y trasciende. Tal como lo indica el título de la publicación, la información que se divulga es que hay *Un Barón y un Papa en la elevación social del*

[38] Disponible en: http://www.todotango.com/historias/cronica/417/Un-Baron-y-un-Papa-en-la-elevación-social-del-tango/, consultado: 21/05/2017.
[39] Disponible en: http://www.todotango.com/historias/cronica/417/Un-Baron-y-un-Papa-en-la-elevación-social-del-tango/, consultado: 21/05/2017.

tango. Y lo que sucede después efectivamente es que el tango empieza a "ser bailado sin culpa". Ahí nace una moral y un cuerpo que la porta.

Asimismo el proceso de emergencia del cuerpo moralizado guarda analogía con la vida del bailarín Ovidio José "Cachafaz" Bianquet. "Benito" nace en 1885 en Barracas al Sur y se inicia bailando en el Abasto. Rápidamente adquiere popularidad por su habilidad para crear pasos y en 1911 viaja a Estados Unidos y en 1920 a París. Luego de varios meses regresa a Buenos Aires y pasa de las orillas a los salones y teatros de los altos círculos sociales dónde dicta clases a damas elegantes.

Su vida representa la de muchos bailarines que luego siguen sus pasos. Es un cuerpo que va de lo popular a lo culto. Nace en 1880 cuando el tango transpira sexualidad y se torna un lugar de conflicto social y cultural. A los 26 años hace su primer viaje fuera del país y a los 35 baila para la aristocracia francesa. Después regresa adoctrinado por la cuidad de las luces y comienza a transitar por los lugares lujosos donde ahora se baila tango. Logra fama por su creatividad en los movimientos, deja marcas en la pista y en la poética de los letristas.

"Cobraba sumas fabulosas por sus lecciones y todo el mundo elegante de Buenos Aires, que con el éxito de esta música en Europa se había olvidado de su oscuro origen, lo perseguía para que le enseñara", afirma Guillermo Bosovsky en su publicación en el sitio *Todo Tango*.[40] Este bailarín personifica al dandi porteño. Y las letras de tango le reclaman su condición de aparente bacán que olvida su pasado orillero. El tango le pasa factura porque los lujos no pertenecen su mundo. Lo culto simboliza la apariencia para un cuerpo de origen popular.

En este contexto lo que se visualiza es un cuerpo atravesado por la moral burguesa que va dibujando sus pasos a partir de la escucha atenta de las orquestas que florecen al compás del incipiente bandoneón. Los movimientos de este cuerpo limpio y elegante se convierten en la representación gráfica de la métrica del 2x4.

"El Cachafaz tenía un don especial, un compás único. Fue un gran creador de pasos, los hacía de manera impecable, sin encorvarse y con una delicadeza que le quitaba lo soez al baile. Lo hacía con prestancia, era el mejor", comenta su compañera

[40] Guillermo Bosovsky: *Los bailarines famosos - Gloria y ocaso de El Cachafaz y de El Vasco Aín,* disponible en: http://www.todotango.com/historias/cronica/73/Los-bailarines-famosos-Gloria-y-ocaso-de-El-Cachafaz-y-de-El-Vasco-Ain/, consultado: 20/05/2017.

Carmencita Calderón.[41] "El cachafaz" es la primera infancia del tango hecha carne en el cuerpo de un aficionado que pasa a ser profesional. Es la figura que hace visible el recorrido del cuerpo del bailarín dentro y fuera de la pista. Y al mismo tiempo pone de relieve el mecanismo de desexualización que activa la clase dominante para aristocratizar el baile.

Asimismo la puesta en acto del dispositivo que quiere disciplinar al cuerpo es explicada por Carlos Estévez: "En los salones estaba prohibido bailar con cortes, si lo hacíamos alguien se acercaba, nos decía pase por boletería y nos sacaban. Nos llamaban compadritos". El objetivo es claro: anular la procacidad en el baile. Extirparle lo inmoral a la danza de muslos entrelazados que amenaza el buen nombre de las familias de doble apellido. "Yo desprendí el sexo de la danza porque antes el hombre iba a buscar una pierna, a apretar, el fin no era bailar, pero yo cambié eso", sostiene Carlos Alberto "Petróleo" Estévez.[42] La declaración del bailarín hace visible la política higienista que ponen en marcha los doctores que gobiernan al país. De aquí se desprende que éste cuerpo moralizado sea portador de un sentido principalmente político ya que expresa la visión de estado que sostiene la clase dirigente.

De acuerdo a la hipótesis de investigación esto es la manifestación de la necesidad de un sector social de hacer política de una determinada forma. Es la puesta en acto del pensamiento que rige el accionar de aquellos que se creen civilizados y por lo tanto capacitados para gobernar y aplicar políticas públicas que excluyen a quiénes no pertenecen a su mundo social y cultural. La decisión puntual del estado de intervenir el cuerpo e influenciar el modo de relacionarse con otros es política. Que el sexo o las maneras de vivenciar la sexualidad se vuelvan una cuestión de estado es un hecho político. De acá se desprende el sentido principalmente político que encarna el cuerpo moralizado.

"Petróleo" reafirma el origen pulsional del baile. Explicita que el único propósito de los varones que asisten a los lugres bailables es tener sexo. Y al mismo tiempo se muestra como el salvador, como aquél que le quita su rasgo pecaminoso. Así, el

[41] Calderón, Carmencita*: El Cachafaz fue, lejos, el más grande de todos,* Clarín.com, 07/02/1997, disponible en: https://www.clarin.com/extrashow/cachafaz-lejos-grande_0_H1xe-kQWRte.html, consultado: 20/05/2017.

[42] Carlos Alberto Estévez: *Petróleo, entrevista a un bailarín* por Sergio Criscolo, disponible en Todotango.com: http://www.todotango.com/historias/cronica/447/Petroleo-Entrevista-a-un-bailarin/, consultado: 16/05/2017.

testimonio de éste bailarín que, como la ley Sáenz Peña, nace en 1912 deja al descubierto una lucha de sentidos que se teje alrededor del tango y al mismo tiempo explicita la aparición de un cuerpo moralizado. Permite observar que hay un mecanismo de clausura de la subjetividad que está operando en las prácticas sociales y que da lugar a que los cuerpos se expresen de una manera diferente en la danza.

El periodista y escritor argentino Blas Matamoro en *Cuidad del Tango* comenta que en este momento el baile "acepta el adecentamiento y deja la orilla". Afirma que "la oligarquía inventa un tango para su consumo privado en el que se pierde la original coreografía sexográfica y se conserva la forma estructural convirtiéndolo en un fenómeno estético".[43] La apreciación del autor pone de manifiesto la tensión entre las dos formas de baile, entre dos cuerpos que a su vez se corresponden con dos zonas de Buenos Aires que empiezan a marcar una diferencia espacial y de clase: el centro como lugar de la oligarquía y las zonas aledañas ocupadas por los sectores populares. El tango del que habla Matamoro y que legitima la clase dominante es el tango "salón", elegante, mientras que el otro tipo de baile es el "orillero", más desprolijo, practicado en las zonas marginales de la cuidad. Así a esta geografía binaria le corresponden éstas dos formas de baile, una pierde fuerza por la legitimación de la otra. La que logra la primacía es la de la clase dominante.

Estos cuerpos moralizados son los que años más tarde se transforman en figuras de la cultura argentina protagonizando diversos films y firmando contratos bien pagos por giras en el exterior. El cuerpo moralizado se vuelve dominante en la esfera social, pasa a ser el centro de la escena en la noche porteña y se muestra al mundo.

Hacia 1930 cuando los cuerpos que bailan de manera elegante caminan los salones aristocráticos nacionales y extranjeros, en Buenos Aires se organizan fiestas de baile de tango que duran una semana. Así lo cuenta Petróleo:

> Para el cumpleaños de la Parda Lucia, compañera de Nicolás (El Buchón, por la forma de su pecho como la de los palomos) se realizó una milonga en Parque Patricios. Como siempre fueron cirujas, carteristas, carreros y milongueros. La pista se hizo con una lona robada al ferrocarril, de esas que cubren los vagones. La estiramos en el piso y la rayamos con vela, para encerarla y conseguir mejor deslizamiento. Todos aportaban algún peso para el vino y carne para el asado. Las minas eran coperas de cabaret, yiros, ladronas de tiendas. Cuando alguno tenía sueño se tiraba en un colchón de los que

[43] Matamoro, Blas: *La cuidad del tango: tango histórico y sociedad*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 73.

poníamos por ahí y dormía un par de horas. El séptimo día hacíamos un torneo de tango.[44]

El relato del bailarín pone de manifiesto la lucha de sentido que se teje alrededor del tango como fenómeno social y cultural. Si bien la aristocracia logra legitimar su participación en los comienzos del baile y luego de 1912 lo practica de manera pública en los salones elegantes, al mismo tiempo el tango es caminado por "coperas de cabaret" sobre una pista hecha con una lona encerada con vela "robada al ferrocarril". El cuerpo procaz comparte la escena con el moralizado como dos caras de una misma moneda. Acá hay tensión, la misma que comienza a visualizarse en la clase dominante y la clase popular como dos modos diferentes de experimentar la vida y la danza.

En el período que va desde 1916 a 1935 se desarrolla la convivencia de ambos cuerpos. Sin embargo el protagonista es el cuerpo moralizado ya que logra visibilización y aceptación en la esfera pública mientras que el otro queda relegado a la marginalidad.

1912 es un año simbólico para la política y la cultura nacional. Marca la limpieza de dos prácticas: la del voto, que deja de ser fraudulento, y la del baile de tango, que "abandona" su contenido procaz. La consecuencia directa es la consolidación en 1916 de un nuevo gobierno y de un nuevo género musical, ambos de carácter popular. La etapa de Yrigoyen en el poder y la del Tango Canción que se inaugura con *Mi Noche Triste* en la voz de Gardel, son las que le dan lugar a la primacía de un cuerpo moralizado. A partir de aquí el entramado social se va modificando conforme a los conflictos o negociaciones entre las clases ó hacia el interior de algunos sectores sociales, y de éstas tensiones se desprenden los vaivenes del tango en la pista.

[44] Carlos Alberto Estévez: *Petróleo, entrevista a un bailarín* por Sergio Criscolo, disponible en: Todotango.com http://www.todotango.com/historias/cronica/447/Petroleo-Entrevista-a-un-bailarin/, consultado: 16/05/2017.

Cuerpo Pleno

Es el cuerpo del milonguero que se torna dominante a mediados del siglo XX. Es el de aquellos hombres y mujeres que asisten a las confiterías del centro o a los clubes de barrio para volcarse al placer de bailar tango.

Cuerpo pleno es un tipo de cuerpo que surge dentro de un proceso que se inicia hacia 1935 con la muerte de Carlos Gardel y que concluye en 1955 con la autodenominada "Revolución Libertadora" que derroca a Perón de su segundo gobierno constitucional. Ambos hechos son los que marcan para siempre la vida política del país y las distintas formas de expresión que asume el tango.

La pérdida de la máxima expresión para el tango deja un vacío. Aparece un silencio que da cuenta del fin de una etapa y el comienzo de otra. Tras el suceso trágico se gesta la época de gloria del tango. Asimismo luego del "fraude patriótico" que caracteriza a la llamada "Década infame" emerge la figura de Perón como el gran líder político nacional. Así, en 1946 se consagran dos fenómenos de carácter popular: el peronismo como fuerza política y el tango como baile social. Y al mismo tiempo se legitima otra forma de expresión en el baile.

Hacia 1935 el tango ya no solo es bailado por la alta sociedad y la clase popular sino que es incorporado al universo de algunas familias de los nuevos sectores medios que lo adoptan como una práctica recreativa. Se produce una reconfiguración en el mapa de las clases sociales que obedece a cambios en la economía local como consecuencia de la crisis financiera mundial que se inicia en 1929. La baja de precios de las materias primas que exporta el país y la caída del consumo internacional ponen en jaque al modelo y la economía nacional comienza a organizarse alrededor de una política orientada hacia la industrialización sustitutiva. Esto genera un movimiento de población de las zonas rurales del interior, dedicadas a la explotación agrícola y ganadera, hacia la cuidad capital y alrededores para poder emplearse en la industria. En consecuencia la provincia inicia una etapa de urbanización en la que la construcción de los nuevos barrios supera los límites de la capital y se extiende hacia el Gran Buenos Aires.

En este nuevo panorama que se gesta en la cuidad aparece el barrio como el lugar alrededor de cual se configura la vida social de los nuevos y viejos habitantes. Los viejos habitantes son los que años atrás adquieren su casa propia en las zonas aledañas a la cuidad, muchos de los cuales son inmigrantes que mediante el trabajo y el ahorro logran salir del conventillo. Por otro lado, los nuevos son aquellos que vienen del campo, a quiénes la clase dominante refiere como el "aluvión zoológico". Los mismos que luego son llamados despectivamente como "cabecitas negra". El proceso de migraciones internas que caracteriza a éste período histórico se intensifica a partir de 1935 y ello contribuye a que en los años siguientes se reconfigure la composición de la población y con ello las relaciones entre las clases. En este contexto heterogéneo, fuertemente marcado por cambios socioeconómicos, también se observan cambios notorios en la forma que asume el baile.

Ya hacia fines de la década de 1930 se visualiza un desplazamiento del tango de la esfera privada a la pública que es acompañado por el crecimiento de las orquestas. Al respecto Matamoro señala que:

> Suele referirse como fecha del nuevo auge popular del tango al año 1935, que por fortuita coincidencia simbólica es el de la muerte de Gardel (…) y es a la vez el de la instalación de la orquesta de Juan D`arienzo en el cabaret ´Chantecler´.[45]

El ritmo dinámico que produce "el rey del compás" motiva a las personas a bailar cada vez más y ello contribuye a la constante demanda de músicos y cantantes. Las agrupaciones cambian sus formaciones continuamente y es el momento de mayor riqueza en la producción musical y poética. Así, luego de la muerte de Gardel, nacen tangos todos los días. Es el momento de esplendor del tango. Se constituye como el tema principal de sainetes, novelas, crónicas periodísticas y poesías.

El tango se vuelve la zona áurea de la sociedad y su riqueza es asimilada por los cuerpos de los bailarines que se hacen dueños de la rítmica y la manifiestan con sus desplazamientos en la pista. Se sienten impulsados por las particularidades sonoras del género y surge la necesidad de registrarlo en secuencias de movimientos. Así, ya hacia 1940, en un contexto de multiplicidad de sonoridades el cuerpo adquiere un nuevo código para desplazarse en la pista, introduce el "cruce" a sus pasos básicos habituales. Esto le otorga una mayor posibilidad de movimientos y se vuelve un factor clave para la

[45] Matamoro, Blas: *La cuidad del tango: tango histórico y sociedad*, Buenos Aires, Galerna, 1969, p. 172.

proliferación de los bailarines de pista denominados milongueros. Muchos de éstos bailarines que vivieron la década de oro coinciden en decir que a partir de la inclusión del denominado "cruce" que realiza la mujer se dan las condiciones para que el baile se modifique y comiencen a realizarse figuras diferentes a las que caracterizan al estilo Canyengue, Orillero y Salón, que se ven en ese momento.

En *Historia del baile* Sergio Pujol comenta que, según el milonguero Mingo Pugliese, "hasta el 40 el tango se trataba de movimientos inventados por alguien que se transmitían por tradición oral. Era improvisación, pero regida por un número determinado de figuras. Después, la improvisación pasó a ser creativa".[46] Lo que cambia en el baile es que se incorporan movimientos que permiten la invención de nuevas formas en el mismo momento de la ejecución. Y como bien señala el autor se trata de un "proceso" en que el que los "giros, picadas, arrastres y ganchos van suplantando a las antiguas corridas, quebradas y media lunas". Petróleo es quién "inventa el giro enroscado" y el mencionado cruce de pies de la mujer que revolucionan la danza.

Para esa misma década los hombres comienzan a organizar prácticas dónde realizan secuencias entre ellos para estudiar las "marcas" y luego hacerlas con las mujeres en las milongas. Estos espacios organizados exclusivamente por y para varones con el fin de ensayar nuevas figuras revelan que el rol masculino continúa siendo preponderante en el baile ya que sigue delimitando los qué y los cómo.

El fenómeno del baile se propaga y se organiza conforme a las necesidades y posibilidades de cada clase. Por un lado las personas que pertenecen a un grupo con mayor poder adquisitivo asiste a los cabarets del centro dónde las orquestas tocan todas las noches y por otro algunas personas de los sectores medios y muchas de los bajos trabajan toda la semana y esperan al sábado para poder ir a bailar al club con la agrupación de turno. Para quienes son parte del estrato más bajo el baile se vuelve alegría en un universo social cargado de sacrificio.

Para la clase trabajadora el tango no representa un mundo de lujos y abundancia, no huele a perfume francés sino que es la única opción de disfrute que la sociedad le

[46] Pujol, Sergio: *Historia del baile*. *De la milonga a la disco*, 2º ed., Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2011.

ofrece por fuera del universo del trabajo. Como señala Sergio Pujol en *Historia del baile:*

> No es casual que las letras de muchos tangos de la época se refieran al baile como una práctica ´de los muchachos´, de la gente de trabajo, de los que no gozan de otro privilegio que del arte del buen bailar. Porque bailar es barato, es accesible, es popular.[47]

Se trata de cuerpos sujetos a un sistema de acumulación que regula sus acciones y que en la danza encuentran libertad. Así se tornan soberanos de su propio hacer y encuentran en el baile la posibilidad de desplegar la subjetividad que el capitalismo quiere coartarles. Son cuerpos libres de sentir, por eso van al encuentro de un otro desconocido sólo para caminar juntos un tiempo propio y originario al que le imprimen sabor a felicidad. Como postula Schopenhauer la música proporciona uno de los mayores placeres al ser humano ya que funciona como disolutor del dolor (Schopenhauer, 1987).

El hecho de que el baile sea "accesible", "barato" y "popular" contribuye a que mayoritariamente sea practicado por los sectores de ingresos más bajos y que al mismo tiempo se vuelva un capital propio de la clase subalterna. Así ante la incorporación al mundo del tango de algunos interesados que pertenecen a sectores con mayor poder adquisitivo los bailarines crean sus propias formas de moverse para diferenciarse de aquellos nuevos que ahora comparten el mismo espacio pero que no pertenecen a su clase.

El baile pone de manifiesto las significaciones que se ponen en juego en la construcción de las identidades de clase. Expresa las tensiones que se dan entre ellas y hacia el interior de cada una cuando algún acontecimiento hace que se cuestione el ideal que cada una representa en el orden de lo simbólico. En la Argentina de 1940 se producen una serie de cambios que reconfiguran las relaciones entre los sectores sociales y ello se hace visible en el baile. Esta particularidad puede explicarse desde la teoría que Bourdieu desarrolla en *La Distinción* en 1979 y desde la investigación sobre la identidad de la clase media argentina que publica Ezequiel Adamovsky en 2009.

[47] Pujol, Sergio: *Historia del baile*. *De la milonga a la disco*, 2º ed., Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2011.

El sociólogo francés analiza el gusto para explicar las diferencias en los consumos culturales de los diferentes grupos sociales. Para ello construye la teoría del espacio social que junto al concepto de capital le permite dar cuenta de las desigualdades que se generan dentro del espectro social. Así, por un lado sostiene que la clase dominante posee "gustos de libertad" ya que su posición económica y cultural le permite realizar "gastos ostentosos". Y por otro sostiene que las clases populares tienen un "gusto de necesidad" ya que sus ingresos no le permiten adquirir bienes de lujo, por lo que sus elecciones tienen "una estética pragmática y funcionalista". Desde esta perspectiva una apropiación desigual del capital en el campo social explicaría los diferentes gustos. Para el autor lo que se pone en juego en las luchas entre los sectores es la "representación de su posición en el mundo social".[48]

Asimismo con respecto a los sectores medios puntualiza que "el pequeño burgués es el que está obsesionado por la apariencia que muestra al otro y por el juicio que éste tiene sobre su apariencia". Explica que "cuando se pasa de la clase obrera a la pequeña burguesía las clases medias toman partido por lo simbólico. Su preocupación por el parecer (…) se encuentra en la base de su pretensión". Afirma que posee una "disposición permanente para esa especie de usurpación de la identidad social que consiste en adelantar el ser mediante el parecer, en apropiarse de las apariencias para tener la realidad, de lo nominal para tener lo real". Y concluye que ese interés en afirmar sus proyectos de ascensión lo hace propenso a quedar reducido a "un teatro en el cual el ser nunca es otra cosa que un ser percibido, o mejor, una representación (mental) de una representación (teatral)". Y agrega que esa posición ambigua en la estructura social, "de ser intermediario en las clases", lo deja en un lugar de "manipulador manipulado, de burlador burlado", "privado de los beneficios simbólicos asociados al status reconocido".[49]

Para Bourdieu los sectores del medio de la pirámide siempre son carentes y constituyen su identidad como una copia mental de lo que aspiran a ser. Esta forma de ser siempre mira hacia arriba y se distancia del abajo. De aquí que como bien señala el autor se caractericen por una ambivalencia que alterna entre la "sumisión y la agresión", alimentadas por los "riesgos de humillación a los que se expone

[48] Bourdieu, Pierre: *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988 –ed. Or.: 1979, p. 250.
[49] Ibíd., pp. 250- 251.

permanentemente". "La relación del pretendiente pretencioso con el poseedor está cargada de tensión afectiva y generadora de resentimiento".[50] El poseedor es aquél que pertenece a la clase dominante, a la que el pequeño burgués le usurpa la identidad. Hay una retroalimentación entre las significaciones que se ponen en juego en el espectro social y una puja constate por la legitimación de unos gustos o estilos de vida por sobre otros. Así, siguiendo la línea teórica del autor las clases superiores marcan el gusto legítimo mientras que las clases populares no tienen más opción que elegir aquello que satisface sus necesidades básicas. En el medio coloca a los sectores medios que imitan los consumos de las clases superiores, según su ideal de pretensión.

Dada esta configuración del espectro social "las luchas por la apropiación de los bienes económicos o culturales son luchas simbólicas por la apropiación de esos signos distintivos que son bienes o prácticas". Que en definitiva tienen su "realización ejemplar en la lucha por el monopolio de los emblemas de la `clase`, bienes de lujo, de cultura legítima o modo de apropiación legítima de esos bienes".[51] Estas luchas por la apropiación de un saber que se torna simbólico son las que pueden observarse en el baile de tango en la década de 1940. Como se puntualiza en este apartado la reconfiguración del mundo social se expresa en la pista. Y las nuevas relaciones de poder entre los sectores se manifiestan en las formas que asume el baile. De aquí que sea relevante analizar que sucede en la Argentina con cada sector social y con las identidades que alimentan.

Precisamente Ezequiel Adamovsky realiza un estudio profundo de lo que ocurre con las clases en la década de 1940. Para explicar las diferencias entre ellas sostiene que desde los comienzos de la organización del estado, la clase dominante comienza a emitir mensajes que funcionan como "operaciones de clasificación". "Se trata de acciones o decisiones, grandes o pequeñas, deliberadas o "espontáneas" cuyo efecto es fomentar nuevas divisiones y jerarquías entre los grupos sociales o apuntalar las ya existentes. Son de clasificación porque separan en clases (clasifican) a las personas".[52] Según el autor esta jerarquía escalonada se pone en juego de acuerdo a la "capacidad de adquirir recursos, valores y símbolos de status" por parte de algunos sectores. Hasta acá la idea que plantea es similar a la del sociólogo ya que ambos parten de la premisa de que

[50] Ibíd., p. 251 –nota al pie-.
[51] Ibíd., p. 247.
[52] Adamovsky, Ezequiel: *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión*, 1919-2003, Buenos Aires, Booket, 2015, p. 61.

existen consumos desiguales conforme a la capacidad de compra de cada sector. Asimismo el historiador también sostiene que en la Argentina grupos sociales que no pertenecen a la clase alta comienzan a identificarse con su estilo de vida y sus valores separándose del pueblo más bajo, de los trabajadores. El autor puntualiza que es justamente en 1940 cuando los sectores medios comienzan a diferenciarse deliberadamente de las clases populares a través del consumo imitando el accionar de la clase dominante. Y sucede en el ´40, no antes ni después, porque es el momento en el que el movimiento peronista toma al trabajador como sujeto político, lo vuelve protagonista de la escena social y reivindica su cultura popular. Y es éste el momento preciso en el que los sectores que quieren marcar una distancia respecto de la clase trabajadora asumen como propia la identidad de clase media; que desde hace dos décadas busca instalarse desde la esfera intelectual con intereses políticos de segregación social.

Ambas investigaciones puntualizan sobre el modo de consumo de los sectores altos y bajos y sostienen que los del medio de la pirámide imitan a los de arriba. En todos los casos la diferencia se hace operativa en el status que se torna legítimo, entre aquellos que pueden acceder a los bienes simbólicos y aquellos que no. Lo que agrega Adamovsky es el componente político, y que particularmente en la Argentina reconfigura el mapa social para siempre. Hay un antes y un después del Peronismo, como forma de gobierno, como partido popular y como generador de un estilo de vida que privilegia a los más postergados.

Siguiendo los lineamientos del sociólogo y el historiador, estas estrategias que utilizan tanto la clase dominante como los nuevos sectores medios para diferenciarse de las clases populares en la esfera de la cultura comienzan a ser (re)producidos por los bailarines de bajos recursos que habitan los barrios de la cuidad y alrededores para distinguirse de los nuevos interesados en el tango y para destacarse entre sí por su capacidad para crear movimientos corporales interpretando la música. De este modo inventan un nuevo código coreográfico para resguardar ese saber cultural que consideran como propio. Esto explica la incorporación del cruce de la mujer, la creación del giro enroscado, de las barridas o arrastres y de otras secuencias novedosas que hoy se ven permanentemente en las milongas. De aquí se entiende el afán de los milongueros que se juntan por la tardes en las prácticas para crear y ensayar pasos que

por la noche lucen en los clubes. El objetivo es resguardar un saber que pertenece a su clase: la popular.

¿Cómo opera la distinción en el baile de tango? Los milongueros no se distinguen en un plano ideal como es el hecho de estar asociados a una imagen mental, conjunta y representativa de ellos mismos, sino que se distinguen en la misma acción de acuerdo a su destreza para bailar. Así en este nuevo contexto social el conocimiento en el arte de bailar adquiere un valor doblemente simbólico que se pone en juego en la pista. Los milongueros crean para diferenciarse entre ellos. Y tal como sostiene la investigación esa distinción hacia afuera de la pista tiene la intención de marcar la distancia con respecto a quiénes no pertenecen a la clase baja o al barrio, y que desde la perspectiva de los milongueros no pueden bailar del mismo modo.

La distinción opera en la práctica y en el ahora. No se proyecta en el tiempo como una pretensión o afán de apariencia. El milonguero se comporta de un modo distinto a sus pares en la pista para diferenciar su arte en el buen bailar y para expresar una manera de moverse que resguarda conocimientos que celosamente protegen los hombres en las prácticas, un saber del cuerpo, un saber de barrio, un saber popular. De aquí que "el arte del buen bailar" dentro de la cultura popular adquiera un valor doblemente simbólico; una valencia externa para marcar la distancia con quiénes no son "milongueros" y una interna que alimenta la creación de pasos para diferenciarse entre ellos. Así, estas pugnas por la legitimación del status de una práctica dentro y fuera de un sector social siempre suceden en el terreno de la cultura e involucran a todos los sectores sociales.

Según Bourdieu las "luchas simbólicas" toman la "forma de luchas competitivas que contribuyen a la reproducción de las distancias que se encuentran en el principio de la carrera". Según el autor la intención de marcar la distancia entre los sectores siempre es de arriba hacia abajo y no al revés dado que para él "las clases dominadas solo intervienen a título de punto de referencia pasivo, de contraste, por la apropiación de cualidades distintivas que confiere su fisonomía a los diferentes estilos de vida".[53] En este punto la investigación disiente con la postura del sociólogo ya que como bien se detalla en el caso de lo que sucede en Argentina con el baile de tango en los ´40 los

[53] Bourdieu, Pierre: *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988 –ed. Or.: 1979, p. 248.

sectores más bajos no juegan un rol pasivo en la cultura sino que son plenamente activos en el ejercicio de una práctica que consideran como propia. No solamente la aceptan sino que la exhiben como un estandarte de lo popular.

Como bien señala Bourdieu las luchas por la apropiación de los "signos distintivos" que son "bienes o prácticas" en definitiva tienen su "realización ejemplar en la lucha por el monopolio de los emblemas de la `clase`. Si bien para el autor la distinción opera en la "alta cultura" y la "cultura media", la investigación plantea que en el caso del baile de tango puede observarse que la distinción se vuelve acción en los sectores más bajos cuando aquellas amenazan la forma legítima que adquiere su saber, la manera propia de bailar de los milongueros del ´40. Justamente la década durante la cual el concepto de clase y de identidad de clase en la Argentina también adquiere una fuerte dimensión política con el triunfo del Peronismo.

Por otro lado, en lo que respecta al proceso del que es parte el baile en este momento histórico, los cuerpos de los bailarines comienzan a manifestar sus tensiones internas. Una clara expresión de esto es que la mujer pasa a ocupar un lugar diferente, el tango la acepta como sujeto activo de la práctica. Aparece un femenino que ya no es el de la prostituta sino el de las señoritas solteras que asisten a los bailes escoltadas de sus hermanas o sus madres. Es un cuerpo que emerge como acompañante de las trayectorias marcadas por los hombres. Que comienza a visualizarse como su complemento. Esto sucede dentro y fuera de la pista y se legitima el 23 de Septiembre de 1947 con la sanción de la Ley 13.010 de voto Femenino.

Lo que se discute en el parlamento para la aprobación de la ley es la "capacidad que tiene la mujer para ejercer aptitudes intelectuales idénticas a las del hombre".[54] Los participantes de la sesión afirman y aceptan la diferencia biológica, principalmente, por la posibilidad que tiene la mujer de ser madre y lo que se rechaza es el concepto de inferioridad. Los legisladores argumentan que diferencia no es sinónimo de inferioridad en ninguno de los casos. Finalmente la iniciativa peronista es aprobada por unanimidad y así una vez más el estado amplía al sujeto político. Ahora la mujer tiene el mismo derecho que el hombre a votar y a ser elegida como representante en cargos públicos.

[54] Debate parlamentario sufragio femenino Argentina 1947, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=K6tqO95moW8, consultado: 28/08/2017.

De este modo la puesta en acto de esta nueva reglamentación es la que posibilita la victoria de Perón en la elección presidencial de 1951.

En este contexto de ampliación de derechos el baile de tango no sólo acepta la igualdad en cuanto a las capacidades intelectuales de ambos géneros sino que admite la misma equidad en cuanto a las capacidades corporales en la danza. Así, el tango desde el baile también expresa el nuevo rol que asume la mujer en la esfera social y que se legitima desde la política.

Los cuerpos femeninos y masculinos que asisten a las milongas y se abrazan en un tango, asumen roles diferentes pero caminan juntos como iguales. Estos cuerpos ávidos del ritual social se vuelven plenos, llenos de energía para bailar durante toda la semana. Y así como las orquestas graban composiciones, los milongueros registran figuras todos los días. Estos cuerpos de los milongueros, compadritos que estrenan movimientos a toda hora, son aquellos que se vuelven protagonistas de los espacios dónde se practica tango. Son cuerpos que en el acto mismo de bailar inauguran sus trayectorias, dejan huella tras su paso. Le imprimen cadencia y personalidad a la edad de oro del tango.

Estos cuerpos se vuelven el reservorio de una práctica que expresa la cultura de una época, y de una clase. Se transforman en depositarios de un conocimiento sensible y ello les permite crear su propia manera de expresarse en el baile.

Y como todo aquello que se vuelve dominante en el entramado social también se hace expresión, se materializa. En este caso el baile se vuelve palabra, se hace poesía de la mano de Elizardo "Marvil" Martínez Vilas cuando en 1942 estrena *Así se baila el tango* con música de Elías Randal:

> Así se baila el tango,
>
> sintiendo en la cara,
>
> la sangre que sube
>
> a cada compás,
>
> mientras el brazo,
>
> como una serpiente,
>
> se enrosca en el talle

que se va a quebrar.

Así se baila el tango,

mezclando el aliento,

cerrando los ojos

para oír mejor,

cómo los violines

le cuentan al fueye

por qué desde esa noche

Malena no cantó.[55]

El tango que populariza la orquesta de Ricardo Tanturi con la voz de Alberto Castillo dice al cuerpo en el acto mismo de su baile. Lo dice en presente, el baile es ahora y el cuerpo es en la única dimensión temporal que le es propia. Asimismo, el cuerpo del bailarín es en el vínculo con el otro, en ese abrazo de unicidad. Con ese "brazo que como una serpiente se enrosca en el talle que se va a quebrar". La letra dice al baile al tiempo que dice al cuerpo, uno es indisociable del otro. Se necesitan. "Así se baila el tango sintiendo en la cara la sangre que sube a cada compás". El cuerpo inaugura su propio modo de percepción, el cuerpo siente en el tiempo de la música, en el compás que le marca el tango. Por eso el bailarín cierra los ojos, porque necesita escuchar, ser en la temporalidad audible de la musicalidad.

"Marvil" explicita de la mejor manera el tipo de tango que se practica en ese momento. Pone de manifiesto al cuerpo pleno de los bailarines que crean al mismo tiempo que pone de relieve que es el que se torna dominante en la esfera social. Es el que se vuelve protagonista de la acción en la pista y se hace discurso. Es un cuerpo que, como sostiene Pujol, en el inicio de la letra del tango mencionado expresa una "cierta violencia de clase": `Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas;/ qué saben qué es el tango, qué saben de compás./ Aquí está la elegancia, ¡qué pinta, qué silueta!/ ¡qué porte, que arrogancia, qué clase pa` bailar! …`".[56]

[55] E. Martínez Vilas, *Así se baila el tango*, disponible en: http://www.todotango.com/musica/tema/1724/Asi-se-baila-el-tango/#letra, consulta: 30/07/2017.
[56] Pujol, Sergio: *Historia del baile*. *De la milonga a la disco*, 2º ed., Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2011.

Es un trozo de historia hecho canción que visibiliza la lucha de sentidos que se genera alrededor del tango debido a la constante tensión entre las clases. ¿Quiénes cuestionan? Los milongueros. ¿A quiénes? A aquellos que presumen de un buen pasar y un buen vestir, los "pitucos", "lamidos" y "shushetas", los que no pertenecen a su mundo de necesidades y se pasean en él exhibiendo su elegancia. ¿Qué es lo que se pone en duda? El saber en el baile. Este tango que enfáticamente interpreta Catillo es un claro mensaje de los cuerpos plenos a aquellos que no los son y osan a desafiar su experiencia de tango.[57] Pero sobre todo es la evidencia empírica de la carga simbólica que adquiere en la pista el arte del buen bailar. "Qué saben qué es el tango, qué saben de compás/ Aquí está la elegancia, ¡qué pinta, qué silueta!/ ¡qué porte, que arrogancia, qué clase pa` bailar! …`". Lo que se pone en juego cada noche es el conocimiento en el baile, que es entendido como un saber que exclusivamente posee la clase popular. De aquí que lo defiendan con el cuerpo ya que lo que se juega es una identidad y en este momento particular involucra una identidad de clase. *Así se baila el tango.* ¿Cómo? Tal como lo hacen los cuerpos plenos en las milongas, exhibiendo un saber que les pertenece.

Cuerpo pleno es el que se apropia de una manera de caminar y respirar el tango. Es el que respeta la sonoridad de todas las orquestas. Es el que baila por puro placer. Es aquel que utiliza todos los sentidos para la creación de nuevas formas en el baile para decir a un nuevo tiempo. Es el que toma notoriedad social en los 40 y se legitima políticamente con el peronismo.

Cuerpo pleno es el del milonguero que lleva consigo un saber, que lejos de ser intelectual, es puramente práctico, sensible y popular.

[57] Alberto castillo empezaba con un recitado y seguía cantando siempre con picardía y con movimientos claros de expresiones que tenían que ver con la letra, con los tangueros bailarines y con "Los Petiteros", habitúes de Petit Café de Santa Fe y Callao. Muchas veces durante la interpretación del tema estos petiteros que se sentían incómodos expresaban algún insulto y al tener respuesta de los tangueros se armaban las famosas "Roscas" en las que muchos terminaban haciendo alarde de haber participado, y que inclusive parece que más de una vez hasta el propio Castillo tuvo que intervenir. Ércoli, Walter: *Así se baila el tango*, diarioandino.com.ar, 05/09/2014, disponible en: http://www.diarioandino.com.ar/noticias/2014/09/05/153130-asi-se-baila-el-tango, consultado: 20/11/2017.

Cuerpo Artístico

Es el cuerpo que quiere llegar a su máximo nivel de expresión en el baile de tango. El que está en constante movimiento, el que busca el cambio. El que se enfoca en crear su propio modo de ser en un mundo de iguales.

Es un cuerpo que hacia mediados del siglo XX comienza a experimentar el baile desde un lugar estético. Se muestra como protagonista de su hacer y lo convierte en vanguardia. Inaugura un modo de estar en el mundo y siente la necesidad de volverse representación. Es un cuerpo que se siente motivado a crear un nuevo código para llevar el ritual al escenario.

Este cuerpo comienza a gestarse hacia 1950 cuando los cuerpos plenos frecuentan por las noches las milongas. Se trata de dos fenómenos que conviven en un mismo tiempo pero que tienen intenciones diferentes. Allí reside el motivo por el cual, tiempo más tarde, el cuerpo artístico comienza a prefigurarse como uno de los predominantes de su época y de la historia misma del tango danza.

Tal como sostiene la investigación la vida política del país y el devenir del tango van de la mano, marcando un ritmo propio, abrazadas íntimamente como en el baile. Así la primacía de este nuevo cuerpo se desarrolla en un contexto de un gobierno de facto que ataca la democracia con el fin de destruir todo lo que el Estado se había empeñado en resguardar, principalmente el mercado interno y la cultura nacional. El golpe de 1955 que derroca a Perón atenta contra la libertad de expresión de la ciudadanía y el baile de tango, en tanto es una expresión subjetiva del cuerpo, sufre en carne propia las coerciones que la llamada "Revolución Libertadora" pone en juego con el dispositivo de "Desperonización". Gustavo Varela lo explica detalladamente.

> "Desperonizar" significa desmantelar las prácticas, imágenes, palabras, adhesiones y rituales vinculados al peronismo a través de prohibiciones explícitas o implícitas, intervenir militarmente mediante persecuciones, arrestos o tareas de inteligencia. (…) Castigar con pena de prisión y multa a quién utilice, imágenes, publicaciones, música, expresiones, etc. vinculadas al peronismo (…) La prohibición de nombrar a Perón, Evita o la palabra "peronismo" en las escuelas, reemplazadas por

> "tirano prófugo" o "dictador depuesto" o "segunda tiranía" son todas políticas de Estado implementadas a partir de 1955.[58]

Esta decisión de construir un orden político, social, cultural e intelectual a partir de la puesta en acto de la destrucción simbólica del sujeto político peronista es lo que caracteriza al período en el que el cuerpo pleno comienza a perder poder y en el que empieza a manifestarse el cuerpo artístico. En este caso particular la consolidación de éste cuerpo en la esfera social y cultural no está en directa relación con la sanción de leyes, como en los casos anteriores, sino que se caracteriza por su ausencia. El cuerpo artístico vive en un período de inconstitucionalidad y de persecución política.

El milonguero Pedro "Toto" Faraldo relata lo que pasa con el tango en ese momento de la historia. Habla del antes y después del golpe.

> En 1945 el diario *El Mundo* comunicaba los bailes de sábado y domingo en los clubes dónde había orquesta típica y de jazz, la primera tocaba 45 minutos y 15 la segunda. Allí también se bailaba cumbia, konga, boogie woogie. Luego todo esto se prohíbe con la Revolución Libertadora. A partir de 1955 y 1956 cerraron muchas milongas, entre ellas *The Palermo Palace* y *La Enramada* donde había prostitución.[59]

El período de esplendor del tango, tanto del baile como de la poesía y de la música, sucede conjuntamente con el auge del peronismo. Entre 1945 y 1955 ambos fenómenos viven su momento de plenitud y su posterior caída. En este sentido el testimonio del bailarín de pista explicita que el atentado a la democracia a cargo del General Lonardi tiene el claro objetivo de suprimir todo vestigio del pasado, todo aquello que directa o indirectamente esté vinculado al peronismo, y como su contracara también al tango.

De este modo no sólo se cierran las pistas que habitan los cuerpos plenos sino que también aquellas minoritarias que resguardan a los cuerpos procaces. El golpe atenta contra todas las expresiones del tango en su conjunto. Quiere borrar todo rastro social de lo que es considerado nacional y/o popular. Lo autóctono pasa a ser considerado retrógrado.

---

[58] Varela, Gustavo: *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016.

[59] Pedro "Toto" Faraldo: *Practimilonguero*, entrevista por Mónica Paz, diciembre de 2011, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0iiUJr_6vn4, consultado: 30/07/2017.

En este sentido Gustavo Varela sostiene que:

> La desperonización, de alguna manera es la "destanguización" de la sociedad. No solo por la aparición de otras músicas sino y, fundamentalmente, porque pone en acto otros enunciados vinculados al nuevo proceso de modernización y al abandono de los viejos esquemas.[60]

De aquí que ante el cierre de las milongas y el rechazo que la juventud siente hacia el tango los cuerpos plenos comiencen a decaer, como el peronismo. El cuerpo pleno pierde los espacios que antes le eran propios y que, como en el caso de los clubes, ahora son ocupados por las nuevas generaciones que bailan rock.

En este contexto la práctica del voto y la del baile social quedan suspendidas en el tiempo. De aquí que se den las condiciones para la emergencia de un cuerpo que experimenta la danza desde un nuevo lugar.

El proceso de surgimiento y apogeo del cuerpo artístico se hace visible con el camino recorrido por los bailarines María Nieves y Juan Carlos Copes. Ellos inauguran el concepto de pareja, como dos sujetos diferentes que se complementan. Que se unen en la misma práctica y se muestran como iguales ante la mirada del público. Se hace explícita la noción de igualdad y el protagonismo se comparte. Entonces la mujer deja de ser "la compañera de" y emerge la pareja como una construcción intersubjetiva. Ahora la trayectoria se marca de manera conjunta y pasa de la pista al escenario.

Esto sucede en un contexto social en el que el tango empieza a sucumbir por la influencia de música y bailes extranjeros. Los cabarets del centro comienzan a cerrar y la industria cultural norteamericana comienza a propagarse en el territorio porteño. Las orquestas se disuelven y el rock irrumpe como el gran rival de la danza ciudadana que amenaza su propia existencia. Es el momento preciso en el que lo masivo, bajo la fachada de moderno, quiere desterrar a lo popular entendido como lo viejo y caduco de la cultura nacional.

En esta situación con aires de crisis, dónde los clubes comienzan a cerrarle las puertas al tango, aparece un milonguero que quiere ir más allá de los límites de lo

[60] Varela, Gustavo: *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016.

pensado. Es un cuerpo que quiere trascender, crear una nueva forma y así resignificar el ritual original para exhibirlo en todo el mundo.

Ante la amenaza de muerte del baile social de tango el cuerpo del bailarín busca una alternativa para reafirmar su vida. Inventa una nueva manera de subsistir, deviene en un cuerpo que despliega arte y así el tango también se vuelve un espectáculo.

El bailarín Juan Carlos Copes es el primero que piensa al tango danza en términos de show y elige a María Nieves para desarrollar la puesta en escena. Así lo cuenta ella: "Cuando empezamos a trabajar dijo hasta la calle Corrientes no paro ya que era la máxima aspiración para un bailarín de tango. Y cuando llegamos ya tenía en mente ir a New York porque quería estar en Broadway".[61]

Estas personas encuentran en el arte una forma de expresión que les permite salir de sus realidades sociales y económicas. En el caso de María puede verse el pasado de conflicto que enmarca al tango desde sus orígenes. Ella lleva una vida de necesidades insatisfechas, de miseria. "Como yo no tenía ni un juguete, en mi casa usaba los sifones. En la parte de arriba, donde se aprieta, les ponía un trapito y los usaba como muñecas", comenta la bailarina.[62]

María vive en un conventillo en el barrio de Saavedra junto a su madre y hermanas. Abandona la escuela primaria en sexto grado cuando su padre español muere de tuberculosis. Y se cumple el destino trágico que anuncia la literatura del Ochenta que asocia al inmigrante con la enfermedad y la muerte. En este contexto, ella se vuelve heredera de un mundo de carencias que sigue siendo condenado por una parte de la sociedad. Entonces evita ir a la escuela para esconder su condición de clase. Así lo cuenta ella:

> Lo que nos hacía huir del colegio era la vergüenza por nuestra pobreza, por tener ese delantal que nos daban una vez al año, que se iba rompiendo y que no estaba impecable, almidonado como el de las otras chicas. Yo sabía que era Nieves Rego, la

[61] *Un tango más*, Dirigida por Germán Kral, Distrubution Company, 2015, consultado: 31/07/2016.
[62] María Nieves: *Maestra*, entrevista por Moira Soto, 27 de enero de 2003, disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-500-2003-01-27.html, consultado: 20/05/2017.

> pobre, que me daban un vaso de leche porque estaba desnutrida. Y me sentía disminuida, discriminada. Te hacían de lado.[63]

Ante esta situación de privaciones materiales y afectivas el baile aparece como su única práctica de alegría. El tango se vuelve un universo paralelo de disfrute ante las angustias del día a día. Es un cuerpo que carga con un pasado de miseria signado por su origen de arrabal. María comienza a bailar alrededor de los catorce años y va a la milonga a cara lavada, vestida con una blusa y una pollera que le hace una patrona. "Las usaba toda la semana y el sábado las lavaba y me las ponía para ir a bailar", señala la bailarina.[64] "Y usaba mis únicos zapatos chatos y agujereados rellenos de papel. Y cuando el papel se rompía, me pintaba el pie para que el agujero no se notara", detalla María.[65]

Juan y María se ven por primera vez en el club Estrella de Maldonado, pero ella se niega a su invitación a bailar. Tiempo más tarde, sellan su abrazo en el Club Atlanta. Él le propone bailar juntos y ella acepta sin dudarlo. Así empiezan a prefigurar en ensayos lo que quieren mostrar en escena. En 1951 ganan un concurso en el Luna Park en el que Juan D´arienzo forma parte del jurado. En un principio son elegidos segundos entre las 300 parejas y a raíz del descontento que expresa el público logran obtener el primer puesto y son sacados en andas por la multitud. A partir de este momento crean un ícono visual que finalmente llega hasta los espectáculos del centro en El Nacional y Tabarís. Y después de mucho esfuerzo por mostrar su arte emprenden giras por Latinoamérica.

Se vuelven la pareja más conocida por la particularidad que tienen de moverse con un nivel de sincronicidad que no se había visto hasta ese momento. Consiguen prefigurar un baile dinámico y elegante, con cambios de velocidad y de sentidos. Con giros, ganchos, boleos y también con pausas que enfatizan las variaciones de los ritmos en los desplazamientos. Así el ritual se transforma en coreografía y el cuerpo artístico comienza a volverse dominante en el territorio nacional. Esta nueva expresión en el

[63] María Nieves: *Maestra*, entrevista por Moira Soto, 27 de enero de 2003, disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-500-2003-01-27.html, consultado: 20/05/2017.
[64] María Nieves: *Maestra*, entrevista por Moira Soto, 27 de enero de 2003, disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-500-2003-01-27.html, consultado: 20/05/2017.
[65] María Nieves: *La dama del tango* entrevista por Leila Guerriero, disponible en: https://www.gatopardo.com/reportajes/maria-nieves-bailarina-de-tango-argentina-juan-carlos-copes/, consultado: 21/12/2017.

baile empieza a expandirse y es lo que posibilita que en 1955 ambos firmen su primer contrato internacional.

Para Copes el tango es "la única danza que permite imaginación y creatividad para formar una historia de amor y de odio en tres minutos. Y se genera un momento en el que la relación cuerpo a cuerpo hace olvidar cualquier problema".[66] Este milonguero se apropia de la riqueza de los bailarines de su entorno y de los que ve en el cine como Gene Kelly y Fred Astaire y recrea la danza. Toma lo mejor que le ofrece la industria cultural y convierte el peligro en una oportunidad. Así encuentra la clave para que el tango subsista en un contexto político y social que amenaza su existencia. Este proceso da cuenta de la relación que se establece entre lo masivo y lo popular, al mismo tiempo que deja entrever la manera en la que los bailarines resignifican la danza.

En 1959 Copes y Nieves llegan a Estados Unidos dónde son invitados a un programa televisivo de mucha audiencia y se hacen conocidos en todo el territorio. Su popularidad ganada por su novedoso espectáculo en Broadway los lleva a ser parte del agasajo que se le realiza al presidente Ronald Reagan en la Casa Blanca con motivo de su cumpleaños. Así el tango logra ser otra vez la vedette de la civilización.

"Yo me hice profesional por Copes y cuando estaba en Estados Unidos lloraba porque extrañaba a mi mamá, a Buenos Aires, al conventillo en el que vivía con mis vecinos. Sentía que me ahogaba y me hacía falta el aire", afirma Nieves.[67] Ella sufre la estadía fuera de la cuidad pero sigue adelante porque sabe que es la única opción que tiene para cambiar su vida y la de su familia. Así lo cuenta:

> En la primera gira que hice por Estados Unidos con Copes ganaba cincuenta dólares por mes. Y ese dinero lo enviaba directo a Pinto y Núñez, al conventillo donde vivía mi mamá porque quería que dejara de ser sirvienta. Y lo logré. Le compré la heladera, una mesita y la cocinita con garrafa. Mi mamá, pobrecita, siempre me decía: `Vos sos artista, tenés que ayudar a tus hermanos´. Y lo hice. Les compré un departamento a cada uno".[68]

[66] Juan Carlos Copes, entrevista por Javier Firpo. Argentime. The Argentine Review, Laboratorio Sidus, Mayo de 2001, disponible en: http://www.todotango.com/creadores/biografia/656/Juan-Carlos-Copes/, consultado: 07/03/2017.
[67] María Nieves: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 6 de junio de 2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0ObhSicfVng, consultado: 10/05/2017.
[68] María Nieves: *La dama del tango* entrevista por Leila Guerriero, disponible en: https://www.gatopardo.com/reportajes/maria-nieves-bailarina-de-tango-argentina-juan-carlos-copes/, consultado: 21/12/2017.

Mientras en Buenos Aires cada vez se baila menos, el tango se vuelve exótico para otras culturas y la pareja logra consolidarse en el exterior. Pero el baile ya no es recreativo sino que se vuelve la fuente de trabajo de ambos, se profesionaliza. En este proceso estos cuerpos le devuelven la pasión al baile, y el arte se conjuga con el amor, ya que durante mucho tiempo son pareja en la intimidad, pero también se hace expresión del rencor cuando se pelean. El tango en ellos siempre está cargado de emoción.

Juan y María resignifican el baile, ponen en escena al ritual ahora intersubjetivo y le imprimen otro carácter. Hacen visible la sensibilidad que despierta la música. Y como consecuencia de su voluntad de transformar la danza, el tango encuentra una manera de sobrevivir. Ya no se baila en la pista sólo por placer sino que se hace necesario crear una coreografía para contar una historia e impregnar de emoción el show.

El proceso de surgimiento y predominio del cuerpo artístico es análogo al período en el que el Estado argentino sufre los golpes de estados más profundos de su historia. El cuerpo artístico en su baile lleva un concepto de lucha, de resistencia que, al igual que el movimiento peronista, es asediado por las dictaduras militares que casi ininterrumpidamente detentan el poder hasta 1983. Copes expresa detalladamente lo que sucede con la danza.

> El estreno de Tango Argentino en 1983 en el Châtelet de París genera un boom que para mí significa el triunfo de la pelea que había iniciado en 1955 cuando decido salir del país con el tango. Que, de hecho, inicialmente se remonta a 1951 cuando con María Nieves participamos del campeonato en el Luna Park y somos elegidos como ganadores por el público. Lo que las personas apoyan en ese momento es un estilo, una manera de bailar.[69]

La forma del baile que Copes inaugura data de 1951, el mismo año que Perón gana la segunda elección presidencial. Otra vez dos fenómenos se consagran desde una elección popular. Ambos son reconocidos en su propio territorio por el voto popular. Asimismo, el bailarín crea una compañía de tango y emprende una gira al exterior en 1955, el mismo año que el líder político se exilia como consecuencia del golpe de estado que lo derroca de su segundo gobierno constitucional. Así el baile de tango y la política continúan marcando su devenir a la par.

[69] Juan Carlos Copes, entrevista por Bricio Segovia, 05 de mayo de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HfyINwNZws0, consultado: 30/08/2017.

Del mismo modo, el relato de Juan afirma que lo que se legitima en 1983 en París es una forma de expresión el en baile. Aquello que el público elige es el estilo que él mismo crea para exhibir el baile de tango en un escenario. Así, el cuerpo artístico que emerge en los años 50 en Argentina se legitima en los `80 en la esfera internacional.

Cuerpo artístico es el que crea una nueva forma de baile que se vuelve la condición de posibilidad de las manifestaciones subsiguientes. Copes explica que aquello que lo motiva a realizar algo nuevo es que hasta ese momento sólo se ven dos formas dominantes en la pista. Una es el estilo "salón en el que los milongueros tenían elegancia y bailaban a ritmo". Y la otra es el estilo "orillero en el que ellos hacían pasos pero perdían la elegancia". Entonces él piensa: "¿Por qué no crear una fusión? Algo que sea con pasos y que se mantenga la elegancia. Para mí era una nueva expresión de una manera diferente de sentir la danza".[70]

Esta nueva forma que asume el baile con Copes es también una profundización del ideal "estético" que se inicia cuando, según Matamoro, la oligarquía "crea un tango para consumo propio" haciendo referencia al tango Salón. Este nuevo estilo se desprende superficialmente de su contenido popular para subsistir en un nuevo orden antiperonista. De aquí se entiende que se muestre muy cerca del ideal de elegancia que la clase dominante instala como un valor décadas antes.

Estos cuerpos también son expresión de la movilidad social ascendente que se visualiza en los sectores que incrementan su poder adquisitivo y comienzan a tener un pasar mucho más cercano al estilo de vida de los sectores medios que al de la clase popular. Para Copes y Nieves el baile se constituye como una alternativa a sus realidades socioeconómicas, se convierte en una herramienta, en un recurso que les permite tener acceso a la ansiada casa propia y a los bienes y servicios que distinguen a los sectores medios.

De acuerdo a la perspectiva de Adamovsky la identidad de clase media toma cuerpo durante el apogeo del peronismo y es motivada por el rechazo que esos sectores sienten hacia el nuevo sujeto social y político que propone Perón: el trabajador. En este contexto, los sectores medios que viven acorde a las aspiraciones de la clase dominante

[70] Juan Carlos Copes, entrevista por Bricio Segovia, 05 de mayo de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HfyINwNZws0, consultado: 30/08/2017.

quieren distanciarse de la identidad popular que gira alrededor del "cabecita negra". Y justamente por esta razón el autor afirma que adquiere un sentido antiperonista y "antiplebeyo". Así la clase media que de por sí es de una composición social heterogénea asume su identidad como una imagen que le permite diferenciarse de la clase popular.

En este sentido, el caso de Juan, y sobre todo de María hacen visibles estos cambios en la posibilidad de acceso a bienes diferenciales en la sociedad argentina posterior al peronismo. El camino que recorren es afectado por los cambios socioeconómicos de una época que se caracteriza por una fuerte segregación de sectores sociales.

Como sostiene Pujol *Tango Argentino* significa el "triunfo del baile" ya que son las parejas las protagonistas del show: Copes y Nieves, Virulazo y Elvira, Nélida y Nelson, Mayoral y Elsa María, Gloria y Eduardo, María y Carlos Rivarola, y Gloria y Rodolfo Dínzel. "Todo gira en torno a los cuerpos en movimiento de los mejores bailarines milongueros de la historia del género". El mismo Copes comenta lo que le sucede una noche de 1985 luego de una función de *Tango Argentino* en Broadway.

> Se me acercó la hija de Gene Kelly, me dijo que su padre no estaba bien de salud y que me hacía llegar el mensaje de que me esperaba al día siguiente en su casa de Los Ángeles. Casi me desmayo. Me sentí pleno, igualito a como estaba él en *Cantando bajo la lluvia.*[71]

Así, el "triunfo" del tango en 1983 del que habla Copes, en particular es el "triunfo del baile" que señala Pujol, y que al mismo tiempo marca la primacía de este cuerpo artístico que manifiesta su propia forma en la danza. Y ello sucede exactamente el mismo año que el estado argentino recupera la democracia luego de la elección presidencial que gana Raúl Alfonsín. Del mismo modo también puede leerse como el triunfo de todas aquellas familias que logran despegarse de la pertenencia a la clase social más baja. En palabras de Adamovsky el triunfo del candidato radical en 1983 es considerado como el "triunfo de la clase media". ¿Por qué? Porque pierde el peronismo y ganan aquellos que se alejan de la cultura popular y que por el contrario se vuelven los

[71] Juan Carlos Copes, entrevista por Javier Firpo. Argentime. The Argentine Review, Laboratorio Sidus, Mayo de 2001, disponible en: http://www.todotango.com/creadores/biografia/656/Juan-Carlos-Copes/, consultado: 07/03/2017.

herederos del ideal de ciudadano blanco, europeo y civilizado que instaura la cultura dominante.

Juan Carlos Copes es el primer milonguero que crea una estética y que piensa al baile de tango en términos de arte. Así, el tango viaja por el mundo con nombre y apellido y el cuerpo artístico se vuelve dominante, es el protagonista de la danza y del espectáculo.

Cuerpo Técnico

Cuerpo técnico es una forma que asume el tango danza dentro de su proceso de expansión que se inicia hacia fines del siglo XX en el país. Es un modo de baile que surge como consecuencia del proceso de enseñanza-aprendizaje que se aplica en el tango. En un principio, a mediados de los `80, quienes trasmiten el saber -los maestros- son los cuerpos plenos de los milongueros y los que lo reciben son los "jóvenes". Luego, en la década del `90, éstos jóvenes bailarines receptores del saber son los que analizan cada movimiento incorporado y para poder comunicarlo a otros grupos de iniciados organizan el conocimiento alrededor de un procedimiento, de una técnica. Así, cuerpo técnico es una de las modalidades en el baile de tango que se torna dominante hacia el 2000.

Como sostiene la investigación la vida política del país y la del tango tienen un devenir conjunto. Luego del golpe de 1955 surge un nuevo sujeto político. Precisamente dos años después, mientras Perón se encuentra exiliado, se funda la juventud peronista. La Juventud se construye como la contracara de "los viejos" en los discursos del líder. Pasa a ser el interlocutor directo, se convierte en el elemento necesario para articular la organización y la lucha en el tiempo. Se vuelve el motor para la acción de continuidad del movimiento. Así lo explica Perón.

> Si los viejos por egoísmo no comparten su experiencia con los más jóvenes llega un momento en el que, biológicamente, eso desaparece porque se mueren. ¿Y quién los reemplaza? De manera que ese egoísmo es sumamente negativo para la continuidad de la acción. Por eso en este momento los viejos tenemos que pasar nuestra experiencia a los

> jóvenes porque a ellos les va a servir. Ese es el trasvasamiento generacional, el prolongarse y proyectarse en el futuro racionalmente.[72]

El trasvasamiento generacional del que habla el líder en 1973 es el mismo que ocurre en el baile social en los ´80 con el retorno de la democracia y que se prolonga en los ´90. En la danza comienza a gestarse una transmisión de conocimiento de los más viejos hacia a los más jóvenes. La experiencia de los milongueros se convierte en el factor clave para que el tango prolongue su vida en la sociedad. Así, la nueva generación de jóvenes que bailan se vuelve el motor de la continuidad del fenómeno social y cultural.

Este nuevo proceso de surgimiento de una nueva forma en el baile está ligado a la emergencia de la juventud que comienza a ser percibida por otros sectores y por ella misma como un estrato social independiente, se configura como un nuevo actor social. Este fenómeno es parte de una llamada "cultura juvenil de masas" que se inicia en los `70 y se profundiza en los años posteriores con el avance del neoliberalismo. Los jóvenes se hacen en el consumo de bienes específicos que le permiten diferenciarse de aquellos que no comparten sus gustos y pensamientos. Principalmente comienzan a diferenciarse de sus padres y logran un mayor nivel de autonomía en sus acciones.

En este contexto de apertura democrática con nuevos protagonistas que toman visibilidad, el baile de tango empieza crecer como fenómeno de interés social. Al respecto la bailarina y docente Olga Bessio comenta su experiencia con la enseñanza.

> En 1984 le propongo abrir el taller de tango al director del área de danza del Centro Cultural San Martin y rechaza la propuesta argumentando que el tango no podía enseñarse (…) Luego de insistir me autorizó a realizarlo por un mes. En el primer día había 400 inscriptos y otras personas que habían quedado afuera en lista de espera ya que no había lugar porque se realizaba en la sala Muiño que tenía una capacidad limitada. La clase se hacía en el escenario y los alumnos se turnaban, cuando unos subían el resto esperaba sentado en la platea. Finalmente el taller duró cinco años.[73]

Así el baile comienza a ser parte de un proceso de enseñanza aprendizaje que tiene como protagonista a cientos de cuerpos que vuelven a encontrarse, a contactarse y nuevamente pueden habitar juntos el espacio público desde una práctica de libertad. Y

[72] Juan Domingo Perón, entrevista 3 de septiembre de 1973, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=kXxW5FdKZ5I, consultado: 30/08/2017.
[73] Olga Bessio: *Tengo una pregunta para vos,* entrevista por Pepa Palazón, 19 de septiembre de 2012, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=WHajO2jYxMw, consultado: 18/10/2016.

una vez más el tango se configura como un elemento que une, que reconcilia la vida con el arte y la política. Y al mismo tiempo emerge como un rasgo distintivo en la reconstrucción de la identidad nacional.

La sociedad comienza a recuperarse de los golpes y el tango sale otra vez a la calle. Y como afirma Pujol "volver al tango significa volver al contacto de los cuerpos, al abrazo, al agarre que las tendencias posteriores al rock han marginado".[74] En este contexto, el cuerpo artístico que en 1983 viaja en avión a París y en 1985 a Broadway, con el espectáculo *Tango Argentino* deviene en un cuerpo de conocimiento, y el baile pasa a ser una práctica que es necesario investigar. "Llegar a Broadway, la meca del espectáculo musical, por cuatro semanas y quedarse por seis meses a sala llena fue lo que catapultó el espectáculo al mundo entero", expresa Rodolfo Dínzel.[75]

Con el éxito de los shows en el exterior, se le abre otra puerta al tango y aumenta la demanda de cuerpos que quieren aprender a bailar. Entonces los milongueros, los cuerpos plenos son solicitados en tanto portadores privilegiados de un saber hacer. En este contexto surgen los maestros como Juan Carlos Copes, Carlos "Petróleo" Estévez, José Monteleone alias "Pepito Avellaneda", Jorge Martín "Virulazo" Orcaizaguirre, José "Lampazo" Vásquez, Domingo "Mingo" Pugliese, Miguel Balmaceda, Antonio Todaro, Raúl Bravo y Gerardo Portalea, entre otros. En éste momento, entendido por muchos investigadores como el "revival de tango", estos bailarines se vuelven los referentes de la danza en general y a su vez se trasforman en los portadores privilegiados de un estilo o rasgo de personalidad para desempeñar su práctica en las pistas o salas de ensayo. Todos respiran por y para el tango.

Copes es a quién acuden los que se interesan en el tango con proyección al escenario. "Petróleo" es especialista en giros enroscados al igual que Raúl Bravo. "Pepito" es el rey de la rítmica y por ende despliega su arte en la milonga. Miguel Balmaceda es experto en el buen caminar y se caracteriza por su pisada suave. "Virulazo" es la dosis justa de elegancia y picardía. Portalea es quien economiza los pasos del hombre para valorar más los de la mujer. En muchas de las secuencias que llevan su nombre, el hombre detiene su avance mientras marca el ocho que dibuja la

[74] Pujol, Sergio: *Historia del baile*. *De la milonga a la disco*, 2º ed., Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2011.
[75] Dínzel, Rodolfo: *El tango, una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.

mujer. Se hace dueño de un estilo elegante, con cadencia y pasos largos, al piso. "Mingo" Pugliese desarrolla minuciosamente los enrosques, las barridas o arrastres, los planeos y sacadas. Y Todaro es el gran creador de largas secuencias y figuras de vuelo. Es un referente del tango fantasía, un estilo que se vuelve protagonista de los espectáculos o exhibiciones. Además es quien populariza una forma de baile conocida como "Tango al revés". En esta modalidad se mantiene el código de que el hombre lleva y la mujer sigue, pero lo que cambia es que ella avanza de espaldas a él, ahora ella está de frente y ambos van juntos en la misma dirección.

Así como en el proceso de surgimiento de cuerpo artístico emerge el concepto de pareja ahora aparece en escena el "Maestro", aquel hombre que se apropia de la práctica y que transmite su experiencia en la época dorada del tango. Es el dueño del pasado y el único que puede traerlo al presente. Es el puente que une dos generaciones con culturas totalmente distintas. Es el que lleva consigo un saber popular y lo expande por la cuidad.

A partir de la década del ´80 el tango toma otro color en la sociedad. El ícono Copes-Nieves funciona como un imán para que los jóvenes formados en otras danzas como el folklore, flamenco, salsa, jazz, clásico y contemporáneo se interesen en el baile social. Así empieza a gestarse otra camada de bailarines que se nutren de todos los milongueros al mismo tiempo. Muchos de ellos comienzan como aficionados, luego conforman sus parejas, se profesionalizan y le dan otro matiz al ritual en el escenario.

Si los cuerpos plenos buscan expresar en figuras la riqueza musical de su época, ahora sus discípulos quieren decir al tango incorporando recursos expresivos de otras danzas y poco a poco se transforman en el nexo entre el cuerpo artístico y el técnico.

En este momento el cuerpo pleno toma protagonismo en tanto lleva consigo la trayectoria de los pasos del tango. Son cuerpos plenos en la práctica, pero no en la teoría. Entonces enseñan a través de la acción, muestran lo que debe realizarse y los alumnos deben observar, imitar y repetir. Este esquema se mantiene hasta que esos aprendices se proponen analizar los movimientos habituales, clasificarlos y crear un método para transmitirlos de manera más eficaz. Así emerge un nuevo paradigma que tiene como núcleo a la técnica.

"Los milongueros buenos transmitían algo cuando bailaban. Te mostraban lo que estaban haciendo, y eso es arte", comenta Gabriel Angió.[76] El testimonio del bailarín, que es alumno de algunos de los maestros de la década del ´80 como "Mingo" Pugliese y Todaro, pone de manifiesto aquello que caracteriza a los cuerpos plenos, hace énfasis en la capacidad de crear, de reafirmar la subjetividad y abre una puerta filosófica que permite distinguir claramente a los milongueros de las generaciones posteriores.

Aristóteles utiliza el concepto techné para referirse al arte. Lo entiende como una actividad cuyo origen está en el hacedor y no en la cosa producida (Bookchin, 1999). Comprende un saber hacer, una acción del sujeto que es plena en sí misma y no está sometida un fin particular. Por eso los milongueros del ´40 y´50 se convierten en los guardianes de su techné, de su manera de decir al mundo con una sensibilidad y un lenguaje propio que está por fuera de la lógica instrumental que impera en la sociedad atravesada por el capitalismo.

"Antes mi papá, Miguel, te mostraba un paso y cuando lo repetía lo realizaba de una manera diferente. Entonces siempre que hacía algo tenías que estar atento porque sabías que cuando lo ejecutara otra vez iba a ser distinto", detalla Julio Balmaceda.[77] El relato revela que los milongueros hacen poiesis, crean formas a partir del presente. Tienen la particularidad de hacer que el tango sea distinto cada vez que bailan porque a cada momento instituyen un nuevo sentido a sus pasos. Las trayectorias de sus cuerpos no pueden prefigurarse porque siempre están por realizarse.

En este contexto los discípulos observan que después de treinta años esos hombres y mujeres mantienen esa característica al momento de bailar y de enseñar y se proponen desentrañarlo. Entonces las parejas absorben todo lo que pueden para después volcarlo al escenario y para crear una estructura que organice la formación de los bailarines posteriores.

En esta etapa de transición se nota que son cuerpos influenciados por el cuerpo artístico. La diferencia está en que la mujer ejerce un rol más activo, se vuelve más precisa, hace pasos largos y muestra más las piernas. Aparece una estética femenina marcada por movimientos limpios con tobillos y empeines extendidos. Con una

[76] Gabriel Angió: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 28 de Enero de 2015, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=29OArYnyaD8, consultado: 20/04/2017.
[77] Julio Balmaceda: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 27/03/2012, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=olJ9LUaDt8Q, consultado: 11/05/2017.

gestualidad neutral ya que no hay sonrisas, ni alguna expresión de placer. El vestuario es ajustado hasta la rodilla y con tajos para facilitar los desplazamientos. Así, una vez más el tango maquilla su pasado procaz.

Asimismo muchas de las parejas que atraviesan este período como Miguel Ángel Zotto y Milena Plebs, Osvaldo Zotto y Mora Godoy, Roberto Herrera y Vanina Bilous, Gabriel Angió y Natalia Games mantienen relaciones afectivas, con lo cual se pone de manifiesto un contrasentido en cuanto a la represión de la sensualidad en la danza. Esto marca un momento particular para el tango ya que los herederos de los cuerpos plenos muestran respeto por el baile que reciben de sus maestros. Por eso en la puesta en escena exponen un ritual desexualizado, el erotismo sólo está en la cercanía entre los cuerpos, en el contacto.

Así estos receptores del saber de los cuerpos plenos se convierten en los nuevos instructores que estudian los desplazamientos, los descomponen y crean una técnica, en tanto una manera única de realizar los movimientos. Se pone el foco en el resultado, sólo importa la eficacia en la ejecución. El cuerpo se despoja del ahora y se pone a disposición del futuro. La atención pasa al producto.

Este proceso, este "trasvaso generacional" da cuenta del cambio de concepción de techné a técnica moderna. La técnica emerge como una necesidad para sistematizar la enseñanza que se consolida a mediados de los ´90 cuando aumenta la demanda de sujetos que quieren bailar. Así surge una instrucción organizada alrededor de un conjunto de procedimientos que regulan el aprendizaje. Los herederos de los cuerpos plenos comienzan a prescribir una manera de caminar, de colocar el cuerpo y los pies, y de abrazarse. Asimismo en las coreografías de los nuevos bailarines se observa que se optimiza la utilización del espacio, se racionaliza el escenario. Los cuerpos pasan a ser objetos con una función específica.

Bookchin reflexiona sobre la técnica:

> En la concepción moderna de la técnica el eje pasa del sujeto al objeto, del creador a lo creado, de la causa al efecto. Así la subjetividad del productor queda reducida a un objeto entre otros dentro de la sociedad moderna.[78]

[78] Bookchin, Murray: *La ecología de la libertad*, Madrid, Nossa y Jara Editores, 1999.

En consecuencia hacia el 2000 el cuerpo del bailarín deviene en un cuerpo técnico, que ya no crea sino que imita. En este contexto María Nieves comenta que Copes, al igual que el resto de los milongueros crean para diferenciarse entre ellos, mientras que "ahora están como clonados".[79]

La técnica emerge como el nuevo organizador en la danza y eso iguala a los bailarines. Aparece en un contexto que democratiza la enseñanza y a su vez condiciona el baile ya que estandariza los movimientos. Y eso se traslada a la pista porque ya no se ve la invención de figuras sino la repetición de secuencias, se pone de manifiesto el sujeto atravesado por la técnica. Es un cuerpo que está inmerso en el nuevo paradigma que le ofrece la sociedad capitalista y su condición para adaptarse es apartarse de la techné.

El cuerpo técnico en el escenario despliega eficacia y precisión. Inaugura un arte abstracto. Es como si quisiera decir a su tiempo olvidando el pasado que le da origen. Entonces se mueve en un espacio prefigurado con frentes, contrafrentes y diagonales. Los desplazamientos son fríos y calculados. Y sus figuras ya no son sólo a tierra sino que incorpora destrezas aéreas como saltos y levantadas de la danza clásica. El tango toma vuelo y anticipa lo que viene.

Entonces los bailarines ahora también son coreógrafos que estructuran la puesta en escena. El cuerpo técnico es una parte del todo, un elemento del producto.

La recuperación de la democracia es el marco político y social en el que se inicia el proceso de gestación de este cuerpo que se vuelve dominante en el cambio de siglo. Es precisamente el momento en el que los viejos milongueros que retornan a las pistas afirman que se observa que los jóvenes "bailan todos iguales, todos mecánicos" (Pujol, 2011). Se visualiza una tendencia en los movimientos y las formas de la danza social que hace que los cuerpos se vean como copias, como carentes de un rasgo de personalidad que los distinga a unos de otros. Son cuerpos técnicos.

[79] María Nieves: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 6 de junio de 2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0ObhSicfVn, consultado: 10/05/2017.

Cuerpo Abierto

Es un cuerpo creado por algunos bailarines hacia fines de los ´80 y que se consolida en Buenos Aires en los inicios del 2000. Es el que se forma con el nuevo paradigma de la técnica y que busca ir más allá del *clon*. Quiere expresar lo aún no dicho. Es aquel que más valora la libertad que la sociedad le otorga y la hace parte de su baile. Es un cuerpo que también se apropia de la subjetividad y crea nuevas formas. Pero otra vez las nuevas generaciones piensan al tango desde el futuro soslayando el pasado en el que se gesta.

Así en un contexto de cambios tecnológicos, de formatos digitales y con una visión de pos modernismo comienzan a emerger otras agrupaciones que innovan con un tipo de tango denominado Electrónico. En esta tendencia se ve la influencia de la música pop y lo que se conoce como remix. Se hacen re versiones de temas tradicionales y se utilizan recursos como el sampleo y la inclusión de otros efectos sonoros a las grabaciones. Asimismo se caracteriza por el uso de bases rítmicas repetitivas, que funcionan como estructuras cerradas que dan lugar a que todas las frases musicales se escuchen iguales. Sobre éstas nuevas tendencias puntualizan Gau y Lavergata en su tesis de Licenciatura:

> Carlos Libedinsky, creador del grupo de tango electrónico Narcotango, consideraba que la aparición de este tipo de música respondía a la necesidad de adecuar la música a nuevos requerimientos estéticos y culturales que se estaban dando en la danza, y al respecto afirmaba: "El baile ya venía renovándose en los últimos diez, quince años. Los bailarines ya empezaban a bailar distinto, aun con los tangos tradicionales. Yo sentía una especie de transculturación. El baile estaba siendo desarrollado por gente contemporánea pero la música no. El electrotango ayudó a completar ese proceso. Se puede decir que se ha formado una pareja".[80]

Tal como sostienen los comunicólogos la emergencia de esta nueva expresión "responde a la necesidad de adecuar la música a nuevos requerimientos estéticos y culturales". Sin embargo no tiene que ver con lo que sucede solamente en la danza si no que es parte de las necesidades de un mercado que se configura alrededor del concepto de "global". Es decir que las nuevas composiciones en el tango dan cuenta de que "los requerimientos" no son propios de una nueva expresión en el baile si no más bien son la

[80] Gau J.P. y Lavergata M. (2008): "*Tango nuevo" o "Tango tradicional"*. Discursos sobre la renovación y la conservación en el baile del tango, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

manifestación de las nuevas formas en que son interpelados los jóvenes desde el consumo. Y que ello también alcanza al baile en tanto es una práctica cultural.

Si la techné forma parte del microuniverso de los bailarines y músicos de los años ´50 y se conserva hasta los ´80, a partir del 2000 la técnica le gana una batalla. Tal es así que el Tango Electrónico deviene en el ícono de la de música racionalizada, estandarizada dentro del género. Así, en una sociedad globalizada, caracterizada por un creciente consumismo, ya no sólo se ve a la técnica sino que se hace audible en las nuevas composiciones. Y el tango no es un simple producto más sino que retoma su carácter popular ante lo masivo, es lo autóctono que vuelve a la escena de la cultura y que incluso se presenta en nuevos formatos.

Este nuevo cuerpo emerge en un momento en el que la sociedad quiere recuperar la subjetividad que los dispositivos disciplinarios le arrebataron y quiere devolverle el lugar central que la razón le quitó. Sin embargo el cuerpo no puede escapar al paradigma de la técnica y él mismo se vuelve un instrumento de los discursos hegemónicos que hablan de lo *pos* como una superación de lo moderno.

Como sostiene la investigación la vida política del país sigue marcando su devenir a la par de las modalidades históricas que adquiere el baile de tango. En este caso particular este cuerpo aparece conjuntamente con una política neoliberal que acentúa el gobierno de Carlos Menem desde 1989 hasta 1999. El presidente riojano que accede al poder bajo el rótulo del "Partido Justicialista" inicia un proceso de desmantelamiento del estado sostenido en una economía liberal, *abierta*, en la que el mercado se autorregula. La denominada "mano invisible" por el economista clásico Adam Smith se vuelve dominante en los diez años que dura el mandato.

El gobierno de Menem se alinea con la potencia norteamericana, quiere insertarse en la economía mundial y la condición para ello es abandonar la política proteccionista que se hace efectiva con el peronismo y profundizar la adoptada en 1976 por el gobierno de facto. De aquí que el 27 de Agosto de 1989 se sancione la Ley 23.696 de Reforma de Estado que autoriza una serie de privatizaciones de empresas estatales tales como Entel, Aerolíneas Argentinas, YPF, Gas del Estado, Ferrocarriles Argentinos, emisoras de radiodifusión y todos los canales de televisión, con la de excepción de ATC.

Así comienza un proceso que significa una profunda desnacionalización de la economía y que paralelamente marca el deterioro paulatino de los servicios. Este modelo que privilegia los intereses del capital privado por sobre el de los trabajadores finalmente lo explicita en otra reglamentación que pone en marcha un plan de precarización del trabajo asalariado. La puesta en acto en 1995 de la Ley 24.465 de Flexibilización Laboral implica el fraccionamiento de las vacaciones y el aguinaldo y la reducción de las indemnizaciones por despido, entre otras medidas. Esto atenta directamente al sujeto político que construye Perón. De aquí que en este momento particular de las historia no se sancionen leyes que favorezcan al trabajador porque la intención es debilitarlo, es condicionar los derechos que años atrás legitiman una forma de gobierno para el país y que representan un forma de vida para la clase popular.

Este tipo de medidas generan una desigual distribución de la riqueza y tienen el claro objetivo de acentuar la segregación que ya existe en los diferentes sectores sociales. Un claro síntoma de esto es la emergencia de un nuevo tipo de urbanización que se genera con la emergencia de los "barrios cerrados". Esto modifica la geografía ya que vienen a funcionar como una barrera que divide el espacio "privado" que habitan esas familias de los sectores medios beneficiados por el modelo, del espacio público que ocupan aquellos que aún viven en los antiguos barrios, es decir, los sectores más postergados. Esta tendencia se expande y genera un boom hacia el 2000 ya que se configura como un signo que precisamente distingue a quiénes pueden mantener un estilo de vida muy diferente al de la clase popular.

Esta decisión política de abrirse al mundo e integrarse a los lineamientos de la economía global destruyendo gran parte de la industria nacional tiene especial influencia en las nuevas generaciones que comienzan a vincularse al nuevo mercado. Empiezan a consumir productos de la industria cultural extranjera y lo entienden como una práctica moderna que pretende alejarse y diferenciarse los viejos esquemas. Así, los jóvenes van al shopping y compran ropa de marcas extranjeras.

En este contexto de apertura el cuerpo técnico convive con otro cuerpo que es parte de la corriente llamada "Tango Nuevo". Se trata de la aparición de un tipo de baile, también conocido como orgánico, que quiere cortar con la tradición que respetan los herederos del cuerpo pleno. Y este concepto se evidencia principalmente en la posición que adoptan los cuerpos en la danza. La prioridad deja de ser el contacto casi

íntimo, entonces se alejan y cada uno baila en su eje. Aparece una distancia. Como bien sostienen Gau y Lavergata: "Incluso, muchas veces este `nuevo´ abrazo llega a abrirse totalmente al punto de hacer que la pareja se suelte por unos instantes".[81] Hay una separación entre el hombre y la mujer porque ya ni siquiera importa la cercanía sino que lo fundamental es la innovación en figuras vistosas con movimientos amplios. Son cuerpos abiertos. "Ahora se baila separado, antes no. Ahora algunos bailan por teléfono", comenta el milonguero Puppy Castello.[82]

Así, en los primeros años del nuevo siglo mientras el país vive una crisis económica y de representación política generada por la implosión del modelo neoliberal implementado por Menem, el baile de tango tiene dos modalidades dominantes que están en constante tensión, que conviven en la pista, pero que resguardan sus espacios. Por un lado el cuerpo técnico expresa lo nacional, aquellos que aprenden de quiénes se forman con los grandes milongueros, pero se quedan en lo superficial, se quedan en la copia. Y por otro lado el cuerpo abierto manifiesta la influencia de una cultura extranjera. Vive la experiencia del baile desde una cultura global que busca innovar movimientos despegándose de lo considerado más "tradicional". Así, lo popular y lo masivo son parte de la misma escena y se vuelven parte del mismo proceso. Los jóvenes van a la milonga vestidos de jean y remera.

El cuerpo abierto es autónomo, libre de inventar su decir en la danza, pero en ese ejercicio de su soberanía queda atrapado en una relación autómata. Ya no se ve un cuerpo a cuerpo sino que se observa el despliegue de roles por separado. Mientras la mujer ejecuta el movimiento el hombre espera para indicarle el siguiente. Y así es la dinámica. Se busca generar fluidez. Que la energía vaya y venga de un lado a otro. Siempre con una proyección hacia lo que va a venir.

Y así el dispositivo que hace operativa la moralización del bailarín aumenta su eficacia. Si en las etapas anteriores se silencia la sexualidad y se maquilla el erotismo ahora los cuerpos se separan. Ya no se desplazan abrazados, sino tomados y

[81] J.P. Gau y M. Lavergata. (2008): "*Tango tradicional" o "Tango nuevo"*. Discursos sobre la renovación y la conservación en el baile del tango, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

[82] Ernesto "Puppy" Castello: *Confesiones de Puppy Castello,* entrevista por Irene Amuchástegui, publicado en Clarín el 27 de febrero de 2003, disponible en: http://www.todotango.com/historias/cronica/508/Confesiones-de-Puppy-Castello/, consultado: 10/06/2017.

conservando distancia. Para esta nueva modalidad en el baile, el abrazo cerrado, íntimo es parte del pasado, es lo que hay que superar en la búsqueda de lo que está por venir.

Asimismo estos cuerpos cambian su aspecto, el hombre ya no viste de corbata, sino que utiliza ropa más cómoda y menos formal. Del mismo modo las mujeres comienzan a usar pantalones para asistir a las milongas y a las prácticas que empiezan a emerger como lugares de investigación de esta nueva tendencia en el baile social. La moda "unisex" se vuelve parte del universo de los jóvenes que se acercan al tango. Hay muchachos con pelo largo y mujeres con pelo corto. El cuerpo está abierto a experimentar otros usos.

Esta serie de cambios hacen que el tango crezca y se expanda nuevamente por toda la cuidad sin distinción de género ni edad. Se abren más espacios para que el tango circule y busque sus propios horizontes. Y otra vez se vuelve una práctica cultural que despierta el interés de nativos y extranjeros. Tal es así que para 2003 el Gobierno de la Cuidad de Buenos Aires comienza a organizar el Campeonato Mundial de Tango, en la categoría salón como escenario, con participación gratuita para aficionados y profesionales. Y eso le pone el moño al contexto de una sociedad globalizada que promueve la libre circulación de bienes y personas.

Uno de los referentes del "Tango Nuevo", Mariano "Chicho" Frúmboli reflexiona sobre la tendencia y señala:

> En el afán de dar con Fabián Salas y Gustavo Naveira nos olvidamos de la esencia, que en el tango está en el pasado. Y tiene que ver con el amor, con el compartir y crear arte constantemente en la relación entre el hombre y la mujer.[83]

A la distancia el bailarín logra visualizar que el cuerpo abierto en su búsqueda de la evolución olvida el pasado. Pierde el contacto con la fuente, con eso que distingue al baile de los grandes maestros. Entonces se desdibuja el ritual y otra vez corre peligro su existencia. Así el paradigma de la técnica avanza con su objetivo y casi deshumaniza a los cuerpos quitándoles la posibilidad de volver al placer piel a piel. Ahora el mismo cuerpo abierto representa un peligro para todo el universo del tango.

[83] Mariano Frúmboli: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 24/10/2011, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mJow-dDmR9o, consultado: 01/06/2017.

Cuerpo Perceptivo

Cuerpo perceptivo es el que nace en la sociedad de la información y la comunicación en la Buenos Aires de 2010. Es aquel que crece en un contexto de plataformas digitales, wi-fi, pen drives y dispositivos móviles inteligentes con acceso a internet. Es el cuerpo del bailarín que se resiste a ser obturado por el universo virtual donde toda la información se reduce a ceros y unos. Este escenario revela que el paradigma de la técnica se vuelve hegemónico y en su profundización crea un código binario que atraviesa la vida de todos los seres. En este contexto las relacionas humanas se tornan aún más mediatizadas que con los dispositivos tecnológicos que anteceden al uso de Internet.

Esa gran red, en tanto hija de la globalización, pretende conectar a las personas en diferentes lugares y situaciones. Sin embargo ésta nueva herramienta de comunicación reduce la subjetividad a un mero dato entre otros. Contribuye a profundizar el tecnicismo racional que ya es parte de la cultura. Por esta razón las relaciones interpersonales se vuelven virtuales y se soportan en redes sociales. Desde esta perspectiva el cuerpo deviene en información digital. Se vuelve abstracto e intangible. Y se convierte en el resultado más eficaz del pensamiento racionalista que se inaugura con Descartes.

Internet emerge como el "nuevo Dios" que organiza la vida y las conductas humanas. No tiene cuerpo pero está en todos lados, es invisible y omnipresente. Y eso le da poder. El poder de reencantar al mundo desde un paradigma tecnológico con un tinte posmoderno.

Asimismo tiene el poder de inaugurar otro tiempo, el de la inmediatez, la instantaneidad dónde todo fluye constantemente y se actualiza en línea. Y otra vez se profundiza el capitalismo, entra en una etapa más salvaje. Si en su momento de apogeo los ciudadanos pasan a ser consumidores en el mercado, ahora las compras se realizan on line y hasta las relaciones comerciales se despersonalizan. La aldea global instaura una idea de democracia del consumo, que en la sociedad de la información es sostenida por el acceso a Internet.

La Red lleva consigo el concepto de igualdad en un mundo virtual pero disfraza las desigualdades sociales y las necesidades humanas. Es el dispositivo hegemónico que

tiene como objetivo suspender el cumplimiento de los deseos y el disfrute de los placeres. Suprimir la subjetividad incluso más que en el trabajo en la sociedad moderna.

En este universo de lo *pos* los servicios de comunicación empiezan a expandirse al ritmo que marca la lógica del mercado y superan la capacidad de regulación del estado. En este marco de ausencia de reglamentaciones contemporáneas al desarrollo de los nuevos medios el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner en Octubre de 2009 asume la voluntad política de sancionar la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual con el objetivo de:

> Regular los servicios de comunicación audiovisual en todo el territorio nacional y el desarrollo de mecanismos destinados a la promoción, desconcentración y fomento de la competencia con fines de abaratamiento, democratización y universalización del aprovechamiento de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.[84]

Esta decisión, por parte de la primer mujer elegida por voto popular para ocupar el cargo de presidente de la Nación, tiene la intención de limitar el poder que adquieren los capitales privados en los años del modelo neoliberal. El mismo poder que años atrás consiguen conforme a las promulgaciones de decretos que modifican la antigua Ley 22.285 de Radiodifusión con el fin de habilitar la concentración de medios de diferente naturaleza en una misma empresa. Así las nuevas tecnologías de la información y la comunicación se vuelven una cuestión de estado.

En este contexto en el que la gran Red sigue marcando el ritmo del flujo de datos, hacia el 2015 toda la información sobre clases, talleres, seminarios y milongas abunda en páginas web y en las redes sociales. El tango se enseña de manera diaria, de lunes a lunes. Y eso cambia el ritmo de aprendizaje ya que brinda la posibilidad de poder practicar más veces en la semana y no sólo sábados o domingos como en los años de oro. Así el tango otra vez se expande por toda la ciudad como en su época de esplendor con los cabarets, pero ahora cruza las fronteras y se ramifica por todo el conurbano y las provincias más importantes. De este modo, Buenos Aires vuelve a ser la capital del tango con creciente cantidad de parejas bailando en todo el país y participando en el Campeonato Mundial de Baile.

[84] Ley 26.522 *de Servicios de Comunicación Audiovisual*, disponible en: http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm, consultado: 16/11/2017.

La danza porteña sobrevuela el mundo y cada vez atrae más extranjeros que se instalan en el centro durante meses sólo para aprender a bailar y participar del ritual social. Y una vez más lo popular es parte de lo masivo. Emergen centenares de parejas que realizan exhibiciones en el exterior, pero ya no solo en Francia y Estados Unidos sino que conquistan lugares como Alemania, Austria, China, Holanda, Italia, Japón, Nueva Zelanda, Suecia y Suiza, entre otros. Este impulso que toma el baile tanto de salón como de escenario hace que su interés crezca dentro y fuera del país.

Entonces los extranjeros se vuelven analistas de los cuerpos técnicos que abundan en la ciudad y quieren imitarlos. Pero para los cuerpos plenos ese proceso de aprendizaje es superficial ya que se copia la forma pero se soslaya lo personal en el baile. "Los norteamericanos y holandeses son muy serios y estudiosos, van a las milongas pero nunca van a bailar como nosotros porque caminan de otra manera. El tango no es tanto una cuestión de figura sino de saber andar, caminar", sostiene Gerardo Portalea.[85]

El testimonio del bailarín revela que para algunos milongueros la danza tiene algo que va más allá de la técnica y que tiene que ver con una particularidad del caminar. Para Portalea el tango, en tanto es una práctica autóctona, guarda una relación otra con los cuerpos nativos que es inalcanzable para los que no los son. Entonces ante la invasión de "inmigrantes temporales" los bailarines revalorizan su arte en tanto saber autóctono y lo toman como un rasgo de la identidad que se vuelve representación en el caminar en la pista. En este punto algunos milongueros se autoidentifican con una manera particular de moverse que los diferencia de los extranjeros. Y así una vez más el saber en el baile asume un valor simbólico que permite la distinción entre quién son portadores de un saber nativo y quiénes no lo son. En este momento histórico lo nacional se vuelve parte de ese valor que se pone en juego en la milonga.

En este nuevo escenario de la sociedad de la información Mingo Pugliese, un cuerpo pleno, reflexiona sobre el presente de la danza: "El tango siempre aparece

[85] Pujol, Sergio: *La sabiduría del baile*. 05 de Julio de 2010. recordandotangos.blogspot.com.ar, disponible en: http://recordandotangos.blogspot.com.ar/search/label/Gerardo%20Portalea, consultado: 31/05/2017.

coincidentemente con las crisis de comunicación, en esas épocas en la cuales la gente necesita sentir el contacto con otro como una forma de sentirse vivo".[86]

Este maestro es un filósofo de su tiempo que abre la puerta para problematizar la emergencia de un nuevo cuerpo, el perceptivo. Este cuerpo nace por una necesidad del bailarín que quiere romper las distancias creadas por las nuevas tecnologías de la información. Quiere ir más allá de las relaciones virtuales para volver al contacto tangible, al vínculo cara a cara, piel a piel.

Mingo Pugliese es uno de los grandes maestros que transmite su saber a los iniciados en el baile de tango con el retorno de la democracia. Es el creador de secuencias de movimientos que se realizan tanto para el lado abierto como el para el lado cerrado del abrazo. Es dueño de una dinámica, de una manera de moverse que subraya la multilateralidad en el baile. Se apropia del espacio y lo camina en la dirección que prefiere según el paso que quiere realizar. Su repertorio incluye el giro de tres, de seis y de ocho sacadas en los dos sentidos que permite el abrazo; de los cuales se derivan otras posibilidades de desplazamientos como arrastres y combinaciones con el giro enroscado. Además es el creador de una dinámica específica en la que el hombre detiene el avance del ocho adelante de la mujer y genera una "patada" dado que el pie de ella queda suspendido en el aire. La gran cómplice de esta dinámica es su compañera de vida Esther, quién despliega un baile suave, una pisada delicada y precisa que completa las intenciones de los movimientos que propone "Mingo". Ambos crean su propia forma en el baile.

"Mingo" Pugliese le dice al mundo que el "nuevo dios" que regula las relaciones humanas es el mismo que genera una crisis de comunicación. Y este momento de tensión es convertido en una oportunidad por el cuerpo que, ante la amenaza del nuevo orden hegemónico que quiere obturar su sensibilidad, logra llegar a un estadío más alto en su práctica de bailar. Se vuelve subjetividad pura.

Asimismo este bailarín pone de manifiesto que algunos sectores sociales quieren recuperar un vínculo directo, desean trascender las mediaciones. Ante el individualismo que se acentúa con la globalización, el consumismo y las políticas de segregación el

[86] Fernández- Cruz, Adela: *Mingo Pugliese, Por el mundo con el tango a sus pies*. nataliaygabriel.com, disponible en: https://nataliaygabriel.com/segun-mingo-pugliese/item/16-el-tango-seg%C3%BAn-mingo-pugliese,
consultado: 13/10/2016.

sujeto necesita ir al encuentro de otro. Quiere volver a sentirse vivo en el vínculo, en el acto de compartir.

Los griegos disponen de un término específico para referirse al concepto que problematiza "Mingo" cuando dice que las personas necesitan sentir el contacto con el otro como una manera de sentirse vivos. Ellos señalan que *Zoe* expresa el hecho de vivir común de todos los seres mientras que *Bios* indica la forma de vivir de un individuo o grupo (Agamben, 1995). Y éste último es al que evoca la reflexión del maestro. Se trata de una vida con un sentido ético que supone un límite y cuando se trata del hombre no es el individuo sino la capacidad que tiene el ser humano de dejar aparecer al otro. Para la mente clásica ésta ética se difumina en el cuerpo. Y es la misma que se hace presente en este momento histórico cuando los cuerpos de los bailarines necesitan volver a un abrazo íntimo después de vivenciar las tendencias que, como el "tango nuevo", proponen la distancia. Son sujetos que se entregan y donan a una experiencia plena de ser, del sentir.

Este concepto de *Bios* que comprende al otro en la misma experiencia sensible es el que se pone en juego en el proceso de surgimiento del cuerpo perceptivo. Y al mismo tiempo permite comprender que tanto el cuerpo técnico como el cuerpo abierto son parte del tránsito para llegar a un cuerpo más sabio. Con más conocimiento sobre el sentido de su acción presente. Así lo detalla Mariano "Chicho" Frúmboli:

> Hay un punto óptimo en la sensibilidad y la precisión en las marcas del hombre y la respuesta dinámica de la mujer. Hay una comunicación más perceptiva y eso pasa cuando estás más con el otro. Y en ese vínculo la mujer puede interpretar algo diferente y agregarlo a su movimiento. Y acá hay parte técnica y parte creativa.[87]

La palabra del bailarín por un lado da cuenta de la intersubjetividad que viven los cuerpos cuando se relacionan en la danza al conectarse con la música. Por otro, manifiesta que el rol femenino se torna más activo ya que al momento de reaccionar a la indicación del varón puede crear al igual que él. Ahora ella también le imprime su sello a los movimientos. Del vínculo, del complemento entre ambos surge una nueva expresión.

[87] Mariano Frúmboli: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 24/10/2011, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mJow-dDmR9o, consultado: 01/06/2017.

Del mismo modo "Chicho", el bailarín referente del denominado "Tango Nuevo", abre el campo para reflexionar sobre una reconciliación entre la techné y la técnica moderna ya que afirma que este tipo de comunicación más perceptiva es posible gracias a la formación minuciosa que logra disciplinar a los cuerpos y a la creación que se hace posible en el ejercicio de la subjetividad. De aquí que el cuerpo perceptivo sea una superación de ambas concepciones. Evidencia que por un lado el bailarín necesita incorporar una estructura, un método, para luego crear su propia expresión en el baile.

Los bailarines de tango siguen reflexionado sobre su acción en la pista. Al respecto Vanina Bilous afirma:

> La filosofía tiene que ver con ser sinceros y eso es lo más difícil, sino te quedás en la técnica. Y ahí reside la diferencia entre los bailarines, porque algunos tienen una técnica maravillosa pero no te emocionan y yo creo que generar emoción es un don.[88]

Esta heredera de los cuerpos plenos plantea que para crear en la danza hay que superar al *clon*, hay que ir más allá de los condicionamientos del tecnicismo, hay que volver a conectarse con lo más genuino del ser, con la subjetividad más profunda.

> El tango no es perfecto, se vive a cada momento que lo hacés y cada día sale distinto. Y saber eso a la hora de bailar te libera. Y eso es parte del ser humano (…) La técnica te libera para descubrir la sensibilidad.[89]

Vanina también pone de manifiesto que el tecnicismo en el baile es parte del tránsito para llegar a una experiencia de techné. Es el paso que el cuerpo da para poder generar una condición de posibilidad de poesis en su espontaneidad al bailar. Ella entiende a la técnica como una oportunidad de libertad para el cuerpo de crear a partir de un conocimiento sensible.

Al respecto Olga Bessio señala que disfruta cuando ve que en la pista "hay personas que bailan de manera verdadera".[90]

Estos discursos en sí mismos abarcan una concepción de verdad. Pero no como algo objetivo sino que implica una forma de ser que comprende a la subjetividad del

[88] Vanina Bilous: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 26 de marzo de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ju2LRV3BymI, consultado: 18/10/2016.
[89] Vanina Bilous: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 26 de marzo de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ju2LRV3BymI, consultado: 18/10/2016.
[90] Olga Bessio: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 19 de septiembre de 2012., disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=WHajO2jYxMw, consultado: 18/10/2016.

cuerpo. Dan cuenta de que hay algo que distingue a algunos bailarines de los *clones* y que muchas veces se manifiesta en la pista. En este caso se trata de una concepción de verdad expresionalista, es una propiedad relacional que es conferida por alguien que la interpreta. No es una correspondencia entre la cosa y el concepto que de ella se tiene, sino que involucra a las expresiones del conocimiento (Colacilli de Muro, 1969).

Por otro lado cuando Vanina señala que en la danza hay un "ser sincero", advierte que hay una manera de ser que tiene que ver con ser fiel a uno mismo. Y ello remite a otro término filosófico que permite comprender la dimensión de las expresiones de la bailarina. *Auténtico* significa aquello que es lo mismo que es, lo que tiene el mismo ser que se le atribuye. Mientras que *aloéntico* es aquello que tiene un ser distinto al que se le atribuye o se considera que posee (Colacilli de Muro, 1969).

En consecuencia las reflexiones de ambas giran en torno a estas dos concepciones. Ellas distinguen a aquellos bailarines que son auténticos, que trascienden lo superficial, que expresan lo que son cada vez que se abrazan en un tango. Esos cuerpos que manifiestan un rasgo de personalidad, un estilo o una forma en la pista, pero siempre en tanto expresión del ahora. Del presente que se construye en el abrazo. Este tipo de cuerpos son los que comienzan a tomar relevancia en la sociedad de la información. Por eso el cuerpo perceptivo viene a mostrar que hay otro modo de habitar el mundo por fuera del universo virtual y que esa forma que asume el ritual social no puede ser obturada por los avances del tecnologismo.

Esta nueva concepción es diferente a las demás, se trata de un cuerpo propio. Es aquel que rompe con el principio de individuación que separa unos seres de otros y que entiende al cuerpo como una frontera que marca la singularidad. Por el contario éste cuerpo emerge como una fuente de sentidos y se corre de la concepción moderna y abstracta de fuerza útil y reproductiva. No es un objeto más sino que es sujeto de su hacer y dueño de su sentir. Es un cuerpo que elimina la distancia, que recupera el contacto perdido con el cuerpo abierto y se propone ir más allá del clon generado por la técnica. Se vuelve un cuerpo íntimo que le devuelve la sensualidad al baile.

Para este cuerpo el baile se vuelve un hábito, un saber que le permite comprender al otro. Pero no es un conocimiento intelectual sino sensible que se activa en la práctica cuando se involucra al otro.

El cuerpo tiene un saber latente de sí mismo y su intencionalidad no es un pensamiento. El esquema corpóreo da unidad al cuerpo, a los sentidos y al objeto. El cuerpo es la actualidad de los fenómenos de expresión, es el complejo de cualidades sensibles. Y es en el acto originario del sentir, en el acto de percepción en el que se vive la unidad del sujeto, no se piensa. La percepción originaria es una experiencia no tética, preobjetiva y preconciente (Merleau-Ponty, 1945).

Merleau Ponty en *Fenomenología de la percepción* inaugura una teoría de la percepción que tiene al cuerpo como sujeto que instituye sentido a su mundo. Y como cada acto es diferente todo sentido es siempre naciente. Al igual que los bailarines cuando improvisan en la pista, del mismo modo que los cuerpos plenos hacen figuras siempre distintas, ahora el cuerpo perceptivo es originario en su acción de bailar ya que instituye un nuevo sentido intersubjetivo a cada paso. Así como el cuerpo procaz se distingue por su carácter antropológico y el moralizado por su sentido político, el cuerpo perceptivo se destaca por su rasgo fenomenológico.

Vanina Bilous afirma que cada vez que baila "es como si fuese la primera".[91] Y eso es la teoría de Merleau-Ponty hecha práctica. Es el cuerpo del bailarín que siempre tiene algo nuevo para decir y que no puede ser anticipado porque es puro presente. Manifiesta el sentido originario en al acto de percepción.

Para Merleau-Ponty cuando el sujeto percibe pone en juego una estructura de horizonte a partir de la cual reabre el tiempo a partir de las implicancias del presente (Merleau-Ponty, 1945). El tiempo no es sólo conciencia de una sucesión, la percepción otorga un tiempo de presencia que contiene al pasado y al futuro como dimensiones que pueden abrirse a partir de una experiencia presente. Y esta concepción es la que permite entender la acción de los cuerpos cuando bailan.

El cuerpo perceptivo inaugura un tiempo diferente cada vez. Y ello lo posibilita el vínculo con otro, de aquí que se trate un tiempo subjetivo. Así durante los tres minutos que dura un tango los bailarines viven otra experiencia de tiempo, se abren a un mundo con múltiples dimensiones y hacen de sus movimientos una significación originaria.

[91] Vanina Bilous: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 26 de marzo de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ju2LRV3Byml, consultado: 18/10/2016.

En relación a ello Copes sostiene que para los bailarines "lo importante es el contacto, el momento en el que se sienten unidos".[92] Cada cuerpo tiene una subjetividad propia y en ese contacto con el otro entra en comunión para instituir sentido. Por eso es tan importante el vínculo que establecen los sujetos al bailar. Asimismo Carlos Copello sostiene: "No es lo mismo ser que estar. Cuando se encuentran los dos yo soy se experimenta el Tango".[93]

Cuerpo perceptivo es el que emerge como la contracara del proceso de "descarnalización" de los vínculos humanos que se inaugura con el universo electrónico y digital, y que se potencia con los usos que ofrece Internet. Este cuerpo es el que se vuelve dominante en la pista de baile porque expresa aquello que ya no tiene lugar en la sociedad de la información y la comunicación. El cuerpo perceptivo, ante todo, es carne en el universo virtual de las redes. Y se vuelve dominante porque es una necesidad del sujeto que baila volver al abrazo de pechos pegados dentro de un mundo que marca una tendencia hacia la segregación.

Todas las tecnologías en todos los tiempos traen consigo una propuesta de uso, de relacionarse con el mundo, con los otros y con nosotros mismos. En este caso, el cuerpo perceptivo es compatible con las tecnologías digitales y las entiende como herramientas de información y comunicación. Pero se aleja de la propuesta hegemónica del modo de vincularse con sus iguales que ellas promueven. Los sujetos que bailan tango en los inicios de la primera década del nuevo siglo manifiestan su propio modo de conectarse con sus pares. Eligen el abrazo cerrado, un vínculo sin mediaciones, un contacto íntimo. Este contacto íntimo por un momento suspende las relaciones sociales mediadas por las imágenes que sostienen las redes sociales y que tienen como valor la *extimidad*. Esto es la publicación on line, la exposición diaria de la privacidad más profunda del sujeto. Tal como sostiene la antropóloga Paula Sibilia en la sociedad contemporánea ello constituye un modo de construcción de subjetivad.[94] De aquí que el cuerpo perceptivo construya la suya propia.

[92] *Argentine Tango Documentary*, Dir. Duval, Robert, 1993-1994., disponible en: https: //www.youtube.com/watch?v=7dNgc3w1CQQ, consultado: 17/03/2017.
[93] Carlos Copello: *Tengo una pregunta para vos* realizado por Pepa Palazón, 21 de diciembre de 2014, disponible en: https: //www.youtube.com/watch?v=tDhyu5jadTo, consultado: 17/03/2017.

[94] Sibilia, P., (Mayo de 2018): *La vida como espectáculo: entre redes, cámaras y pantallas*, conferencia realizada en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Este cuerpo que nace en el contexto de la sociedad de la información está fuertemente ligado a una serie de cambios que se dan en las relaciones entre las clases sociales, que se produce en el país en el 2001 como consecuencia de la crisis económica y política que pone fin al modelo neoliberal. Luego de ese año comienza a gestarse un incremento exponencial en la cantidad de nativos que comienzan a interesarse en el tango, y fundamentalmente en el baile. ¿Cómo se explica este fenómeno? ¿Qué es lo que opera a nivel social para el renacimiento de la danza?

Siguiendo la línea de pensamiento de la investigación que sostiene que cada cuerpo expresa un tipo de vínculo coyuntural entre las clases, en este caso sucede que el empobrecimiento de algunos sectores que se sienten de clase media hace que nuevamente se acerquen a los sectores populares. Así luego del "que se vayan todos", aquellos que pierden poder adquisitivo y capacidad de consumo, los llamados "nuevos pobres", comienzan a compartir el mundo social con los sectores más perjudicados por la economía de los `90. De este modo, se produce una reconciliación de sectores, que en las décadas anteriores se mantienen separados. En este proceso se debilita la identidad de clase media, se erosiona esa imagen ideal y ello contribuye al acercamiento con la "plebe". Tal como sostiene Adamovsky: "Luego del 2001 la identidad de clase media puede que haya perdido algo de componente antiplebeyo".[95] El historiador argentino analiza en detalle los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre.

> La rebelión del 2001 fue protagonizada por múltiples sectores sociales y no se identificó expresamente con ninguno de ellos en particular. Junto con gente de baja condición hubo una decisiva participación de los sectores medios. Pero lo interesante es que éstos no se movilizaron aparte con reclamos exclusivos e identificándose como una "clase media" sino que, por el contario lo hicieron con una expresa voluntad de confundirse con el resto de la población afectada por la crisis.[96]

En este momento de reconstrucción de lazos de solidaridad el baile de tango es una de las prácticas que une. Y no lo hace desde una imagen simbólica, desde una identidad entendida como representación ideal, sino desde la acción, y fundamentalmente desde el abrazo, desde el mismo cuerpo. De este modo, reinterpretando los conceptos de Adamovsky se puede observar que en este contexto particular esta práctica funciona como una forma de resistencia a las "operaciones de

[95] Adamovsky, Ezequiel: *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión*, 1919-2003, Buenos Aires, Booket, 2015, p. 492.
[96] Íbid, p. 461.

clasificación" que históricamente se ponen en juego, desde el estado o el mercado, para remarcar las jerarquías entre las clases en el campo social y cultural. Y es así ya que los espacios en los que se baila tango se configuran como un lugar abierto, de inclusión. Y es precisamente en las clases, en los talleres y en la pista donde pueden verse los vínculos que se establecen entre personas con diferentes estilos de vida y diversos niveles de educación. Se trata de un momento en el que se suspenden algunas jerarquías, se debilitan las fronteras que separan a los sectores medios de la clase trabajadora. Y ello al mismo tiempo atenúa la hegemonía de la clase dominante ya que, siguiendo los lineamientos de Di Tella, el reclamo conjunto de los estratos medios y bajos representan más del 50% de la población. Así por un instante en la historia argentina una parte de los sectores medios deja de contribuir a los intereses de la clase superior.

Asimismo la unidad en la protesta denominada "cacerolazo" se gesta luego de que el gobierno de Fernando De la Rúa anuncia el estado de sitio. De aquí que lo que se pone en juego es la defensa de transitar un espacio que es popular por derecho, el reclamo es una defensa del espacio público y de las distintas formas de socialización que en él se desarrollan a diario. Ante la noticia del estado de sitio la clase popular elige salir a la calle, ocupar el espacio público y hacer visible y audible su accionar golpeando cacerolas. Ello sumado al apoyo explícito de los sectores medios da como resultado la renuncia del presidente De la Rúa.

El cuerpo perceptivo es parte de este proceso de reconciliación entre sectores. Es un cuerpo que suspende los prejuicios y se abre al contacto con el otro. Y por un instante el valor simbólico que comprende el arte del buen bailar se comparte. Ya no se resguarda como un saber propio de un sector si no que se transmite a los nuevos bailarines que se acercan al tango. Ahora bailan todos con todos, sin distinción de estilos, de aspecto, de barrio o de clase.

De aquí en más los vaivenes del tango en la pista estarán en directa relación al accionar de los sectores medios que son los que inclinan la balanza hacia arriba o hacia abajo. Como bien señala Di Tella éstos sectores "más que proletarizarse y desaparecer, se debilitan y sufren transformaciones, pero reemergen de sus cenizas, para jugar roles protagónicos en los procesos de cambio social".[97]

[97] Di Tella, Torcuato: *Teoría e historia. Una aproximación al estudio de la sociedad y el Estado en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2001, p. 39- 40.

Cuerpo femenino, masculino y Queer

Tanto el cuerpo femenino como el masculino forman parte de los cuerpos desarrollados anteriormente. Sin embargo el cuerpo queer es una forma distinta. Es el que marca un quiebre en el binario hombre-mujer, es el que manifiesta públicamente que la dicotomía ya no sirve para expresar las identidades subjetivas. Es aquel que hace visible que existe una experiencia de la sexualidad que está por fuera del binomio. Cuerpo Queer es el que involucra una identidad de género.

Desde los inicios del baile en el tango el hombre siempre tiene un papel protagónico. Y esto es así porque en el tango la relación entre los cuerpos abarca dos roles que son los que marcan las reglas del juego. Entonces ya en el principio se establece un código que es la condición de posibilidad de la práctica. Hay un cuerpo que guía los movimientos y hay otro que sigue. Esta división de roles es la que se mantiene durante todo el proceso de surgimiento de los cuerpos abordados. Y es la que permite identificar al hombre con la función de llevar y a la mujer con la de responder.

Esta relación emerge como un diálogo entre las intenciones de los cuerpos. Dentro de este vínculo a medida que la mujer toma otro lugar en la sociedad esos cambios también se manifiestan en la pista de baile. En los contextos con más libertad el cuerpo femenino comienza a tomar un protagonismo análogo al del hombre y se muestran como iguales. "El hombre es como un ingeniero que hace los cimientos, empieza a construir y la mujer es la que realiza la arquitectura, lo adorna y en definitivo hace que se vea algo bello", puntualiza Gabriel Angió.[98] El testimonio del bailarín revela que el que conduce es el que comienza la creación y el que sigue es quien continúa ese proceso. Asimismo, Guillermina Quiroga detalla:

> El hombre guía y la mujer responde pero de una manera activa ya que tiene la posibilidad de sugerir un movimiento corporal a partir de la musicalidad. Ambos escuchan la misma música pero pueden interpretarla de manera diferente de acuerdo a su manera de moverse.[99]

[98] Gabriel Angió: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 28 de Enero de 2015, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=29OArYnyaD8, consultado: 20/04/2017.
[99] Guillermina Quiroga: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 15 de noviembre de 2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Aphw2EmiQTU, consultado: 11/05/2017.

Como bien indican los testimonios los roles están bien diferenciados y cada cual propone una intención a partir de lo que le sugiere la música. Y acá aparece una relación triádica. Ambas funciones, tanto la conducir como la de responder están influenciadas por la subjetividad de las composiciones.

Entonces en este marco ya no importa si el cuerpo masculino es el que guía y el femenino el que responde ya que en el afán de investigar las posibilidades de movimientos que ofrece el baile se hacen cambios de roles y no siempre se cumple la correspondencia de género con las funciones indicadas.

Para que el baile subsista lo fundamental es que se mantenga el código originario. Así hacia el 2000 cuando la sociedad comienza a afirmar las libertades recuperadas los cuerpos comienzan a sentirse libres de expresar al tango sin distinción de géneros. Esto contribuye a que en las milongas empiecen a verse a personas del mismo sexo bailando entre ellas.

Si bien durante las prácticas "relajadas", que surgen con la llegada del "Tango Nuevo", ya se abre el espectro para hacer públicos los cambios de roles entre los cuerpos ahora el tango necesita manifestar el sexo en la danza. Quiere retomar el sentido procaz de su origen y el ritual se vuelve expresión de los objetos de deseo de los sujetos. Así emerge un nuevo cuerpo que expresa sin culpa su manera de vivir la sexualidad rechazando los preceptos morales y religiosos que sostiene la clase dominante. Es un cuerpo sexual, que ya no soporta los discplinamientos y encuentra en el baile social una práctica que le permite ser sin condicionamientos.

Es el cuerpo *queer*. El de aquellos que traen consigo el pasado del baile. Remite a aquellos hombres que bailan entre ellos hacia 1880, que luego continúan vinculándose en las prácticas de varones para crear figuras en los años ´40 y son los que ahora se vuelven los representantes de la identidad de género en el tango. Este cuerpo puede ser un masculino que baila con un par o un femenino que lo hace con otro igual. Cada uno elige el rol que quiere tomar. El código no cambia, uno guía y otro sigue.

El término *"queer"* es el que la sociedad moralista utiliza despectivamente para referirse a la comunidad gay. Homosexuales y lesbianas son entendidos como aquellos sujetos que se desvían de lo socialmente aceptado, que se alejan del ideal de relaciones

heterosexuales establecido por una cultura elitista. Este concepto es resignificado en las prácticas posmodernas desde una perspectiva positiva. Luego del 2000 las elecciones sexuales se exhiben en la pista. El ejercicio de bailar con una persona del mismo sexo es la puesta en acto de la afirmación de una identidad. Una identidad que ya no sólo está ligada a la individualidad del sujeto sino que engloba a todo un colectivo en la identidad de género.

Este cuerpo, que no puede clasificarse en la dicotomía de femenino/masculino, comienza a visualizarse con frecuencia en las milongas y es legitimado desde la política cuando la identidad de género se vuelve una cuestión de estado. Este cuerpo otro que trae consigo un pasado de estigmatización es entendido como un sujeto de derecho por parte del gobierno de Cristina Kirchner. Este cuerpo manifiesta una historia de lucha por el reconocimiento de sus derechos civiles ante toda la sociedad. Y este es el cuerpo el que tiene como protagonista a la Ley 26.618, más conocida como, "de Matrimonio Igualitario". Dicha reglamentación se sanciona en Octubre de 2010 con el objeto expreso de modificar el Código Civil de manera que la unión civil entre dos personas tenga "los mismos requisitos y efectos, con independencia de que los contrayentes sean del mismo o de diferente sexo", tal como lo indica su artículo segundo.[100] Así, una vez más la vida política del país se vuelve parte de las modalidades que asumen los cuerpos en el baile social del tango.

El cuerpo *queer* necesariamente involucra una perspectiva psicológica ya que trae al tango explícitamente a un potencial objeto de deseo. Es un cuerpo que lleva consigo las etapas conflictivas de la adolescencia en las que el sujeto define su elección sexual. Expresa el proceso de síntesis yoica ante la sociedad que condena todo aquello que se desvía de norma. Es un cuerpo otro, como el del inmigrante, por eso encuentra en el baile la práctica que le permite ser tal como es. El tango también tiene un origen de conflicto, de inmoralidad y este cuerpo les devuelve a ambos la sexualidad que los dispositivos activados por la clase dominante, tiempo atrás, logran disciplinar.

Este cuerpo convive con el cuerpo perceptivo y al igual que él se muestra como una expresión de la crisis de comunicación que genera la sociedad de la información ya

[100] Ley 26.618 de *Matrimonio Civil*, disponible en: http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/165000-169999/169608/norma.htm, consultado: 16/11/2017.

que exterioriza la necesidad del ser humano de vincularse de otra manera. En un contexto de relaciones virtuales el cuerpo demanda un contacto carnal, piel a piel. Ante el dispositivo de la técnica que quiere obturar la subjetividad, este cuerpo hace explícito su mundo de deseos. Es un cuerpo que sale de las sombras y manifiesta nuevamente los placeres y la sexualidad en el baile.

Y del mismo modo que el perceptivo este cuerpo es parte del proceso en el que se reconfiguran las relaciones entre diferentes sectores sociales como consecuencia de la crisis de diciembre de 2001. Así en el contexto de reconciliación de los sectores medios "empobrecidos" con la clase popular, la clase dominante acentúa aún más la diferencia estableciéndose en los *countryes* que se posicionan simbólicamente en el mercado con las expensas más elevadas. Mientas el sector más alto de la pirámide se repliega sobre su vida en los barrios privados donde resguarda su "status", muchos de los "trabajadores" que toman identidad política y social con el peronismo no pierden el hábito de salir a la calle, de conquistar el espacio público para reafirmar esa identidad "antiplebeya". Esa identidad "otra" que desde sus inicios se constituye por oposición a la clase dominante, a quienes sostienen un modelo de ciudadano blanco, europeo y civilizado, y heterosexual. En este contexto, una vez más la sexualidad en el baile viene a escandalizar la moral que desde los inicios del estado moderno argentino procura imponer la aristocracia. Y es esa misma moral que los sectores medios asumen como estandarte en el momento que comienzan a autoidentificarse con una imagen de clase media.

Así, en un contexto político de un gobierno, como el Kirchnerista, que otra vez toma al trabajador como sujeto político, nuevamente el tango encuentra otras formas de expresión. Otra vez las personas salen a bailar a la calle. Toman el espacio que les pertenece por derecho y por herencia. Lo que es entendido como popular toma relevancia en el espectro social y cultural y por ende también todo aquello que es considerado nacional. De aquí en más las formas que asuma el baile estarán en consonancia a las tensiones entre los diferentes sectores que componen la pirámide social. Los mismos que fueron fortaleciendo o debilitando su identidad conforme a los acontecimientos políticos.

Conclusión

La decisión teórica de centrar el estudio del baile de tango en el concepto de cuerpo implica una operación que se propone devolverle al cuerpo el lugar central que la razón logra quitarle varios siglos atrás. Asimismo, la noción de saber contribuye a reflexionar sobre el rol activo de este cuerpo en tanto es sujeto de una práctica que construye ese saber desde el cuerpo y a partir de la relación con el otro. El otro es el concepto que permite hablar de los vínculos y de las tensiones que se producen entre los sectores conforme a las percepciones que tienen de ellos y del resto con los que están en constante lucha. Asimismo, estas luchas entre las clases y sectores son las que constituyen los procesos históricos y políticos que sustentan el desarrollo de la investigación. Por consiguiente cuerpo, saber, otro, lucha, historia y política son los conceptos que permiten articular el trabajo como una genealogía de las formas que asume el baile de tango.

El cuerpo procaz comprende un modo de baile originario que se distingue por su carácter sexual ya que se baila en los prostíbulos. Éste cuerpo adquiere un sentido antropológico ya que inaugura un tipo de vínculo, una relación con el otro. El cuerpo moralizado es el que expresa una modalidad adecentada de bailar influenciada por la política higienista que aplica la clase dirigente. De aquí que adquiera un sentido político ya que al que al mismo tiempo legitima la participación en los prostíbulos de los hijos de los doctores, de los "niños bien". El cuerpo pleno es aquél que expresa una modalidad de baile que exhibe un saber del cuerpo, que se enfoca en el arte del buen bailar y se caracteriza por un sentido social y cultural. Asimismo el cuerpo artístico es el que se destaca porque problematiza la relación de tensión entre el arte y la política. Se trata de un cuerpo que en su arte lleva una marca política.

El técnico, es un cuerpo que expresa un modo de baile atravesado por la concepción de técnica moderna que se vuelve hegemónica. Es un cuerpo formado con procedimientos de aprendizaje que organizan el conocimiento alrededor de un proceso que se enfoca en el resultado. El cuerpo abierto es el que quiere cuestionar las estructuras en las formas del baile y en su afán de libertad propone una distancia entre los cuerpos. Ambos son cuerpos influenciados por el pensamiento racional ya que los cuerpos pasan a ser concebidos como instrumentos para un fin.

El cuerpo perceptivo es aquel que manifiesta un modo en el baile que ante todo es carne. Es el contacto con otro, el abrazo que habilita una comunicación que escapa al universo de las redes sociales sostenido en la virtualización de los vínculos. De aquí se desprende su sentido fenomenológico; que lo distingue del carácter psicológico que poseen los cuerpos femenino, masculino y *queer* en tanto exhiben una identidad de género en el baile de tango.

Todos los cuerpos constituyen un dominio de saber y explicitan un sentido predominante que los diferencia a unos de otros. Ese sentido es reconstruido desde la historia. Así, el modo de abordaje de los cuerpos permite explicitar que el baile de tango es en la historia, es en el tiempo y que por lo tanto, cada forma que asume es una expresión de las relaciones de poder inherentes a los procesos histórico-políticos de los que es parte. El momento de legitimación de un modo de baile es parte del proceso de legitimación de un sistema político. El baile es un punto de expresión en el que confluyen la historia y la política, y que por ende expresa las tensiones que se tejen en el suelo argentino.

Asimismo el desarrollo de los cuerpos pone de relieve que el baile de tango no tiene una identidad, ya que definir o adoptar una identidad supone la exclusión del otro y, como bien se puntualiza desde el comienzo del trabajo, el baile necesita al otro desde su nacimiento. El baile une, no excluye y es social desde el primer momento, desde la experiencia originaria que marca el cuerpo procaz. El tango no niega al otro, por el contrario, lo vuelve partícipe del devenir.

Como se detalla en la investigación en los momentos en los que el tango comienza a ser bailado por nuevos grupos, los nuevos bailarines motivan cambios profundos en las formas de bailar de los más antiguos, es decir que operan como un factor positivo. El otro en algunos contextos históricos es un sujeto que motiva la diferenciación en el arte del buen bailar, sin embargo los milongueros que exhiben su destreza nunca adquieren una imagen externa unificada en tanto identidad. Asimismo en otros momentos es un par que motiva la socialización al interior de los sectores sociales y entre ellos. De aquí que el tango necesite al otro, el baile siempre es vínculo y por eso es expresión de conflictos y negociaciones. Nunca puede ser idéntico a si mismo porque es una manifestación de las relaciones de poder que atraviesan a todo el conjunto social en cada momento histórico y político. Por este motivo la única manera de andar y desandar

esas relaciones de poder y hacerlas visibles dentro y fuera de la pista es desarrollando un genealogía de las formas históricas que asume el baile de tango. Esas mismas que dan cuenta de la influencia de los conflictos o negociaciones entre los distintos sectores sociales en la constitución de los saberes de los bailarines.

Tal como sostiene la investigación, la construcción de las identidades; ya sea nacional, política, de clase o de género, gira en torno a la negación del otro, de la prostituta, del inmigrante, del "inculto", del "cabecita negra", del "negro", del "pobre" o del *gay*. De esas personas que no encajan en el modelo de ciudadano blanco, europeo, civilizado y heterosexual que la clase dominante, desde los inicios del estado moderno, impone como ideal. De aquí que cada identidad se configure excluyendo a los sectores sociales que son calificados negativamente. Y esos mismos sectores son los que reivindican su condición en la práctica del baile. El tango les da la posibilidad de valorar positivamente aquello que es estigmatizado socialmente. Por ello el cuerpo asume formas que explicitan la contracara de un proceso social y político de exclusión. Y lo hace desde la inclusión.

Si bien el baile de tango en diferentes momentos históricos es asociado a algunas identidades, ya sea nacional, barrial, de clase o de género, no existe una identidad del tango. Precisamente porque no existe una imagen mental que englobe a todos y cada uno de los bailarines y milongueros de una vez y para siempre ya que cada uno es lo quiere en cada instante y acorde a su tiempo. Su accionar jamás está en concordancia a una representación externa ideal del bailarín. Siempre es heterogeneidad.

Entonces, como se observa con la teoría de los cuerpos, ya no puede asociarse el baile a una forma única, como suele decirse, a la "esencia" como algo externo y ajeno al tiempo, sino que siempre es lo que necesita acorde a la coyuntura histórica y a los intereses políticos que se ponen en juego en ese momento particular. Siempre es expresión de las relaciones de poder, y en tanto éstas se modifican, las formas que asume el baile también cambian.

El baile de tango escapa a cualquier tipo de arraigo porque es lo que debe ser, expresión de la lucha de sentidos que se tejen en y entre los diferentes sectores sociales. No es parte de ningún esquema mental de clase porque se mueve, va y viene entre ellas. Y así como las identidades de clase son impulsadas, sostenidas, desprestigiadas o asediadas por algunas políticas de estado, el tango, en tanto coyunturalmente es

asociado a algunos sectores sociales, también lo es. La clase dirigente siempre busca encasillar al cuerpo que baila para moldearlo según sus intereses, pero en tanto es conflicto, es movimiento, es flujo de sentidos, es aquello que no puede pertenecer a un solo orden. Siempre es múltiple.

Así, una manera de ser contemporáneos con la historia que nos constituye como sujetos es analizar lo que está ocurriendo hacia el interior de las clases y lo que desde las políticas de estado se está generando con respecto a las identidades. El desarrollo de este trabajo otorga una perspectiva que contribuye a reflexionar sobre estas problemáticas; y sobre las relaciones de poder que las alimentan, y que hoy conforman el suelo histórico y político en la Argentina.

Bibliografía

Acevedo, Jorge: "La pregunta por la técnica", Introducción a: Heidegger Martín, *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1983.

Adamovsky, Ezequiel: *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*, Buenos Aires, Booket, 2015.

Angió, Gabriel: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 28 de Enero de 2015, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=29OArYnyaD8, consultado: 20/04/2017.

Argentine Tango Documentary, Dir. Duval, Robert, 1993-1994, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=7dNgc3w1CQQ, consultado: 17/03/2017.

Arquimbau, Eduardo: *Tengo una pregunta para vos*, entrevista por Pepa Palazón, 14 de Abril de 2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0ObhSicfVng, consultado: 11/05/2017.

Agamben, Giorgio: "Introducción", "El campo de concentración como nomos de lo moderno" en *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia, 1998 (1995).

---: "El musulmán" en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo. Sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

Bachrach, Estanislao: *Ágilmente*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014.

Balmaceda, Julio: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 27/03/2012, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=olJ9LUaDt8Q, consultado: 11/05/2017.

Bataille, Georges: *La noción del gasto*, Barcelona, Icaria, 1987.

---: *Lo que entiendo por Soberanía*, Barcelona, Paidós, 1996.

Bessio, Olga: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 19 de septiembre de 2012, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=WHajO2jYxMw, consultado: 18/10/2016.

Bilous, Vanina: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 26 de marzo de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Ju2LRV3BymI, consultado: 18/10/2016.

Bookchin, Murray: *La ecología de la libertad*, Madrid, Nossa y Jara Editores, 1999.

Bosovsky, Guillermo: *Los bailarines famosos - Gloria y ocaso de El Cachafaz y de El Vasco Aín.*, disponible en: http://www.todotango.com/historias/cronica/73/Los-bailarines-famosos-Gloria-y-ocaso-de-El-Cachafaz-y-de-El-Vasco-Ain/, consultado: 20/05/2017.

Bourdieu, Pierre: "Algunas propiedades de los campos", en *Sociología y Cultura*, Grijalbo, México D.F., 1990 –ed. or.: 1980.

---:"Espacio social y poder simbólico", en *Cosas Dichas*, Gedisa, Buenos Aires, 1988 –ed.: 1987-.

---: *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988 –ed. Or.: 1979.

Calderón, Carmencita*: El Cachafaz fue, lejos, el más grande de todos*, Clarín.com, 07/02/1997, disponible en: https://www.clarin.com/extrashow/cachafaz-lejos-grande_0_H1xe-kQWRte.html, consultado: 20/05/2017.

Campillo, Antonio: "El amor de un ser mortal", Introducción a: Bataille, *Lo que entiendo por soberanía*, Barcelona, Paidós, 1996.

Campo, Javier: *Tangos reos*, Buenos Aires, Terramar, 2009.

Castello, Ernesto: *Confesiones de Puppy Castello*, entrevista por Irene Amuchástegui, publicado en Clarín el 27 de febrero de 2003, disponible en: http://www.todotango.com/historias/cronica/508/Confesiones-de-Puppy-Castello/, consultado: 10/06/2017.

Casullo, Nicolás: *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

Colacilli de Muro, Ma. Angélica y Julio César: *Elementos de lógica moderna y filosofía*, Buenos Aires, Ángel Estrada, 1969.

Copello, Carlos: *Tengo una pregunta para vos*, entrevista por Pepa Palazón, 21 de diciembre de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=tDhyu5jadTo, consultado: 17/03/2017.

Copes, Juan Carlos, entrevista por Bricio Segovia, 05 de mayo de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HfyINwNZws0, consultado: 30/08/2017.

Copes, Juan Carlos, entrevista por Javier Firpo. Argentime. The Argentine Review, Laboratorio Sidus, Mayo de 2001, disponible en: http://www.todotango.com/creadores/biografia/656/Juan-Carlos-Copes/, Consultado: 07/03/2017.

Debate parlamentario sufragio femenino Argentina 1947, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=K6tqO95moW8, consultado: 28/08/2017.

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

Dínzel, Rodolfo: *Tengo una pregunta para ustedes,* entrevista por Pepa Palazón, 2 de diciembre de 2014, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HoDtaIYI9zE, consultado: 16/05/2017.

Di Tella, Torcuato: *Teoría e historia. Una aproximación al estudio de la sociedad y el Estado en América Latina*, Buenos Aires, Biblos, 2001.

Estévez, Carlos Alberto: *Petróleo, entrevista a un bailarín* por Sergio Criscolo, En Todotango.com, disponible en: http://www.todotango.com/historias/cronica/447/Petroleo-Entrevista-a-un-bailarin/, consultado: 16/05/2017.

Faraldo, Pedro: *Practimilonguero*, entrevista por Mónica Paz, diciembre de 2011, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0iiUJr_6vn4, consultado: 30/07/2017.

Fernández-Cruz, Adela: *Mingo Pugliese, Por el mundo con el tango a sus pies.* nataliaygabriel.com, disponible en: https://nataliaygabriel.com/segun-mingo-pugliese/item/16-el-tango-seg%C3%BAn-mingo-pugliese, consultado: 13/10/2016.

Foucault, Michel: “Derecho de muerte y poder sobre la vida” en *La voluntad de saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1992.

---: *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1990 –ed. or.: 1973- (Primera conferencia).

---: “Los cuerpos dóciles” en *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1975.

---:”Verdad y poder” en *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid, 1980.

Frúmboli, Mariano: *Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 24/10/2011, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mJow-dDmR9o, consultado: 01/06/2017.

Galimberti, Umberto: Introducción a *Psiche y Techné*, en Revista Artefacto Nº4, 2001.

García-Canclini, Néstor: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Gedisa, 1995.

Gau. J.P. y Lavergata. M.: “*Tango tradicional" o "Tango nuevo”. Discursos sobre la renovación y la conservación en el baile del tango*, tesis de licenciatura, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2008.

Grieco, Gaspar: *Paula Sibilia: las redes sociales son el emblema de la transformación de la intimidad en extimidad*, www.unsam.edu.ar, actualizado el 08/08/2017, disponible en: http://noticias.unsam.edu.ar/2017/08/07/paula-sibilia-las-redes-sociales-son-el-emblema-de-la-transformacion-de-la-intimidad-en-extimidad/, consultado: 10/10/2017.

Habermas, Jürgen: “Entre el erotismo y la economía general de Bataille” en *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

---: *Historia crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Heidegger, Martín: “La pregunta por la técnica” en *Filosofía, Ciencia y Técnica*, Santiago de Chile, Editorial universitaria, 1983.

---: *Lenguaje de Tradición y lenguaje Técnico*, en Revista Artefacto Nº1, Buenos Aires, 1996.

Le Bretón, David: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva visión, 2002.

Martín-Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones*. *Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.

---: *Memoria narrativa e industria cultural*, en Comunicación y Cultura Nro. 10, México, 1983.

Marx. K. y Engels. F., Manifiesto del Partido Comunista, 1848.

Matamoro, Blas: *La cuidad del tango: tango histórico y sociedad*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, París, Gallimard, 1945.

Mumford, Lewis: "Preparación cultural" en *Técnica y Civilización*, Madrid, Alianza, 1998 (1934).

Mundo, Daniel: *Por un Merleau Ponty existencialista*, Buenos Aires, Ediciones Godot, 2012.

Nieves, María: *La dama del tango*, entrevista por Leila Guerriero, disponible en: https://www.gatopardo.com/reportajes/maria-nieves-bailarina-de-tango-argentina-juan-carlos-copes/, consultado: 21/12/2017.

---: *Maestra*, entrevista por Moira Soto, 27 de enero de 2003, disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-500-2003-01-27.html, consultado: 20/05/2017.

---*: Tengo una pregunta para vos* entrevista por Pepa Palazón, 6 de junio de 2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=0ObhSicfVng, consultado: 10/05/2017.

Onfray, Michel: *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*, Barcelona, Anagrama, 2011.

Pujol, Sergio: *Historia del baile*. *De la milonga a la disco*, 2º ed., Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2011.

---: *La sabiduría del baile*. 05 de Julio de 2010.

recordandotangos.blogspot.com.ar, disponible en: http://recordandotangos.blogspot.com.ar/search/label/Gerardo%20Portalea, consultado: 31/05/2017.

Quiroga, Guillermina: *Tengo una pregunta para vos,* entrevista por Pepa Palazón, 15 de noviembre de 2013, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Aphw2EmiQTU, consultado: 11/05/2017.

Salvador, Manuel: *Manuel Salvador "el gallego Manolo*", Intervista: il tango por giokitango, 2012, disponible en: http://viyoutube.com/video/TOlmA1lvopk/manuel%20salvad%C3%B3r%20%22el%20gallego%20manolo%22-%20intervista:%20il%20tango%20(sub%20ita), consultado: 10/05/2016.

Schmucler, Héctor: *Memoria de la comunicación*, Buenos Aires, Biblos, 1997.

Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*, Mexico, Porrúa, 1987.

Sibilia, Paula: *La vida como espectáculo: entre redes, cámaras y pantallas*, conferencia realizada en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Mayo de 2018.

Un tango más, Dirigida por Germán Kral, Distrubution Company, 2015, consultado: 31/07/2016.

Valery, Paul: "El problema de los tres cuerpos" en *Discursos a los cirujanos*, México, U.A.M, 1998.

Varela, Gustavo: *Mal de Tangos. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

---: *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución argentina*, Buenos Aires, Ariel, 2016.