

## ***Tango, una filosofía del abrazo***

**Por: Natacha Muriel López-Gallucci**

Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas (UNICAMP) – Brasil

[natacha\\_muriel@hotmail.com](mailto:natacha_muriel@hotmail.com)

### **Resumen:**

Pretendo traer algunas conclusiones filosóficas de mi experiencia de reflexión vinculada al Grupo de Trabajo *Tango y cultura del Río de La Plata* (Unicamp). Retomaré los fundamentos adoptados en la enseñanza de las claves de “creación e improvisación” en Tango-danza y los efectos de transmisión resultantes de esa experiencia. Conjuntamente a la enseñanza tradicional del baile, se desarrolla una “reflexión filosófica” grupal sobre el cuerpo en el Tango-danza. Se pone en evidencia la complejidad específica del “abrazo” en el tango, eje de un abordaje estético de ese fenómeno creativo y popular de origen latinoamericano. De esta aproximación surge una hipótesis filosófica sobre la creación en Tango-danza, a saber, que el abrazo, en el lenguaje del Tango, opera como un *médium immediato de conexión* entre el cuerpo y la música. El concepto filosófico benjaminiano de *medium* de la comunicación, posibilitó pensar al abrazo, no como forma de dominio del cuerpo propio y del semejante, sino ejerciendo un tipo de comunicación entre diferentes constelaciones en tensión. Buscamos mostrar que, además de desactivar las ecuaciones “cuerpo=organismo” y “movimiento=deporte”, el Tango improvisación, dispone a la pareja de bailarines (lleva-sigue) hacia una forma de comunicación inmediata (comunicante-comunicado); cuyos argumentos constitutivos (células coreográficas populares) pertenecen a un discurso estético original irreducible a series coreográficas dadas o a formas de captura que pretendan sistematizarlo y banalizarlo.

**Palabras claves: Filosofía/Tango/Cuerpo**

### **Abstract:**

The aim of this study is to draw philosophical conclusions based on personal experiences related to workgroup *Tango and Río de La Plata culture* (UNICAMP). It will be reported on the foundations adopted in the teaching of the key of ‘creation and improvisation’ in tango-dance and the transmissions effects obtained as a result of this experience. Along with the traditional teaching of dancing, it is developed a philosophical reflection group about the human body in tango-dance. It is emphasized the specific complexity of the ‘hug’ in tango, axis of an aesthetic boarding of this creative and popular Latin-American phenomenon. A philosophical hypothesis on the creation in the ‘tango-dance’ arises from this approach, referring to de ‘hug’ in the tango language as an immediate mean of connection between the body and the music. The benjaminian philosophical concept of media of communication enabled us to consider the hug not as a way of self controlling of your own body and your partner’s, however, as a way of a kind of communication between different constellations in tension. It aimed to show that the ‘improvisation-tango’ apart from having deactivated the equations ‘body = organism’ and ‘movement = sport’ it leads the pair of dancers (take-follow) to a way of immediate communication (communicant – communicator), whose

constituent arguments (popular choreography cells) belong to an original aesthetical discourse which is irreducible to choreography series given as well as to forms of capture which intend to standardize it and make it sound banal.

**Keywords: Philosophie/Tango/Body**

## I. INTRODUCCIÓN

Pretendo compartir a través de esta ponencia, algunas de las conclusiones filosóficas surgidas de la experiencia de coordinación del Grupo de Trabajo *Tango y cultura del Río de La Plata*<sup>1</sup> (UNICAMP, Brasil). Me propongo presentar ciertos interrogantes surgidos de la enseñanza del tango y los efectos de transmisión resultantes de esa experiencia.

Durante el período 2001-2006, el GT de tango se consolida como un espacio universitario alternativo de investigación teórico y práctico. El grupo se conforma por alumnos, profesores y funcionarios de la universidad, interesados en el lenguaje creativo del tango-danza. Desde su inicio, el abordaje pedagógico alternó la práctica de la danza con otras expresiones fundamentales, como son, el estudio de la música y la poesía del tango. Esta experiencia multidisciplinar generó un grupo de bailarines investigadores, así como también, de escuchas, escribas y lectores<sup>2</sup> desterritorializados (PELINSKI, 2000:33). El desafío en la coordinación del GT fue, particularmente, estimular a los participantes para que, conjuntamente al aprendizaje del baile<sup>3</sup>, se introduzca una reflexión escrita, sobre el cuerpo y sus efectos.

Al problematizar el tema del cuerpo en el baile, tomamos una definición inicial proveniente de la tradición filosófica nietzscheana retomada por Deleuze (DELEUZE, 1971) que considera al cuerpo como un “campo de fuerzas” (NIETZSCHE, 1887). Desde esa perspectiva, lo individual surge fuertemente atravesado por las huellas de otros campos que se entrecruzan: el campo de lo social, de lo histórico, lo cultural y lo institucional. En el contexto de la práctica del tango, el cuerpo se encuentra afectado “inmediatamente” por la fuerza de la música y las palabras. Quien baila tango, lejos de confrontarse con un estilo cerrado o la suma de sus clichés, acepta una invitación, una provocación que lo seduce y lo desafía. En el baile de tango el cuerpo propio busca y presupone el cuerpo del otro en cada movimiento y los efectos de creación. El otro está incluso la imagen que tenemos de

nosotros mismos. Se escucha decir entre los tangueros que al cuerpo del otro se lo “invade” con las “sacadas” y “ganchos”; que se lo “aborda” en los “amagues”. Que al cuerpo del otro se lo “detiene” o “conduce” hacia un acompasado y armónico caminar que recrea una conexión tan fértil como vulnerable. Sin embargo, estas afirmaciones pueden ser apenas una celada. Lo que prima en la práctica es el conflicto simbólico entre el deseo de bailar y su expresión plena.

## II. DISPOSITIVOS

Será descrito inicialmente el dispositivo<sup>4</sup> del Grupo de Trabajo *Tango e Cultura do Río de La Plata*, para luego situar las cuestiones estético-filosóficas surgidas entre los participantes de esta experiencia.

Desde la clase inaugural<sup>5</sup>, se propone a los participantes una reflexión filosófica<sup>6</sup> sobre la interacción de la música, la danza y la poesía, en el estilo del tango. Se destaca el poder simbólico del lenguaje popular del tango, su capacidad de autorreflexión y se enfatiza la improvisación como categoría estética<sup>7</sup>. Partimos de dos hipótesis iniciales expuestas al grupo.

- a) Que, a partir de ciertas *llaves de creación*, penetraríamos en el lenguaje creativo y popular del tango-danza<sup>8</sup>; puesto que el objetivo del GT no era enseñar “coreografías”, sino aprender a crear.
- b) Que el “abrazo de tango” sería considerado como un *medium* inmediato de conexión entre el cuerpo y la música. Es decir, el abrazo, no conformaría un “medio” de conexión mecánico sino que, el par de tango, encontraría en el abrazo, su lenguaje simbólico y su fuerza de expresión.

En este sentido, nos servimos del concepto filosófico benjaminiano de *medium* de la comunicación (BENJAMIN: 1916, MENNINGHAUS, 1980, WOHLFAHRT, 1996) porque nos permitió pensar “filosóficamente” el abrazo de tango. Según Benjamín, es posible pensar el “lenguaje en general” como un *medium* de comunicación. De forma que se vincule al lenguaje con el dominio de la “experiencia en general”. El *medium* del lenguaje invoca conjuntamente a la “representación” y a la “percepción”. Pudiendo ser aplicado este concepto a los lenguajes del arte, vías de una experiencia plena.

Llevado al estudio del tango-danza, el *medium* del abrazo no debería ser considerado un fenómeno físico o motor, instrumento de dominio del cuerpo del otro. El abrazo

constituye una “experiencia de comunicación no verbal inmediata”<sup>9</sup>, cuya fuerza (*unmittelbare Kraft*) proviene de la producción de sentidos, al conectar diferentes constelaciones significantes. Al proponer la creación desde un “lenguaje” corporal abierto, quisimos también poner de manifiesto, el cruce inevitable del plano individual con los problemas tradicionales de la estética global contemporánea (originalidad, conexión lenguaje-mundo, belleza, tradición, etc.).

Estas afirmaciones (*llaves de creación y medium de comunicación*) colocaron a los participantes del GT frente a frente con tres problemas teórico: a) ¿qué es la creación?, b) ¿Cuáles son los elementos destacados de la tradición? y c) ¿cuáles son los estilos del tango como género? Estos interrogantes evidenciaron el deseo subjetivo de bailar, escuchar y estudiar que los convocaba. Algunos de los participantes evidenciaron sorpresa frente al abordaje escogido. Afirmaron la falta de contacto con esas expresiones populares y artísticas pero, paradójicamente, realzaron su compromiso y ganas de participar. En las primeras clases, se escuchan enunciados como -“eu assisti ao show *Uma noite em Buenos Aires*”-; se escuchó por allí que el tango es -“*uma história de amor em tres minutos*”- y, al colocar la música, varios realizaron movimientos controlados al estilo Valentino.

En los primeros encuentros, partimos de metáforas sobre la creación les sugerimos que con el decorrer de las clases, se irían resignificando. Se colocó al grupo ante una específica economía de trabajo (encuentros prácticos semanales, intra-universitarios y lecturas individuales). Después de las primeras cuatro clases prácticas, se realiza un primer cuestionario (semi-abierto) a los 42 participantes. Sus respuestas, comparadas con las afirmaciones de la clase inaugural, producen un salto conceptual sorprendente. En el cuestionario se solicita 1) definir qué los trae a bailar y estudiar tango dentro del ámbito de la universidad, 2) describir un orden de prioridades en el aprendizaje (danza, poesía, música, historia), y 3) desarrollar un comentario sobre el “abrazo de tango”. Destacamos las siguientes respuestas (el resaltado es nuestro):

A proposta do Grupo de Trabalho *TANGO e Cultura do Río de La Plata* me cativou desde o princípio. Ao me inscrever no GT buscava, de certo modo, ajuda para **preencher um vazio causado por alguns anos de aprendizagem do Tango pautado apenas em figuras e aspectos da técnica da dança**. Acredito que o GT tem buscado preencher um nicho vago no contexto do ensino-aprendizagem e da experimentação em dança, o que reforça a sua importância e a necessidade de dar continuidade ao trabalho<sup>10</sup>.

Acho interessante, pois se trata de uma outra visão além da "tradicional"...Demonstrar que uma dança não é apenas movimento; que existe toda uma história que explica os "porquês" da dança.<sup>11</sup>

A proposta do GT significa: estudar - a partir da história, da estética e da cultura do tango - a filosofia do tango em geral, de modo a entender e sentir o "**outro**" de uma forma diferenciada, a partir das conexões corporais e "da energia" do tango. Para tal, é imprescindível, antes de um completo embasamento teórico, sentir o tango (pois **nós, brasileiros, em geral, desenvolvemos uma sensibilidade diferente, para outros tipos de música, devido à nossa cultura**). Contudo, a teoria deve vir junto à prática, possibilitando assim um aprendizado integral que facilite a compreensão de ambas as partes (teoria e prática)<sup>12</sup>.

**A cultura do Tango sempre despertou em mim grande curiosidade**. Faço aula de dança de salão em minha cidade (Indaiatuba) e quando tive a oportunidade de estar um pouco mais em contato com essa dança, me encantei! Por isso, achei essa iniciativa muito importante por estar se tratando de aprender uma **outra cultura, que é bem diferente da nossa**. Além disso, o tango é uma **dança diferente** que merece mesmo um estudo mais aprofundado assim como o GT está propondo<sup>13</sup>.

Pasado apenas un mes de trabajo, se manifiesta ya una alta pretensión crítica en el grupo. La mayoría coloca como prioridad su deseo de aprender a bailar el tango, dejando para "más adelante" el análisis musical, así como la lectura de textos históricos y letras (por sus problemas en la comprensión del español). Sin embargo, entre los comentarios son citados autores e interpretes como Piazzolla, Gardel, Borges y películas como *Tango* de Saura o *Assasination Tango* de R. Duval. Entre los pasos de danza que conocen (por ser parecidos a los de Samba o de Bolero) citan el "cuadrado", el "cruce", el "gancho", los "boleos", "ochos" y el "básico de ocho tiempos".

Considerando el masivo interés por la danza, optamos por mostrar cómo el lenguaje del tango bailado, englobando leyes de articulación y de ejecución, confronta a los bailarines con un "sistema no-sistemático" (BENJAMIN, 1916). Desarrollamos en la clase algunas "células coreográficas" (movimientos no combinados) características del lenguaje del tango, pero los presentamos como componentes no determinantes de "toda" la comunicación y creación. Al caminar el tango ellos mismos observaron que el cuerpo está cercado por la fuerte exigencia rítmica de la música. Asimismo, los bailarines experimentados en las

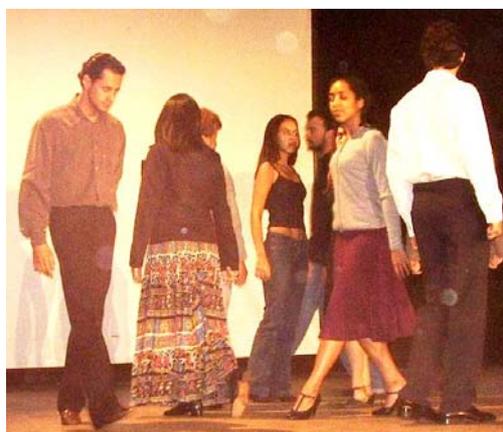
danzas locales, afirmaron que la percepción de la música y la conducción era para ellos inhabitual. Se proponen ejercicios individuales y en parejas, inaugurando una serie de reflexiones después de cada clase sobre la resistencia e inercia “natural” del cuerpo en los procesos de aprendizaje de la danza.

## II. a. Clase abierta sobre el escenario (Instituto de Artes – UNICAMP)



El tercer cuestionario grupal fue realizado después de la clase abierta sobre el escenario. En esa experiencia se elaboraron escenas sobre diversas piezas musicales que generalmente son asociadas a la historia del tango. Los estímulos acústicos utilizados funcionaron en los participantes brasileños, provocando innumerables referencias a movimientos de baile de la cultura local. El Candombe, por ejemplo, se asoció al Candomblé y a la Capoeira; la Habanera al Bolero y la Milonga al Samba y el Chorinho. Este trabajo, basado en la improvisación, sumó nuevas perspectivas al grupo.

**Candombe**



**Habanera**

**El Burdel**



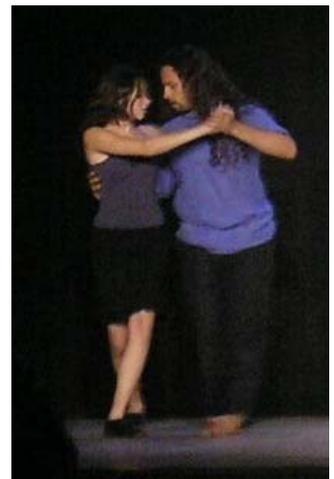
**Gardel**



**Las calles**



**Balada para un loco**



## El Club Social y deportivo



En el debate posterior, el entusiasmo crece. Sugerimos que desarrollen sus ideas sobre el abrazo. Algunos de los participantes manifiestan que, aunque estemos abrazados y danzando con otro, la idea de “no saber” cómo improvisar, produce en el abrazo una *desvinculación*. También se evidencia que el registro sonoro depende de la escucha realizada por “dos subjetividades” al mismo “tiempo”. Pudiendo, tanto quien lleva, como quien es llevado, producir adornos aleatorios.

Así, durante las clases posteriores a esa primera dinámica, la tensión subjetiva irrumpe generando la autocrítica. La voz, en este caso, llega para detener el movimiento grupal y su “práctica”; la voz irrumpe para puntuar, transformando al propio movimiento en un discurso. Al tener que interpretar rítmicamente esos ritmos extranjeros que se escuchan (Candombe, Habanera, Milonga, Tango), el proceso de creación se torna arduo. Fundamentalmente para quienes escuchan más la voz de la (auto)crítica que la música. La improvisación dispone en el abrazo a la pareja de bailarines (lleva-sigue), en que no se diferencia la forma lo comunicante de lo comunicado. Los argumentos constitutivos de referencia (células coreográficas populares), pertenecen a un discurso estético original y siempre “otro”, irreducible a series coreográficas dadas o a formas de captura que pretendan sistematizarlos. Si consideramos la opinión de los grandes maestros, bailar el tango es saber pausarlo; por consiguiente, en las dinámicas de improvisación del GT, las dudas y las detenciones, en cuanto “pausas”, nos anuncian una ganancia potencial. Esas pausas irrumpen en el proceso de creación y produce una interpelación al vacío. De cierto modo, esto significa una cadencia dentro del proceso mecánico. Las pausas, la demoras, sirvieron para desbaratar los prejuicios y formas ideales de bailar “estilo show”, surgidas como producto cultural masivo.

Por lo tanto, si sostenemos que el sujeto entra en el lenguaje cuando ha podido simbolizar la imposibilidad de decirlo todo, podemos afirmar que los integrantes del GT, al confrontarse con sus límites y sus imposibilidades, han ingresado en el lenguaje del tango.

### III. Identificaciones e imagen corporal

Aquello que en principio atrae y envuelve, constituyendo al baile de tango en un objeto paradigmático, causa de deseo, luego, en la práctica concreta, se torna sospechoso e incomodo, suscitando cierto displacer. Es evidente que la ilusión escópica producida por el “tango show”, llamado curiosamente “tango *fantasía*”, produce la fascinación y luego la ambigüedad. El show de tango propone al ojo un anzuelo que utiliza cánones de belleza y de exotismo creando una realidad imaginaria. Podemos revertir esos cánones apelando al estatuto filosófico de la fantasía y del juego (tema que no será analizado aquí).

Nos preguntamos ¿cómo miran, interpretan o sienten los brasileños el exotismo del tango? Diversos son los críticos, sociólogos e historiadores que han considerado los estilos internacionales del tango. El *Continental tango*, el *British-style tango*, el *Broadway-style Tango Argentino* (SAVIGLIANO, 1995:198). No obstante, pocos consideran el denominado *Tango Brasileño*. Este último, también intenta adecuar su padrón al alegre ojo brasileño domesticando la mirada. Hoy día es habitual ver exhibiciones de tango (excursiones marítimas, eventos organizados por revistas de “*danças de salao*” sin ninguna línea estética coherente) en que la pareja de tango, sólo baila tango los primeros 8 compases y, a partir de las variaciones, se produce un desplazamiento hacia el samba o rutinas de otros estilos indistintamente.

Con el retorno de la moda del tango, se reproduce en el Brasil un discurso acerca de los míticos orígenes del tango, sólo que en versión “*carioca*” o “*gaúcha*”, cristalizando el género de la misma forma que lo hace el tango territorializado del Río de la Plata. Nadie propone abiertamente bailar maxixe o chorinho en las milongas, aunque esas piezas hayan tenido su origen arcaico en tangos que por pedido de las discográficas tuvieron que ser arreglados al gusto brasileño<sup>14</sup>. En esas condiciones, se propicia el culto brasileño, surgen antiguos valuartes de la canción (Nelson Gonzalves, Chiquinha Gonçaga, etc.), casas del tango y asociaciones. Territorios francos donde se pretende salvaguardar el tango brasileño en su estilo puro<sup>15</sup>. Las barreras culturales y políticas de radiodifusión, no consiguieron frenar la reproducción global del tango.

Sin embargo, poco saben decir de este debate los jóvenes participantes del GT. Según comentan porque, en general, poco se sabe en Brasil de los ritmos populares y prácticas culturales “concretas”, del resto de los países latinoamericanos. En definitiva, desconocen también los rasgos de la identidad argentina que el tango ayudó a construir, fundamentalmente, durante el proceso de descolonización (SAVIGLIANO, 1995). Estos temas surgen cuando se proyectan fragmentos de la película dirigida por Campanella *Luna de avellaneda* (2004).

El trayecto histórico-social del tango, proyectado desde sus orígenes porteños hasta los salones de Francia, Japón o los teatros del mundo propone, como fue mencionado, en su forma estética, varias capas de percepción, visuales, auditivas, etc. Eso le permite al sujeto realizar analogías entre “lo percibido” y la “idea de belleza”. Tanto en Brasil como en Japón, el tango es bello y pasional, irónico y sentimental....Les preguntamos a los jóvenes participantes del GT, qué significaba para ellos estar ‘apasionados’ por tango (según afirmaron en comunicación verbal) y por qué dicen que “algo los atrae”, “desean mucho aprender a bailarlo” ¿Qué (re)conocen del tango? pues poco vivenciaron de esa cultura o de la estética popular de la improvisación.

Para comprender estas motivaciones y dar continuidad al trabajo, apelamos al concepto de identificación freudiano. Ese concepto nos ayudó a pensar esta pasión “previa” a la experiencia “iniciática” que propone el abrazo de tango.

La identificación, según Freud, es el enlace afectivo más temprano y primitivo que mantiene el sujeto con un objeto (FREUD, 1921), modelo de otras identificaciones en la vida adulta del sujeto. En la “identificación primaria” se produce en el niño una transformación motivada por la asunción de una imagen. El niño entra en el lenguaje, poniéndose en juego a través de un modelo a seguir. Freud muestra que la identificación es (contrariamente a lo que se podría pensar) un mecanismo teñido de parcialidad. El sujeto se contenta con tomar un “rasgo” del objeto que enriquece al Yo, en primera instancia, y se mantiene vinculado a ese rasgo. Posteriormente, cuando Freud teoriza sobre el enamoramiento, destaca la estrecha relación que existe entre la “identificación” y el “enamoramiento”. En el enamoramiento, no obstante, opera la idea de un empobrecimiento del Yo, porque se pone al objeto de amor en el lugar de un “Ideal”. En este sentido, Freud ve algunas semejanzas entre el enamoramiento y la hipnosis<sup>16</sup>. Se produce en la hipnosis, la

sumisión del sujeto al objeto y esta sumisión, llevada al proceso de creación, puede producir impotencia, mimesis o ausencia de crítica. Observemos como funcionan estos mecanismos en el repertorio de los incipientes bailarines que nos ocupan.

Es corriente escuchar que el tango es una ‘danza hipnótica’. Este decir puede ser interpretado por semejanza con un “estado de sumisión” dado en el “enamoramiento”, o con la afección que sufre el sujeto delante de la pregnancia de la imagen. Siguiendo los trazos freudianos, podemos intentar ir un poco más allá en la pregunta. Podemos interrogar acerca del vínculo que cada sujeto mantiene con la danza: enamoramiento, hipnosis, identificación, sublimación, mística, intentado situar el tenor de su praxis. Al indagar en el grupo qué vínculo tiene cada uno con el tango, se destacan ciertos rasgos: les gusta el ‘tono de voz’ que usan los cantantes tan diferente al tono nasal de la fonética del portugués; les fascina la ‘imagen de los bailarines’ porque parece algo más que una danza de salón; les emociona el ‘timbre sonoro del bandoneón’ porque es extraño, etc.

La psicología freudiana nos permite pensar que esas imágenes (acústica, visual, etc.), diseñan un sendero diferente de llegada al baile. Esas huellas van a asentar la experiencia de la improvisación sobre estratos diferentes. Nuestra tarea radica en la posibilidad de abrir un campo de nuevas fuerzas, nuevas imágenes cinestésicas, visuales y auditivas, extrañas hasta ese momento al cuerpo. Dicha operación afecta el específicamente el campo del goce; afecta la relación de quien tiene un cuerpo en reposo (de quien generalmente “mira”-“escucha”-“toca”) porque se lo transforma “fuente del movimiento”.

Según los comentarios de grande bailarines de escenario, en la otra cara del tango show o *fantasía*, hay siempre un retorno a la búsqueda y la improvisación, asociado al espacio privado o de la *Milonga*. Un espacio donde prevalece el contacto. La conciencia acerca de esa movilidad, confirma que mirar, escuchar, tocar o bailar tango, ocupan nuestro cuerpo de formas diferentes, pero siempre interrogándonos.

Sostenemos la búsqueda de movimientos expresivos que partan del lenguaje popular del tango, sus “células coreográficas”, porque otorgan al grupo la posibilidad de seguir adelante en el proceso creativo. Dichos movimientos, al hacerse propios, adquieren una historia personal que versa sobre rasgos parciales y mantienen funcionando el aparato deseante. Abordamos esa búsqueda como una instancia propedéutica de la enseñanza, basándonos en juegos de conciencia corporal asociados al estilo.

---

Surge la pregunta acerca de cómo construir desde el abrazo movimientos improvisados que fuesen inmediatamente asociados al lenguaje del tango<sup>17</sup>. En esta instancia se presentaron apenas las células coreográficas, jugando con las resistencias individuales y la inercia como principios de improvisación. Apelamos conjuntamente a la nominación: fueron asociados los nombres<sup>18</sup> populares de ciertos movimientos a un tipo de eje corporal, y distancia en el abrazo. Los nombres fueron anotados, pronunciados, traducidos al portugués, entrando en el trueque y la producción de sentido. Se expusieron los movimientos haciendo hincapié en la pisada a tiempo y contratiempo de la música. Fue posible abrir una puerta para ingresar en la mística de la conducción y del movimiento, aquello que no depende de la imagen visual, sino de una “idea”. El logro más importante del grupo fue adquirir un saber sobre cómo aprender de la experiencia de percepción corporal del eje. Así, todos aprenden a conducir y seguir como una diferencia que enriquece. La disposición al movimiento creativo en el Tango (así como en las danzas de contacto y las danzas orientales) nace del registro del eje corporal. Definimos en el tango, tres ejes que propician la creación: “+1” (**el apile, puente o volcada**), “0” (**estar en el eje**), y “-1” (**la colgada**). A partir de estos elementos, comienza a buscarse una resultante en el cuerpo del otro, a pronunciarse bailando.

Sugerimos comenzar a combinar movimientos, caminar la pista de baile y apelar a la “intuición”. Pero, ¿cómo intuir?, ¿qué intuir? Este es un problema tanto en Brasil como en la capital argentina. La intuición (así como la “tradicición” y el “genio estético”), es uno de los problemas claves de la estética moderna y contemporánea. (Kant, Bergson, Benjamin, Croce, etc.). El concepto filosófico intuición es retomado por la investigación estética y responde, fundamentalmente, a aquella visión directa, acceso a la idea, sin elementos que intermedien. Por ese motivo, intuición es, en general, opuesto a la deducción y a la conceptualización. Para algunos filósofos, la intuición está indisolublemente ligada a su expresión (CROCE, 1997). Para otros, la intuición es una operación del espíritu que capta la realidad última de modo directo y, por lo tanto, la expresión estaría traicionando la intuición (BERGSON, 1994). Crear y conocer por intuición es apelar a una forma diferente del pensamiento lógico; es un modo de aprehensión del que dispone el sujeto cuando se rompen las categorías espaciales o pragmáticas que lo vinculan a un objeto.

Así, en la danza, la intuición estética y corporal se enlaza con la escucha musical del bailarín, orientando la construcción de cadenas lúdicas de movimientos (simples o

combinados) a través de lo que llamamos el *medium* del abrazo. El abrazo de tango no sería un medio para un fin, sino apenas efecto de la idea de eje corporal y sus posibilidades en el espacio. Estas ideas toman amplio sentido en el tango contemporáneo. Los bailarines de este estilo, están tomados por los efectos del *medium* del abrazo, aunque no estén efectivamente abrazados. Si bien, el tango contemporáneo está anclado en una mayor conciencia de la energía corporal, en las posiciones de llevar y ser llevado, se desbarata cualquier supuesto o necesidad mecánica de conducción efectiva del cuerpo fenoménico. La intuición del movimiento del otro no es su adivinación, sino una operación de máxima concentración lúdica.

Retomando el problema filosófico de la intuición, es posible pensar al tango como un lenguaje procesual no verbal como el teatro y la ópera. Sin embargo, por su origen popular y latinoamericano, ha pagado el precio de la marginación, impuesta por el sistema de las Bellas Artes de tradición decimonónica. Su expresión intuitivo-analógica, manifiesta en la improvisación, hace de esta praxis un “objeto” de estudio frágil para la crítica de arte académica. Como todos los lenguajes estéticos populares, innumerables significantes lo circulan potenciando su fuerza creativa e impidiendo trazar un padrón rítmico-poético danzado “cerrado”. Los movimientos llamados “originarios” del tango bailado, poseen una historia popular que, durante décadas, mantuvo bajo su influjo a los que practicaron la danza. Esos movimientos, transmitidos de maestro a alumnos, en cierta complicidad o concepción estética, son células coreográficas simples (aunque no fáciles de deslindar).

¿Podemos reconocer en la historia de cada movimiento, un modelo intrínsecamente de selección y exclusión, que diga: -“ésto es tango”, “esto no?-", Walter Benjamín, al analizar los lenguajes del arte, muestra que la conciencia estética (*ästetischen Bewusstseins*), es una conciencia alienada, o sea, histórica. Ese parámetro reposa en la historicidad de los lenguajes “en general”, denominados por Benjamín lenguajes post-paradisíacos<sup>19</sup> (BENJAMÍN, 1916; BÜRQUER, 1974).

En el terreno creativo del tango, es conocida por los bailarines, la tensión histórica existente entre el tango tradicional de los años de oro (40 e 50' Dinzel, Copes, etc.) y el tango nuevo, surgido a partir de los 80' (Naviera, Frumboli, entre otros). Esa tensión podría haber desaparecido en aquellos días en que Piazzolla mandó a tomar asiento a los bailarines. Pero no fue así. La inminente revolución piazzolleana, que propició la improvisación

musical (KURI, 2000) ya había sido parte de la eclosión del baile de tango desde la consolidación de su lenguaje (!). A contratiempo, la música imita la danza. Por lo tanto, en las series coreográficas, la pareja nos comunica ciertos “motivos” tradicionales de la historia del tango, revelando al “cuerpo” que baila dentro de una estructura social. Siempre que se comparen los motivos bailados característicos de las diversas épocas del tango se abre un largo debate. Nuestra tesis es que, esa alienación es necesaria al tomar un lenguaje como forma de creación. Esta “argumentación corporal” simboliza nuestro cuerpo en un formato ajeno o extranjero. Así, la transmisión de *llaves de creación*, responde a la construcción de un discurso subjetivo corporal dentro de su propio *telos*.

#### **IV. “Siga el baile, siga el baile...”**

El proyecto del Grupo de Trabajo intentó articular la “necesidad” y la “contingencia” en el proceso de aprendizaje-creación del estilo latinoamericano. Si bien se desarrollaron “contenidos” y “técnicas” para bailar, nuestro objetivo fue, desde el comienzo, realizar un pasaje a la escritura. Esta forma de producción estética, podría parecer extraña a la enseñanza de las danzas populares, pero no al tango y mucho menos a la filosofía. En la producción escrita solicitada a los participantes, partimos de la idea de que la escritura, abre la elaboración subjetiva de ciertos rastros flotantes que deja el aprendizaje del baile. Esos trabajos evidenciaron que todo encuentro con el lenguaje del arte es inconcluso y él mismo una parte de ese acontecer.

Según los textos<sup>20</sup>, los problemas más graves que afrontaron en el primer módulo: el de la escucha musical del ritmo, la cadencia del tango y la conexión del abrazo. Manifestaron que el problema de escucha está ligado a la ‘falta’ de marcas de percusión en este estilo (la falta, por ejemplo, de un pandero). La pisada (tan importante para la improvisación) se anticipa a la música (cuando debería respetarla y sólo anticipar el movimiento a través de la intensión en el torso de quien “lleva”). Las resistencias auditivas, son evidentes entre los que no conocen los fraseos del tango. Y aunque pueda parecer simple para algunos, la anticipación de los finales es compleja para todos. Eso muestra una vez más, que no hay escucha objetiva del ritmo y el fraseo. En los tangos con comienzo anacrúsico, la musculatura corporal se manifiesta tensa por la duda y se corta la fluencia de la danza. Muchos confiesan que ni siquiera respiran cuando bailan! Ni respiran ni consiguen

escuchar la música (comentan todos durante el primer mes), sugerimos que eso sucede porque se han obturado, de un golpe, todas las aberturas del cuerpo. Urge la necesidad de devolver al cuerpo sus huecos, orejas, boca, nariz, ano, fuentes de la percepción, devolverle su estructura de vasija (AMIGO, 2003), para que todo dance.

Continuará...

## V. BIBLIOGRAFÍA

AMIGO, Silvia (2003) *Paradojas clínicas de la vida y la muerte. Ensayo sobre el concepto de originario en el psicoanálisis* Homosapiens, Rosario.

BENJAMIN, Walter (1916) *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los humanos* In: "Para una crítica de la violencia y otros ensayos" Iluminaciones IV. Traducción R. Blatt. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BERGSON Henry (1994) *A intuição filosófica* Trad. P. Neves Lisboa: Colibri.

BÜRGER, Meter (1974) *Teoría de la Vanguardia* Traducción. J.García. Barcelona: Península, 1998.

CROCE, Benedetto (1997) *Breviarios de estética. Estética in nuce* Sao Paulo: Ática.

DELEUZE, Gilles (1971) *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.

FREUD, Sigmund (1921) *Psicología de las masas y análisis del yo*, Cap. VII "La identificación" Obras Completas Vol 18, Bs As: Amorrortu, 1990.

KANT, Emmanuel (1781) *Crítica de la pura: estética trascendental y analítica trascendental* Trad. J. Perojo, Bs.As.: Losada, 1943.

KURI, Carlos (2000) *La agonía del género y potencia del nombre. Construcción de la estética piazzolleana*. [www.piazzolla.org]

LÓPEZ-GALLUCCI, Natacha (2003) *Walter Benjamin, Johann Georg Hamann: Considerações sobre a origem espiritual da linguagem* (Maestria) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas.

NIETZSCHE, Friederich (1887) *La genealogía de la moral: un escrito polémico* Trad. A. S. Pascual, Madrid: Alianza.

PELINSKI, Ramón Comp. (2000) *Tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango* Corregidor.

---

SAVIGLIANO, Marta (1995) *Tango and the political economy of passion* Oxford: Westview.

---

<sup>1</sup> De aquí en adelante GT de Tango.

<sup>2</sup> Para un grupo cuya lengua materna es el portugués, la lengua del Tango es doblemente extranjera: por un lado el “castellano” usado en las letras de tango difiere del español que se estudia en Brasil. Por otro lado, el “Lunfardo”, jerga usada en el Tango, conforma una barrera en la comprensión de textos poéticos, letras y métodos de tango-danza.

<sup>3</sup> La estructura del abrazo de tango es manifiestamente diferente a la del abrazo usado en otras ‘danzas de salón’ como se las enseña en el Brasil. A pesar de ser altamente complejo en el plano inter-subjetivo, el abrazo de Tango funciona como anclaje estético de reflexión y, a su vez, permite organizar la corporeidad en la práctica y la enseñanza específica de la danza.

<sup>4</sup> El proyecto 2006-7 *Tango, una filosofía del abrazo* se desarrolla paralelamente en la Biblioteca Central de Unicamp, Campinas, Brasil y en el Memorial de América Latina, São Paulo, Brasil. <http://www.memorial.sp.gov.br/memorial/RssNoticiaDetalhe.do?noticiald=780>

<sup>5</sup> [Http://ar.geocities.com/JORNALDETANGO/gt2006/gt2006.htmlt](http://ar.geocities.com/JORNALDETANGO/gt2006/gt2006.htmlt)

<sup>6</sup> Se propone al grupo el desarrollo de un trabajo escrito monográfico sobre la experiencia del GT de Tango.

<sup>7</sup> En el trabajo de escritura surgen ciertos límites e imposibilidades. Se hace patente la discordancia estructural entre mirar-escuchar-decir, que define la experiencia iniciática del Tango bailado. Hay una distancia intranponible entre la “fantasía del Tango” que toma la mirada y el cuerpo propio. ¿Qué ven los jóvenes brasileños cuando escuchan, miran, o leen un Tango?. Una diferencia substancial es observada entre lo que se quiere bailar y lo que se efectúa en el proceso de aprendizaje. Esa diferencia produce la necesidad de decir algo sobre los movimientos posibles e imposibles. Se genera en el grupo un palabrerío (in)tenso... frente a las carencias de capacidades motoras que virtualmente se poseen para (re)crear dentro del lenguaje del Tango. Explicamos que los significantes que circulan el lenguaje del Tango-danza, no tienen como único destino el de “significar”, transformando al Tango en un léxico, que siempre surge un resto.

<sup>8</sup> En Brasil es conocido fundamentalmente el Tango espectáculo o fantasía y casi desconocida la Milonga o el Tango Vals (como estilos adoptados por las orquestas). Por ese motivo, el hecho de asociar al sujeto o a la pareja que baila con la “creación espontánea” es un fenómeno casi desconocido dentro de las coordenadas populares brasileñas. Sin embargo, en los últimos tres años, la penetración del tango en el Brasil es mayor y ha crecido el número de prácticas y salones en que se danza, ejerciendo cierta atracción hacia las técnicas de improvisación.

<sup>9</sup> LÓPEZ-GALLUCCI, Natacha 2003 *Walter Benjamin, Johann Georg Hamann: Considerações sobre a origem espiritual da linguagem* (Maestria) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas.

<sup>10</sup> MARTINS, Ayana 2006 (Inédito) *O abraço e os signos do Tango* (Ensayo) GT de Tango. Aluna de Biología, IB, Unicamp.

<sup>11</sup> Encuesta a Camilo Janeri, alumno de la carrera de Danza, IA Unicamp, [2 de Mayo de 2006]. Participante del GT de Tango da Unicamp.

<sup>12</sup> Encuesta a Vinicius Andrade, alumno de la carrera de Filosofía, IFCH, Unicamp [19 de Abril de 2006] Participante del GT de Tango da Unicamp.

<sup>13</sup> Encuesta a Aline Arcângelo, alumna de Unicamp [8 de Abril de 2006] Participante del GT de Tango da Unicamp.

<sup>14</sup> HOSOKAWA, Shushei *El tango en Japón antes de 1945: formación, deformación y transformación* In: PELINSKI, Ramón Comp. (2000) *Tango nómada. Ensayos sobre la diáspora del tango* Corregidor, p. 370.

---

<sup>15</sup> En una conversación dentro de la Unicamp, un interesado pregunta acerca del grupo de tango. Os participantes le comentan y afirman que vienen a aprender a crear...ya que no hay por qué bailar siempre lo mismo. Frente a esas palabras, el interlocutor brasileño responde: -“sim, o tango gosta por isso, no fundo as pessoas já sabem o que irão a ver, a perna, o macho argentino, é sempre o mesmo, chan chan!!”-.

<sup>16</sup> FREUD, Sigmund (1920-1) *Psicología de las masas y análisis del yo* Cap VIII “Enamoramiento e hipnosis” Obras Completas Vol 18, Bs A: Amorrortu, 1990.

<sup>17</sup> Esto que puede parecer obvio, no lo es en el Brasil debido a influencia de las llamadas “aulas de danças de salão” que propician la síntesis de todos los estilos, priorizando el ritmo a la cadencia y buscando padrones para dictar en una hora de clase Salsa, Bolero, Samba, Tango, Forró y coreografías de Rodeo.

<sup>18</sup> Se realizaron juegos grupales con la pronunciación de los nombres en castellano y portugués, para luego realizar el movimiento: ochos, avances, retrocesos, cruce, giro, castigada, amague, etc.

<sup>19</sup> Para diferenciarlos del lenguaje puro de la creación divina.

<sup>20</sup> Los textos se encuentran en la página del Grupo de Trabajo.