



ESTA LOCURA DE TANGO

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**BOGOTÁ D.C
2010**

ROCÍO PÉREZ DE SAMPER
Marta Cabrera (Directora de tesis)

Yo, Rocío Pérez de Samper, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana, es de mi entera autoría; excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

ROCÍO PÉREZ DE SAMPER

AGOSTO 2010

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	4
1. SUBJETIVIDADES DE GÉNERO: PRODUCCIÓN DE RELACIONES DE PODER Y DESIGUALDAD	16
1.1. EL CUERPO COMO ESPACIO DE REPRESENTACIÓN	21
1.2. VISIBILIZACIÓN – INVISIBILIZACIÓN FEMENINA	24
1.3. CULTURA DEL TANGO COMO POPULAR, URBANA Y SUBALTERNA	28
2. EL TANGO COMO FENÓMENO CULTURAL, SU CARÁCTER HÍBRIDO, SUBALTERNO Y PROSTITIBULARIO	34
2.1. Y ASÍ NACIÓ ESTE TANGO	43
2.2. AVATARES DEL TANGO: POPULARIZACIÓN	45
2.3. MEDELLÍN DANZA CON LA MÚSICA DEL BANDONEÓN	48
2.4. PROSTITIBULOS AL SON DE UN TANGO	50
3. VIVENCIAS MILONGUERAS	55
3.1. EL TANGO EN LAS MILONGAS	56
3.2. RITUAL QUE SE RENUEVA	64
3.3. INVITACIÓN AL TANGO	69
3.4. ENCUENTROS, RITUAL RELIGIOSO	72
3.5. DE NOVIA CON EL TANGO	75
4. EL TANGO UN ESPACIO COMPLEJO	
4.1. IMPLICACIONES DEL EJERCICIO DEL PODER EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD	79
4.2. ASPECTO PERFORMATIVO DE LA ACCIÓN DEL TANGO	81
4.3. BAILARINA DE TANGO	82
5. CONCLUSIONES	91
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100



La autora en la Milonga El Trovador, Buenos Aires, junio de 2010

INTRODUCCIÓN

A diferencia de lo que se ofrece en los escenarios o en un show de exhibición, bailar tango tiene menos que ver con una técnica que con una disposición vital. Preocupados por el paso perfecto, por la sincronización absoluta, por la figura imposible, los bailarines de un show fascinan con el espectáculo; sin embargo, esto puede alejar de la magia del tango al espectador, pues el tango es otra cosa.

Bailar tango involucra el cuerpo y compromete el espíritu. Sin un cuerpo dispuesto al encuentro no hay tango, en él los cuerpos se juegan, se entrelazan, se alejan y vuelven a acercarse; por ello, la esencia de este baile se juega no tanto en los movimientos como en la capacidad de comunicación humana. El tango propone, espera, invita y va... va al otro; es comunión y creación, en él se unen la música, el baile y dos silencios dispuestos a escucharse. Atmósfera íntima en medio de un espacio público que transita a través del universo de cuerpos hablantes; todo en lo que dura un tango, porque el tiempo se detiene en el momento del baile, pero todo termina con el acorde final. Bailar tango es una ceremonia que puede repetirse, siempre diferente, cada vez que se baila.

El tango ha sufrido un proceso de mitificación, entre otras razones a partir de su aceptación en el ámbito cultural nacional e internacional. Asumido como un baile de expertos, el tango-danza se ha conformado como una especie de baile exótico. Esta visión, ahora difundida por los medios y la industria cultural, ha disipado el impacto de sus orígenes, ya que era considerado un baile transgresivo, entre otras razones porque primero lo bailaron sólo hombres y luego entre hombres; después, tanto en Buenos Aires como en Medellín fue baile de suburbio, de cantina, de lupanar, baile de hombres de puñal y mujeres de la calle.

La configuración de la cultura del tango de espectáculo o escenario en los últimos tiempos es menos íntima y más compleja, incluso contrasta con la magia que es bailar un tango. Esa mezcla de sensualidad, misterio, goce, interioridad, encuentro imposible, desencuentro que se expresa en los cuerpos danzantes se hizo posible gracias a un proceso de rupturas, trasgresiones, inclusiones, marginación e irrupciones en un contexto de radical dogmatismo político, religioso y cultural.

En esta investigación se indaga en las huellas del baile del tango, por ser éste un terreno de análisis conceptualmente importante para aproximarse a la lectura interpretativa de su formación cultural en el barrio La Boca, a orillas del Río de la Plata y posteriormente su instauración en el barrio Guayaquil de Medellín, a principios del siglo XX; más tarde, en Colombia siguió su camino a otras ciudades como Manizales, Pereira y Armenia, entre otras, especialmente en el Eje Cafetero y hoy está en Bogotá, la capital colombiana.

El tango, como un espacio híbrido que genera sus propias expresiones culturales y cuyas manifestaciones pretenden captarse en el cuerpo de las mujeres y de su relación con los hombres, será el núcleo abordado por la presente investigación. Esto lleva a reconocer ese proceso que movilizó de una manera sugestiva la mirada del cuerpo, convirtiéndolo en una instancia transgresiva, hasta crear un estilo, una expresión con estatuto cultural y social propios, especialmente en los contextos de Buenos Aires y Medellín a principios del siglo XX.

El presente estudio constituye una búsqueda que procura captar el rostro del tango, el de las mujeres que lo habitaron y lo habitan (entre ellas, la investigadora) y el de la sociedad que lo posibilitó. A la vez, nace de mi interés particular por su música y especialmente por su baile, por la pasión que éste imprime, por la marca cincelada a punta de tangos que ha ido marcando

mi ser, mi cuerpo y mi espíritu desde que lo bailo, y por la forma como me ha ido modelando con sus compases -parafraseando a Luís Labraña (2000)- al son de bandoneones que acunan ilusiones, sueños, nostalgias y soledades. Hablo con el conocimiento que me hace beneficiaria de una música que siento de una manera muy profunda.

Los lugares estudiados corresponden a la región rioplatense de Buenos Aires y a la región antioqueña en Colombia, pero al hacer referencia a los espacios de la milonga contemporánea se remite a las ciudades de Bogotá y Buenos Aires, porque es en ellas donde la autora de este trabajo ha realizado la investigación y las acciones milongueras.

En este trabajo se rescata el interés general que se ha prestado tanto a la música como al baile del tango rioplatense. Con el fin de explorar un gusto muy personal, *el tango*, se aborda desde los Estudios Culturales, como campo de estudio que posibilita analizar la formación de los procesos culturales, de explicar y comprender las relaciones generales entre el orden social, la cultura, la subjetividad, lo particular y lo local, como son las canciones, bailes y danzas de una sociedad, en este sentido, la cultura del tango.

Los Estudios Culturales permiten ampliar el horizonte comprensivo al punto que, más que un trabajo sobre el tango, el interés será indagar sus prácticas culturales periféricas y subalternas por su potencial crítico, trasgresor y contestatario frente a los modelos predominantes de identidad cultural y su correlación con el poder dentro del contexto social y político atravesado y recreado por el baile.

La subalternidad (característica de los personajes que configuran la cultura del tango, de clase popular) es una condición subjetiva que se forma a partir de una relación de dominación. Rafael Ojeda (s.f. en línea) señala que en la concepción gramsciana, el subalterno es entendido como el individuo de las clases populares o el pueblo, un sujeto social de rango inferior que se encuentra en condición de dominado -más allá de una clase determinada- y de oprimido; sujeto a la decisión de las élites que detentan el poder político, económico, ideológico y cultural.

La importancia del término subalterno en esta investigación radica en que se ajusta perfectamente al análisis de los grupos sociales que han conformado la cultura del tango, que reflejan sus condiciones culturales y expresan otras concepciones del mundo, no propias sino

conformadas a través de sus intersubjetivaciones que conllevan a un específico desarrollo y transformación de procesos culturales. Así, el tango ha devenido en personaje histórico, en protagonista de un grupo social y cultural, dinámico y emprendedor.

Por consiguiente, es posible articular la cultura popular tanguera con la categoría de lo subalterno, dadas sus específicas condiciones de nacimiento y desarrollo en las esferas más bajas de las sociedades de Buenos Aires y Medellín, ciudades en las que se centra esta investigación, ilustrando acontecimientos y circunstancias históricas vividas por estos grupos excluidos de los sectores dominantes de la sociedad en la que nace, inscrito dentro del ámbito de las fiestas y las tradiciones populares, analizando tanto los elementos culturales como las relaciones humanas que hacen posible esta forma de cultura.

En las escenas del tango original a principios del siglo XX late un ambiguo proceso de impugnación-reproducción de la estructura patriarcal. Sin embargo, en el ámbito cultural establecido no se percibe esta ambigüedad en el tango, y se le ve, definitivamente, por sus letras, su baile y por las milongas, como un espacio de reprobada transgresión. No obstante, la sospecha que alimenta esta investigación es que su configuración no fue transgresiva de manera diáfana y transparente contra la cultura de principios del siglo XX; sin lugar a dudas, se trató de un fenómeno transgresivo y contestatario, pero de una manera más compleja e imbricada que aquella que explica el baile como rebeldía.

Para lograr los objetivos, se considera necesario un análisis del contexto económico y social como escenario en el que se manifiesta en toda su complejidad el surgimiento del tango, a partir del proceso migratorio vivido por el grupo (antes mencionado) que facilitó esta cultura, tanto en Buenos Aires como en Medellín.

Para ello, se propone una aproximación desde los Estudios Culturales como zona de confluencia entre las ciencias sociales y humanas, cuyo carácter interdisciplinar permite el encuentro de disciplinas y corrientes teóricas como la historia, la sociología, la psicología y la antropología, entre otras, como herramientas analíticas de la realidad social y cultural, a partir de factores como las costumbres, las relaciones, las estructuras políticas, económicas y los sistemas de creencias.

Este trabajo construye un soporte conceptual con categorías como poder y resistencia siguiendo diferentes autores con epistemologías diferentes pero que amerita afiliarse a ellos en el sentido de que ellas arrojan claridad en temas como el poder ejercido sobre el cuerpo de la mujer y la resistencia desplegada desde sus cuerpos: Michel Foucault, Pierre Bourdieu, Louis Althusser, Norbert Elias, Antonio Gramsci, Joan Scott, Katherine Frank y Judith Butler, entre otros. Para el análisis histórico se recurre en su mayoría a trabajos realizados en Argentina y Medellín sobre el tema por su pertinencia en este trabajo. Por otro lado, autores como Mijail Bajtín orientan una lectura desde el mundo del carnaval para el análisis de las milongas.

Los objetivos de este trabajo son analizar comparativamente, a través del espacio cultural híbrido creado en torno del baile del tango, sus orígenes en Buenos Aires y Medellín, como escenarios que develan prejuicios, valores e ideologías. Igualmente, mirar la evolución del posicionamiento cultural de la mujer antioqueña y porteña de la primera mitad del siglo XX, y de su cuerpo (y del mío propio) en la cultura del tango, en pos de entender el origen de las creencias, los mitos y las ideas que circundan a estas mujeres, y que me envuelven a mí misma como mujer antioqueña y como milonguera.

Otro objetivo es problematizar algunos paradigmas o diferentes modelos específicamente los surgidos desde la modernidad para interpretar y comprender el cuerpo femenino a principios del siglo XX canonizados posteriormente por estudios históricos, religiosos y políticos de corte conservador que han sesgado la complejidad cultural de la relación femenino–masculino en la comprensión de la conformación de la sociedad. A la vez, se pueden visibilizar los modos como los cuerpos femeninos se expresaron, y contaron y silenciaron historias de dominación, desigualdad y tensión de género, en un contexto patriarcal enfrentado al baile como escenario de placer, de goce, de posibilidades de recuperación y reivindicación de lo femenino. Y desde la milonga, captar el lugar que actualmente ocupa la mujer (la milonguera) tanto en el baile del tango como en su contexto social. Con el fin de lograr los objetivos planteados, se construye el marco crítico para un análisis en perspectiva feminista de visibilización–invisibilización y alteridad-subalternidad de lo femenino como construcción social y los modos de su manifestación en los escenarios culturales del baile del tango.

En este contexto, más que a la contradicción, se busca acercarse a las paradojas del fenómeno mismo. ¿La cultura dominante porteña aceptó el tango o fue el tango el que se impuso a la

hegemonía cultural de principios del siglo XX? ¿Fue el tango un espacio en el que el modelo patriarcal dominante fue sostenido y reproducido por el consuetudinario matriarcado antioqueño? ¿La participación de la mujer en ese espacio en el que es “mandada”, una vez que ella decide por quién ser “mandada” tiene que ver con la ambigüedad de prácticas sociales de dominio e inclusión jugadas en lo macro del espacio cultural? Cabría una pregunta más: ¿Puede captarse en ese espacio cultural híbrido del tango una confrontación entre el arraigado modelo colonial de Antioquia a principios del siglo XX y la apenas naciente modernidad con los espacios contemporáneos donde esa imagen de mujer emerge como sujeto posible de autonomía y de ser tomado en cuenta social y políticamente?

Metodológicamente y con el fin de comprobar la hipótesis del trabajo y de contrastar las teorías utilizadas con evidencia empírica, algunos apartes se acompañan con imágenes o que ilustran momentos históricos en los espacios estudiados o que apoyan las prácticas en los espacios donde se baila tango en la ciudad de Buenos Aires (Argentina). Son fotografías tomadas por una persona cercana a la autora de este trabajo pero que no contaba con el material adecuado para ellas. Como bien lo ilustran los pie de fotos, estas corresponden solo a un lugar donde la autora estuvo y en la fecha que las acompaña como protagonista y como testigo en algunos temas.

Igualmente, se realizaron entrevistas a personas que comparten vivencias con la autora y que apoyan algunas teorías expresadas por ella a lo largo del trabajo, las cuales fueron registradas por medios magnéticos, luego transcritas textualmente, corregidas gramaticalmente, ordenado el texto y revisadas para su publicación con el debido permiso de las personas implicadas en ellas. Estas entrevistas fueron llevadas a cabo de una manera informal con el fin de lograr respuestas más sinceras y desprevenidas por parte de los entrevistados centradas sobre dos temas específicos: el machismo en el tango y las sensaciones experimentadas durante el baile.

Los resultados obtenidos permiten concluir que las distintas perspectivas contienen elementos recurrentes que posibilitan construir una visión compartida sobre el tema, pero que solamente tiene la función de apoyar lo expresado. En el capítulo 3 se ampliarán los datos sobre las entrevistas porque es allí donde ellas aportaron con su criterio lo expresado por la autora.

Así mismo, se recurre a fuentes bibliográficas, a indagación de archivos en bibliotecas en las ciudades de Buenos Aires, Bogotá y Medellín, y al estudio de campo (las milongas en los

espacios propuestos) a partir de una perspectiva eminentemente cualitativa, basada en la interacción entre la milonguera (la autora) como el sujeto investigador y las prácticas que rodean al tango como su objeto de análisis.

Por estos motivos el proceso de investigación hace necesario un ejercicio etnográfico, de contacto directo y participativo, desde una perspectiva cualitativa de observación participante, con grupos de personas que hacen parte de la cultura del baile del tango en los escenarios milongueros, específicamente, porque es en este espacio donde se crean y recrean las escenas sociales en las cuales tiene lugar la presencia del cuerpo femenino en el baile del tango. Este trabajo de campo se refleja a su vez en las entrevistas realizadas a personas que coexistieron en esos espacios y que pueden dar cuenta de los procesos y de la evolución de esta cultura, y a milongueros de generaciones posteriores para llegar a entender de qué manera se posiciona esa cultura de cara a la realidad presente.

En este sentido, como investigadora que produce conocimiento basada en “*La propia experiencia*” sobre el tema, se permite otro tipo de abordaje de los problemas de investigación, a la vez que se facilita la emergencia de nuevos sujetos y de sus interacciones en estos procesos para acceder a nuevas visiones de un tema (De Laurentis, 1984 en Scott, 1991, p.4). El concepto de *experiencia* ha emergido recientemente como un término crítico en debates entre los historiadores acerca de los límites de la interpretación, y especialmente acerca de los usos y los límites de la teoría posestructuralista de la Historia. Se apela a la evidencia de la experiencia (Scott, 1991) que, aunque negativamente interpretada por algunos estudiosos del tema como un mero reflejo de lo real, implica más bien hacerla visible como modo de análisis en temas abordados desde la perspectiva cualitativa o desde la etnografía.

Insertar la evidencia de la experiencia, el propio relato del sujeto que la está viviendo, permite dirigir la atención a los procesos históricos que a través del discurso posicionan y constituyen a los sujetos y producen sus experiencias: “Pensar de esta manera en la experiencia es darle historicidad, así como dar historicidad a las identidades que produce” (Scott, 1991, p. 60). Valerse de la propia experiencia a partir de la observación participante resulta un método efectivo en la búsqueda de “detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad” (Rosana Guber 2006, p. 22). Guber afirma que un medio muy confiable para acceder a los significados de los fenómenos socioculturales –como el fenómeno del tango- “es la vivencia prolongada y la

posibilidad de experimentar en carne propia esos sentidos"... y por eso la participación "es la condición sine qua non del conocimiento sociocultural" (Guber, 2006, p. 22).

Así, el tema a analizar es mi propia historia, soy sujeto y objeto en esta investigación, soy observadora participante y testigo subjetivo, soy sujeto con acceso a lo real por medio del conocimiento personal que me da mi experiencia personal, es mi propia "participación", en situación de interacción, vivida desde "adentro" (la percepción y experiencia directas y propias) es decir, con/sobre y a partir de los sujetos de estudio, (de la cultura tanguera, de las milongas).

Al ser parte de la experiencia del baile, se logra conquistar cierta liberación como mujer, como argumentaré más adelante; en este sentido, bailar un tango deviene intervención, porque no solo se pretende describir el mundo, se procura alcanzar uno de los objetivos últimos de los estudios culturales, intervenir en él: "El proyecto de los estudios culturales siempre ha sido, explícitamente, de alguna manera una intervención en la vida política, una contribución para desenmascarar la ideología y la liberación de la opresión de aquellos que estaban sujetos a su poder represivo" (Ferguson y Golding 1997, p. 32).

La cultura –anteriormente concebida como una entidad separada de su contexto social y político- hoy es entendida como una construcción social, una estructura definida por el conjunto de relaciones que los individuos establecen entre sí, y por las características de esas relaciones sociales. Esa estructura se localiza en un campo de conflictos y de confrontación de intereses, de polémicas y luchas, con unas zonas sociales que se ubican funcionalmente en los centros de poder, y otras que son relegadas a la periferia, en tanto que no aportan al imperativo fundamental del sistema, que es la acumulación de capital.

La cultura popular tanguera –basada en los valores y referencias de la sociedad subalterna– incluye un proceso colectivo y permanente de producción de significados que moldea la experiencia social y la configura, pero a la vez está determinada por lo social y, por lo tanto, inserta en hechos socioeconómicos. Para García-Canclini, la cultura popular "se forma en la interacción de las relaciones sociales" (2002, p. 89), inserta en conflictos entre clases sociales, con las condiciones de explotación en que esos sectores han sido producidos y reproducidos.

Este tema claramente es del interés de los estudios culturales, en particular en lo referente al análisis de las operaciones de la hegemonía en las prácticas culturales y cómo puede ser resistida para crear nuevos significados no dominados por los intereses de las clases dominantes. Por estar inscrito en el marco de la cultura popular urbana y la sociedad subalterna, el análisis del tango desempeña un papel fundamental para comprender el desarrollo humano de ese espacio social. Así, la cultura del tango deviene en el espacio polémico porque busca en su cultura los conflictos y coyunturas que lo constituyen, porque además es un lugar de consenso y de reconciliación; filosofía que se cimienta en los espacios de los estudios culturales.

En este abanico de conceptos es posible asentar la cultura del baile del tango en las milongas¹ como objeto de estudio. En la actualidad, el baile social emerge como objeto posible de análisis; Jonathan Skinner (2008), manifiesta a este respecto que esta actividad puede llegar a ser interpretada como un juego entre resistencia y autoafirmación. Por sus características, el tango de salón se inscribe dentro de la categoría de baile social y, en este sentido, en ciertos casos puede ser un acto de agencia inconsciente (entendida como intención y resistencia, como acción epistémica y emocional) orientada hacia un propósito no necesariamente consciente, pero sí con una intención de transformación tanto de las normas como de la propia vida. El baile del tango posibilita comprender que todo ejercicio de poder conlleva fisuras, espacios por donde se filtra la emergencia de subjetivación y de agencia.

De este modo, y asumiendo que los Estudios Culturales posibilitan la investigación de la formación de procesos culturales que demanda una agenda política y social de análisis reflexivo y crítico, se tratará el caso específico de la mujer que baila tango en las milongas, como una estrategia de resistencia, como se argumenta más adelante. También se plantea la necesidad de revisar la función que dicho baile tuvo sobre las identidades marginales y en visibilizar a quienes protagonizaron el surgimiento de la cultura del tango, (gente de clase baja) hoy invisibilizados por la práctica del tango como expresión artística.

Siguiendo estas coordenadas, las milongas invitan a vivir el encuentro con el otro, con lo artístico, lo emocional, lo sensual, el contacto en el abrazo, para contravenir reglas y prejuicios impuestos por la sociedad, la cultura y la tradición. En la danza del tango, la música

¹ En el *Diccionario del Lunfardo* de Espíndola (2003, p. 324) aparece este término con varias acepciones; aquí se refiere a la reunión de personas que bailan tango y el espacio donde esta actividad se realiza.

atraviesa los cuerpos y el espíritu en un proceso de comunicación no verbal; diálogo entre dos a través del abrazo, viaje hacia el interior del ser mismo que irrumpe al exterior a través del propio cuerpo.

Para la mujer, bailar tango en las milongas² puede ser un acto resistencia creativa y productiva, un acto de transformación a través de su práctica. Es posibilidad de resistencia porque permite liberación de viejas categorías negativas (la ley, el límite) mantenidas como formas sagradas de poder y como modos de acceso a la realidad, eligiendo el acto positivo y múltiple de bailar tango. En determinados momentos y situaciones, bailar tango ha sido una manera de eludir estos conflictos, de realizar actos de empoderamiento³ (que promuevan el reconocimiento y el uso de las propias capacidades y de afrontar de una manera más sana la existencia), de instaurar islas de poder, pequeños nichos de autonomía -en este caso sería la milonga- a través de actitudes estratégicas para encontrar la dignidad como persona y como grupo subordinado, un acto de libertad que consiste en hacer y decir públicamente lo que está prohibido.

Las acciones y prácticas llevadas a cabo en una milonga (el vestuario, el abrazo cerrado – generalmente con un desconocido–, los movimientos, los encuentros) pueden tener un contenido político, toda vez que bailar tango brinda la posibilidad de obtener libertad, autonomía y bienestar momentáneos. Las acciones milongueras pueden revelar – inconscientemente– que lo que se considera normal y natural responde a procesos históricos y a ciertos ejercicios del poder, pueden poner en tela de juicio evidencias y verdades, demostrar la arbitrariedad de un determinado “saber estar”.

Así, la cultura del tango surge como un espacio contestatario, pero que singularmente maneja y reproduce un lenguaje de dominio, machismo y violencia. En este ámbito contradictorio, la mujer utiliza su cuerpo también como un espacio de resistencia, como una forma de liberarse de las ataduras de las creencias, los mitos y la tradición, de los controles, de su estado de sumisión ante la dominación y sujeción violenta de parte tanto del hombre como del sistema. La mujer del tango no está exenta de esa violencia, pero juega con ella, la recrea en el prisma de la seducción, el distanciamiento, la indiferencia o el abandono.

² Durante todo el trabajo se hará referencia al baile en las milongas, al baile milonguero.

³ El término empoderamiento, del inglés *empowerment*, tiene que ver con la libertad de escoger y de actuar de un individuo, con una toma de conciencia para deshacer construcciones sociales negativas, con la capacidad y el derecho de actuar, y de controlar sus vidas.

En la sociedad actual, el cuerpo ha despertado un nuevo interés estrechamente ligado a transformaciones sociales profundas, a cambios en el modo de producción y en las formas de relación entre los seres humanos, al auge de nuevos valores, como la libertad sin restricciones y el reforzamiento del yo individual. Y esto porque las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del mismo no pueden desligarse de su contexto, de un medio social determinado.

En tanto danza que es dotada de un nuevo significado al salir de sus espacios de origen, las milongas ya no serán vistas únicamente como dominación masculina, sino que devienen en acciones de negociación, de empoderamiento, porque en ellas la mujer logra ser activa y obtener un espacio de reivindicación. ¿Por qué? Porque es el escenario para jugar a la seducción sin ser juzgada, porque es visible la conformación de una dupla perfecta entre su reivindicación como mujer al permitírsele en un espacio público realizar con un hombre (varios) un estrecho abrazo, al unir su torso al de un hombre desconocido, y entre el dominio de un hombre sobre el cuerpo de una mujer (sin dueño) en un espacio público. Pierre Bourdieu señala que “el principal mecanismo de dominación opera a través de la manipulación inconsciente del cuerpo” (1991, p. 299).

Para su desarrollo, el trabajo se divide en cuatro capítulos articulados en un determinado orden con el fin de lograr una secuencia sin interrupciones temáticas. En el primer capítulo se presenta el marco teórico, en el cual se revisan las aproximaciones teóricas y los conceptos que se utilizan para el abordaje del fenómeno de investigación. Para ello, se presenta la noción foucaultiana de poder como una herramienta teórica que permite comprender y examinar la función social de los discursos en la modernidad, noción que se apoya en otros autores ya mencionados anteriormente, acompañado por teorías sobre subalternidad, resistencia, agencia y performatividad. Se demuestra también la manera transversal de estos temas desde autores posmodernos, destacando las funciones productoras del poder, particularmente con respecto al sujeto y al sexo/género. Dentro de estas teorías es posible explicar y articular en del contexto de la modernidad la imagen de la mujer en los inicios del siglo XX, especialmente de la mujer antioqueña (y de la mía propia), facilitando el entendimiento del papel desempeñado por ella y su cuerpo dentro de la cultura del tango.

El segundo capítulo describe el contexto de emergencia del fenómeno del tango, recorriendo algunos episodios de su historia en las ciudades de Buenos Aires y Medellín, génesis y desarrollo de la cultura del tango y las diferentes etapas vitales que transita en un marco socioeconómico que permite entender su condición subalterna, el rechazo social y las condiciones que facilitaron disgregar relaciones de poder.

Las vivencias milongueras (propias y ajenas) se abordarán en el tercer capítulo, mediante el análisis de los rituales y códigos que las atraviesan como espacio festivo; se intenta demostrar cómo en las milongas navegan e interactúan grupos sociales y valores culturales que dan cuenta de tensiones, negociaciones o juego de valores, y de contradicciones; esto con base en las experiencias de los propios milongueros/as. La mirada del carnaval que tiene Bajtín y su conexión con la milonga hacen parte de este capítulo.

En el cuarto apartado se mirarán los aspectos que hacen del tango un espacio complejo que da cuenta de las relaciones sexo, género y clase, y sus tensiones con visibles implicaciones del ejercicio del poder en la construcción de la subjetividad femenina, marcado por procesos de dominación (Bourdieu) y a la vez, de respuestas transgresivas a esta dominación dentro del contexto de la modernidad en América Latina; específicamente se habla de Antioquia y Buenos Aires.



Imagen del archivo personal de Claudia García

1. SUBJETIVIDADES DE GÉNERO: PRODUCCIÓN DE RELACIONES DE PODER Y DESIGUALDAD

En lo que sigue, se discuten aproximaciones teóricas, partiendo de la noción foucaultiana del poder y aportes de la sociología, el feminismo, la historia, y los estudios culturales, para dar cuenta de la comprensión de procesos que llevaron al surgimiento de la cultura del tango y su componente subalterno, en el sentido de Gramsci, es decir, que genera procesos de resistencia como acción política. Es de hacer notar, además, que las parejas danzantes consiguen convertir su cuerpo en un lenguaje íntimo que habla de historias, que con sus movimientos sustituyen la palabra y crean diálogos para que el cuerpo, en su totalidad, protagonice el sentir de ambos en un intercambio, extraordinario fenómeno desbordante de símbolos y alusiones a sus vidas.

Para comprender tales puntos será necesario adentrarse en los procesos de construcción de subjetividades de género en las ciudades de Buenos Aires y Medellín, centrados en la mujer y su cuerpo en la modernidad. Esto se realizará a partir de teóricas feministas como Judith Butler, entre otras, las cuales han aportado claridad acerca de las diferencias de género como determinantes para muchas construcciones culturales y simbólicas, a la vez que ha reivindicado el derecho de la mujer de representarse a sí misma, focalizando la forma como se ejerce control sobre el cuerpo femenino en ambos espacios, para entender por qué bailar

tango es un acto de negociación y de resistencia en cuerpos que bailan tango ¿en qué condiciones, en qué momentos? En el desarrollo de este apartado es ineludible explorar la concepción que se tenía de la mujer a principios del siglo XX, lo cual permite identificar la manera como se van tejiendo subjetividades de género a través del tiempo, recorrido de la mano de teóricas feministas.

Lola Luna ofrece luces a este fenómeno:

“La modernidad alentada por la Ilustración hizo que esa mujer, "ángel del hogar" y buena madre, se consolidara e institucionalizara, imponiéndose en las metrópolis europeas y en sus colonias, especialmente en el caso hispano, y América Latina fue heredera del discurso occidental, marcado fuertemente en este caso por el catolicismo”. (2002, p. 8).

Entonces, la vanidad y la coquetería fueron fuertemente criticadas porque no conciliaban con ese ideal virtuoso de mujer. Este modelo de mujer fue establecido, entre otros, por corrientes científico-filosóficas y teóricas que penetraron el campo moral y social, forjando nuevas concepciones del hombre, la mujer, la vida, el tiempo y el espacio. Estos factores fueron además fuertemente legitimados por la religión, la política, la cultura y materializados en teorías, prácticas sociales e instituciones, como agencias socializadoras de la modernidad.

Dichas instituciones, la iglesia católica, el Estado, la escuela, la familia, etc., son consideradas, desde algunas perspectivas, como espacios de elaboración y de imposición de principios de dominación, la cual ha sido ejercida a través de los comportamientos, modales y emociones impuestos a los individuos y, fundamentalmente, a las mujeres; prácticas heredadas ancestralmente que comportan un carácter inconsciente y que se resignifican al estar suscritas en las oscilaciones del momento histórico en que se viven.

Así, las instituciones son elementos de gran peso en la constitución de mentalidades e imaginarios sociales en las sociedades contemporáneas, sobre lo que Pierre Bourdieu señala:

El orden establecido, con sus relaciones de dominación, sus derechos y sus abusos, sus privilegios y sus injusticias, se perpetúa con tanta facilidad que aparecen aceptados como naturales. Es un trabajo histórico de eternización. Hay una violencia simbólica amortiguada, insensible e invisible que se ejerce esencialmente a través de los caminos simbólicos de la comunicación y del conocimiento a través de un idioma, una forma de vida, una manera de pensar, de hablar o de comportarse (2000, p. 112).

Los seres humanos son, indiscutiblemente, sociales, lo que significa que están en contacto constante con otros individuos y con su entorno, así, el conocimiento sobre sí mismos y su realidad es el producto de procesos de reproducción social y cultural; esto es, la tendencia de un grupo a reproducirse inculcando e interiorizando en la nueva generación los valores de la generación anterior para dar sentido a su existencia, es la experiencia social acumulada. Para María Carmelita Yazbeck:

La reproducción de las relaciones sociales es la reproducción de determinado modo de vida, de lo cotidiano, de valores, de prácticas culturales y políticas y del modo como se producen las ideas en la sociedad. Ideas que se expresan en prácticas sociales, políticas, culturales, y en patrones de comportamiento y que acaban por permear toda la trama de relaciones de la sociedad (1999, 89).

De acuerdo con la teoría durkheimniana, los procesos de reproducción social son hechos exteriores y anteriores al individuo, se le imprimen desde antes de su nacimiento, son procesos que conllevan una carga de cohesión social importante; de esta manera, los individuos se educan conforme a normas y reglas transmitidas a través de muchas tácticas e instituciones como la escuela y la familia, las cuales construyen y promueven expectativas o ideas de lo que se espera de una mujer. Se trata de procesos de producción y reproducción de patrones sociales, según los cuales la mujer debe ser hogareña, sumisa y subordinada. A este modelo tiene que adaptarse so pena de rechazo o crítica por parte del resto de la sociedad, de ser catalogada con denominaciones negativas.

Así pues, de acuerdo a lo anterior, la influencia de las ideas religiosas fue sustancial en el proceso de producción del sujeto mujer. En el siglo XIX, por ejemplo, se proclamó en Francia el dogma de la Inmaculada Concepción de María, consolidando nuevas imágenes sobre el lugar que la mujer debía ocupar dentro de la sociedad, con un insistente discurso moral y religioso que apuntaba a la configuración de un modelo de mujer sometida a la autoridad del esposo, pero dignificada en su papel de madre sumisa y resignada e imitadora de la Virgen María: “Esta angelización de la mujer le permitía ocupar el trono del hogar a cambio de practicar virtudes como la castidad, la sumisión, el espíritu de sacrificio, la negación de sus deseos e, incluso, la de su propio cuerpo” (Reyes Cárdenas, 1995, p. 172).

Como se describe anteriormente, la mujer colombiana de principios del siglo XX estaba confinada al espacio doméstico (privado), idealizado como lugar seguro frente al exterior, como refugio de lo público. Sin embargo, “esta ideología de casa puede operar para

enmascarar conflictos e inequidad dentro de ese espacio”, de acuerdo con Susan Bickford (2000, 41). Así mismo, la mujer estaba sujeta a una formación educativa coartada, inmersa en una multiplicidad de discursos y prejuicios reguladores y opresivos, y limitada para desempeñar actividades intelectuales y productivas; modelo construido a partir de argumentos políticos, filosóficos, científicos y religiosos (La Biblia, sermones, libros de moral), los cuales sostenían la desigualdad biológica de la mujer y su disposición natural a la sensibilidad, maternidad y sufrimiento, pervivencia de todo un esquema social que hasta hoy nos cobija.

En el caso colombiano, Reyes Cárdenas (1995) registra que ese modelo le fue impuesto con más rigidez a la mujer de clase media, no así a la mujer de la elite ni a la de los estratos pobres, quienes no sufrieron tan duramente esas imposiciones. En parte, esto se explica porque las mujeres pertenecientes a la clase dominante tuvieron más contacto con las ideas modernas gracias a las lecturas, películas y revistas; a sus compromisos sociales, sus actividades de beneficencia, a la posibilidad de internar a los hijos en los colegios, por sus viajes al exterior y por la posibilidad de no concentrarse exclusivamente al hogar gracias a la ayuda doméstica. Evelyn Cherpak señala, en consonancia con las afirmaciones de Reyes Cárdenas, que es probable que “algunas de las pocas mujeres que habían recibido una educación semejante a la masculina criolla se cuestionaran las injusticias al no ser reconocidos sus derechos, aunque el contexto histórico en el que vivían dificultaba cuestionar las jerarquías patriarcales” (como se cita en Bermúdez, 1993, p.5), además de ilustrarse sobre otra posibilidad del ser mujer.

Por otro lado, en Buenos Aires, las mujeres de estrato bajo –las que iniciaron el tango-, aunque también inmersas en una cultura patriarcal, debido a razones económicas, escasez de recursos y falta de apoyo familiar, se vieron en la necesidad de trabajar fuera del hogar para ayudar al esposo a levantar los hijos y sostener la familia. Al decir de Cristina Cáceres (2004), para el ámbito porteño, los registros históricos dan cuenta de un proceso donde, en 1870, la mujer de clase media-baja tuvo una inserción temprana en el ámbito público del trabajo, aunque estuvo centrado en ocupaciones tradicionales como el servicio doméstico, la costura, la docencia y la prostitución.

El ámbito tanguero porteño, como lugar artístico, fue un espacio que les permitió alcanzar cierto estatus social en los espacios para bailar, que, en ocasiones, estaban ligados a la prostitución, circunstancia que propició la discriminación y violencia sexual, así como la

violación a su dignidad. No se puede afirmar lo mismo en Medellín. Pilar Ballarín (como se cita en Luna, 2005) señala el papel jugado por las maestras y las religiosas en Medellín, como modelos de mujer que no participaron de esas imposiciones porque escogieron otra clase de vida: el magisterio y el convento. Fueron espacios de independencia relativa para desarrollarse como escritoras e intelectuales, lo que les permitió transgredir fronteras y participar en un nuevo modelo de mujer, favorecidas porque allí pudieron tener más independencia de la tutela varonil, podían ilustrarse, asumir responsabilidades, tener poder y desarrollar una carrera, aunque para la mayoría habría sido una obligación social, un encierro y un castigo. La Iglesia Católica –guardiana del control del estado civil de las personas, de los contenidos de la educación y de la moral dispuesta a condenar todas las faltas femeninas a la decencia “tuvo un inmoderado influjo en el antioqueño con la singularización de rasgos puramente individualistas de recato, pureza, sumisión y fidelidad para la mujer” (Lema Tapias, 2000, p. 71).

Así, en la región antioqueña donde crecí, a pesar de las ideas liberales y de los intentos de separación entre la Iglesia y el Estado, menos evidentes que en Argentina, la primera conservó un papel significativo en la asignación de los derechos y deberes a los colombianos. Suzy Bermúdez expresa que “la estructura clerical y la fundamentación eclesiológica de la época no eran, evidentemente, un modelo de democracia sino por el contrario, legitimaban la sociedad estructurada jerárquicamente que tanto ha favorecido a la oligarquía reinante” (1993, p. 15). Por lo tanto, –reconoce la misma autora– no se hizo realidad la secularización de esta sociedad. Es importante señalar que en este proceso, tanto en Buenos Aires como Medellín, es evidente la interrelación del género con la clase social, atravesada por alianzas y juegos de poder y de saber en los que las mujeres de clase noble obtuvieron privilegios de tipo cultural frente a las mujeres de clases inferiores que fueron marginadas.

La sociedad antioqueña de principios del siglo XX expresaba los discursos de la vida diaria con prácticas de dominación y control, de órdenes morales, especialmente dirigidas a la mujer, que evidenciaban intereses de clase y de género como consecuencia de los parámetros paternalistas y machistas de la época, que silenciaban, ocultaban y menospreciaban lo femenino. En lo concerniente a la mujer y su cuerpo perviven estados de sujeción, víctimas de un patriarcado⁴ universal, del capitalismo, de la clase, la etnia y el racismo, entre otros.

⁴ Expresión que designa un tipo de organización, en la que la autoridad la ejerce el hombre jefe de familia,

Reyes Cárdenas describe claramente la situación antioqueña que yo experimenté buena parte de mi vida. Comenta que, como resultado de las constantes ausencias del marido, especialmente por causas laborales debido a su condición de proveedor económico del hogar, que implicaba reducida permanencia en él, la mujer asumía las funciones que le correspondían al hombre como jefe de familia, así que se dio “un modelo particular y funcional de familia que era un híbrido entre relaciones patriarcales y matriarcales” (1995, p. 190). En este contexto –asegura la autora– el matriarcado tenía un alto nivel de validez porque la mujer era considerada no sólo figura de cohesión afectiva y de autoridad moral, sino también reguladora de relaciones y administradora de la economía, porque tenía a su cargo la responsabilidad de la crianza y de la vida familiar.

A partir de lo anterior, se puede afirmar que en Buenos Aires y Medellín existe una jerarquía del poder social ligada al predominio de la autoridad familiar de los padres que somete a las personas a normas impuestas arbitraria e injustamente, a través de leyes y mecanismos culturales abstraídos de la realidad natural y genérica. Cristina Cáceres pone de manifiesto lo antes expresado:

La familia es tributaria de una dialéctica muy compleja donde lo material se vuelve inseparable de lo ideal; donde a través de distintas formas que va adoptando, se constituye en sede del poder y del ímpetu económico. Lugar de culto y de moral, escuela de ideologías, escenario de conflictos y revueltas, pero también el espacio donde se gesta lo imaginario (2004, p. 64).

Entonces, es básicamente en la familia donde se tejen los relatos que habrán de cristalizarse en “verdades” como guías para interactuar en el mundo; ella tendrá la hegemonía en la construcción de los sentidos sociales de la vida de los individuos que la componen.

1.1. El cuerpo como espacio de representación

La subjetividad de género está íntimamente conectada con el cuerpo; entonces, la mirada sobre él en el tiempo y en el espacio elegido es determinante para entender la forma como en Buenos Aires y Medellín la cultura tanguera adquirió connotaciones negativas relacionadas con la corporalidad femenina.

Los sujetos sociales aprehenden los acontecimientos de la vida diaria, del medio ambiente, de las informaciones que allí circulan, a través de las representaciones sociales, es lo que habitualmente se denomina “sentido común”, por oposición al pensamiento científico. Salvador Orlando Alfaro (en línea, 2009) apunta que en la noción gramsciana de “sentido común”, este conocimiento se constituye a partir de las experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que se reciben y se transmiten a través de la tradición, la educación y la comunicación social y se aceptan sin ser discutidas, como se ampliará más adelante.

De este modo, ese conocimiento es cultural, social e históricamente elaborado y compartido en muchos aspectos. Intenta proveer de comprensión y explicación los hechos e ideas que pueblan el universo de vida y, además, responder a las preguntas que plantea el mundo. En ocasiones, los seres humanos, perciben y aceptan como normales, naturales e innatos determinados comportamientos y axiomas tácitos, sin una previa reflexión, atribuyéndoles crédito total, cuando estos no son sino el resultado de lo adquirido socialmente por su adhesión a una clase social específica.

La producción del cuerpo moderno, que se remonta al renacimiento, lo considera simultáneamente lugar de libertad y límites, no obstante, es la parte menos importante y necesaria de la dualidad cuerpo-alma. Dentro de esta dualidad, el cuerpo es la expresión terrenal del alma; desde un punto de vista más religioso, específicamente desde el cristianismo, con su concepción negativa del cuerpo, se le muestra como la prisión del alma. De otra parte, y asentada en la filosofía griega (en la reflexión moral de Platón, Aristóteles y Jenofonte, por ejemplo) está la reiterada y “natural” subordinación y sumisión de la mujer al hombre, igual que en el discurso cristiano; en Génesis 3:16 dice por ejemplo: “Y dijo a la mujer, multiplicaré grandemente tus pesares y los trabajos de tu preñez. Parirás con dolor y estarás bajo la potestad de tu esposo y él te dominará”.

Así, Gerda Lerner señala que “en el pensamiento judeo-cristiano y en la tradición jurídica romana, los hombres han definido sus propios valores y afirmaciones como centrales en la trama discursiva” (1986, p. 319), a modo de leyes absolutas con un poder jerarquizante de donde surge la posibilidad de asignar a lo masculino el papel de lo central, de lo válido y vigente, mientras que lo femenino permanece marcado como accesorio, marginal y accidental.

Queda así constituido el androcentrismo, la androcracia y el paternalismo como sistemas de poder y de dominio, marginando a la mujer de la esfera pública e impidiendo su autodevelación, autodefinición y afirmación. A propósito de lo anterior, Silvana Paternostro señala que “esta desigualdad era sancionada e impuesta por las reglas, las costumbres, la cultura, la religión, la tradición y la historia. El machismo es un sistema rígido promulgado por hombres y mujeres” (1998, p. 15).

El cuerpo ha sido moldeado tanto por elecciones que le son impuestas como por prescripciones en un contexto social y cultural, es decir, ha sido creado y recreado por la cultura a través de diversos discursos; en palabras de David Le Breton “es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma” (2002, p. 34). El cuerpo es fruto tanto de ese contexto, como de la historia personal, es derivación de una infinidad de relaciones porque se halla fundido en una comunidad, no es una naturaleza biológica o congénita; según el mismo autor, el cuerpo “sólo existe cuando el hombre [*sic*] lo construye culturalmente” (2002, p. 27). Esta construcción no es fija, ya que está dibujada dentro de una red de relaciones que no son realmente estables y siempre buscan nuevas formas de expresarse en un universo cambiante de significaciones.

Estas nociones perviven debido a los filtros interpretativos y a una proyección irreflexiva de los prejuicios patriarcales decimonónicos de románticos y positivistas, re-creadores de ese pensamiento que había ignorado y ocultado al cuerpo, e insistía en no tocarlo, no mostrarlo y no sentirlo. Hoy, sin embargo, se asume, en buena medida, una nueva mirada porque, poco a poco, esos conceptos y apreciaciones sobre el cuerpo se fueron transformadas, y actualmente éste ha cobrado una dimensión diferente imponiéndose como un tema privilegiado del discurso social y del estudio historiográfico, donde antes su presencia había sido ignorada por el saber académico.

Así, el cuerpo aparece como una construcción social y cultural, independiente del factor orgánico, biológico; se mira como espacio de inscripción de conocimientos y poderes, y como lugar de producción de agencia, de significados y de emociones. A su vez, el cuerpo de la mujer que baila tango habla, dice cosas que no verbaliza, habla con sus gestos, en ellos encuentra las condiciones de posibilidad de acción política, es decir, del cuestionamiento, no necesariamente racional, de las relaciones o fuerzas de poder. Se trata de un acto de

resistencia y subversión en un contexto socio-histórico particular; supone explorar límites pero, asimismo, subvertirlos.

1.2. Visibilización - invisibilización femenina

Todo ser humano está supeditado a una serie de instituciones que lo condicionan para conducirse según ciertos comportamientos preestablecidos. Estas instituciones se sirven de su autoridad y se convierten en “instancias de poder, donde se instituye la realidad y dan existencia oficial a las relaciones sociales y las consolidan” (Bonnewitz, 2003, p. 83). De esta manera, el individuo está atravesado por las condiciones sociales en las que habita y se va configurando como resultado de una larga cadena de significantes que lo condicionan y subyugan, y donde eludir los paradigmas no es tarea fácil.

El moderno orden social antioqueño a principios del siglo XX, cuenta con un discurso específicamente religioso, moralizante y normativo con el que controla a los individuos y sus cuerpos por medio del trabajo, la disciplina y el ahorro con fines productivos, para lograr –en términos foucaultianos– cuerpos dóciles, cuerpos que puedan ser sometidos, utilizados, transformados y perfeccionados; cuerpos sanos, vigorosos y productores, necesarios y útiles para el capitalismo, que permitan avanzar en el proceso de la industrialización y urbanización propios de este período. En efecto, una persona disciplinada es un cuerpo útil y dócil, en términos económicos; pero, en términos políticos, era una mujer que ha cedido su capacidad de poder a la voluntad de otros; siguiendo con Foucault, “la disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo –en términos económicos de utilidad– y disminuye esas mismas fuerzas –en términos políticos de obediencia–” (2000, p. 142). De hecho, a decir de Castro-Gómez “el Estado moderno no solamente adquiere el monopolio de la violencia, sino que la usa para domesticar las mentes y los cuerpos de los ciudadanos, haciendo que todos se sientan parte de una misma colectividad, de una sola “nación” (1999, p. 83). Louis Althusser (1970) resalta la diferencia entre los aparatos del Estado, que son represivos y pertenecen al dominio público, y los ideológicos, que pertenecen al dominio privado, como la Iglesia Católica, los sindicatos, la familia, la escuela, los medios de comunicación y las instituciones culturales.

El proceso de subjetivación se realiza, sobre todo, a través del cuerpo; es un poder que actúa sobre el cuerpo y dentro del cuerpo, por medio de diferentes disciplinas esgrimidas como

fórmulas de dominación. Según Michel Foucault, “ha habido en el curso de la edad clásica todo un descubrimiento del cuerpo como objeto y blanco de poder [...] en toda sociedad el cuerpo queda prendido en los interiores de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (2000, p. 140). Fueron las instituciones antes mencionadas las que regularon y dominaron el cuerpo de las mujeres porteñas y antioqueñas, incluido el mío, desde finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Su poder se impuso de tal manera que logró con su fuerza internalizarse y ser aceptado sin condiciones, logrando un estado de subordinación a la autoridad masculina tal, que devino en dependencia de ese poder y en la perpetuación de la sumisión y obediencia en la vida cotidiana femenina, tanto en la sociedad y/como en el hogar.

Es oportuno anotar que para entender el control y dominio del cuerpo de la mujer en ambos ámbitos, vale la pena retomar las teorías sobre el poder del filósofo francés Michel Foucault (1977) y de la socióloga Julia Varela quien indaga el concepto de lo femenino en la modernidad (1997). Aunque abordaron el tema desde una posición eurocéntrica, pueden dar luz sobre otros contextos, dado que la difusión de los discursos conservadores sobre la mujer están enraizados en la génesis de la modernidad europea, momento en que la mujer burguesa fue limitada a los espacios privados, y su cuerpo, su mente y sus costumbres fueron objeto de una fuerte represión, reiterando discursos sobre las virtudes que ella debía tener, como el recato y la sumisión, contrarias a las del hombre: superioridad y elocuencia. Sin embargo, hay que señalar que no hubo un proceso homogéneo en todas las clases y en todos los niveles de la sociedad, ya que las clases populares escaparon de estos controles, y sólo en el siglo XIX se difundió en la sociedad entera.

Así la cosas, el cuerpo se encuentra mediado, entre otros, por la cultura y los intereses de orden político que circulan en lo implícito, en lo no dicho. En la medida que el sujeto va incorporando conductas, prácticas y códigos sociales, los cuales se van mimetizando en el entorno cotidiano, se convierten en acuerdos de convivencia y formas de aproximación entre los cuerpos, y dejan de ser visibles cuando no son enunciados (Grenier, Ruiz y Suárez, 2006). Rubén Ardila sostiene que en Latinoamérica estos rasgos de comportamiento “han sido el producto del feudalismo de la Edad Media que no se superó en España y Portugal y que luego fue transmitido a América a través de la conquista y la colonización americana” (1988, p. 40). No obstante, esta situación ha ido más allá y ha sido perpetuada por la moral moderna en beneficio del capitalismo.

Se refuerza el punto anterior cuando Norbert Elias (1997, p. 21) aduce que nuestro conocimiento y prácticas modernas surgen de procesos sociales y psicológicos llevados a cabo en la modernidad pero, son situaciones que no podrían darse sin el consentimiento – inconsciente– de las personas y en particular de las propias mujeres, que alimentan estas creencias y mitos sin cuestionarlos. Muchas mujeres, según Bourdieu (2000), socializadas en culturas patriarcales, son partícipes de estas creencias y las reproducen en su quehacer diario.

Lo dicho previamente lleva a concluir que todo individuo pertenece a una sociedad y, por lo tanto, está inmerso dentro de una tradición que a la vez configura en él una serie de prejuicios que le permiten situarse y actuar en su contexto y su momento histórico. De allí que este individuo tenga su realidad histórica inscrita en sus prejuicios, que la realidad social es un producto socio-histórico construido, reconstruido y transformado por los mismos sujetos; igualmente, que lo que se considera “normal” sólo es otra creación social y contingente que cambia a lo largo de la historia.

La producción de una “normalidad” es un proceso colectivamente construido mediante el cual la sociedad para reproduce las normas sociales y para regular la vida de las personas a partir de las identificación de éstas con las normas imperantes; por lo tanto, es posible transformarla. En la base de este proceso histórico existen dos metáforas primordiales (Lerner, 1990) que entraron a formar parte de la construcción cultural y del sistema explicativo de la civilización occidental: una de ellas ha sido la devaluación simbólica de las mujeres en relación con lo divino; la otra, proporcionada por la filosofía aristotélica, ha afirmado que las mujeres son seres absolutamente diferentes –inferiores y defectuosos– de los hombres. Con la creación de estas dos construcciones metafóricas, la subordinación de la mujer se percibe como “natural” y “normal”, consolidándose el patriarcado como una realidad y una ideología que ha negado y soslayado a la mujer.

En el proceso de construcción simbólica de la cultura occidental en la Modernidad, la hegemonía masculina adoptó dos formas: la prohibición a las mujeres de conocer su propia historia, y el monopolio masculino del discurso. Los hombres elaboraron su propia teología fundamentada en la invención de un poder procreador masculino que redefine la entidad femenina como incompleta, dependiente y sin autonomía. De esta forma, se asienta una “normalidad” en cuanto a la masculinidad del varón y la feminidad de la mujer, que es vivida

como algo natural; se olvida que esta normalidad se construye a partir de las instituciones sociales y los procesos de institucionalización que ordenan y regulan las prácticas de la vida colectiva. Se trata de un proceso histórico cuya fuerza radica en el convencimiento de que no hay otro orden posible y de que sus normas, reglas y preceptos son “naturales” y “normales”. La naturaleza ha sido objeto de investigación teórica y como, principio normativo, se oye decir con frecuencia, con la intención de justificar ciertos actos, frases como: “la mujer o el hombre son por naturaleza...”, “la naturaleza hace que...”

En esta línea, Foucault (2001, p. 178) plantea que los enunciados científicos son aceptados como indiscutibles y circulan dentro de sistemas de poder que los validan como verdaderos. El intelectual, como eje de transmisión, hace uso del saber en la enseñanza, habla en posición de la verdad como portador de valores universales; por lo tanto, está dentro del “poder” de nombrar bajo el control de grandes aparatos políticos y económicos como son la universidad, el ejército, los medios de comunicación. Sin embargo, hoy las ciencias sociales y, en particular, los estudios culturales – que implican tanto una dimensión teórica como práctica – constituyen una herramienta útil para resistir, a través de acciones conscientes e inconscientes, al poder que impera en la sociedad; un poder que se ejerce por medio de amenazas, efectos de la palabra, contrastes económicos, controles, vigilancia y cánones.

Michel Foucault aborda temas como el tratado en esta tesis, que se sitúa en el campo de las formaciones culturales y se encuentra conectado con conceptos como el poder, el cuerpo, la subalternidad y la resistencia. Por ello es imposible ignorar su obra cuando se desea darle visibilidad al sujeto subalterno, al sujeto que por su condición social no es percibido a través de un relato. El autor plantea que “no hay relaciones de poder sin medios para escapar o sin luchas posibles” (2001, p. 258), esto es, que no se está atrapado en el poder, y que siempre es posible modificar su dominio, resistir, renegociar sutilmente relaciones de poder, de manera discreta e inventar formas de resistencia simbólica, de des-sujeción, que tiene lugar cuando se provocan prácticas de subversión; cuando se crean nuevas opciones de existencia y de construcción de sí mismo.

El poder, según este autor, sólo se puede ejercer sobre sujetos libres, no sobre esclavos. Se piensa en una noción específica de libertad: libertad que emerge “como condición para el ejercicio del poder” (2001, p. 254) y como su soporte permanente, y, consecuentemente, como condición para su resistencia. Si poder es acción productora y no simple prohibición, la

resistencia es la práctica de la libertad. Resistir no es el simple hecho de decir “no”; resistir es evadir y escapar a técnicas de dominación y con ello transformar las relaciones y crear otro tipo de experiencias. Aquí se habla de acciones específicas y prácticas de libertad.

En general, se sabe que las relaciones de poder no se ejercen sobre los cuerpos y los objetos de manera inmediata y directa, sino sobre sus acciones: son acciones que actúan sobre otras acciones, que producen o modifican acciones como los afectos, pensamientos, comportamientos, emociones. Entonces, las relaciones de poder están profundamente arraigadas en las relaciones sociales, no están por fuera ni por encima de ellas. Foucault insiste en estructurar campos posibles de acción, de resistencia porque la posibilidad está abierta en las fisuras que el poder deja.

1.3. Cultura del tango como popular, urbana y subalterna

La cultura tanguera, en su interacción social, está inscrita dentro de la cultura popular urbana, considerada como subalterna porque se gestó en los suburbios de Buenos Aires y Medellín. Pero con su acción logró alterar la sociedad donde nació, y en el caso específico de Argentina, ser reconocida como proyecto de identidad nacional. Salvador Alfaro (en línea, s.f.) entiende, que la subalternidad en el sentido gramsciano se construye a partir de la relación del sujeto con su circunstancia histórica, inscrita dentro de los medios de producción y de mecanismos psicológicos y sociales mediante los que se mantiene la discriminación de manera informal. Se incorpora entonces una concepción materialista de la cultura que, influida por la categoría de "hegemonía" gramsciana, se visualiza como el resultado de un conjunto de prácticas y relaciones determinadas por las condiciones materiales de existencia de los agentes sociales.

Las manifestaciones populares –como la cultura del tango- tienden a desarrollarse en correlación con la formación del Estado-nación, toda vez que la cultura es el cimiento social que posibilita la existencia de la nación como un todo; la conciencia colectiva sería el eslabón que une los diferentes grupos de un determinado país. Los intelectuales juegan un papel determinante porque son los constructores de un discurso que procura forjar esa identidad nacional. Por tanto, se puede decir que la cultura popular da cuenta de un elemento simbólico

que le permite tomar conciencia y expresar la situación periférica de la condición del país en que se encuentra.

En el *Manifiesto Inaugural del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos*, GLES, Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta retoman el concepto de Ranajit Guha sobre el subalterno: “El subalterno, que por definición no está registrado ni es registrable como sujeto histórico capaz de acción hegemónica, no es pasivo” (1998, en línea). A pesar de la tendencia que muestran los paradigmas tradicionales de verlo como un sujeto ausente que puede ser movilizado únicamente desde arriba, el subalterno puede jugar un papel activo e intervenir para producir efectos sociales evidentes para las políticas estatales y los proyectos investigativos legitimados por ellos, porque con su acción puede modificar y alterar el *statu quo* de una sociedad.

Foucault igualmente contribuyó al debate sobre la subalternidad, al analizar los flujos de poder que silencian al subalterno, pero también visibilizó las condiciones para que ellos pudieran hablar por sí mismos, para resistirse al poder. Cuando se aborda el tema de la resistencia se podría preguntar: ¿resistencia a qué? Se entiende que una acción de resistencia conlleva un potencial político como práctica liberadora de sentidos establecidos por la costumbre y las normas. La resistencia como práctica de libertad es la acción que se desplaza transformando las relaciones de poder. Es lucha en acciones muy sutiles, muy tenues, a veces disfrazada.

A inicios del siglo XX en ambos espacios –Buenos Aires y Medellín– en una sociedad conservadora y clerical no era muy común que una mujer percibiera o identificara su situación de servilismo y sumisión, contra un poder injusto; pero sí iba creando una forma de subjetividad femenina muy particular con connotaciones religiosas, conservadoras, sumisas y dependientes, con pervivencia de criterios discriminatorios difundidos por los medios de comunicación, por la estructura educativa, religiosa y familiar, como instituciones que reproducían ideologías perjudiciales para la condición femenina, en contra del respeto de la condición humana-femenina.

Joan Scott (1991) analiza la situación femenina y manifiesta que el conocimiento personal (la experiencia) de la opresión es el origen de la resistencia a dicha opresión porque existen evidencias de un cúmulo de prácticas y valores alternativos cuya existencia desmiente las

construcciones hegemónicas socialmente construidas. Resistir es posible porque, como bien lo expresa la psicóloga Katherine Frank (2006, p. 296), en concordancia con Foucault, “el ser no es una víctima pasiva de sus experiencias, de las fuerzas más allá de su control” porque siempre tendrá la ocasión para tomar decisiones conscientes como un ejercicio racional para resistir a sistemas que van en contra de sus intereses, porque el ser humano está dotado de la capacidad de pensar, y en consecuencia tiene la posibilidad de hacerse a sí mismo, de tomar decisiones propias, de crear valores y dirigir su propia historia; de emprender la fuga de la inercia, la pasividad y la indiferencia; la posibilidad de generar disposiciones que le permitan escapar al estricto control de las categorías socioculturales y de problematizar valores imperantes de la sociedad.

La redefinición de experiencia de Teresa de Laurentis (como se cita en Scott, 1991, p. 159) evidencia el funcionamiento de esta corriente:

La experiencia es el proceso por el cual se construye la subjetividad para todos los seres sociales. A través de ese proceso uno se ubica o es ubicado en la realidad social y de ese modo percibe y comprende como subjetivas (referidas a y originadas en uno mismo) esas relaciones —materiales, económicas e interpersonales— que de hecho son sociales y, en una perspectiva más amplia, históricas.

Otra posibilidad de cambio se expresa por medio del concepto *agencia*; la concepción de Saba Mahmood (2006) sobre la agencia es bastante amplia, ella la entiende como una capacidad de acción individual para realizar los propios intereses, si bien limitada como producto de las relaciones de poder; es decir, no sólo implica oposición a las relaciones de poder como resultado de relaciones de subordinación. Para Katherine Frank *agencia* es “la acción del sujeto” (2006, p. 296), específicamente como una decisión individual femenina, como un ejercicio racional con ella misma, como condición posible de actuar, de resistir como persona con *agencia* para subvertir las diversas normas y tradiciones socioculturales impuestas arbitrariamente a través de siglos; mediante los diversos discursos hegemónicos y dominantes que la mujer ha interiorizado y aceptado consciente o inconscientemente a través de la permanente y constante reiteración y reapropiación de ellas. Esta capacidad particular de *agencia* guiará el desarrollo del acto de bailar tango en las milongas, como la acción (inconsciente) de una mujer que baila tango, como una forma de empoderamiento, de negociación en su forma de ser, en su historia personal, aunque externamente se comporte aceptando la expectativa social en lugar de resistirse a ella.

Para realizar prácticas que lleven a la acción, Foucault sugiere poner en evidencia las relaciones que implican poder, las situaciones que lo permiten; esto se refiere a los espacios y los métodos que se emplean, el lugar donde se percibe y la forma de oponerse a él. Para el caso que interesa en este trabajo, habría que explorar la oposición al poder de los hombres sobre las mujeres, las posibles luchas transversales e inmediatas, en la vida cotidiana, los ámbitos afectivos familiar, social y profesional contra acciones que facilitan el desarrollo del poder; el más efectivo no es el ataque directo contra instituciones, es más bien una forma de resistencia que logre el objetivo de transformar a los individuos, y el espacio de las milongas sería el espacio y el momento ideal para negociar la autonomía y la liberación en oposición a la dominación social.

Una teoría más en la misma línea de la resistencia como acción válida en las milongas contra poderes que sujetan y oprimen se encuentra en el concepto de *performatividad* de la filósofa feminista Judith Butler. Para ella, el género es un *performance*, una actuación, una interpretación repetida que logra efectos porque “radica en volver a efectuar y a experimentar una serie de significados ya determinados socialmente, y de esta manera ritualiza su legitimación” (1990, p. 273), imprimiéndole su propia creación, con propósitos estratégicos contra la intención represiva. Es prestarse –a través de un cuerpo que baila tango– a un acto subversivo cultural. Asumiendo que las personas se construyen social y culturalmente, también tienen la posibilidad de construirse a sí mismas, aquí es donde reside su capacidad de agencia, como la viabilidad del sujeto. Esta teoría asume el poder como condición de su propia emergencia en la misma línea de Foucault.

Desde esta perspectiva, bailar tango permite una acción política que se renueva en cada baile, mediante la reapropiación y resignificación de las normativas sociales. A través de múltiples técnicas, la mujer efectúa cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su conducta, para crearse a sí misma; es práctica reiterada de acción política que implica acciones de autoformación, de desafío a las prácticas de sujeción y de regulación de su cuerpo, de los códigos sociales y de transformación a las formas de relacionarse con ella misma y con los otros. En este contexto, Martha Lamas (1999) sugiere la necesidad de adoptar voluntariamente posturas de resistencia, para tomar distancia de los *hábitus*⁵ seculares

⁵ Hábitus: De acuerdo con Bourdieu (En: Patrice Bonnewitz2003) es la forma como los individuos van interiorizando, a través de prácticas permanentes y reiteradas, formas de hacer, pensar y sentir de acuerdo a la posición que estos ocupan en la estructura social.

emanados de instituciones de carácter patriarcal en culturas con inconsciente androcéntrico, que deviene en enfrentamientos dirigidos a ciertas prácticas, discursos y representaciones sociales que discriminan, oprimen o vulneran a las personas. Propone, también, revisar espacios comunes y mitos consagrados e intentar comprender el significado de lo simbólico porque las conquistas de derechos civiles, políticos, sociales y humanos, sumadas a los frutos positivos de la ciencia y la tecnología, favorecen el cuestionamiento de las creencias y prescripciones de género.

El paternalismo o patriarcado es una institución antropocéntrica y consecuentemente, androcéntrica, como dominio de unos seres humanos por otros, de los hombres sobre las mujeres. En términos generales, el patriarcado se puede concebir como un sistema de relaciones sociales-sexuales-políticas basadas en diferentes instituciones públicas y privadas, construcción histórica y social en la que las diferentes sociedades y culturas muestran distintos tipos de organización en lo referente a las relaciones sociales entre los sexos como “normales”, justificada a partir de la diferencia y la identidad sexuales. Esta “normalidad” constituye al sexo masculino como fuerte, inteligente y, sobre todo, autosuficiente; y al sexo femenino lo representa como frágil, emocional y dependiente.

De esta forma, el patriarcado como institución regula las relaciones entre los sexos como relaciones de poder; es una “normalidad” que tiñe las relaciones cotidianas entre los sexos en los diferentes ámbitos (familiar, laboral, sexual, afectivo, etc.). Hoy en día, gracias a las investigaciones llevadas a cabo, entre otros horizontes académicos por los estudios culturales y por el feminismo⁶, esta “normalidad” ha empezado a percibirse como una situación que ni es “normal” ni “natural”.

Para transformar los códigos que nutren los estereotipos de género vigentes, el actual desafío político de la mujer requiere una constante crítica cultural; demanda, además, el desafío de desenmarañar procesos psíquicos y culturales mediante los cuales las personas son convertidas en hombres y mujeres dentro de un esquema que postula la complementariedad de los sexos y heterosexualidad como norma. Esto conduce a redefinir la comprensión de la libertad de decidir y de actuar. La posibilidad de un cambio aflora ante la aceptación de límites y potencialidades para reconocernos como seres humanos escindidos y necesitados de

⁶ En las contribuciones de Margot Pujal, Rosi Braidoti, Judith Butler, Sandra Harding, Joan Scott, Gloria Anzaldúa, para nombrar solo algunas.

apoyo, de respaldo y de vida social.



Imagen de Claudia García

2. **EL TANGO COMO FENÓMENO CULTURAL, SU CARÁCTER HÍBRIDO, SUBALTERNO Y PROSTITIBULARIO**

*Este es el tango, canción de Buenos Aires,
nacido en el suburbio, que hoy reina en todo el mundo
este es el tango que llevo muy profundo,
clavado en lo más hondo del criollo corazón⁷*

Manuel Romero

Desde su génesis hasta su consolidación, el tango transita por diversos espacios y situaciones. En este capítulo se analizan algunos momentos y escenarios de vital importancia a partir de los cuales se hace visible la emergencia de la cultura del tango como vanguardia y, simultáneamente, como resistencia, lenguaje y decadencia, así como aquellos períodos donde fue silenciado y opacado, pero no olvidado.

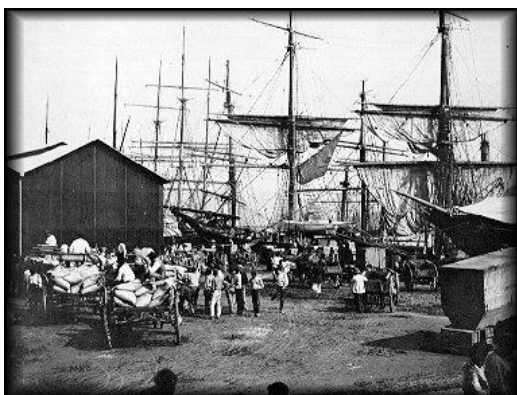
El objetivo de este capítulo es dar cuenta de la importancia del tango como fenómeno cultural, del carácter híbrido, subalterno y prostibulario que tuvo en sus inicios en las zonas estudiadas –Buenos Aires y Medellín–, su transformación y su posterior popularización, que lo llevó a

⁷ “La canción de Buenos Aires”-1933- Letra: Manuel Romero-Canta: Carlos Gardel.

configurarse como elemento definitorio de la identidad porteña. Para ello, se presenta una breve aproximación al contexto socioeconómico de ambos espacios y a las tensiones que se producen en ellos.

Tanto en Medellín como en Buenos Aires se dieron procesos migratorios que, conectados con aspectos socioeconómicos, facilitaron el surgimiento del tango. Si bien los procesos fueron muy diferentes en las dos ciudades, cabe examinarse el fenómeno del tango a la luz de sus similitudes sociales e históricas como centros de migración.

*“El tango es puerto amigo donde ancla la ilusión.
Al ritmo de su danza se hamaca la emoción.
De noche, con la luna, soñando sobre el mar,
el ritmo de las olas me miente su compás.
Bailemos este tango, no quiero recordar.
Mañana zarpa un barco, tal vez no vuelva más.”*



Puerto de Buenos Aires en 1885
En: www.clubeco.com.ar/cultura/tango.html
mg384.imageshack.us/img384/8598/cisneros2qn3.jpg



Guayaquil en Medellín-Plaza de mercado.1955

Para analizar el caso de Buenos Aires se precisa subrayar su posición privilegiada como puerta de entrada de un gran contingente inmigrante ocurrido desde las últimas décadas del siglo XIX hasta principios del XX, como resultado de campañas en pro de una política europea de emigración, la cual propició un enorme aumento demográfico consiguiendo convertirse Buenos Aires en la ciudad más poblada de América Latina. Lema Tapias dice que Buenos Aires: “atraía gentes de ultramar, especialmente hombres que viajaban sin sus familias, que aspiraban a conseguir tierra y trabajo y a mejorar sus condiciones de vida” (2000, 18). Y además, alcanzó un desarrollo importante en el continente americano por su condición de nación agroexportadora, llegando a convertirse “en uno de los primeros países

productores de cereales y el principal proveedor a Inglaterra de materias primas” (Bernand, 1997, p. 209).

La contribución de la migración italiana merece la pena rescatarse porque, en su fusión con el gaucho y el africano, incidió de una manera determinante en la formación del fenómeno del tango. La antropóloga cultural argentina María Susana Azzi dice: “En el tango confluyen innumerables elementos culturales y estéticos de origen africano, americano (gaucho de la pampa) y europeo que a su vez interactúan y se potencian” (1991, en línea), pero igualmente, y como resultado de esta fusión y eclecticismo cultural surge un grupo humano desprovisto de identidad y de raíces, generando entre ellos un proceso cultural para definirse como grupo y “en esa búsqueda se fue plasmando una danza que se estaba oponiendo a una cultura, a toda una estructura. En esa postura, hubo una ansiosa y afanosa búsqueda de libertad” (Camou, 2003).

Por el otro lado, Medellín es la capital comercial de la región antioqueña desde finales del siglo XVIII, y para principios del siglo XX, Antioquia se había convertido en el centro de la vida económica nacional a partir de la explotación de oro. Además, el rápido crecimiento industrial y el cultivo del café impulsaron la expansión urbana, con lo cual, la organización y ocupación de Medellín se alteró de forma evidente al patrocinar conscientemente las élites una ideología modernizadora.

Como Buenos Aires, Medellín vivió un proceso migratorio pero interno, fenómeno que propició un elevado aumento poblacional. Mary Roldán (2003) explica que el cambio demográfico en Medellín en las primeras décadas del siglo XX se debió principalmente al desplazamiento del campo a la ciudad, generado por muy variadas razones: la disminución de empleos agrícolas por los conflictos entre colonos y terratenientes (resultado de la promulgación de la Ley 200 de 1936 que produjo la expulsión violenta de cientos de campesinos en las décadas de 1930 y 1940); la crisis económica mundial de la década de 1930, desatada por la reestructuración del capital y la producción tras la caída de la bolsa de valores mundial en 1929, y la subsiguiente Gran Depresión que provocó el éxodo rural desde las áreas agrícolas cafeteras tradicionales hacia los centros urbanos en la década de 1930, en busca de oportunidades sociales, educativas, económicas y políticas. Finalmente, incidió también en el proceso migratorio la violencia generada por el conflicto bipartidista entre liberales y conservadores.

Patricia Londoño (1997, p. 9) expresa a su vez que Antioquia encabezó la modernización económica en el país en los inicios del siglo XX y que Medellín pasó de ser una pequeña población a un centro fabril; la ciudad transitó de un proceso preindustrial a complejas formas industriales en muy corto tiempo. Así, Antioquia pasa de ser una provincia eminentemente rural y atrasada en el siglo XIX, a una próspera y pujante región productora de oro y café, líder de la industrialización colombiana en las primeras décadas del siglo XX; en Buenos Aires y Medellín el avance en la industrialización va acompañada de transformaciones de las industrias en su tecnología y fuerza laboral, los procesos migratorios, los intentos de secularización y los cambios en la vida diaria de una ciudad pujante.

En el caso antioqueño, el inmigrante fue básicamente el campesino, en tanto que el caso argentino fue más complejo ya que la migración estaba compuesta por el europeo, el negro africano y el gaucho de la pampa, quienes, unidos por la experiencia común de la colonización y el desarraigo, se vieron forzados a migrar de sus espacios de origen y arribaron a las riberas del Río de la Plata para ser luego compelidos a desempeñarse en los más bajos servicios o dedicarse a prácticas delictivas. Los inmigrantes en ambas ciudades se hacinaron en suburbios, arrabales y en las zonas periféricas, a la vez que “logran modificar el modo de vida de los porteños, su manera de hablar, sus costumbres, alimentación, ocios e ideologías” (Bernand, 1997, p. 210), en consecuencia fueron creando ciertas prácticas sociales que sirvieron de inspiración para la música, el baile y las letras del tango:

El carácter del hombre argentino solo, silencioso e insatisfecho afectivamente tiene varias razones: el gaucho argentino se forjó en la soledad de la pampa, en ese aislamiento geográfico que habría contribuido al carácter solitario e introvertido del hombre del campo; la inmigración le agregó otra forma de soledad, la del hombre que después de cruzar el Atlántico se encontraba en una ciudad extraña, desconocida, ajena, donde las posibilidades de cimentar lazos afectivos eran sumamente escasas (Salas 1998, p. 184).

En Medellín, la migración rural creó grandes conglomerados en los alrededores de la ciudad, con notables déficits de vivienda, y condiciones de vida que establecieron una forma de habitar y relacionarse con lo urbano.

En este sentido, Reyes Cárdenas (1995) expresa que en la década de 1940, Antioquia se había convertido en el departamento colombiano más industrializado y Medellín había logrado consolidarse como una ciudad industrial y moderna en lo económico, pero dentro de una

sociedad con mentalidad tradicional y católica propiciando un rígido control clerical y conservador en la vida cotidiana de sus habitantes. En este sentido, se diferenció de otras ciudades latinoamericanas que llevaron a cabo procesos de modernización parecidos, donde la Iglesia Católica perdió fuerza y control, llegando a configurarse en ciudades más laicas y más abiertas cultural y políticamente, como es el caso de Buenos Aires durante el mismo período.

Como resultado del proceso migratorio argentino, en particular, se van generando fusiones de diferentes prácticas culturales que pueden explicarse por medio del concepto de hibridación, expresión que da cuenta de los procesos y resultados de la mezcla de diferentes culturas en América Latina y puede sugerir la integración y fusión de culturas distintas en condiciones históricas y sociales específicas, reformulando la investigación intercultural. El término ha sido transferido de la biología y recuperado por los Estudios Culturales debido, por un lado, a su utilidad para explorar y analizar procesos sociales y culturales que posicionan la identidad como el resultado de encuentros y desplazamientos históricos, y, por otro, a la posibilidad que presta a la hora de “interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas [...] donde las prácticas que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas” (García-Canclini, 2000). De esta manera, las identidades derivadas de procesos migratorios se constituyen en híbridadas por los procesos y resultados de la mezcla y la interacción cultural llevadas a cabo en América Latina, dibujando las complejas relaciones entre hegemonía y resistencia.

Desde esta perspectiva, el concepto de *hibridación* es efectivo para dar cuenta de los diferentes contactos interculturales surgidos entre los grupos que compartieron y generaron la cultura del tango –la cultura europea con la africana y la nativa americana– dentro de los procesos de modernización latinoamericanos a principios del siglo XX, en claras condiciones de exclusión y desigualdad social pero que, con el tiempo, cobraron un extraordinario protagonismo en la economía, la política y la cultura nacional argentina. Para explicar estos procesos, García-Canclini toma de la economía el término *reconversión*, expresión válida en este trabajo para denominar la práctica cotidiana de los sectores populares y de los migrantes llegados a la Argentina y desvinculados de su cultura ancestral, quienes, aun cuando se desarrollaron en contextos de desigualdad, adaptaron sus saberes para vivir en esos espacios dando cuenta de su papel activo en ellos.

Este término se ajusta perfectamente al fenómeno migratorio vivido por el grupo que

inicialmente dio vida al tango en los dos espacios estudiados. Ya que esta expresión, siguiendo a García-Canclini (2000), es pertinente cuando se busca un sentido más amplio que el de conceptos como mestizaje o sincretismo (García-Canclini 2000), y se hace referencia al fenómeno de migración humana y al estado del individuo marginal resultado de transformaciones propias del inmigrante que trata de encontrar su lugar en una nueva sociedad y que, por lo tanto, comparte tradiciones de diferentes culturas creando alianzas fecundas en un proceso que va acompañado de tendencias discriminatorias y de resistencia. Cuando los emigrantes llegan, se genera el desarraigo y la pérdida de sus raíces. Alfredo Moffatt lo expresa así:

Como toda inmigración trae problemas de identidad, y la situación de explotación social a la que se sometía a los inmigrantes conducía a la pobreza y a la destrucción familiar, factores como el vínculo, la pérdida, el destierro y la pobreza son el resultado de estas condiciones (1974, p. 65).

En el caso argentino, estos grupos marginados se congregan a bailar en sitios especiales conocidos como milongas y allí encuentran el espacio no sólo de expresión, sino también de reconocimiento entre su grupo de origen. En las milongas lograron conformar una cultura tanguera, en estos sitios de encuentro experimentaron un sentido de pertenencia y afiliación a un espacio propio. En consecuencia, la milonga fue un espacio de búsqueda de cohesión social entre los sectores marginales, en el cual se evidenció la conformación de una identidad, que reinterpreta mundos de significados. Luís Enrique Gómez Chaparro comenta como:

Los versos de los buenos tangos de antes (Soledad, Confesión, Percal, Los Mareados) le ofrecían a un hombre común no sólo la posibilidad de comprender, ordenar y expresar su experiencia personal en el amor, en la desdicha, en la desesperanza o en el consuelo, sino de sentirse hombre y saberse sensible, capaz de confesarse a sí mismo que hay adentro un mundo donde se puede llorar sin vergüenza, preservar vanas esperanzas y acariciar heridas (2005, p. 46).

Pero, igualmente, la danza y los espacios de la milonga fueron, entre otros, la expresión de códigos y reglas de dominación masculina que idealiza al “hombre viril” que forja las urbes rioplatenses, de allí viene la connotación de machismo que reviste históricamente al tango .

Además, es importante resaltar que las letras del tango también dibujan la realidad política, social, religiosa y familiar de la sociedad porteña.

Para el caso colombiano, fue en el ya desaparecido barrio Guayaquil⁸, de Medellín, conocido comúnmente como “Guayaco”, y “el arrabal de la ciudad” donde nació el tango y adonde arribaron los inmigrantes que llegaban del campo. Gómez Chaparro manifiesta que “este fue un lugar de encuentro, similar al arrabal de Buenos Aires, ambiente de estrato bajo y pobreza. Allí, en cafés y cantinas se escuchaba y bailaba el tango” (2005, p. 58).



Estación de Cisneros. Sector de Guayaquil⁹

***“Guayaquil.../ Barrio de tango, luna y misterio/calles lejanas, dónde andarán/
viejos amigos que hoy ni recuerdo”¹⁰***

Desde finales del siglo XIX, este barrio ubicado en el centro de la ciudad, se había convertido en su puerta de entrada. “Las estaciones del ferrocarril y el tranvía estaban ubicadas en frente de la plaza de mercado” (Santamaría Delgado, 2009 en línea); era el sitio obligado de llegada, para personas de todos los orígenes y categorías, fueran campesinos, turistas o negociantes; estaba el gran mercado que recibía alimentos y mercancías; además, era la sede de la prostitución donde se ofrecían servicios sexuales y compañía para los hombres que llegaban solos.

Santamaría Delgado ilustra el lugar: “Las cacharrerías, los barrios miserables y las casas de prostitución saturaban las calles estrechas y ruidosas de esa zona, a sólo unas cuadras del

⁸ Llamado así porque según Lema Tapias, “uno de sus primeros pobladores encontró el clima tan ardiente que le recordaba a la ciudad de Guayaquil, Ecuador” (2000, 65)

⁹ Tomado de: “Tango, Memoria y Patrimonio”. Disponible en: www.reddebibliotecas.org.co/sites/bibliotecas/Cultura/.../tango/lecturas/5.pdf Consulta julio 14-2010.

¹⁰ Tomado de: “Barrio de tango” 1942. Música: Aníbal Troilo. Letra: Homero Manzi.

centro” (2009, en línea). Igualmente, manifiesta que los tangos escuchados y bailados en los cafés y cantinas en el barrio Guayaquil (descrito frecuentemente como el “puerto seco” sin mar), se parecían en alguna medida a los establecimientos del puerto de Buenos Aires. Por lo tanto, fue un lugar de trascendental importancia porque allí se formó la vida comercial y nocturna de la ciudad y el tango.

Héctor Mesa, administrador del más antiguo bar del barrio Guayaquil, *El Perro Negro*, hoy clausurado, comenta que a la gente que frecuentaba los bares de las primeras décadas del siglo XX le gustaba escuchar tangos, y los únicos negocios de esa época eran el *Perro Negro* y *La Luneta*, después, nacieron bares como el *American Bar* y el *Bar Argentino*, donde se podía bailar en el patio principal y alrededor se colocaban mesas en círculo, como en el Buenos Aires de ayer y de hoy (como se cita en Ocampo, 1999).

El gusto por la música y el baile se extendió a barrios de Medellín como Lovaina, El Bosque, Belén, Aranjuez, Buenos Aires, y Manrique, entre muchos otros, donde existían (y aún existen) cafés y bares donde se bailaba y escuchaba tangos, entre ellos el Salón-bar Málaga, propiedad del Sr. Gustavo Arteaga Ríos, hoy administrado por su hijo César Arteaga Franco.

En algunos bares se hacían concursos de baile ya que el tango era también una danza para lucirse. Gómez Chaparro (2005, p. 69) manifiesta que fueron famosos bailarines como Lucía Villa y el Negro Maravilla, Chela Álvarez, Oscar “Gato” Muñoz y muchos más; en la segunda mitad del mismo siglo fueron populares Ignacio Molina y Maruja, quienes bailaban el tango clásico, estilizado, de abrazo cerrado.

La letra de la canción de Charlo “Tango a Colombia” da cuenta de la intensidad del arraigo del tango en Medellín:

Jamás pensé que aquí en Colombia / se quisiera tanto el tango, / me cautiva la bohemia/
de su loca juventud... Te admiro, Colombia, / Tu belleza / tus mujeres... Te encontré
pueblo colombiano/ Tenme en tu recuerdo /Te llevo en el alma/ Y jamás te olvidaré... /
Desde hoy basta que seas colombiano, /Serás para mí como un hermano / Y yo aquí les
dejo este tango que sale del corazón.

En Medellín, el tango cantado ha sido más aceptado por su melodía interpretada de manera emotiva, triste y melancólica. Inicialmente fue adoptado por una clase social baja y después se extendió a otros sectores de la población, pero no caló tan fuertemente en la clase dominante

debido seguramente a su relación con el estatus social del cual procedía y por estar relacionada con ambientes oscuros. Santamaría Delgado señala que: “siempre que alguien quería tipificar el mal gusto musical, el tango surgía como un chivo expiatorio” (2009, en línea). En cambio, el tango instrumental, muy de moda en Europa en esa época, fue acogido con el beneplácito de esta clase.

***“Es un bar de una esquina del centro.
Donde suelen tangueros llegar/ a sacarse los tangos de adentro/
que un vino sincero los hace brotar”.***¹¹
Carlos Cabrera



*Bares de Tango en Medellín hoy. De izquierda a derecha: Adiós Muchachos, El Patio del Tango, Salón Málaga, EL Homero Manzi, La Boa y La Payanca, 2008*¹².

Desde la década del 50, el tango se orienta hacia la clase media, producto, en parte, de las películas argentinas protagonizadas por la cantante Libertad Lamarque, conocida como la *Reina del tango*. Autores como Santamaría (2009) señalan que ella ofreció una figura de mujer más decente en el tango, más aceptable en una sociedad tan conservadora como la antioqueña. El tango bailado tuvo una aceptación menor, debido a su carácter de baile sensual de cafés y prostíbulos, además por escasez de orquestas y de espectáculos masivos de tango, como sí ocurrió en su difusión en Buenos Aires. No obstante, el tango conservó su

¹¹ “Bar Tristeza” Tango Música: Carlos Cabrera Letra: Carlos Cabrera.

¹² Tomado de “Tango, Memoria y Patrimonio”. Disponible en:

<http://www.reddebibliotecas.org.co/sites/bibliotecas/Cultura/Multimedias/tango/lecturas/5.pdf>. Consulta: julio 14- 2010.

popularidad entre las clases obreras y en la clase media, incluso después de que la mayoría de cafés desaparecieron de Guayaquil como resultado de la planeación urbana moderna¹³.

Es oportuno aclarar que la cultura del tango porteño llevó un proceso más largo y complejo que en Medellín, por lo tanto, necesita una mirada diferente. Para entrar al análisis propuesto en este apartado, se considera útil el trabajo sobre el tango en Argentina realizado por María Eugenia Rosboch (2004), quien identifica cuatro momentos ordenados históricamente del ciclo de vida del tango porteño: primer período, su gestación entre la segunda mitad del siglo XIX y 1920; segundo período o popularización, entre 1920 y 1966; tercer período o de decadencia, entre 1966 y 1980 por las políticas represoras de los gobiernos militares sobre los artistas, y último período o de resurgimiento, desde 1980 hasta la fecha. La autora aclara que esos períodos históricos se consideran importantes en la medida en que traslapan su proceso de conformación y transformación reflejándose en las representaciones que configuran el tango como práctica cultural.

2.1. Y así nació este tango

El tango, como fenómeno cultural, es quizás la manifestación artística más significativa que define la cultura popular porteña, representado por su carácter popular y diverso en su composición. Es un fenómeno complejo donde se mezclan e imbrican diferentes componentes como las costumbres, prácticas, códigos, normas y creencias compartidas por el grupo social que nació a orillas del Río de la Plata (Argentina y Uruguay) a finales del siglo XIX.

En esencia, el tango es una expresión artística de carácter híbrido, es un fenómeno de simbiosis transcultural, creado por la fusión de culturas, por la asociación aleatoria de seres humanos; es de naturaleza netamente urbana y raíz suburbana, arrabalero, y responde al proceso histórico concreto de la inmigración masiva, mayoritariamente europea, que reconstruyó completamente la sociedad de Buenos Aires¹⁴ y Montevideo, a partir de las últimas décadas del siglo XIX.

¹³ En Medellín existen en la actualidad varias academias dedicadas a la enseñanza del baile porteño, pero los espacios milongueros solo hasta hace muy poco tiempo han estado tomando fuerza, a diferencia del aumento del número de estos lugares que se registra en Buenos Aires y Bogotá.

¹⁴ El tango no es representativo de todo argentino; es música y baile urbano circunscrito mayormente a personas de Buenos Aires y hoy a algunos centros urbanos argentinos.

Mariñas (2005) apunta que la sociedad donde nace el tango escuchaba y bailaba habaneras – de Cuba–, polkas, mazurcas y valeses, bailados por blancos; en lo que atañe a los negros –25% de la población de Buenos Aires en el siglo XIX–, se movían al ritmo del candombe. D’Angelo amplía esta idea: “El tango debió tener una lenta evolución a través de por lo menos dos décadas, durante las que diversas figuras asimiladas como propias, fueron tomadas de otras danzas que le precedieron, modo sobre el que fueron creándose otras nuevas” (1998, p. 22).

A principios del siglo XX, el tango en Buenos Aires y Medellín estaba circunscrito a los bajos fondos y los prostíbulos, donde lo bailaron las prostitutas “de un modo muy ‘corporal’, provocador, cercano, explícito, de un modo socialmente poco aceptable” (Mariñas, 2005). En el puerto argentino pasó de su nacimiento en las riberas del Río de la Plata a los prostíbulos y de allí al barrio, llevado por los compadritos¹⁵ y bailado con “cortes y quebradas”¹⁶; luego, llegó al centro de la ciudad y se transformó en “tango liso”, y con esta mutación fue aceptado por la élite argentina de ese período. Es notable la diferencia con la ciudad de Medellín, donde el tango no tuvo que hacer una travesía tan larga al pasar directamente del barrio Guayaquil a los sectores de clase media y de allí a los clubes de la clase dominante antioqueña cuando es bailado en Europa.



Muelle de La Boca (1888). Sitio de llegada de los inmigrantes a Buenos Aires

En: www.taringa.net/posts/imagenes/2722193/Fotos

¹⁵ Porteño engreído.

¹⁶ Es un estilo de baile temprano conocido como “tango canyengue”, donde el “corte” es una parada abrupta que interrumpe el paso del hombre; la “quebrada” es el quiebre de la cintura para ejecutar el corte; el tango liso o de salón, es el “estilizado”. Savigliano (1995).

De lo que no hay duda es que, tanto en Argentina como en Colombia, el tango nació marginal, en los suburbios, donde se mezclaba la clase baja (malevos, compadritos y prostitutas) con la élite, forjando las primeras figuras y exploraciones eróticas de este baile. Es precisamente por su fuerte carácter erótico que fue considerado inmoral y obsceno en la época, suscitando censuras y prohibiciones en ambas ciudades. Es pertinente recordar la formulación de Carretero (2004), quien desarrolla la idea de que el baile era la antesala del encuentro sexual, porque en su ritual y en sus códigos se puede leer la aproximación sexual entre los bailarines: cuando el hombre va hacia delante y avanza en busca de la mujer y ella retrocede o le impide seguir con una “quebrada” o en un “ocho”, cuando en los adornos o figuras las piernas se abren y se cierran.

En 1917 surge el tango cantado, cuando Carlos Gardel canta “Mi noche triste” y da voz a quienes carecían de expresión política –los inmigrantes–. Sus letras hablarán de marginalidad y prostitución, igualmente van a “transmitir de manera pública las ilusiones, prejuicios, temores, la ética y la moralidad de sectores sociales hasta entonces silenciados por una estructura política caracterizada por la sucesión de gobiernos oligárquicos” (Salas, 1997, p. 187).

2.2. Avatares del tango: popularización

*El tango al centro llegaba
y su compás conquistaba,
con El Cachafaz triunfaba
y en los salones fue señor y rey...¹⁷*
Ernesto Cardenal

El tango sale de su lugar de origen, los barrios marginados y pobres, al prostíbulo, donde se desarrolla, para más tarde popularizarse en los clubes familiares y en los barrios de gente de clase trabajadora y después, al ser practicado en el exterior, logra la aceptación de los sectores altos de la sociedad porteña. Gómez Chaparro (2005) clasifica esta como la época del florecimiento del tango.

¹⁷ “Así se baila hoy”. Tango. Música: Marcos Vera. Letra: Ernesto Cardenal

Para las primeras décadas del siglo XX, cuando hizo su arribo en Medellín, el tango, con su música y su baile, ya era un género con presencia en Argentina, admirado por personajes como el poeta Alfonsina (Pedro B. Palacios), Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y Julio Cortázar, entre otros. Sin embargo, reconocidos intelectuales como Leopoldo Lugones lo veían como una “amenaza cultural” (Gómez Chaparro, 2005, p. 26); además, la élite porteña de la época le reprochaba su condición social y el carácter obsceno de sus protagonistas. El tango se prohibió, debido a los espacios donde se desarrollaba y a la forma como se bailaba; además, se le adjudicaba ser preámbulo a la unión carnal real porque posibilitaba el acercamiento, la proximidad física entre los bailarines, cuando eso era impensable.

La década de 1940 en Argentina fue de industrialización, de transformaciones en muchos ámbitos, uno de los cuales fue el tango. Este cambió su estilo musical, la forma de bailarse pasó del “corte y la quebrada” a los pasos “lisos y sencillos”, del abrazo cerrado al abrazo abierto, de sus ropas tan sugestivas a unas menos llamativas; sufrió un “adecentamiento” y ascendió en la escala social, llegando al centro de Buenos Aires y, más tarde, al resto del mundo. En este proceso, el tango perdió su sentido original de impugnador y pasó a representar al “ser argentino”. Florencia Garramuño documenta el tránsito del tango y apunta que éste, primero, era escuchado a través del organillo¹⁸ en las calles porteñas, luego, fue llevado en su versión instrumental, a través del piano, a los ambientes más “decentes” de la sociedad para, a continuación, difundirse rápidamente entre la clase media (2007, p. 67).

El cine tuvo una importancia decisiva en esa difusión y la simultánea asociación del tango con lo nacional argentino y lo moderno, porque el desarrollo de la industria cinematográfica nacional en Argentina desde finales del siglo XIX estuvo interesada en filmes ligados al tango, debido, en parte, a la naciente preocupación por la cultura popular, por lo “primitivo” (*originario*, en su acepción positiva y *bárbaro, sensual y peligroso* en su acepción negativa) exótico y típico como característica de lo nacional y como emblema de modernidad (Garramuño, 2007, p. 218) y porque lo popular (el tango) se había convertido en un producto típico nacional, asociado con lo moderno y con lo urbano. Así, el cine quiere captar esas características típicas y nacionales que el tango movilizó; el tango es percibido entonces, como símbolo nacional y simultáneamente como símbolo de la modernidad. Renato Ortiz

¹⁸ El *Diccionario del Lunfardo* de Espíndola (2003, 346) dice que era el instrumento usado por músicos que acostumbraban ir tocando por las calles. “un órgano pequeño portátil, que se toca haciendo girar una manivela”.

dice que “la nación se realiza históricamente a través de la modernidad” (como se cita en Garramuño, 2007, 231). Así, el tango como forma cultural, deviene en un producto nacional.

Jesús Martín-Barbero manifiesta en sus trabajos sobre comunicación que “el cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer lenguaje” (1989, en línea), porque éste pone imagen y voz a la “identidad nacional”, pues la gente que lo frecuenta, proyecta y recrea mirándose desde un cine que cataliza sus carencias y su búsqueda de nuevas señas de identidad.

Según Oscar D'Angelo, contribuyó a la entrada del tango a la élite porteña “el barón Antonio María de Marchi, casado con María Roca, hija del presidente Argentino Julio Roca, pero suprimiéndole su personalidad conformada en sus inicios así que, las figuras cambiaron un poco para que pudiera ser bailado en los salones elegantes” (1998, 18). Se modificaron las figuras consideradas indecentes —el corte, la quebrada— y los pasos donde había una cercanía excesivamente íntima de los cuerpos para imprimirle un estilo de tango caracterizado por ser rígido, impersonal y deserotizado. Este último es el llamado tango de salón o tango liso, o también tango europeo o americano, que perdió su identidad porteña al verse reducido a la condición de danza social (Pelinski, 2000).

Entonces, lo que se verá en adelante en Buenos Aires será la coexistencia de dos estilos: el tango bailado en salones (tango liso) y el tango “con corte” que será el bailado por el pueblo y reconocido como un verdadero medio de expresión de la cultura argentina, y como expresión nacional hasta la década de 1970, cuando el régimen dictatorial establecido en el país obliga a muchos de sus habitantes y artistas al exilio en Europa.

El paso del tango por el París de principios del siglo XX previa domesticación coreográfica (Pelinski, 2000), fue muy oportuno, ya que allí reinaba un ambiente moral más laxo y una mayor filtración social, por lo que las mujeres se podían exhibir bailando en público sin exponerse a la desaprobación moral. De esta manera, el tango llega desde los suburbios al centro de Buenos Aires, con su posterior triunfo en París, logra por fin ser aceptado por algunos medios de la sociedad argentina que le resistían y alcanzó su máxima popularidad, llegando a ser escuchado y bailado en los salones elegantes y en los clubes tanto de Argentina como del resto del mundo. En este proceso, el tango se desterritorializa.

2.3. Medellín danza con la música del bandoneón

Existen numerosas teorías sobre el impacto del tango en la región antioqueña, sobre la forma como se capturó su carácter. Por lo tanto, es difícil dar una sola explicación sobre por qué caló tan profundamente el fenómeno del tango entre los antioqueños, por qué esta música despertó tantas emociones en un pueblo tan lejano de Buenos Aires. Se puede indicar que su arraigo tiene que ver con múltiples variables y hechos que inciden en el proceso del desarrollo de esta cultura, las cuales se discuten a continuación.

Conviene señalar que el tango que surge en Medellín no es el resultado de una búsqueda de identidad geográfica ni de pertenencia a la tierra como sí ocurre en Buenos Aires (Camú, 2003), en cambio, fue el escenario de encuentro social, de afecto, de relación, de vínculo en cafés, bares y prostíbulos, alrededor del cual se estableció una comunidad afectiva. Aquí procede recordar que la difusión del baile no fue sencilla porque tenía un estilo muy audaz para las costumbres y la moral de la época en ese espacio regido por estrictas normas morales y sociales, teñidas por elementos religiosos, conservadores y paternalistas especialmente para la mujer. Por ello, como es el caso de tantas otras expresiones artísticas que tienen su origen entre las clases subalternas, hubo mucha resistencia en su aceptación. Sin embargo, los antioqueños fueron embrujados por la música de arrabal y por el lenguaje lunfardo¹⁹, tan difícil de comprender, por lo demás, con un origen prostibulario porque el tango les ofreció a través de sus letras, sus músicas y sus interpretaciones diferentes mensajes con los cuales la gente se identificó y la posibilidad de construcción identitaria.

Pablo Vila (1996, en línea) se pregunta en sus artículos sobre tango e identidad la razón por la cual diferentes actores sociales se identifican con un cierto tipo de música y no con otras formas musicales. Vila emplea un marco teórico althusseriano basado en la categoría *interpelación*, que le permite plantear que el tango y la música popular actuaron como discurso en su lucha por la construcción de sentido en la cimentación de su identidad, como interpeladora de identidades sociales. Así mismo, los antioqueños aceptaron el tango porque éste tenía y tiene sentido para su construcción identitaria. Fue un estilo musical específico que

¹⁹ En el *Diccionario del Lunfardo* de Espíndola (2003, p. 291), figura como el lenguaje popular, la jerga de la gente del bajo fondo. También es como señala Lema Tapias: “un lenguaje secreto usado para que no sea comprendido especialmente ante personas con autoridad. Con el tiempo, algunas palabras del lunfardo han cambiado su significado por connotaciones más positivas”. (2000, p. 51).

se conectó con un actor social también específico con determinada posición social, por un lado, y expresión musical por el otro.

Si bien los antioqueños no poseen un origen racial similar al de los argentinos, ni un trasfondo cultural semejante y vivían en un ambiente de carácter rural, en contraste con el carácter urbano de Buenos Aires, cabe mencionar que los antioqueños hablan de una manera natural una especie de lunfardo (el lenguaje del tango), sumado a una indudable similitud sentimental entre el antioqueño y el porteño, afinidad que posibilita la identificación con la música de Buenos Aires, así, la línea melódica del tango y su contenido emocional llegan espontáneamente al corazón antioqueño. Fernando Cruz Kronfly (1997) señala que el tango fue aceptado porque porteños y antioqueños compartían ideales y problemáticas comunes; así, el tango en sus letras expresaba el sentir de la condición emocional y social que experimentaban los inmigrantes del campo a la ciudad y, por lo tanto, llenó un espacio y proporcionó un imaginario que les permitía apropiarse de la nueva realidad, en este sentido, esta música popular actúa como interpeladora de identidades, ya que “trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas” (Vila, 1996, en línea).

El tango, en su música, baile y letras, es la expresión del ser marginal y del subalterno: habla de desarraigo, pérdida, desencuentro, desamor y reencuentro con la interioridad, habla del sentir de esos inmigrantes, razón por la cual se identifican con las letras y la música porteña. Ángel Jaramillo (2001, p. 92) hace eco de las afirmaciones de Cruz Kronfly cuando asegura que el tango es la expresión de desfogue de un pueblo que busca divertirse con música y danza, y a la vez reflejar su propia identidad cultural, en este caso con un producto importado y su sentimiento, donde se cantan y cuentan las historias de sus vidas y la nostalgia por sus raíces perdidas en el proceso migratorio.

Las afirmaciones anteriores evidencian la pluralidad de factores que propiciaron el arraigo del tango en Medellín; a los anteriores se le pueden sumar, entre otros, los diferentes medios de comunicación como el cine, el teatro, la radio y el disco, que fueron determinantes en su difusión porque estos, de acuerdo a Martín-Barbero, son medios decisivos en la formación y difusión del sentimiento y la identidad nacional. En el caso particular del tango y su recepción, la gente goza de la música popular porque ella consigue dar respuesta a cuestiones de identidad social y nacional.

Para Luciano López Londoño (1997, p. 1), los primeros tangos que escucharon y vieron bailar los colombianos fueron aquellos que mostraron las compañías de teatro español en las dos primeras décadas del siglo XX, así como gracias a la llegada del cine, las visitas a nuestro país de cantantes argentinos y a los viajes a Argentina de los cantantes colombianos que al regresar cantaban tangos en sus presentaciones durante la década de 1920. Lema Tapias (2000) anota que, como consecuencia de la falta de tecnología y calidad requeridas, los músicos compositores colombianos de principios del siglo XX debían mandar a producir sus discos de acetato a Argentina, por lo que muchas veces llegaban discos que por una cara tenían su canción y, por la otra, un tango. Lema Tapias (como se cita en Gómez Chaparro, 2005, p. 54) señala que en los años veinte, Augusto Berto, bandoneísta de la Compañía de Comedias de Camila Quiroga y el Dueto Wills y Escobar, trajo los primeros tangos a Colombia, y en su difusión intervinieron varios compositores antioqueños, entre ellos Luís A. Calvo, Alejandro Wills, Julio Erazo, Emilio Murillo y Luis Penagos, y escritores y poetas como Manuel Mejía Vallejo, Otto Morales Benítez y Juan Manuel Roca (2005, p. 16).

Otro factor muy importante fue la muerte del cantante Carlos Gardel, el primer cantor de tangos de salón y de espectáculo, en un accidente de avión en Medellín el 24 de abril de 1935. Escuchar a Gardel era un rito en el ambiente familiar, en cafés y tugurios, en la ciudad y en el campo, ya que la gente era cautivada por su voz y se identificaba con sus letras. Para Argentina, Fernando Diego Astigueta (1965, en línea) expresa que Gardel conquistó categoría de santo pues “no hay casita en Buenos Aires o en el resto del país que no tenga su retrato junto a la Virgen de Lujan o al Sagrado Corazón”; sobre Medellín se dice que en cada hogar había una imagen de Gardel y otra del Sagrado Corazón de Jesús.

2.4. Prostíbulos al son de un tango

Las ciudades donde surge el fenómeno tanguero estaban liderando un proceso de modernización y de urbanización con una gran masa de marginados urbanos y una élite de prósperos empresarios, al tiempo, hubo un aumento de la prostitución femenina en la década de 1920, tanto así que se calculaba para Medellín en 1940 “una prostituta por cada 40 hombres” (Reyes Cárdenas 1995, p. 215). A su vez, en Buenos Aires en 1887 había mayoría de hombres y con el tiempo aumentó su número, lo que propició la prostitución y el proxenetismo: “la alta tasa de masculinidad indujo al aumento de los prostíbulos” y la mujer

en este contexto “se vuelve un mal necesario” (Lavalle, 2007, p. 74). El prostíbulo era una necesidad fisiológica y social dada la dificultad para hacer amistades, así como por la imposibilidad de integración a través de la lengua, lo que dejaba como opción a la música:

Argentina desde finales del siglo XIX se ha convertido en la terminal de las redes de la trata de blancas en razón de que especialmente los judíos de Europa del este se dedican al tráfico organizado de mujeres, abundan los burdeles y las casas de citas, administradas por “polacos” donde las mujeres “recibían hasta 65 clientes por día y mientras los hombres esperaban su turno escuchaban tangos (Bernand, 1997, p. 249).

Gustavo Varela señala el malestar que causaba en las élites porteñas la cultura del tango que se desarrollaba entre los inmigrantes en los prostíbulos, y plantea que era una provocación a la moralidad de la época, entendible por la sensualidad que implicaba su baile:

Seis mil prostíbulos eran garantía de una rápida dispersión por toda la ciudad, por todas las clases. Porque si bien es cierto que la mayoría de los inmigrantes eran varones que venían sin sus familias, no alcanza como justificación para explicar por qué Buenos Aires se convierte en la capital mundial de la prostitución. Sólo puede entenderse si los sectores más acomodados económicamente y vinculados con el poder son cómplices de esta situación, ellos aceptaron, compartieron y de algún modo promocionaron la prostitución (2004, en línea).



Prostíbulo en Buenos Aires, 1920

Los hombres bailan mientras esperan....

Disponible en:

www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/origenes_del_tango.asp

A la luz de estas consideraciones, el autor sugiere que la prostitución en Buenos Aires fue diseñada y recomendada para controlar la sexualidad (moralidad), además, promovida como una fuente de empleo (economía); fue una prostitución (nacional) regulada por el Estado y por su clase dominante. La prostitución cumple una función pública: “como válvula de escape a una sexualidad masculina no canalizable por otras vías; como compañía y alivio a la soledad del hombre” (Segura 1993, p. 208). Se pueden dibujar los propósitos de una sociedad que pretende legitimar una acción al imponerle una redefinición social a esta actividad, a la vez que evidencia la inconsciencia y la conformidad insensible de una sociedad ante situaciones de violencia y explotación de las mujeres

La moralidad de la clase burguesa ascendente en el contexto porteño de principios del siglo XX, daba cuenta de las articulaciones de género y clase, se refería a un esquema normativo, a la forma correcta de ser (de la mujer) y de hacer algo obligatorio. Cada grupo o clase social generaba un tipo de moral acorde con sus necesidades, intereses y concepciones de la vida que hegemonícamente hablando es la moral de la clase dominante la que prevalece en un determinado período histórico, consecuentemente, es un hecho histórico, por lo tanto, es un aspecto de la realidad humana que cambia con el tiempo, con la clase social y con el género al que se pertenece.

Ideológicamente hablando, son los marcos mentales como el lenguaje, los conceptos, las categorías, y los sistemas de representación que los grupos sociales utilizan para entender y definir el modo en que funciona la sociedad. En el sentido gramsciano, la teoría de la ideología ayuda a analizar, cómo un grupo particular de ideas llega a dominar el pensamiento social en un contexto histórico y, de esta manera, mantener su predominio y liderazgo sobre la sociedad; es una forma de poder y de dominación pero también de hegemonía liderada por los grupos dominantes sobre los demás, utilizando mecanismos políticos y culturales para dar sustento a esas formas, con la aceptación más o menos voluntaria de los sujetos dominados. Louis Althusser (1970) considera que la ideología constituye a los sujetos como tales a través de los aparatos ideológicos del Estado.

El tango y la mujer del bajo mundo habitaban un universo prohibido, las mujeres que se acercaban a él eran jóvenes procedentes del campo o inmigrantes. Una acertada explicación a esta situación y que envuelve a ambos espacios (Buenos Aires y Medellín) se encuentra en Julio Mafud (1996) cuando escribe que en el momento en que esas jóvenes se hartaban de ser obreras, planchadoras o costureras se prostituyen, son ellas las que voluntariamente deciden cambiar su destino, son las que se rebelan, porque aceptar el tango era una forma de rebelarse contra la costumbre y la moral ciudadanas. Para entonces, el trabajo de bailarina de tango o de dueña de prostíbulos llegó a ser muy codiciado, porque era la única manera de adquirir prestigio y fama dentro de ese ambiente, cosas que no hubiera podido lograr de otra manera.

En esta misma línea, Marta Savigliano hace referencia a las mujeres que bailaban tango en los cafés y prostíbulos para poder sobrevivir a las precarias condiciones a las que se veían avocadas como mujeres de la clase menos favorecida, para mejorar sus vidas, para hacerlas

más gratificantes, luchando con gran esfuerzo por la movilidad social. Savigliano afirma que la mujer nunca ha sido pasiva porque siempre, de una u otra forma, ha pretendido jugar el juego de la vida con las armas de las que dispone para ello: “El tango, tanto en su lírica como en su coreografía ha registrado las habilidades de las mujeres para subvertir y negociar” (1996, p. 104).

Existe una idea muy generalizada con relación a la función del prostíbulo dentro del nacimiento del tango, lo que ha generado un debate entre detractores que lo niegan y partidarios de esta teoría que afirman el ascendente prostibulario en su génesis. En el primer grupo, investigadores como Juan Carlos Cáceres, Ricardo Güiraldes, autor de *Don Segundo Sombra*, José Gobello e Ignacio Lavalle, quien manifiesta que:

Cabe remarcar la falsedad en la concepción de que el baile fue creado en el prostíbulo. El tango en su origen fue una expresión del pueblo, del negro y del campesino, de las orillas; no obstante, el burdel fue una empresa que abrió a un cierto número de personas la posibilidad de descubrir y propagar el baile, amén de practicarlo (2007, p.24).

Entre los que lo reafirman categóricamente se pueden mencionar a Marcel Proust, André Guide y poetas como Jean Richepin, Rubén Darío y Jorge Luís Borges; el famoso poeta modernista argentino Leopoldo Lugones cita en su libro *El Payador* (1916) que el tango es una amenaza cultural y “un reptil de lupanar”, desprovisto de sentimiento y de espíritu. Lavalle afirma que la teoría de Jorge Luís Borges (1955) es que el tango no nace en los suburbios, ni en los conventillos²⁰ ni en las orillas²¹ como muchos lo aseguran, porque el patriarcado lo habría rechazado, sino que “nace en las esquinas, lo bailaban parejas de hombres porque: “lo vi bailar en los barrios de Palermo y después en la Chacarita y en Boedo”, y Juan Carlos Cáceres asegura que los hombres “practicaban entre ellos para no equivocarse y no hacer figuras erróneas en la milonga” (2010, p. 17) como lo ilustra la imagen a continuación.

²⁰ Según el *Diccionario del Lunfardo* de Espíndola (2003, 1509), la expresión viene del diminutivo de convento, pero también es casa de vivienda donde conviven personas de extracción humilde o de dudosa reputación.

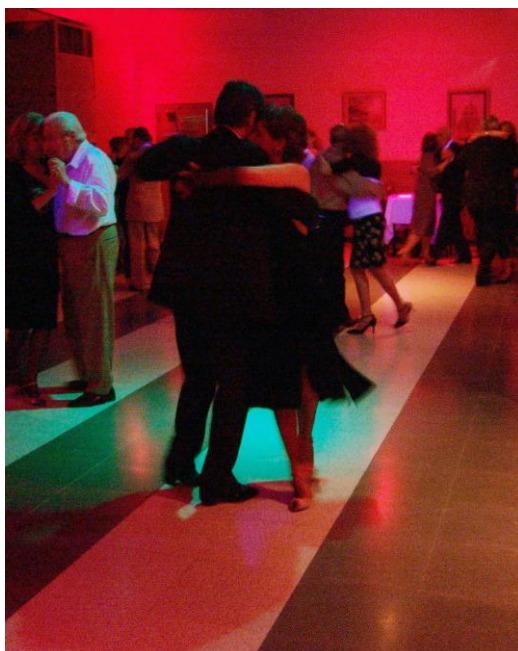
²¹ Orilla, en el *Diccionario del Lunfardo* de Espíndola (2003, 347), es el arrabal, zona de gente pobre y sospechosa, hoy es el centro de Buenos aires.

Hombres bailando tango en una calle de Buenos Aires en 1920.

www.taringa.net/posts/info/271-1973/



El tango que se bailó en lugares diferentes a los prostíbulos, como los clubes sociales, adquirió nuevos significados en ambientes más familiares al propiciar lazos solidarios comunitarios y privársele de sus asociaciones eróticas y sensuales, espacios donde el cuerpo de la mujer era rigurosamente controlado por la familia y por su grupo social. En consecuencia, en este acto de censura se le reconoce su sensualidad además de exaltarle los sentidos que hacen de ella una manifestación simbólica de las pautas que regulan las relaciones de género en una sociedad.



Milonga *El Trovador* en Buenos Aires-2010

3. VIVENCIAS MILONGUERAS

“La Milonga...sala de guardia permanente para los enfermos de tango, de vida, de encuentro, de sueños.”

Sonia Abadi

En este apartado se evidenciará cómo las parejas danzantes milongueras consiguen convertir su cuerpo en un lenguaje íntimo que habla de historias, que crea con sus movimientos diálogos que sustituyen la palabra para que el cuerpo en su totalidad protagonice el sentir de ambos, en un intercambio que se convierte en un extraordinario fenómeno desbordante de símbolos y alusiones a sus vidas. Se muestra cómo en los espacios de la milonga navegan e interactúan grupos sociales y valores culturales que dan cuenta de tensiones, negociaciones o juego de valores, y de contradicciones, apreciadas a través del ritual milonguero, con imágenes que ilustran lo dicho, además, hablan de un ritual sagrado, defendido a capa y espada por los milongueros más ortodoxos, un ritual con características específicas para cada espacio escogido y para cada género, desde que los personajes inician su preparación con la vestimenta tanguera hasta que la milonga llega a su fin. En cada milonga en Buenos Aires, acostumbran cerrar el baile con los compases característicos de la “La Cumparsita”, tan es así que existe la expresión “*quedarse hasta La Cumparsita*”.

3.1. El tango en las milongas

En sus comienzos, las milongas en Buenos Aires fueron territorios que posibilitaron la búsqueda de reconocimiento, interacción, y expresión social y afectiva para las personas que las frecuentaban y facilitaron la creación de un sentido de pertenencia a un grupo determinado, específicamente a los inmigrantes, quienes generaron a través de las milongas relaciones sociales con grupos que por diversas razones se sintieron marginados y excluidos-.

Las personas concurrían a estos lugares, entre otras razones, para distraerse, socializar o construir y recuperar lazos sociales e identidades perdidas debido al proceso migratorio y a sus condiciones de vida, o bien para eludir una estructura jerárquica social excluyente y escapar del estado de marginalidad y de subalternidad al que estaban abocados. Por lo anterior, los protagonistas del tango han sido considerados sujetos que transgreden los estereotipos sociales femeninos y masculinos de un espacio y de una época, porque el tango tanto en la sociedad colombiana como en las capas sociales elevadas argentinas constituye una expresión que nace por fuera de esos espacios instituidos, es un escenario en el que se plasman sentimientos y conductas populares, que se afirman pero también se revelan en las esquinas, en las orillas, en los conventillos, las calles y los prostíbulos del barrio. Esta idea queda reflejada en la forma como se avanza al bailar en las milongas, en el sentido contrario de las agujas del reloj; Lavalle interpreta este hecho como referencia a la rebeldía que el acto conlleva: “Una forma de contrariar lo instituido” (2007, p. 36). El tango es, en palabras de Cadícamo un “violador de fronteras”²².

Por su importancia en la conformación de relaciones de género asimétricas, es relevante señalar la importancia de las milongas para las personas vinculadas a la cultura del tango en las ciudades de Buenos Aires, Bogotá y Medellín. Hay que aclarar que sólo hasta hace muy poco tiempo Medellín transita en el proceso de las prácticas del tango en las milongas, mientras que Bogotá lleva una trayectoria diferente y más amplia en este aspecto. Las milongas son el espacio privilegiado de representación del tango ya que incorpora múltiples manifestaciones simbólicas que conforman esa práctica cultural: diversidad generacional, social y profesional, variedad en la vestimenta para bailar, consiguiendo cierta cohesión

²² “Tango de ayer”. Letra y música de Enrique Cadícamo.

social, donde jóvenes y, en su mayoría, adultos, establecen relaciones de afectividad, esto en Colombia, porque en la mayoría de las milongas en el exterior esta familiaridad no se logra tan fácilmente.

Como resultado de aproximadamente 20 entrevistas realizadas al lo largo de 2009 y 2010 a adultos, hombres y mujeres, que han pasado los cincuenta años de edad y que llevan más de treinta años bailando tango en Buenos Aires específicamente,²³, así como derivado de la observación y participación en los espacios de las milongas, es posible afirmar que los agentes socioculturales que se congregan alrededor de este goce y placer oscilan entre los 20 y 75 años, con gran predominio en edad media, jubilados o separados; el común denominador lo conforman individuos que ya no trabajan o cuyas las familias se han desintegrado, así como jóvenes de ambos sexos iniciándose como milongueros con miras a llegar a ser bailarines profesionales, por gusto, o porque ven en el tango la oportunidad de surgir, de conquistar movilidad económica, de adquirir medios para ganarse la vida. También se aprecia una mayoría femenina, mujeres modernas e independientes que se acercan buscando en la magia de las milongas, el goce, el calor y la sensualidad de un abrazo varonil o la simple cercanía de un ser humano. La imagen a continuación refleja el predominio de estas características.

La investigadora se encuentra directamente vinculada con el baile del tango desde hace más o menos cinco años, en un ejercicio de relación directa con grupos de personas que hacen parte de esta cultura en escenarios milongueros, en ciudades como Buenos Aires y Bogotá. En ésta, se practica y se baila tango semanalmente en grupos que oscilan entre cincuenta y cien personas en lugares como *Egocentro, El Viejo Almacén, Arrabalera y el Cafetín de Buenos Aires*, entre otros; en aquella, el número de milongas es muy grande y cada día funcionan más de una a las que concurren un promedio de 200 personas. (Ver imagen p. 57).

²³ La razón para seleccionar personas con estas características es que me identifico plenamente con milongueros que practican el tango de salón o milonguero; anteriormente se han explicado las diferencias de baile.



Milonga El Trovador, Buenos Aires, junio de 2010

La cultura del tango, en tanto hecho social, tiene varias interpretaciones, como bien se pudo constatar en la experiencia de la autora en las milongas de los espacios escogidos. Por un lado es una actividad integrante, socializadora, recreativa y con identidad propia, pero, por otro, es machista, afirmación que ha generado mucha controversia no sólo entre los mismos milongueros, profesores y bailarines sino dentro de los académicos que, desde diferentes disciplinas, estudian el fenómeno del tango. Los más, afirman que ha sido desde siempre machista (término popular) porque como lo marca el antropólogo argentino Roberto Pitluk, el machismo es un fenómeno social muy peculiar del hombre argentino pero particularmente del porteño:

[...] es un estado del ser o un arquetipo que se refleja en un conjunto de actitudes corporales, gestos, tonos de voz, puntos de vista, modos de pensar, clichés y frases hechas [...] permea todos los estratos sociales y los momentos [...] llegó con los conquistadores [...] y la corriente inmigratoria le aportó un gen extra (2007, pp. 18- 20)

La anterior cita se hace evidente al observar el baile del tango, pues sus figuras reflejan un juego de dominio expresado particularmente en el “corte” y la “sentada” reafirmando la

supremacía del hombre. Tulio Carella lo confirma: “El hombre guía, conduce, dirige, obteniendo los pasos que desea [...] impone un dominio que puede parecer poco galante pero que no desdice el origen de malevo, requeridor y prepotente” (1966, p. 40). Igualmente, en entrevistas realizadas por la autora en el 2009 en Buenos Aires, entre otros, el reconocido bailarín Carlos Copello, y la milonguera colombiana Ana Cecilia Aldana, residente en esa ciudad, entre otros, reconocen y aceptan el machismo en el tango.

Otra visión, opuesta a la anterior, es que el machismo en el baile y letras del tango no es diferente a cualquier otro baile y que es más una cuestión “necesaria” porque como lo asegura Lidia Ferrari “dejarse llevar por el hombre no es subordinarse o ser dominada o sometida por él, sino aceptar su condición para poder bailar” (1996, en línea). Algunas entrevistadas como las señoras Silvia Piñeros y Lucila Castro confirman la cita anterior.

Por experiencia propia considero que el baile del tango es considerablemente machista, pero también pienso que la mujer, la mayoría de las veces, tiene la posibilidad de decidir y escoger quien ejerce “dominio” sobre ella, a la vez, es indiscutible que esta práctica conlleva una actividad socializadora, es un tema que exploro en el siguiente capítulo. Así mismo, los espacios donde se recrea la cultura tanguera son pensados como lo que en antropología se denomina “espacios simbólicos”; un punto de encuentro donde se ejercen, consolidan y reproducen identidades; dichos espacios simbólicos son las milongas.

En Buenos Aires se dice que ya no existen las milongas de antes, aquellos “templos del tango”, aunque sí sobreviven antiguos salones, (comentado en entrevistas ocasionales en algunas milongas); hoy las milongas en Buenos Aires y Bogotá funcionan en locales propios o alquilados para la ocasión, donde se conservan con cierta fidelidad los ritos del baile, pues, se supone, a las milongas se llega cuando se conocen los pasos básicos y se tiene cierto dominio del baile. Las personas que frecuentan las milongas con alguna o mucha experiencia se identifican como milongueros.

Los encuentros de bailarines en las milongas de ambas ciudades funcionan de manera diferente porque los contextos también lo son; el medio del tango en Colombia es más personal porque todavía es un medio limitado que lleva poco tiempo, los milongueros se conocen entre sí y cuando llega alguien de otra parte es perfectamente identificable como extraño. En Buenos Aires, aunque los milongueros que van asiduamente a una misma

milonga se llegan a conocer, no es común que se generen lazos muy estrechos, aunque hay cordialidad. Igualmente, de manera constante llegan extranjeros que van exclusivamente a bailar tango por dos o cuatro semanas por lo cual no se estrechan mucho las relaciones.

Cuando una mujer llega a una milonga por primera vez, tanto en Colombia como en Buenos Aires, entra con sus zapatos en una bolsa especial al hombro, saluda a los conocidos y escoge una mesa desocupada e inicia ceremoniosamente la postura de los zapatos, luego, examina el escenario para identificar algún conocido o se dedica a observar a los milongueros como posibles parejas y espera ser elegida a bailar.

En el ritual porteño, la mujer dirige su mirada al lugar donde se encuentran los hombres haciendo contacto visual con alguno; tiene todo el tiempo para decidir, pero si hizo el contacto y no quiere bailar con ese, retira su mirada y la dirige a otro lugar, esto con el fin de no tener que rechazarlo directamente porque sería un gesto grosero de su parte, además, porque así se evita el malestar del hombre; en Colombia, hasta el día de hoy, todavía no se usa este modelo para invitar a una mujer a bailar.

Un punto importante en el caso de la mujer en el baile es que, en general, a ella no “se le exige ‘ningún rasgo de belleza’, sino que sea buena bailarina, se baila por el baile mismo” (Carella, 1966, p. 37), es decir, lo más importante es que baile bien, sin embargo se puede percibir que en las milongas (allá y aquí) algunos milongueros sí optan por las mujeres jóvenes y atractivas aunque no sean las mejores bailarinas.

En Buenos Aires, cuando ella ha decidido con quien bailar, responde con un gesto de asentamiento casi imperceptible, con un leve *cabeceo* y media sonrisa, con un movimiento de cabeza o con los ojos, dependiendo de cómo ha sido invitada, luego, el hombre se dirige a la pista de baile y allí se encuentran y se saludan brevemente (o no), entonces, la mujer espera y él inicia el abrazo –estrecho o abierto–; en ese momento se negocia tácitamente la disposición de la entrega, la longitud de los pasos, la energía propia de cada uno, y la dirección del recorrido, en riguroso sentido contrario a las agujas del reloj; luego viene la búsqueda del contacto en sus cabezas, ese es el primer paso a la intimidad y desde ahí se inicia la tanda a bailar que varía entre cuatro y cinco temas de la misma orquesta y se van intercalando diferentes ritmos del baile (tango, milonga y vals) bailados con el mismo compañero, en cada tanda se vive la experiencia de una nueva pareja; la cortina marca el final de la tanda con una

melodía inconfundible en cada milonga y, los bailarines regresan a sus correspondientes mesas. La imagen a continuación da cuenta de la invitación o cabeceo.



Milonga El Trovador, Buenos Aires, junio de 2010

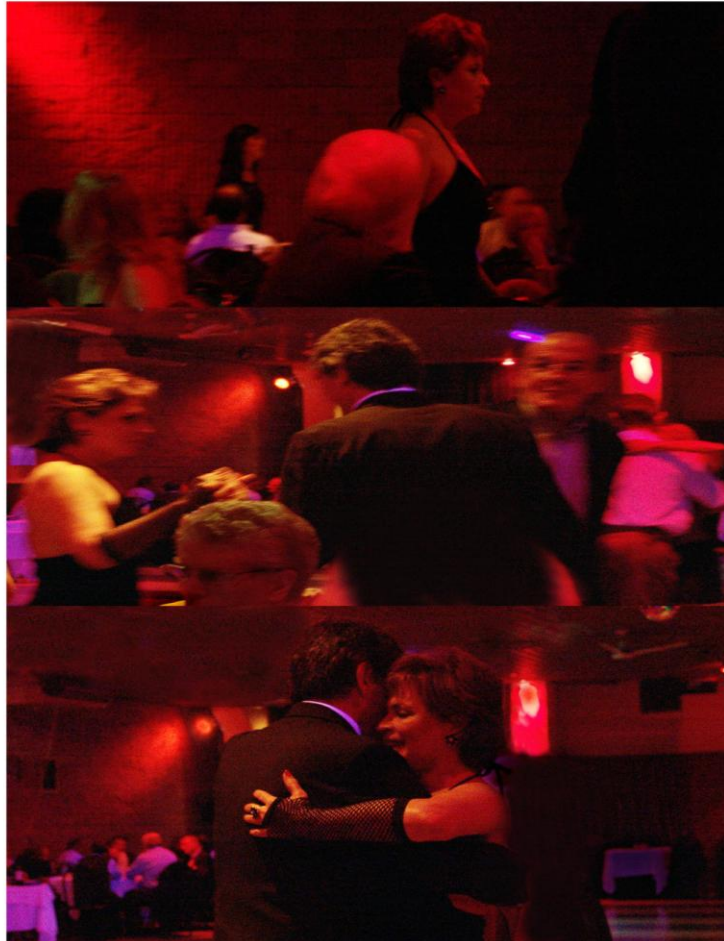
Las miradas se entrecruzan esperando el cabeceo.....

En Colombia es diferente; el hombre se dirige a la mesa donde está sentada la mujer que ha escogido, la invita de palabra o le extiende su mano y no necesariamente baila tandas con ella, pueden ser dos bailes o más, de ahí en adelante, funcionan igual que en Buenos Aires.

¿Cómo demuestra una mujer que sabe bailar? Ese es un primer problema que es preciso subsanar; muchas veces no se es escogida en toda la noche y la mujer sale de la milonga muy decepcionada, otras, logra su cometido y lo que sigue es que debe convertirse en “objeto de deseo de los bailarines”, es decir, demostrar que sabe bailar con destreza, con habilidad y

aunque el físico es importante, lo que hace la diferencia es saber bailar. ¿Cómo identificar una buena bailarina? Porque sabe seguir al pareja, se deja llevar por él, puede leer sus marcas, su ritmo, su velocidad y se deja ir al murmullo de un tango que le llega “al de la zurda” (al corazón), se entrega y va al compás de la música.

¿bailás...?



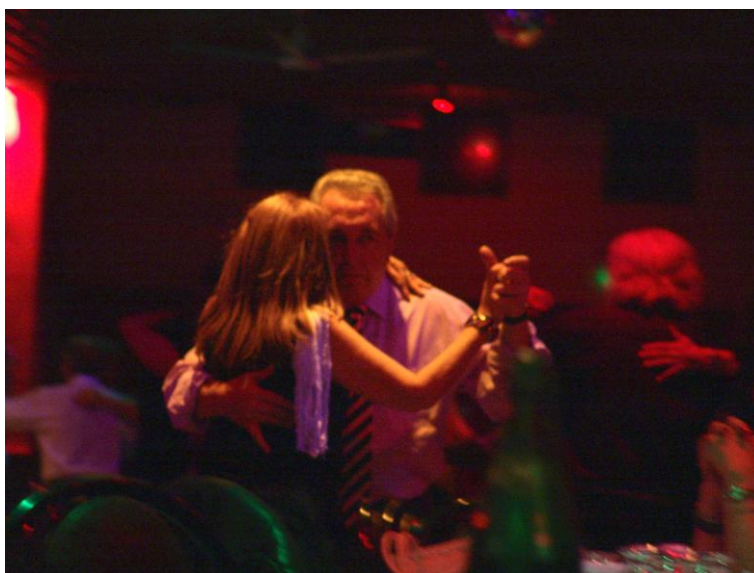
Milonga *Sueño Porteño*, Buenos Aires, Junio de 2010

bailemos...

En las milongas, por experiencia propia, las diferencias de clase y edad entre hombres y mujeres se ignoran; paradójicamente, estas diferencias generan cierta atracción porque el baile se ajusta, cultiva y las celebra. A un milonguero o milonguera no le importa mucho si su pareja es joven o “grande” (alguien que pasa los cincuenta), lo que importa es que “*baile*”. Como apunta la milonguera y psicoanalista Sonia Abadi, “los límites se borran, se

trascienden, se transgreden edades, orígenes sociales y culturales; proporciones físicas no son ya barreras sino puentes” (2005, p. 13).

Esta es una situación análoga a la del carnaval; siguiendo a Mijail Bajtín: “Durante el carnaval todos son iguales, una forma especial de libertad o contacto familiar reina entre la gente que normalmente está dividida por las barreras de casta, propiedad, profesión y edad” (1984, p. 10).



Milonga El Trovador, Buenos Aires, junio de 2010.

Las diferencias se borran.....

La milonga es el lugar donde los milongueros de Buenos Aires, París, Londres, Bogotá o Medellín –dice Sonia Abadi (2005)– se encuentran como si fuera la primera vez y se separan como si no fueran a volver a verse, pero cuando vuelven a encontrarse, es como si fueran dos extraños, y casi sin un saludo dan inicio al rito una vez más.



Milonga El Trovador, Buenos Aires, junio de 2010.

“Así se baila el tango, sintiendo la cara, la sangre que sube a cada compás, me pasa 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...”²⁴

3.2. Ritual que se renueva

El ritual tanguero en una milonga es vivido como un acto de celebración, de culto, de ceremonia, donde se advierte la analogía del baile del tango con un acto “religioso”. Un rito, explica Lavallo, “es una ceremonia de iniciación donde hay un conjunto de reglas establecidas para el culto y unas pautas a seguir en el espacio sagrado” y más adelante agrega, “la expectativa festiva, la vestimenta, los códigos, las reglas de invitación y las pautas de tiempo entre baile y baile son algunas de las manifestaciones que hacen recordar lo sagrado”. (2007, p. 35).

Para un milonguero, la milonga es un espacio sagrado y ceremonial, un rito que se repite en cada milonga, un rito que produce el “efecto tango”. Las milongas se asemejan a la experiencia religiosa porque invitan a un momento de introspección, es como estar sumido en una maravillosa y gratificante experiencia religiosa, sublime, lejos de lo cotidiano. El famoso bailarín de tango Carlos Copello concuerda con esta imagen del ritual en las milongas²⁵,

²⁴ Así se baila el tango. Letra: Marvil (Elizardo Martínez Vilas), música: E. Randall, Intérprete: Alberto Castillo.

²⁵ En entrevista realizada en Buenos Aires, junio 27, 2009.

señala que tanto los hombres como mujeres van a la milonga como a una ceremonia, es como un ritual, salen muy arregladas, muy bien vestidas con la expectativa de un buen baile.

Esta imagen la ilustra acertada y bellamente Ernesto Sábato en su obra *El túnel* (como es citado en Colosio, 2005): “Entré en el Café Marzotto, supongo que ustedes saben que la gente va allí a oír tangos, pero a oírlos como un creyente en Dios oye La pasión según san Mateo”. Lavalle, por su parte, retoma las admirables palabras de Nietzsche para expresar lo que se siente bailando un tango: “Con el canto y la danza, el hombre se siente pertenecer a una comunidad superior: se ha olvidado de andar y de hablar y está a punto de volar por los aires, danzando” (2007, p. 42).

Sonia Abadi tiene la experiencia y la voz para dar cuenta de este ritual:

Bailan juntos compartiendo espacios llenos y vacíos. Cada uno escucha el cuerpo del otro, adivina sus pies, registra su emoción, a veces su ansiedad, otras, su sorpresa. Se transmiten sus vivencias en un diálogo secreto de preguntas y respuestas. A veces ruego, regateo, exigencia. Otras, reserva, recato, recelo. No se miran ni se hablan. Si hacen falta palabras es porque el lenguaje de los cuerpos está fallando. Ella no toma la iniciativa, sólo intercala algún capricho que no perturbe la continuidad del desplazamiento (2005, p. 31).

Al bailar, los pies de la mujer van dibujando, van fileteando el piso con elegancia y delicadeza, pasos y movimientos que se traducen en figuras y en adornos, las melodías de la música que se escucha al unísono con la marca del parejo y atentos al compás. La palabra es prohibida, se baila en silencio, no caben diálogos o comentarios porque el murmullo de un tango apaga las palabras, interrumpe los latidos de dos corazones que viajan acompasados.



Milonga El Trovador, Buenos Aires, junio de 2010

Cuando se ha tenido la suerte de ser escogido por un “milonguero de ley”, su marca es un abrazo firme que va guiando por la pista, dando la impresión de ser con la mujer que lleva en sus brazos un solo cuerpo, aunque cada uno está bailando consigo mismo. Comunión perfecta, donde las palabras sobran, y paradójicamente, porque en un íntimo compromiso con la propia interioridad pero en comunicación con la pareja se vivencian además, los efectos lúdicos, creativos y expresivos que se logran al bailar un tango.

Existe una gran diferencia entre un milonguero y un bailarín de tango. A grandes rasgos, el milonguero concibe mayor emoción y sensibilidad producto del abrazo cerrado, del contacto físico, de la cercanía que esto favorece, busca en el baile sentirse bien con la pareja, por el goce que produce la cercanía, el abrazo, el contacto con su pareja en grata cadencia, disfrutando los silencios. Es una experiencia muy subjetiva, porque es bailar para sí mismo, es encontrar la conexión consigo mismo y con la pareja que lo acompaña. El baile del milonguero es muy atractivo, de hecho, el sentimiento que le imprime transmite algo muy singular, algo que inmediatamente llama la atención al que lo observa.

En contraste, el bailarín, en su búsqueda estética y técnica puede mermar ese sentimiento porque su interés es lucirse, exhibirse y hacerlo bien, es bailar para los otros, se muestra y actúa, demanda un alto grado de concentración en la técnica y la buena postura, los pasos y los movimientos. El bailarín busca verse bien, a través de pasos, figuras y adornos en un contacto más dinámico pero menos íntimo, creando una distancia mayor entre los cuerpos que constituyen la pareja. Buena parte del goce puede estar centrado en el narcisismo de los actores y algunas veces esta desligado del sentir.

En algunos casos se corre el riesgo de que esa búsqueda permanente de perfección ahogue el espacio de la expresividad, del placer y de la libertad, y se pierda lo mejor del tango, la posibilidad de ofrecer lo más bello y maravilloso de la danza, el profundo diálogo con la pareja, el encuentro con el otro -que lo posibilita el abrazo, la cercanía-, y especialmente el reencuentro con él mismo, con la propia intimidad e interioridad. La pareja baila separada, con el objeto de hacer figuras más o menos complicadas de mayor atracción en lo visual; si no, el trabajo corporal, especialmente el de las piernas, no suscitaría gran interés. Los pasos son los mismos que se usan en el tango de salón, pero se alargan, se adornan y devienen en coreografías que cruzan el escenario en diagonales, creando diferentes frentes y utilizando

generosamente el espacio disponible. En este sentido, Susana Miller (2010, en línea) afirma que el baile espectáculo o de escenario debe tener, valga la redundancia, *espectacularidad*.

Marta Savigliano, quien se ha especializado en el análisis del tango de espectáculo, señala que el tango de escenario refleja, tanto en su lírica como en su coreografía, el “aparente” machismo del hombre al bailar en el avance masculino constante, marcando el paso a la mujer con un abrazo muy cerrado, pero ella interpreta esta acción como una queja del hombre por el acto de rebeldía que expresa al abandonarlo o serle infiel (lo dicen las letras del tango) es “una confesión espectacular, un despliegue público de sus miserias íntimas, expresa un mundo privado personal cantado al público” (1995, p. 94). En este orden de ideas, Fernando Diego Astigueta arguye que “Su hombría, traducida en despliegue impecable de dominio y control, tiende a desvirtuar lo que él y todos saben de memoria: que aquí no hay macho alguno sino un pobre diablo temeroso de ser abandonado a la intemperie” (1965, en línea).

En general, como ya se mencionó, la milonga desarrolla grandes afinidades con el espíritu carnavalesco en su apariencia y característica. El carnaval, para Mijail Bajtín, representa la respuesta de los seres oprimidos y la liberación momentánea de las estructuras del orden establecido. En su obra famosa *Rabelais y su mundo*, Bajtín escribe: “El carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (1987, p. 15). El carnaval es emancipación seguida de subversión, y desmitificación de pactos, símbolos y valores, de las normas sociales establecidas; todos son iguales y se relacionan libre y familiarmente, los participantes de esta fiesta establecen nuevas relaciones; así, de la misma manera, la experiencia vivida en una milonga representa una fiesta, una acción de negociación, de liberación, rebeldía y subversión.

**Te ponés otro disfraz que te oculte el corazón... Todo el año es carnaval, a bailar,
pues, y reír que este mundo es un fandango y una vez hay que morir...²⁶.**

Porque la milonga, como el carnaval, dibuja un complejo ritual que puede –o no– tener efecto político, efecto de transformación y de subversión de las reglas. En determinadas circunstancias, puede actuar como catalizador y territorio de lucha real y simbólica contra la

²⁶ Todo el año es carnaval. Música: Julio de Caro, letra: Dante A. Linyera.

dominación del hombre con quien se está bailando o como válvula de escape para el descontento popular.

De la misma forma, en una milonga se pueden utilizar las estrategias del carnaval para ir más allá del cruce de fronteras que se crea durante ese instante específico en que se baila un tango; porque en ella igualmente los milongueros participan de un carnaval, de una libración temporal, donde se vive una vida alternativa, la de la noche, donde impera el placer y el goce, se libera del temor impuesto por ellas y por la trasgresión, es el goce basado en el placer que produce romper, aunque sea momentáneamente, las reglas sociales.

Como espacio festivo, se puede decir de la milonga lo que David Le Breton (2002) expone del carnaval, es el lugar y tiempo en que los cuerpos se mezclan sin distinciones, donde se generan las condiciones de posibilidad para transgredir reglas, límites, marcos establecidos y fronteras, para escapar hacia un mundo de fusiones, de encuentros con el otro y consigo mismo, liberación de pulsiones habitualmente reprimidas y comunión colectiva.

Le sucede así a los milongueros, quienes bailando celebran el hecho de existir juntos siendo diferentes, entremezclados con la multitud de tangueros, abiertos al renacimiento y reconocimiento de sus cuerpos danzantes, atravesando sus propios límites para abrirse a un mundo de sentires, al cuerpo desbordado viviendo plenamente hacia fuera, abierto a la transformación eventual, dispuesto a recibir los mágicos y sutiles ríos de energía visibles e invisibles del mundo tanguero, de acontecimientos significantes e incluyentes.

Otra particularidad muy positiva en este sentido es que cuando se baila tango, el sentimiento deviene en arte y al expresar los sentimientos se genera bienestar, la expresividad es algo que nos aleja de la enfermedad, porque el arte deviene en un medio de *expresión*.



3.3. Invitación al tango

Gran parte de mi vida transcurrió en Medellín, en un ambiente muy clerical y conservador²⁷, con un sentido paternalista caracterizado por el antagonismo de género, el dominio masculino y la sumisión femenina. Así, los padres de familia asumían actitudes protectoras y policivas hacia las mujeres de la casa (esposas, hijas e incluso la servidumbre femenina), especialmente en lo que atañe a la protección de su reputación.

Por tanto, no se me hubiera permitido preguntar el por qué de las constantes prohibiciones; las daba como verdades innegables e indudables naturalizadas y evidenciadas en el supuesto de que una mujer “decente” debía mantenerse lo más cerca de la invisibilidad, de la humildad y del recato, asumiendo una presencia insustancial, sólo como una sombra (del hombre), y su lugar era el seno de la unidad doméstica, en la esfera de lo privado, en el espacio familiar

²⁷ Suele circular la idea de que esta ciudad es una de las más conservadoras del país.

donde era más evidente la reproducción de la dominación y del control de lo femenino, en una sociedad donde a los hombres todo les es permitido y las mujeres están confinadas a los papeles tradicionales.

El sostén de esta sociedad, como el de cualquier otra, está compuesto por el conjunto de *ideas* que orientan la vida cotidiana: las formas de cognición social como creencias valores, opiniones, prejuicios que, siendo del interés de los grupos dominantes, son aceptados como una realidad normal o “sentido común” por quienes se subordinan a ella. En la concepción gramsciana, este conjunto de *ideas* son impuestas por medio de la educación, la religión y la cultura, y sugieren una pretensión de verdad, además, se aceptan pasiva y voluntariamente por los grupos dominados aunque no logren justificarlas, sin embargo en este proceso quedarán grietas para que la resistencia pueda ser ejercida.

Así, dentro del ambiente en el que crecí no se escuchaba el tango, solo fuera del círculo familiar ocasionalmente. Como es de esperarse, nunca tuve la oportunidad de presenciar el baile, sólo de escuchar la música y sus letras que hablan de desarraigo, pérdida, infidelidades, amores no correspondidos y eternos. Menos hubiera podido frecuentar los barrios donde se escuchaba y se bailaba, especialmente en las noches, y ni siquiera se me hubiera ocurrido hacerlo porque aquellos eran espacios vedados, considerados “sitios de pecado”.

Como dice Lema Tapias, “había personas a quienes en sus casas no se les permitía oír tangos, y únicamente sabían de su existencia cuando pasaban cerca de los bares o en los buses” (2000, p. 76). Con el tiempo, advertí que esa música no se escuchaba en el ambiente familiar porque era considerada música de los bajos fondos, por lo tanto estaba prohibida en una “casa decente, de buenas costumbres”, sin embargo, no podía evitar sentirme atraída e identificada con las letras y con la música de los tangos. Experimentaba sensaciones y emociones diversas, como alegría o tristeza; sentía que me tocaban hondamente. Lavallo lo expresa acertadamente: “Si bien el tango es depositario del dolor, su expresión a través del arte no deja de tener un tinte de vida; recordemos igualmente que no todos los tangos son exclusivamente dramáticos, muchos contienen elementos alegres y de esperanza” (2004, p. 1).

Cuando establecí mi propio hogar, me olvidé del tango por muchas razones, fundamentalmente porque decidí ceder mi proyecto personal a cambio del hogar, los hijos y el esposo, como era lo normal y natural en una época en la que “el matrimonio y la maternidad

eran la medida del éxito de una mujer en la vida” (Paternostro, 1998, p. 263). Para una joven imbuida en un contexto social tan conservador, los roles femeninos signados cultural y socialmente eran el de esposa –que supone docilidad, comprensión, generosidad–, el de madre –que supone amor y altruismo– y el de ama de casa –que supone servilismo, receptividad, fidelidad y abnegación–. “Virtudes” típicamente femeninas y que en la medida que se lograran llevar a término generaban la sensación de labor cumplida y de ama de casa y esposa perfecta; hoy, en un contexto social de mujer con acceso al espacio público (exterior), a una educación universitaria y al mercado laboral, estas virtudes son consideradas como símbolos de subordinación por teóricas feministas como Judith Butler (1990), pero necesarias e incluso deseadas por el mismo sujeto para subsistir socialmente. Esta autora considera que ningún sujeto surge sin un apego o vínculo apasionado hacia aquellos de quienes depende, se forma en subordinación debido a una dependencia primaria que viene desde la infancia, se coarta a sí mismo, lleva a cabo su propia sujeción, por necesidad pero de manera inconsciente, y esa misma subordinación le proporciona la condición de posibilidad de su existencia.

Sin embargo, el tango estaba ahí, esperándome, arrinconado en algún lugar y un día cualquiera lo vi bailar y recuerdo que me pregunté: “¿Moriré sin haber bailado un tango? No lo puedo permitir, si ella baila, yo también puedo hacerlo”. Pero era un mundo lejano y ajeno, ¿cabía la posibilidad de entrar en él? Entonces, de manera clandestina, en un acto de fuga y de rebeldía –inconsciente–, con cierta inseguridad y timidez, y al mismo tiempo feliz de aventurarme por caminos vedados, me armé de valor e ingresé en una academia de baile donde aprendí a bailarlo, a conocer sus letras, su música, sus compositores, sus orquestas, en fin, aprendí a sentirlo y gozarlo; me apasioné, me sumergí dentro de ese mar y hoy navego abrazada a olas y vaivenes de tango en noches de luna, de estrellas que titilan al son de un tango bajo la pálida luz de un farol que me lleva a una milonga en Bogotá, en Buenos Aires o en cualquier lugar del mundo.

Sí, llegué a él, al tango y a su mundo, entré y ahora soy otra, sin nombre, pero única, porque ahora reconozco la magia de un buen baile; tengo la autoridad que me concede el *sentimiento* por lo que puedo afirmar que el tango me provoca maravillosas sensaciones de las que no quiero y no puedo alejarme porque se han convertido en algo vital para mi existencia, para mi vivir, lejos de la prisión cotidiana, sorda al medio social y familiar donde no es bien visto cultivar un entretenimiento supuestamente escandaloso.

Poco a poco y profundizando en el maravilloso mundo de la música y del baile del tango, se fueron develando sus efectos positivos y significativos para el espíritu y el cuerpo; un espacio y un tiempo que posibilitan el encuentro con uno mismo y con el otro. Se generan espacios de reflexión sobre sentimientos invisibilizados, sensaciones olvidadas, perdidas o nunca vividas, fenómeno entendido como un proceso de deconstrucción de la feminidad. Igualmente, descubrí cómo esta práctica facilita la autoafirmación y la conexión con la feminidad; de qué modo armoniza partes internas del cuerpo que estaban enfrentadas o reprimidas –la intuición, la creatividad y la capacidad de sentir–; y es que el tango logra desatar sentimientos y sensaciones difíciles de describir, pasiones e impulsos que no tienen fin pero que en cada baile se retroalimentan y se reinventan.

Hoy, amo bailar un tango, gozo la música que escucho porque me transporta a un mundo de vivencias maravillosas como ser humano y como mujer. El tango corre por mis venas, lo traigo en mis genes, lo llevo grabado en mi cuerpo con un cincel.

3.4. Encuentros, ritual religioso

¿Qué significa bailar un tango? Pretender definirlo es quedarse corto porque el tango hay que sentirlo, el tango no se habla, por ello, no es fácil traducir en palabras un fenómeno tan complejo, tan lleno de significados y de tal magnitud y precisión que puede ser comprendido sin mediatizar el lenguaje oral o escrito porque es un sentimiento maravilloso y a la vez misterioso, porque no se puede relegar un elemento tan espiritual y sensorial a la razón, no se puede intelectualizar lo numinoso²⁸. Bailarse un tango (Lavalle, 2007, p. 19) remite a “una condición primitiva: la búsqueda del contacto, el abrazo, la contención que lleva a la afirmación como ser humano”, en este caso, a la afirmación de lo que es ser mujer, a la apertura de lo femenino y a la reafirmación sexual de la pareja; bailar un tango es mágico, transmite, despierta... Es música, canto, poesía y baile; es abrazo que al terminar de bailar se va, se pierde en la lejanía de su música.

En mi vivencia personal y en la de algunas personas con quien he tenido la oportunidad de compartir experiencias, amigas cercanas o no e igualmente en las entrevistas tanto a hombres

²⁸ Según la Real Academia Española, **numen** se refiere a la manifestación de poderes religiosos o mágicos.

como a las mujeres se afirma que desde que uno se inicia en esta danza emergen actitudes, emociones y pensamientos que habitan en las sombras del cuerpo, de la mente y de los sentimientos; sensaciones desconocidas y extrañas, específicamente al inicio de las lecciones de baile, dado el contacto físico tan cercano con una persona extraña; o al pretender seguir el ritmo y la melodía que guía los movimientos de ambos bailarines, igualmente en la primera experiencia milonguera en Buenos Aires o al vivir la invitación a bailar, el ritual del baile; situaciones que se revelan espontánea y paulatinamente, dando paso a inquietudes y asombros, para después cristalizarse en algo que, con frecuencia, conduce a la catarsis, es bienestar no sólo personal sino –y esto es lo más asombroso– colectivo, porque es una sensación compartida. Así, esperar el día de una milonga tiene sentido. Dan fe de este universo de sensaciones las entrevistas realizadas en 2009 –entre otros- en Medellín a los milongueros José Gabriel Álvarez y en Buenos Aires Carlos Copello y Ana Cecilia Aldana cuando expresan similares sensaciones y sentimientos generados en el baile.

Cada persona tiene una relación diferente con el tango dependiendo del sendero por el que haya transitado en el baile, de su vivencia en él y de su experiencia personal de vida. Para algunos puede generar identificación, para otros espiritualidad, religiosidad, hipnosis; cada cual le va imprimiendo un carácter propio, su visión de mundo y va construyendo individualmente una cadena de sentires en movimientos realizados dentro de un abrazo que es conexión y comunicación inmediata. Todo esto bajo el influjo de la música del tango que te llega, que te eleva, que te lleva.

El tango es un fenómeno más profundo que una simple diversión en el que el cuerpo se desliza. Se trata de una práctica que posibilita el encuentro con uno mismo, que permite mantener el propio equilibrio, para alcanzar el encuentro del otro; ayuda a soslayar las pérdidas conscientes o inconscientes de sueños, de ilusiones de libertad, de poder y de confianza; permite deshacer fronteras, huir de la prisión de la condición de seres individualizados.

Una de las razones para entender la intensidad de la experiencia es que el tango parece tener un misticismo que trasciende el baile como actividad física. Le alcanza a la persona, al alma, es la conexión que se establece con otro ser humano. Corporal y expresivamente, es una actividad completa que despierta la sensibilidad y afina la percepción. Para el sociólogo francés Remi Hess, bailar tango es:

Un misterio, habría que explicarlo como un hecho casi religioso. Mi madre era una católica ferviente, iba a misa todos los domingos, y cuando volvía de comulgar tenía una mirada iluminada que se parece mucho a la de las mujeres de la milonga. Mi madre volvía de comulgar con los ojos cerrados, y esto lo vemos hoy en Buenos Aires, donde hay parejas que cierran sus ojos y logran bailar juntos. Hay un punto de trance, un aspecto sagrado, muy religioso (como se cita en Lipcovich, 2005).

Bailar tango deviene en marcar límites, en transitar por bordes por dónde danzar, por dónde caminar la vida; es al mismo tiempo una profunda conversación con la pareja y especialmente consigo mismo, porque demanda una participación emotiva con el oído, por la música; con la piel, por el contacto físico; por el movimiento y la energía propios y de la pareja; con la vista, y hasta con el olfato.

Parte del misterio y del goce está en el abrazo, que en un tango milonguero puede llegar a ser susceptible de muchas interpretaciones por lo cercano, por lo cerrado, por lo envolvente, por lo íntimo. El abrazo milonguero despierta, hace que una se sienta viva, deseada y querida, salva de la negación y cura de las dolencias emocionales, de la ausencia y del vacío.

El abrazo en el tango es pensado o como un fenómeno de dominio del cuerpo de la mujer por el hombre, o como una experiencia subjetiva de comunicación, de lenguaje no verbal. Es oportuno señalar que más o menos desde la década de 1960, se viene trabajando sobre los aspectos no verbales de la comunicación, lo que ha llevado a tener más en cuenta la comunicación corporal y la gestual, entre otras. Por eso es importante reflexionar cómo a través del abrazo se pueden expresar cosas que no se pueden expresar en palabras, porque con el cuerpo se puede generar una comunicación no verbal, sin palabras, puesto que el cuerpo es una estructura lingüística, “habla” a través de gestos, de actitudes, de modales, de la vestimenta que lo envuelve y revela un sinnúmero de informaciones aunque la persona guarde silencio. Al decir de David Abercrombie “hablamos con nuestros órganos fonadores, pero conversamos con todo nuestro cuerpo” (1968, p. 55).

Además, por lo observado en el trabajo de campo y por la experiencia propia y la de varias personas milongueras, es posible afirmar que en el abrazo tanguero se generan experiencias, sentimientos y sensaciones que remiten al *arte* de bailar un tango. Carlos Copello (en entrevista) señala que: “El milonguero hace arte inconscientemente noche a noche, pero ignora que está creando continuamente arte mientras baila, es un artista”, donde nuestros

cuerpos trascienden en un lugar político en el que se liberan ciertas energías al gestar modos diferentes de sentir; en esta práctica, hemos percibido un cambio en la forma como nos hemos relacionando y como ahora lo estamos haciendo con el mundo, consigo mismo y con la forma de habitarlo; cambia la horizontalidad de la propia experiencia y al mismo tiempo, deviene en un proceso creador y artístico como manifestación de independencia y de libertad.

Cynthia Farina (2005) interpreta esta experiencia como un ejercicio político, es decir, un espacio de acción y de reflexión para resistir modelos arbitrarios hegemónicos, manifestados en discursos dominantes que marcan fronteras y límites a la experiencia de los sujetos, y a los modos de percibir su mundo; el arte de bailar un tango remite a abrir espacios para experiencias propias, es una tarea asumida personalmente respecto de modos dominantes de actuar, percibir y ser.

Sobre las maneras como el sujeto conoce y se reafirma en el mundo, Farina recoge el pensamiento artístico deleuziano, según el cual el arte:

[...] activa su máxima potencia en el espacio vital de la existencia cotidiana [...] y desde esa perspectiva, lo político se configura a partir de una determinada legitimación en la designación de las funciones y posiciones de cada sujeto en la experiencia de lo común, en las relaciones colectivas (Farina, 2005, p. 29).

3.5. De novia con el tango...

El tango es una experiencia que posibilita un contacto más directo con el otro, porque su movimiento impide esconderse como sí se hace con la palabra. El contacto pleno en correspondencia con el cuerpo de alguien del sexo opuesto es lo primero que llama la atención cuando uno se está iniciando en esta práctica, porque, en principio, este contacto marca el contrapunto del vacío comunicacional existente, en una distancia que se puede leer como “distancia íntima”, reservada sólo para algunas personas a quienes por la confianza o por la cercanía se les permite el contacto corporal en un espacio público.



Milonga El Trovador, Buenos Aires, junio de 2010

El abrazo milonguero

Es preciso anotar que esta afirmación corresponde a mi propia vivencia que, aunque es compartida por la mayoría de los milongueros, depende de la personalidad y de la experiencia de vida, de si se es extrovertida o introvertida. Queda confirmada esta idea en entrevista en Medellín cuando Darío Uribe señala que: “el tango para mi es el mejor psicólogo que existe”. “bailándolo, tiene una ventaja, uno con la mujer abrazada, puede desahogarse...”. Y José Gabriel “placer, que yo nunca en mi vida pensé que iba a ser capaz de bailar algo así...”

La dificultad para formular lo que genera escuchar y bailar tango tal vez se deba a que, como acertadamente señala Mafud, éste:

[...] se expresa hacia adentro, en el mundo íntimo de cada uno; es interior, es como un acto confesional, con una estructura de acto religioso porque a cada uno le llega diferente, lo siente singular e intransferible..., y continúa “entra y se posesiona de todo el ser como un narcótico (1966, pp. 14,16).

Si se considera que la propia experiencia es fundamentalmente sensible, en términos fenomenológicos²⁹, entonces el tango remite a la esencia, a la percepción, a los sentidos, a una manera muy particular de vivenciarlo y a la relación que se establece con él; se trata de describir o representar la vivencia propia y real que es bailar un tango, de lo que se experimenta en el espacio, el tiempo y el mundo en ese baile, puesto que es muy difícil analizar y verbalizar racionalmente lo que es percibido y la percepción está condicionada por la cultura.

Desde una perspectiva filosófica y metafísica de los fenómenos que representan la acción humana, Merleau-Ponty (1975) desde el plano filosófico, argumentó que los fenómenos conforman la fracción de la realidad a la que el individuo accede, y de cómo a partir de ellos se forma la conciencia. Son otras maneras de entender la relación entre los seres humanos y su historia, a través de la percepción, que es lo que aparece como realidad; la percepción es un proceso que se enriquece con la experiencia vivida, a través de la articulación entre el cuerpo y el mundo que lo rodea; no es una verdad universal, es una construcción del cuerpo, grabada en él.

²⁹ La fenomenología, afirma Bonnewitz (2003, p. 11), es la filosofía que considera el fenómeno como la única realidad cognoscible.

En las últimas décadas se ha reivindicado el papel de las emociones, los sentimientos y el cuerpo como base para la producción del conocimiento de la realidad, diferente del establecido y normalizado. El concepto tradicional y moderno de ciencia como neutral y objetiva, como verdad absoluta no cuestionable, cambia por un debate alrededor de la idea de que la ciencia es una práctica humana más y que, como tal, no es neutral ni objetiva, porque el conocimiento siempre se construye desde alguna posición social, cultural y subjetiva³⁰.

Parafraseando a Abadi, atrás quedaron la mecedora y el tejido, ahora soy mecida en brazos al compás de un bandoneón, tejiendo pasos, tejiendo historias, tejiendo vida.

³⁰ La subjetividad es lo que le permite al sujeto distinguirse del mundo, su manera de pensar y sentir en relación consigo mismo y con el mundo exterior, es el producto de su propia interpretación.

4. EL TANGO, UN ESPACIO COMPLEJO

4.1. Implicaciones del ejercicio del poder en la construcción de la subjetividad femenina

A pesar de que en sus inicios la cultura del tango fue considerada como una manifestación o expresión de las clases populares, cuando Argentina inició su proceso de modernización, el tango devino en elemento modernizador y símbolo nacional, con lo que, en ese momento, fue revalorizado.

En esta sección se explora el debate en torno a la cultura del tango, revelando inicialmente algunos aspectos que hacen de este fenómeno un territorio muy complejo, impregnado por procesos de dominación pero igualmente por respuestas transgresivas y de liberación; luego, se mostrará los innegables beneficios de esta práctica por su sentido placentero y por la momentánea liberación de las normas en las ciudades propuestos para esta indagación.

El criterio sobre el que se desarrolla el tema es que los modos de pensar, sentir y comportarse de hombres y mujeres, más que tener una base natural e inmutable, se deben a construcciones sociales que apuntan a características culturales y psicológicas regladas de manera diferenciada a ambos géneros. Esas diferencias entre los géneros femenino y masculino, producto de un largo proceso histórico de construcción social y cultural, implican desigualdades y jerarquías entre ambos y a su vez, una asimetría que garantiza la inferioridad femenina.

A principios del siglo XX, el tango se convirtió en Argentina en objeto de posibilidad de modernidad, es decir, se valorizó la cultura popular y devino en centro de interés. Florencia Garramuño (2007) ilustra la nacionalización como la búsqueda de una identidad específica y particular, sostenida en los sentidos de lo típico que el tango supo movilizar. La autora apunta que “el tango estará enmarcado en coordenadas de significación opuestas: se asocia con lo salvaje y luego se envuelve de similitudes con lo moderno y frente a su extranjería, sobre él

ahora se ostentan caracteres nacionales” (2007, p. 45). A diferencia de lo sucedido en Argentina –su lugar de origen-, en Colombia, el tango no tuvo ese efecto modernizador en ningún momento de su asentamiento porque fue, a diferencia de Argentina, espacio de encuentro para una esfera social de menor condición, además, porque hubo resistencia a su difusión por las costumbres tradicionales imperantes en la época.

La cultura del tango, con su carácter marginal o periférico, en su trasegar tanto en Buenos Aires como en Medellín, debía ordenar su discurso supeditado a los modelos del grupo dominante, pero se convierte en un espacio de transgresión del modelo preestablecido socialmente en la medida que le responde con sus letras y su baile sensual y erótico; la mujer con su cuerpo revela al bailar – sin palabras-, pero de manera explícita a partir de ciertas posturas que no siempre están de acuerdo con las estrictas reglas del decoro, su deseo de libertad (de ser ella misma) y del placer negado por muchas generaciones, de modo que conquista un espacio de reivindicación para su condición femenina. Simón J. Williams manifiesta frente a esto que:

Ser transgresivo implica el rompimiento, cruce o travesía de determinados límites socioculturales e históricos que definen o confirman nuestra corporalidad en una multiplicidad de formas; es la experiencia placentera, la liberación momentánea de los tabúes o jerarquías corporales. La danza, la música, lo sagrado representan en su conjunto las formas de efusión –de la soberanía- porque en tales momentos el sujeto se pertenece a sí mismo y experimenta la transgresión del límite, límite impuesto por la ley, por la razón, por la palabra (1998, p. 78).

Siguiendo el hilo de este razonamiento, Mafud plantea que “la coreografía del tango fue la ironía y la burla más profunda y genial que se realizó en danza alguna contra la censura moral de la época” porque esta danza posibilitaba en el abrazo una cercanía muy íntima de los cuerpos; los dos cuerpos se funden en un solo abrazo de “dos seres que ni siquiera se podían abrazar o besar... ni siquiera se podían ver sin la presencia paternal, maternal o familiar” (1966, p. 38); así, el baile servía como una excusa de aproximación entre los dos sexos.

Esta danza es compleja porque se trata de dos personas, hombre y mujer, que abrazados y cumpliendo diferentes roles, se complementan para realizar un solo baile en la que se improvisa todo el tiempo, y en la que deben contribuir para producir algo que está por fuera de los dos: bailar un tango. Entonces, ¿la iniciativa del hombre en el baile debe ser entendida como necesidad o como dominación? Es una pregunta que muchos se hacen al bailar o al ver bailar tango; existe sin embargo otra manera de verlo: dejarse llevar no es pasividad ni

sumisión, sino entender que para que el baile sea agradable y salga bien ambos bailarines deben entregar su creatividad.

En lo personal, tomo partido por la posición de entender esta práctica como una experiencia positiva por sus connotaciones gratificantes y como una necesidad para que el baile se pueda dar, pero igualmente, no se puede ignorar la profunda carga de machismo simbólico que conlleva. En esta experiencia personal me apoyan la mayoría de las mujeres entrevistadas y algunos hombres.

Resulta indiscutible que la mujer que baila tango—en ambos países— rompe con las normas y las formalidades tradicionales en la medida que se libera de falsas virtudes como la resignación y la discreción, a través de la danza y la vestimenta, gracias a las cuales atrae, seduce y se revela a la tradicional manera en que una “mujer decente” se viste y se comporta. Así, en el baile del tango se gesta un doble reto al imaginario social cimentado en la sociedad, considerado una creación artística como acto antagónico, de desplazamiento y de rebeldía.

Sensualidad en el tango-Copello



El bailarín y profesor de baile Carlos Copello
Fuente: Tango, Patrimonio Cultural de la Humanidad.

4.2. Aspecto performativo de la acción del tango

En el campo de los Estudios Culturales, el *performance* es utilizado como paradigma analítico para aproximarse a actividades expresivas, como las prácticas rituales, la música y el baile, porque ellos favorecen la construcción, subversión, trasgresión o confirmación de formas de

corporalidad vinculadas a la consolidación de género, según María Mercedes Liska: “El baile del tango es una instancia que opera en la producción de sentidos a través de actos performativos” (2009, en línea). Esta cita remite a que en la acción del baile hay una puesta en escena de cuerpos, movimientos y vestimentas que dan cuenta de una acción performativa –por su dimensión artística–, expresión que existe en una práctica viva que supone improvisación, escenificación, práctica y narrativa performativa y escénica que da cuenta de una acción política y cultural; creadora y transformadora, alejada de lo cotidiano.

Un elemento simbólico que expresa en parte la encarnación de los supuestos reguladores del tango es la vestimenta. Para la práctica del baile del tango, la vestimenta ocupa un lugar de trascendencia en tanto el vestuario tiene un papel más importante que el de cubrir los cuerpos, pues socialmente se le impone a los individuos formas correctas e incorrectas de mostrarse y de vestirse, en el tango, ese orden se fragmenta. Abercrombie señala que “el vestir forma parte del orden microsocioal de la mayoría de los espacios sociales, y cuando nos vestimos hemos de tener presentes las normas implícitas de dichos espacios, ya que existe un código del vestir que hemos de cumplir” (1968, 55).

4.3. Bailarina de tango

La autora milongueando en El café de Buenos Aires, Bogotá, 2009.



De satén y color negro, la pollera. De charol y tacos altos, los zapatos. Dibujando garabatos, del ritmo que se adueña tu estampa de porteña. Tú conoces el secreto de los tangos y es por eso que los bailas como nadie. Y en los brazos que te abrazas, qué mística que pasas, danzando en el salón³¹.

31

“Bailarina de tango”. Música: Oscar de la Fuente. Letra: Horacio Sanguinetti.

El atuendo del tango contradice el “saber estar” que requiere la sobriedad en los colores, ya que en el tango son básicamente el rojo y el negro, y en general muy vivos y brillantes. La vestimenta femenina es bastante sugestiva porque la ropa va ceñida y el cuerpo va algo descubierto; generalmente, la espalda queda muy visible; las faldas llevan grandes aberturas que dejan al descubierto parte de sus piernas. El maquillaje es tremendamente provocador por lo llamativo en los ojos y la boca; es maquillaje como para salir a escena. El calzado es muy importante para una bailarina o milonguera, puesto que las miradas de los espectadores están fijadas en sus piernas, que es donde ella más se luce, están generalmente adornadas con medias de red, y lleva zapatos altos con manilla al tobillo, muy llamativos, que se usan exclusivamente para bailar en las milongas y para las clases; se llevan en bolsas especiales, se usan y luego se limpian y son cuidados como algo muy preciado. Mientras se baila, los pies se deslizan suavemente por el piso, lo acarician con levedad, van dibujando preciosas figuras que lo van adornando.



www.stayinbuenosaires.com/fr/atividades_tango



En: ciudaddetango.blogspot.com/2008_09_01_archive

En lo referente a la vestimenta masculina, especialmente en Buenos Aires, los señores llegan a las pistas de baile con diferentes detalles que marcan la diferencia en los vestuarios: chalecos, vestido entero, tiradores (calzonarias), pañuelo al cuello o fular y sombrero gardeliano.

La censura sobre el tango, tanto en Argentina como en Colombia, está ampliamente documentada; sin embargo, durante la presente investigación, las entrevistas realizadas en

Buenos Aires, Medellín y Bogotá a algunas mujeres mayores que pasan los cincuenta años – aunque muy pocas– revelan que pudieron cantarlo y bailarlo sin restricciones en su juventud, lo que comprueba que dicha censura no ha sido absoluta. Para las milongueras argentinas Ofelia y Elvira, mujeres mayores cercanas a los 80 años: Ofelia expresa que: “Era normal, yo nací en una casa de música, mi padre tocaba el bandoneón, mi mamá bailaba tango y mis tíos bailaban con mi mamá y daban exhibiciones. Por su parte, Elvira manifiesta que: “Cuando yo nací lo primero que vi fue un bandoneón”

Evidentemente, esto lo vivieron unas pocas mujeres que contaron con modelos de género menos estrictos o quienes poseían un carácter particular, capaces de desafiar el estricto control social y moral de las estructuras de la época; respuesta que verifica la afirmación de Foucault “donde hay dominación hay resistencia; y esos puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red del poder, diseminados con más o menos intensidad en el tiempo y el espacio” (1977, p. 117).

Esa minoría de mujeres que se permitieron bailar tango en el pasado son el espejo en que las mujeres de hoy se miran para hacer viables prácticas de resistencia y libertad estratégicas, aunque limitadas y tenues, pero que permiten a la larga desplazar límites y fisuras por donde puedan fluir prácticas de libertad individual, lo cual deviene en transformación; es la posibilidad de someterse o impugnar ciertas prácticas; es arrogarse la libre determinación de autoconfigurarse a través de tácticas y acciones personales en relación consigo mismo.

Con base en los trabajos de Foucault, Deleuze y Lygia Clark, Cynthia Farina (2005, en línea) explora los modos en que el sujeto conoce e inventa su mundo, y la realidad que éste le impone, igualmente, este sujeto cuenta con la capacidad y posibilidad para transformar su vida y su experiencia de acuerdo con el lugar y la función que le es asignada, pero como elección y convencimiento personal, asumiendo las consecuencias de estas acciones en el plano político.

Bajo esta perspectiva, Zandra Pedraza manifiesta el creciente interés de concebir al cuerpo como un tema político desde el interior del sujeto, esto es, desde su subjetividad, su sensibilidad, su capacidad sensorial corporal, y la experiencia de *elegir* sentir y definir corporalmente la vida, además de la certeza de obtener bienestar con la información y la motivación necesarias para reconocer que tanto las creencias como los sentimientos que guían su comportamiento conforman el “acervo necesario para el autogobierno” (2009, en línea).

Para el caso argentino, existe amplia documentación que registra un proceso en el cual la mujer argentina de clase media, en muchos casos hija de inmigrantes, antes confinada al trabajo invisible –es decir, sin reconocimiento y no remunerada– logró cierta autonomía. Irene Meler sostiene que la mujer se fue incorporando al estudio y al trabajo no servil específicamente en la época de la posguerra, con muchos obstáculos en una inserción laboral conflictiva, pero aún así, se encaminó en dirección a un cambio evidente en la subjetividad femenina tradicional y por consiguiente, en las relaciones familiares y a cierta forma de paridad entre los géneros: “Esas nuevas posibilidades promovieron una conmoción en las modalidades interiorizadas de sometimiento y mistificación del amor de pareja, antes consideradas como la vía adecuada para la promoción social y subjetiva femenina” (2009, en línea).

A pesar de su sentido trasgresor, es indudable la larga trayectoria hegemónica claramente masculina del tango, lo cual se aprecia en que el hombre es quien propone la coreografía, guía a su pareja, dirige orquestas, compone versos y canta tangos. ¿Cuál es el rol de la mujer? ¿Qué espacio ocupa en ese universo masculino?

Es indudable que el baile del tango, frecuentemente es concebido como una práctica que ha perpetuado relaciones de dominación masculina, donde se maneja un lenguaje de dominio machista y de violencia por parte del hombre. Como expresa Julia Taylor, “en el tango se pueden generar entre los bailarines –hombre y mujer- relaciones de poder donde la mujer asume una posición de ‘sombra del hombre’” (1998, p. 14). Esta situación es visible en el tango de salón, es decir, las milongas, en donde los pasos del hombre la mayoría de las veces son de avance, hacia adelante, y donde no retrocede sino muy excepcionalmente, lo cual denota su intento de mostrar su machismo y su dominio.

En los espacios de exhibición de tango de espectáculo, de tango para turistas, la mujer igualmente es dominada, pero tiene la posibilidad de romper con pautas de dominación y sojuzgamiento del orden estructural masculino porque tiene el espacio para ejercer cierta autonomía en el baile, en su vestimenta y en su cercanía al hombre. Aquí se visibiliza una resistencia a ese poder de dominación palpable en las milongas ayer y hoy, sin decir “no”; es una resistencia invisible, sutil, imperceptible... es un mecanismo de defensa, son prácticas de agencia que logran su objetivo.

Así mismo, en las milongas se generan prácticas sociales residuales, como las llama Raymond Williams (1981), en tanto toman elementos del pasado que impugnan y cuestionan concepciones hegemónicas; toda vez que el tango no deja de reconocer la presencia de símbolos que están desde su génesis y persisten, expresando códigos y reglas de dominación y posesión masculina hacia la mujer. Así como en las milongas se observan efectos positivos y placenteros, paralelamente expresa prácticas machistas.

Coincido con María Eugenia Rosboch (2004, línea), cuando anota que en el baile del tango, la mujer ha sido segregada doblemente, tanto por pertenecer a un sector social marginado (prostitución y suburbio) como por su condición de mujer en una sociedad dominada por hombres. En estos espacios, de una manera muy sutil e imperceptible, el hombre que baila impone su masculinidad sobre su pareja de baile; se evidencian manifestaciones simbólicas de pautas que regulan las relaciones de género en la sociedad y expresan códigos y reglas de dominación masculina.

Que el tango es una danza machista es algo que pocos discuten; lo revela, entre otras cosas, los roles en las parejas de baile: el hombre guía con mucha decisión, la mujer es guiada con un mínimo de resistencia, debe dejarse llevar –norma patriarcal–, soltarse, entregarse sin ofrecer ningún tipo de resistencia a las decisiones del hombre; de esta manera, las posiciones de los bailarines son muy disímiles y cada rol se presume trazado de manera natural al sexo, sin elección viable de cambio, porque el hombre ha sido adiestrado para conocer más pasos y movimientos, la mujer lo ha sido, para dejarse conducir y, por ende, como complemento en el baile; ella no tiene libertad en tanto no puede mostrar incomodidad corporal, ni sus opiniones acerca del baile, mucho menos la posibilidad de dialogar con el bailarín en situación de igualdad.

En otra perspectiva, de la cual hago eco, Mariana Falcón (2009, en línea) opina que, como efecto de esta dinámica, para una mujer no es tan fácil que pueda bailar sin un hombre que la guíe, a no ser que se trate de una experta bailarina. Según ello, requiere de él para moverse y esto los vuelve interdependientes, por lo tanto, ambos necesitan al otro. Esta relación es más notoria en los estilos más tradicionales, como por ejemplo el estilo milonguero. No obstante, en los nuevos estilos de baile en el tango, las mujeres han comenzado a ganar mayor participación y es necesaria su colaboración activa. Sin embargo, la carga simbólica de poder

que se vierte en los roles continúa siendo la misma, de igual modo que la fijación de cada uno de ellos a un sexo determinado.

Coincido con la idea de que el hombre que baila tango se expresa como “macho”, lo cual implica, al menos en apariencia, una postura dominante, con la que se muestra seguro de sí mismo, asumiendo la función de líder en la pareja, pues es él quien “lleva” a la mujer, la debe conducir con seguridad a través de la pista protegiéndola de choques con otras parejas y procurando darle un lugar dentro de sus brazos que le hagan sentir confortable y contenida. El hombre “marca” a la mujer el paso, es él quien “saca” a bailar a la mujer con un movimiento de la cabeza, pero es ella quien con su mirada insinuante y seductora provoca dicha acción.

El dominio masculino en el baile del tango, en términos de la teoría de género social de Pierre Bourdieu (1998), es un ejemplo paradigmático de “violencia simbólica”. Los aspectos simbólicos en la práctica social de la cultura del tango son esenciales para entender la naturaleza del dominio masculino, pensando la masculinidad como una construcción social, y considerando la inferioridad de la mujer con respecto al hombre como impuesta socialmente, naturalizada, y no como un proceso biológico. Sin embargo, no ha sido fácil liberarse de estas connotaciones, ya que han sido impuestas a través de discursos hegemónicos que actúan con códigos dominantes en las prácticas sociales, en un largo y lento trabajo de socialización.

No obstante, y a pesar de su imagen un tanto represiva, puedo evidenciar (ver fotos) que el baile del tango propicia la mayoría de las veces, líneas de fuga a esa dominación porque se tiene la posibilidad de responder oponiéndose a esa violencia física o simbólica, con una actitud no declarada y a menudo invisible en su aparente pasividad y docilidad, que no está enmarcada dentro de fronteras absolutas; por el contrario, la mayoría de las veces puede ser objeto de negociaciones, porque no se trata de identidades estables. Por ello mismo, se genera la posibilidad de reivindicar el cuerpo como un espacio contestatario; de liberarse de las ataduras, creencias y controles que mantienen el estado de sumisión, liberarse de estructuras violentas como es el patriarcado y de la doble moral de las instituciones estatales y religiosas.

A pesar de las posiciones expuestas, existen argumentaciones que rebaten la teoría del dominio masculino como Lidia Ferrari (1996, en línea) quien afirma que, cuando, al bailar tango, el hombre ‘conduce o marca’ y la mujer ‘sigue o se deja llevar’, aquel no es dominador ni ésta dominada, concepto que señala muy esquemático y simple. Este planteamiento sugiere

que la mujer renuncia libre y arbitrariamente a ser una mujer autónoma e independiente y que, en cambio, en ese abrazo se siente arrullada y guiada, pero con ciertos derechos, como el de llegar sola a bailar; en palabras de Abadi, “el de sentarse sola y mirar sin rodeos al hombre con quien quiere bailar y abrazarse a un desconocido, y a otro, y a otro...” (2005, 25).

Patricia Amigot Leache (2005) expresa, por su parte, que hablar de relaciones de poder es hablar de la posibilidad más o menos limitada de libertad, de una resistencia que se manifiesta como la posibilidad de cambiar, alterar y crear nuevas formas de vida; no es escapar de las normas sociales, sino plantear la posibilidad de subvertirlas, de transformarlas hacia situaciones libres de sometimiento, la posibilidad de crear formas de ser a través del ejercicio permanente que impiden acciones de libertad, en forma microfísica, y de interacción; aunque esto no garantice las condiciones para el ejercicio de la libertad, es abrir nuevas posibilidades de ser.

A pesar del machismo en el baile del tango, es pertinente manifestar que esta práctica tiene innumerables ventajas: una, y además determinante, es su sentido comunicacional, dado el lenguaje corporal que la pareja comparte al bailar, aunque los estilos marcan acentos diferentes, no son lenguas distintas. Olzewiski (2008, p. 66) arguye que gran parte de la popularidad del tango se debe a esta conexión; ello obedece a que entre los bailarines se genera una conexión cinética y somática, de interacción viva y humana entre el que marca o guía y el que lo sigue; es la musicalidad y los movimientos de las parejas y la conexión entre la historia y la cultura del tango. Es algo que no se puede transmitir o reproducir sino cuando se vive personalmente.

El baile del tango es espontáneo, improvisado e irrepetible, por lo tanto, carece de patrones, pero sí tiene unos pasos básicos que logran mezclarse creativa y espontáneamente; por lo tanto cada baile, cada exhibición, es original; los movimientos son el principal atractivo para su popularidad. Todo lo anterior contribuye a su expresividad, emocionalidad y visceralidad. Por otro lado, su popularidad y demanda radican en una preocupación por la integración del movimiento y de los sentimientos en el juego de la danza, a la estimulación de lo sensorial que permite visibilizar, hablar y liberar el cuerpo olvidado, reprimido, ocultado, molesto, transparente, misterioso. Hoy el cuerpo puede leerse como territorio de inscripción de conocimientos y poderes, pero también como lugar de producción de *agencia*, de significados y de emociones – el sujeto habla con su cuerpo.

Desde mi experiencia personal, así como a partir de mi trabajo de investigación, puedo dar fe de que existe machismo en el tango. En muchas ocasiones el bailarín me lo ha hecho sentir o ha exigido con gestos con palabras (como por ejemplo “¡Abrázame!) de gran carga eufemística más fuerza en mi abrazo, más cercanía, más intimidad, cuando casi no se puede respirar porque él lo impide; quiere que yo sepa que él es el que manda, que él es quien decide el baile, su dirección, su abrazo... Cuando no se acatan sus requerimientos comentan: “...mirá vos, esa mina no se deja llevar, no es bueno bailar con ella, no la vuelvo a sacar” Experiencia vivida en Buenos Aires, especialmente en el 2010 y con alguna frecuencia en Bogotá.

Sin embargo, la más de las veces, yo decido, yo elijo voluntariamente, en completa autonomía con quién bailar un tango, decido quién me puede abrazar y acercarse tan íntimamente como yo quiera y en esta decisión es cuando surge la posibilidad de llevar a cabo una acción política mediante la reapropiación y resignificación de las normativas sociales; bailar un tango me permite realizar sobre mi cuerpo, sobre mi alma y mis pensamientos una autoformación de manera voluntaria para desafiar prácticas de sujeción, códigos sociales y la forma de relacionarme conmigo misma y con los otros. Esta experiencia es clara cuando mi hija me ve salir, arreglada, vestida para una milonga, y me comenta con cara de asombro “¿Qué es esa facha?, ¿piensas salir con esa vestimenta?”. Una amiga milonguera me señaló en una oportunidad algo que me dejó asombrada, pero que es una realidad: “Es la única oportunidad que tenemos de vestirnos como unas putas...” y es que nunca se nos ocurriría engalanarnos como lo hacemos para ir a bailarnos un tango.

En el baile del tango, como una práctica política que vivo, surge la experiencia de compartir intensamente con otra persona el goce físico, emocional y espiritual, se crean puentes entre los dos por las sensaciones de bienestar que otorga expresarse con el cuerpo y por la entrega mutua entre los bailarines. Entonces, el tango me brinda la ocasión de reforzar de manera abierta y audaz la capacidad de goce, de placer como criterio y elemento de resistencia, pues así como mi cuerpo responde a la música, escucha con atención sus más profundos ritmos y puedo permitirme sentir eróticamente una gran gama de experiencias humanas como leer, enseñar, cantar, amar.

En una época en la que se desarrollan con mucha fuerza procesos emancipadores, de comunicación y diálogo en procura de la construcción de relaciones más equilibradas entre los sexos, porque están dadas las condiciones de posibilidad de un sujeto político de resistencia y subversión, la posibilidad de la acción política, es decir, de cuestionar y problematizar las relaciones o fuerzas de poder, bailar tango puede ser una acción más de la mujer, para romper con los tradicionales lazos machistas.

Para mí, bailar un tango supone, también, tanto explorar límites como subvertirlos, porque tomo conciencia de las falsas evidencias de mi propia sujeción a formas culturales e históricas; bailar un tango puede ser la vía para la transformación a través de prácticas de libertad, como afirma Amigot Leache (2005), para actuar contra el poder que conforma, delimita, domina y oculta. Bailar tango me da la posibilidad de agenciar, es decir, obtener libertad, autonomía y bienestar; posibilitar lo imposible, mediante la acción política, demostrando que lo normal, lo natural, responde a procesos históricos de poder; que permite derribar las evidencias y negar las verdades y, demostrar la arbitrariedad de algo que ha sido instituido.

Para poder entender lo expresado anteriormente, hay que saber bailarlo; este es un prerrequisito para hacer una reflexión desde su interacción, desde su entendimiento analítico, crítico y racional; y para ello es necesario, como bien lo apunta Martha Lamas, “avanzar en el conocimiento de nuestra realidad y afinar nuestro quehacer teórico para alcanzar objetivos ético-políticos. Urge tener claridad conceptual para promover una intervención político-cultural capaz de hacer converger procesos de identificación social y política con procesos de individuación subjetiva” (1999, p. 7).

Por ello, cuando bailo un tango con una persona que me sabe llevar y con el que tengo empatía, siento que vivo una experiencia de creación y de comunión irrepetible en cada baile, siento que el baile me posibilita comunicarme con otro, cosa que generalmente me ocurre cuando es un milonguero que lleva muchos años en esta práctica; bailando un tango llevo a cabo una acción política en la medida en que estoy compartiendo sensaciones y emociones con otro ser humano que seguramente (no me cabe la menor duda) va en pos de lo mismo. Este es el rostro del tango, de las mujeres y hombres que lo habitan y que lo recrean.

5. CONCLUSIONES

¿Son las milongas elementos condicionantes para un des-sometimiento, en prácticas estratégicas de resistencia que permitan desplazar fronteras? ¿Se pueden entender las milongas como los espacios por donde puedan fluir prácticas de resistencia individual deviniendo en transformación común o colectiva? Surge la pregunta por la eventualidad de agencia (Frank, 2006) en estado de dominación, ¿existe la posibilidad de cambiar un estado de cosas que se ha mantenido por tanto tiempo? ¿Es efectiva la resistencia?

Este ejercicio estuvo orientado en hacer una lectura del cuerpo de la mujer en este escenario (en las milongas) desde los inicios del siglo XX hasta la actualidad; lugar negado y ajeno en un contexto social marginal y dominante, con un poder moral y social sobre el cuerpo femenino, que manifiesta un ser humano afectado por múltiples situaciones que lo determinan a lo largo de su existencia.

El baile del tango, hasta la primera mitad del siglo XX, fue un baile prohibido por su carga negativa; se le censuraron sus letras, su música, las prácticas milongueras, la pasión que genera en los que lo escuchan, y los personajes que lo pueblan; asociado con el escándalo, con personas *non sanctas*, de baja categoría, de prostíbulo y de arrabal. Se le censura el abrazo, la sensualidad confundida con sexualidad, la vestimenta para bailararlo; se le critica por su cercanía en el contacto físico entre dos personas, entre un hombre y una mujer extraños entre sí; además, es visto como la representación del cortejo entre el hombre y la mujer.

Sin embargo, hoy es considerado una de las más grandes señales de la identidad del argentino; no obstante, no toda la Argentina es tierra de tangos ya que, por un lado, el espacio del tango hasta hace un tiempo comprendía sólo las ciudades costeras de ambas orillas del Río de la Plata y, por otro, no todo argentino baila o escucha tangos. Lo que sí es innegable es que el tango ha sido la más clara expresión de un alto porcentaje de la clase media rioplatense, sus letras han dibujado su realidad y sus vivencias, porque el tango como danza popular funciona como espejo de la sociedad porteña en la cual brotó y en la cual se popularizó.

En esta línea, la etnomusicóloga Irma Ruiz manifiesta que el tango en el extranjero ha tenido una doble percepción: en su doble dimensión de música "“acional”" argentina y producto

exótico, pero que, dentro de la Argentina solo es reconocido por el sector porteño de unas cuatro o cinco generaciones atrás, y no lo han reconocido ni vivido como música nacional:

Solo cuando por cualquier razón se exilian transitoria o definitivamente de la Argentina, se aferran al tango como símbolo de identidad en el entorno del exilio, conduce a los argentinos a la apropiación del símbolo, al que necesitan como medio inflexible para preservar su identidad” en estas circunstancias, es decir, en la distancia, “resemantizan sus contenidos y viven el símbolo como lazo genuino con su pasado histórico nacional (1996, en línea).

Durante el desarrollo de este trabajo, contemplando las limitaciones que pudo haber tenido, se mostraron las relaciones políticas, sociales y culturales atravesadas y recreadas a través del baile, asumiendo que la realidad de la vida cotidiana es una construcción intersubjetiva, que presupone experiencias de interacción mediante las cuales las personas comparten y perciben mutuamente sus costumbres, y que son las personas las que construyen y son construidas por la realidad social.

En un proceso comparativo desde la primera mitad del siglo XX, se revisó el posicionamiento cultural del cuerpo de la mujer en la cultura social y en la cultura del tango tanto en su lugar de origen, Buenos Aires, como en las regiones colombianas de Medellín y Bogotá. En Medellín se revisaron los espacios socio-económicos como contexto de los orígenes de esta cultura y, en Bogotá, como espacio donde en la última década se ha expandido con mayor fuerza y el lugar donde baila la milonguera y autora de esta investigación.

A partir de una aproximación a la milonga, se evidenció el lugar que ha ocupado la mujer en este baile en su nacimiento, en su afirmación y en el auge del tango hoy, como escenario que devela prejuicios, valores e ideologías. Así mismo, se disertó sobre la manera como la mujer y las milongueras, a través de sus cuerpos, han expresado –pero, igualmente, han silenciado– historias de dominación, desigualdad y tensiones de género, en un contexto histórico, político y social hegemónicamente patriarcal enfrentado al baile como escenario de placer, de goce, de posibilidades de recuperación y reivindicación de lo femenino.

Se recurrió a la teoría foucaultiana del poder como herramienta analítica del tema tratado, que facilita un marco teórico interpretativo y explicativo de paradigmas sobre el cuerpo femenino desde los inicios del siglo XX, canonizados posteriormente por estudios históricos, culturales y políticos de corte conservador. Dicha teoría facilitó interpretar la dualidad de los espacios

milongueros; por una cara, como territorios propicios para luchas de poder, de condensación de historias sobre moral, religión y violencia de género, que se articulan en una sociedad de claro dominio masculino. La otra cara es que la experiencia en las milongas permite el encuentro, la comunicación a través del contacto físico, la cercanía y el abrazo para el disfrute de ambos bailarines.

Esta dualidad posibilita la acción política, en aras de transformar la realidad de mujeres sometidas y oprimidas por códigos incuestionables a lo largo del tiempo; es agenciamiento porque abre ranuras, espacios mínimos en pos del empoderamiento para hacer lo que socialmente está prohibido, para traspasar las normas asignadas culturalmente, para jugar con el dominio que se ejerce sobre ella.

Las vivencias milongueras, con sus múltiples sensaciones y sus dos caras opuestas, lo positivo y lo negativo, que les dan vida y sentido, muestran que en su baile la pareja se recrea de una manera más libre, más espontánea. El baile abre posibilidades de brote emocional y afectivo, y esa magia se logra a través del cuerpo, ignorando las teorías que lo contienen, que lo dominan, para rescatar el poder de su esencia, que es lo propio, lo interior conectado íntimamente con su sensualidad, con la emoción y consigo mismo, porque sin esta unión sería nula la posibilidad del encuentro con el otro. Al compás de su música, su ritmo y melodía se crea y guía el movimiento en un encuentro de sintonía mutua; es el acto de rebeldía simbolizado, no en lucha abierta, pero sí en el silencio libre de violencia, aunque “el machismo acecha por debajo de la pista de baile” (Lavalle, 2007, p. 125).

Lo particular de la danza del tango se comprende en que tanto estética como espiritualmente, contiene cierta privacidad en su abrazo porque este oculta algo muy íntimo, hay suavidad y fuerza a la vez, máxima presencia y ausencia del entorno, pero desde otra perspectiva, se ofrece como algo a ser mostrado y notado por un espectador.

Bajtín celebra el rechazo a la norma desde la carnavalización que promete la posibilidad de minimizar la desigualdad y encasillamiento del ser humano subordinado; la milonga, como el carnaval, es el escenario en el que se inscribe el cuerpo femenino sumiso y sojuzgado, pero resignificado y empoderado. La milonga como el carnaval, permite la liberación de mecanismos de poder de carácter universal a los que ha estado sujeto el hombre —on mayor fuerza la mujer- como son la contención del deseo y la libertad controlada.

En la milonga se afrontan los miedos, las dudas y los pecados sin aparentes consecuencias y se desvanecen fronteras de tiempo, género, realidad y clase. La milonga, como el carnaval, es el espacio que invita a la trasgresión, donde se vive una vida alternativa, en donde impera la emoción y el goce basado en el placer que produce romper las reglas. Es placer cuasi magia, ya que permite la transformación de lo prohibido en lícito, hace posible gozar de lo prohibido, exorcizar lo cotidiano. El camino a la milonga, por calles estrechas, transitadas por borrachos y prostitutas lleva a cruzar la barrera de clase.

¿Bailar tango deviene en un acto transgresivo? Es trasgresión por el goce y el placer del encuentro físico entre un hombre y una mujer extraños, por la singular complicidad con lo corporal que el tango envuelve, rasgos que apuntan a una experiencia de trasgresión de los límites identitarios del cuerpo pero líneas invisibles por lo difícil de identificar; es resistencia a ideologías absolutas que codifican la conducta de las mujeres; es resistencia por el solo acto de que una mujer hace una salida nocturna, sin compañía familiar, cubriendo su cuerpo con modas, texturas y tonalidades que nunca usaría en ninguna ocasión diferente a esa, porque la vestimenta para la milonga es un instrumento simbólico eficaz, porque se le interpreta en relación con las convenciones opresivas del ámbito social que rodean al tango; es resistencia porque se está desviando de lo cotidiano por el encuentro con el placer de autoconocerse en el baile, de autodescubrirse en él, por permitirse un acto de confirmación con su cuerpo junto al de otro, porque es un desafío en potencia al orden social y cultural instituido; es resistencia porque encuentra que fuera de esa cotidianidad se le reconocen su *sex appeal* y su independencia, porque en ese espacio se le reconoce ser mujer.

Porque la resistencia en el tango no está en el baile únicamente; está en el vestido, en el maquillaje, en el abrazo, en el goce y el placer de bailar la música que la lleva y la funde en el abrazo, en toda la performance, en permitirse un acercamiento tan profundo, en darse la posibilidad de encajar en el cuerpo del otro en un lugar público, en la noche que avanza, en ir acompañada por los latidos de su corazón al ritmo de los latidos del otro, por consentir acercarse al aroma de otro cuerpo, a la intimidad nocturna en un espacio público pero que se le es permitido porque las demás parejas están en el mismo ritual. En la pista de un salón de baile de tango se está realmente vivo y presente, pero también ausente llevado por la magia del baile; se está allí, pero al mismo tiempo se es transportado fuera de lo real para llegar a una

fantasía hecha realidad. Jonathan Skinner (2008) ve la danza como una actividad catártica, de juego entre resistencia y autoafirmación.

La propuesta de Susan Seymour (2006) de abordar la resistencia desde la psicología tiene peso metodológico porque desde esta disciplina la comprensión avanza desde la internalización cultural y desde la intención para resistir, donde los actores se permiten negociar, y enfrentar sus mundos culturales para resistir con el adecuado conocimiento, con los motivos internalizados y las intenciones para hacerlo. Porque –según la autora- la resistencia descansa sobre entendimientos culturalmente interiorizados para enfrentar las instituciones coercitivas, que motivan acciones que llevan tanto al cambio como a la reproducción social y a la crítica del sistema patriarcal y, con más fuerza, al familiar, por ser este espacio donde este sistema se internaliza con más potencia. Para ella, la resistencia implica *oposición intencional* entendida como la clave de un acto reflexivo.

¿Contamos las mujeres de *hoy* con la posibilidad de cambiar, alterar, inventar o crear nuevas formas de vida en beneficio propio, en el entorno familiar y social en el que habitamos? Diversas corrientes teóricas, entre ellas algunas feministas contemporáneas como Katherine Frank, lo confirman, con bases teóricas convincentes, como el desarrollo del concepto de *agencia*, de la acción del sujeto, en un ejercicio permanente de revisión de los elementos que la impiden y así mismo de los que la posibilitan, en forma microfísica, pero en constante resignificación de códigos y de reglas asfixiantes.

Mi experiencia personal en las milongas responde afirmativamente, y el ejercicio lo evidenció, toda vez que las milongas permiten prácticas de acción política, es decir, del cuestionamiento no necesariamente racional ni consciente de las relaciones o fuerzas de poder que supone explorar límites pero también subvertirlos. Dicha acción política se expresa tomando conciencia de las falsas evidencias de nuestra propia sujeción a formas culturales e históricas; porque las prácticas milongueras en estos espacios pueden ser un camino alternativo en aras de una transformación, de la liberación de actuar contra el poder que nos conforma y domina, que nos produce y silencia; de actuar sin premeditación, de agenciarnos para ser más libres, para intensificar nuestra autonomía y un mayor bienestar, es decir, para empoderarnos como sujetos.

En la milonga como acción política se demuestra que lo dado, lo naturalizado, responde a procesos históricos y culturales de poder; se dismantelan las evidencias y se problematizan las verdades mediante el ejercicio personal, crítico y práctico que permite la fractura de modos de subjetivación sustentados en una verdad configurada como esencial y necesaria, que potencian la invención e instauración de nuevas formas de vida y de relaciones sociales; se expresa la sinrazón de algo que ha sido instituido en beneficio de un poder económico o político en época y espacios específicos.

Se evidencia que en las milongas se gestan relaciones de poder y, a la vez, se generan posibilidad de resistencia y de libertad. Los autores y autoras estudiadas en esta investigación coinciden en que todas las relaciones de poder entrañan la posibilidad, más o menos restringida de una resistencia; no se pretende evadir las normas sociales, sino plantear la eventualidad de subvertirlas, de transformarlas hacia situaciones de no sometimiento, es abrir nuevas posibilidades de ser y de estar.

Es desde el ser mismo, desde la propia voluntad y conocimiento que se experimenta y ejerce prácticas de autoformación; un individuo que voluntariamente desafíe las prácticas de sujeción (que hace “sujetos”), los códigos sociales, las formas de relacionarse consigo mismo y con los otros, permiten el ejercicio de la libertad (no como una promesa segura de alcanzar) a través de experiencias no racionalizadas, pero insertas en prácticas para concebir otras formas de ser, técnicas que permiten a los individuos efectuar por sí mismos determinado número de operaciones sobre su cuerpo, sobre su alma, sus pensamientos y sus conductas; crearse a sí mismos, autoformarse.

En el marco contemporáneo, es viable esta posibilidad porque el escenario es otro, el contexto cultural actual en el que se inscribe el tango apunta a una constelación de fusiones y de sorprendentes hibridaciones; a una mezcla de factores diversos que han enriquecido y ampliado fronteras mentales, permitiendo la modificación de tradiciones sólidamente constituidas y de puntos de vista antes incuestionables; igualmente, se inicia con mucha dificultad y lentitud la deconstrucción de dicotomías ideológicas, ocultas detrás de un pensamiento derivado de oposiciones binarias, en las que, durante mucho tiempo había quedado anclado el pensamiento moderno occidental: masculino-femenino, uno-otro, centro-periferia; en este proceso, los sujetos menos favorecidos, las voces más débiles se están empoderando, visibilizando.

En este nuevo contexto histórico se van tejiendo, al compás de un *Cambalache*³², transformaciones sociales y culturales y con ellas las mentalidades, y la imagen de la mujer dentro de los cambios en las prácticas sociales. Se asiste a un nuevo e incipiente posicionamiento de la mujer quien se permite reconocer y cuestionar sus derechos como el derecho al reencuentro consigo misma y, lo más importante, con el otro, acciones que viene de la mano.

Pero, a pesar de los grandes cambios logrados en la sociedad, aún persisten abismales diferencias y contradicciones entre el hombre y la mujer, porque ella irrumpe con fuerza en el campo laboral pero con muchas obligaciones y responsabilidades domésticas, debido a las maneras de pensar, a la cultura y a las costumbres tan fuertemente enraizadas, a las creencias y prejuicios que generalmente han tenido un trasfondo político. El discurso feminista entre otros, hace énfasis en la urgencia de deconstruir y transformar los valores y roles de género dominantes.

Hoy, las vivencias dentro del baile del tango surgen de los cambios en una sociedad que alienta nuevas posibilidades para las relaciones sociales, a través de redes que permiten la responsabilidad individual de los agentes en dicha sociedad, y hacen que no se vea tan ceñido a una estructura y que genere un *hábitus* muy particular con sus propias reglas. El espacio social en una milonga se reconfigura a partir de una tensión entre tradición y trasgresión, que tiene que ver sobre todo con los estereotipos corporales de masculinidad y feminidad, y será a través de los nuevos espacios que desafían los ritos de la milonga donde se proponga pensar al hombre y la mujer de manera diferente y positiva.

Una perspectiva cualitativa de observación participante iniciada desde que se ha venido desarrollando este trabajo, con entrevistas en los espacios propuestos para ellas a personas relacionadas de alguna manera con el tango, y con una mirada investigativa y milonguera, fue fundamental como técnica de investigación empleada para el conocimiento del problema formulado, para identificar las representaciones sociales en la cultura del tango y para la comprensión de su realidad, en pos de la obtención de datos empíricos mediante la

³² Tango. Escrito en 1934. Letra y música: Enrique Santos Discépolo.

observación de las prácticas en una milonga, aunado a una constante búsqueda de información para su conocimiento, potenciado por la vivencia personal dentro de esas prácticas.

Otra consideración necesaria en este tema es que estamos en un período en transición; el mundo está cambiando aceleradamente, incluso para la mujer; ella, antes excluida o invisible en áreas del mundo público, laboral y político. Ella hoy puede y debe descubrir la verdad sobre sí misma, identificar sus fuerzas, sus debilidades, sus posibilidades y sus límites para vivir con sinceridad su existencia, asumir con responsabilidad y libertad las obligaciones.

La nueva mujer del siglo XXI se sitúa en el límite mismo de dos espacios políticos dicotómicos: el espacio interior (privado) y el espacio exterior (público), entre el espacio privado-doméstico ancestralmente reservado a las mujeres (secundario, natural e invisible) y el espacio público reservado para los hombres (importante, principal).

Virginia Vargas afirma que lo público y lo privado son construcciones no solo físicas sino también sociales y simbólicas; son espacios complementarios y a la vez antagónicos, y de conflicto porque ocultan/contienen las relaciones de poder en la vida cotidiana, posicionando y reorganizando los roles de los géneros en situaciones de desigualdad, en relaciones de dominio, en la sujeción de las mujeres a los hombres (2007, en línea).

Asimismo, la distinción entre lo público y lo privado está marcado por la “naturalidad” y la invisibilidad de las relaciones de poder que alberga el espacio privado. Al tiempo, al situarse la mujer entre esos dos espacios, transgrede la división sexual de los géneros, es decir, está usurpado un espacio de poder y de acción pública que pertenece históricamente a los hombres. Las transformaciones actuales culturales están dando cuenta de un movimiento de fronteras, de límites que se trasladan de diferentes maneras, de acuerdo al lugar en que hombres y mujeres están situados en la vida pública y privada. En palabras de Virginia Vargas:

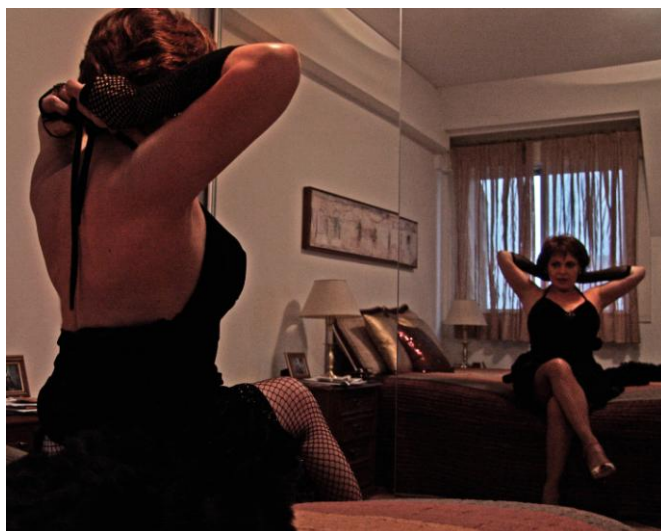
estos espacios son también un lugar privilegiado para generar propuestas alternativas, pues en ellos se tejen y expresan prácticas de resistencia....tienen el potencial de ser lugar de encuentro y solidaridad con el Otro/Otra, entrelazando y tejiendo relaciones entre personas sin vínculos previos, convirtiéndose en lugar de interacción social y de construcción de identidad colectiva (2007, p.16).

Quisiera concluir señalando que solo en este momento de cierre, he comprendido que éste ha

sido un trabajo de reflexión sobre mi propia experiencia, es decir, en buena medida ha sido un ejercicio autorreflexivo, ha sido la posibilidad de situarme en una perspectiva de análisis para entender la forma como he vivido y cómo estoy viviendo, para elaborar un ejercicio de relectura de *mi realidad*.

El tango porteño llegó para quedarse en Medellín y hoy se ha popularizado en varias ciudades colombianas; se quedó porque se le reconoció su poderosa fuerza espiritual, porque nos logró atrapar, porque nos convoca a habitar en su mundo para quedarse en el nuestro, penetrando por ósmosis a un cuerpo sensible, entra por nuestros oídos, recorre nuestro cuerpo a través de las venas, instalándose en nuestra sangre para quedarse por siempre.

Y yo, me visto de tango y me voy a exorcizar las normas, las penas y los miedos en una milonga...



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abadi, Sonia (2005). *El bazar de los abrazos. Crónicas milongueras*. 3ª ed. Buenos Aires, Ediciones Lumiere.

Abercrombie, David. (1968). "Paralanguage" *British Journal of Disorders of Communication*, 3, pp. 55-59

Alegre, Verónica (2009). "El tango: algo más allá que una simple o complicada danza". Artículo inédito.

Alfaro, Salvador Orlando. (2002). "Gramsci y la sociología del conocimiento: Un análisis de la concepción del mundo de las clases subalternas" Disponible en: <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170/alfaro1.html>. Consultado 7-8-2010

Althusser, Louis (1970). "Ideología y aparatos ideológicos del Estado". Argentina, Nueva Visión.

Amigot Leache, Patricia (2005). "Relaciones de poder, espacio subjetivo y prácticas de libertad: análisis genealógico de un proceso de transformación de género (tesis doctoral), Departamento de Psicología Social, Facultad de Psicología, Universidad Autónoma de Barcelona.

Ángel Jaramillo, Hugo (2001). *El tango: del burdel al Vaticano*. Pereira, Colombia, Gráficas Olímpica.

Aranibar, Eduardo (1999). *Breve historia del tango*. Buenos Aires, Manrique Zago y León Goldstein.

Ardila, Rubén (1988). *Psicología del hombre colombiano*. 2ª ed. Cultura y Comportamiento Social. Bogotá, Planeta.

Arenas Valencia, Juliana (1973). *Análisis de Aire de tango de Manuel Mejía Vallejo*. Medellín, Bedout.

Astigueta, Fernando Diego (1965). "La Mentalidad Argentina en el Tango y Sus Modismos". *Journal of Inter-American Studies*, Vol. 7, No. 1 (Jan., 1965), pp. 67-94. Accessed: 08/04/2010

Azzi, María Susana (1991). *Aportes de las colectividades a la cultura nacional: la contribución de la inmigración italiana al tango*. En: www.clubdelprogreso.com. Consulta 24-8,2010

Bajtín, Mijail (1984). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento El contexto de François Revelais*. Editorial Alianza, S.A., Madrid. España

Ballarín, Pilar (1996). "Dulce, buena, cariñosa... En torno al modelo de maestra / madre del siglo XIX". En: Calero Secall Inés y Fernández de la Torre Madueño, María Dolores (eds.) *El modelo femenino: ¿una alternativa al modelo patriarcal?* Málaga, Atenea.

- Bermúdez Q., Susy (1993). *“El bello sexo.” La mujer y la familia durante el Olimpo radical*. Ediciones Uniandes. Editorial Presencia.
- Bernand, Carmen (1997). *Historia de Buenos Aires*. Fondo de Cultura Económica.
- Bickford, Susan (2000). “Constructing inequality: city spaces and the Architecture of Citizenship”. *Political Theory*, 28 (3): pp. 355-376.
- Bonnewitz, Patrice (2003). *La sociología de Pierre Bourdieu*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Borges, Jorge Luis (1955). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- Bourdieu, Pierre (1991). “Doxa y vida cotidiana: una entrevista”. En: *Conversaciones sobre ideas*”, Institute of Contemporary Arts, Londres
- _____ (2000). *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, NY.
- Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza.
- Cáceres Hanzich, Cristina (2004). *Mujeres, varones y ese tango*. Argentina, UNR Editora.
- Cáceres, Juan Carlos (2010). *Tango negro. La historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del tango*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Planeta.
- Camou, María Inés (2003). La mecánica de la danza del tango y su influencia africana. Ponencia presentada en el Primer Congreso Regional Americano del CID – Unesco “La influencia de las raíces africanas en la danza de América”. Montevideo. Del 12 al 16 de Noviembre de 2003.
- Carella, Tulio (1966). *Tango, mito y esencia*. Centro Editor de América Latina S.A. Buenos Aires, Argentina.
- Carretero, Andrés (2004). *El tango, la otra historia*. Buenos Aires, Ediciones Margas.
- Carriego, AM (1985). “Medellín, tango y fantasmas”. *No habrá más penas y olvido. Carlos Gardel, 50 años*. Medellín, Percepción.
- Castro-Gómez, Santiago (1999). “Fin de la modernidad nacional y transformaciones de la cultura en tiempos de globalización”. En: J. Martín-Barbero, F. López de la Roche, J.E. Jaramillo (eds.). *Cultura y globalización*. Bogotá, CES-Universidad Nacional de Colombia.
- Colosio, Victoria (2005). *Tango para vivir. Propedéutica de la danza*. Rosario, Argentina, Sudamericana Impresos.
- Cruz Kronfly, Fernando (1997). “Carlos Gardel de novela. Acerca del arraigo del tango en Colombia” En: *Tiempo de Tango* No. 3, julio-septiembre.
- D’Angelo, Oscar. (1998) “Primera historia del tango”. En: *Tango: Magia y realidad*. 20

miradas sobre una aventura que no cesa. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, Argentina.

De Beauvoir, Simone (1987). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires, Ediciones Siglo XX

Díaz, Benítez María Elvira (2002) "Negros homossexuais: raza e hierarquia no Brasil e na Colombia". Tesis de maestría en Antropología Social en el Museo Nacional de la Universidad Federal de Rio de Janeiro.

Elias, Norbert (1993). *La sociedad cortesana*. Fondo de Cultura Económica.

_____ (1997). *Sobre el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Espíndola, Athos (2003). "Diccionario del lunfardo". 2a. edición, Buenos Aires, Planeta.

Falcón, Mariana (2009). "Tango queer en Buenos Aires". Disponible en: www.festivaltangoqueer.com.ar/2009/. Consulta 4-12-2009.

Farnsworth-Alvear, Ann (2000). *Dulcinea in the factory. Myths, Morals, Men, and Women in Colombia. Industrial Experiment, 1905-1960*. Durham and London, Duke University Press.

Farina, Cynthia (2005). "Arte, cuerpo y subjetividad". *Estética de la formación y Pedagogía de las aficciones*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Disponible en: http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cuerpo_cynthia.pdf. Consulta 18-7-2010

_____ (2006). "Arte, cuerpo y producción de sí." Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio Grande do Sul – CEFET-RS. Disponible en: http://www.gedest.unesc.net/seilacs/cuerpo_cynthia.pdf. Consulta 18-7-2010.

Ferguson, Marjorie y Golding, Meter (1997). "Los estudios culturales en tiempos cambiantes: introducción". Disponible en: www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/5/36vela2.htm HYPERLINK "http://www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/5/36vela2.htm%20Consulta%2015-3-2010" Consulta 15-3-2010

Ferrari, Lidia (1996). "El lugar de la mujer en el tango". Texto presentado en la III Cumbre Mundial del Tango, Montevideo, Uruguay, en noviembre de 1996. Disponible en: www.buenosaires.tango.com. Consulta 29-12-2009.

Foucault, Michel (1977). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Argentina, Siglo XXI Editores.

_____ (1984-1977). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. Argentina, Siglo XXI Editores.

_____ (2001-1982). "El sujeto y el poder". En: Hubert L. Dreyfous- Paul Rabinow. *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires, Nueva Visión.

_____ (1993). *Verdad, sujeto y poder*". Madrid, Ediciones la Piqueta.

_____ (2000). *Defender la sociedad. Curso en el College de France 1975-1976*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Frank, Katherine (2006). "Agency". *Anthropological Theory*. Vol 6(3): pp. 281–302
García Bolonia, Miguel Ángel (1999). "El arrabal en el tango", En: *Argentando*.
Consulta 2-8-2010

Gálvez, Eduardo (2009). *El tango en su época de gloria: ni prostibulario, ni orillero. Los bailes en los clubes sociales y deportivos de Buenos Aires 1938-1959*. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates: Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/55183>. Consulta 29-3- 2010.

García-Canclini, Néstor (2000). "La globalización: ¿productora de culturas híbridas? Texto presentado como conferencia del profesor invitado en el VI Congreso de la SibE, celebrado en Faro en julio de 2000. Disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/pdf/Garciacanclini.pdf>. Consulta 22-5-2010

_____ (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.

Garramuño, Florencia (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Gómez Chaparro, Luis Enrique (2005). *Tango: una historia viva*. Bogotá, ABC.

Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, GLES (1998). "Manifiesto Inaugural". En: Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta EDS. *Teorías sin disciplina. (Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México, Miguel Ángel Porrúa.

Guber, Rosana (2001). "La etnografía". Método, campo y reflexividad. *Enciclopedia Latinoamericana de sociocultura y comunicación*. Bogotá, Grupo Editorial Norma. Disponible en: <http://www.scribd.com/doc/34394961/Guber-Rosana-La-Etnografia> Consulta 4-8-2010.

Hess, Remi. (2005). Entrevista hecha al autor por Alejandro Lipovich. Disponible en: www.pagina12.com.ar/diario/psicología/9-48855-2005-03-24.html. Consulta 4-12-2009.

Juliano, María Dolores (1998). *Las que saben. Subculturas de mujeres*. Madrid, Horas y Horas.

Labraña, Luís y Sebastián Ana (2000). *Tango. Una historia*. Buenos Aires, Corregidor.

Lamas, Marta (1999). "Género: los conflictos y desafíos del nuevo paradigma" En: *El siglo de las mujeres* Ana María Portugal y Carmen Torres, editoras, ISIS Internacional, Ediciones de las Mujeres No. 28.

Lavalle Cobo, Ignacio (2004). "Anima, Animus en el tango-danza. Una interpretación terapéutica". Disponible en: <http://www.fundacion-jung.com.ar/forum/tesinaignacio.htm> Consulta 16-1-2010.

_____ (2007). *Tango, Una danza interior: evolución psicológica del tango*. 1ª. Edición. Buenos Aires: Corregidor

Le Breton, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Ediciones

Nueva Visión.

Lema Tapias, Oscar Jaime (2000). *El tango en Medellín. Del lunfardo al antioqueño*. Medellín, Poligráficas.

Lerner, Gerda (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona, Editorial Crítica.

Liska, María Mercedes (2009). "El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados". En: Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review #13. ISSN: Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art04.htm>. Consulta, 15-10-2010

López Londoño, Luciano (1997). "Orígenes de la permanencia del tango-canción en el gusto popular colombiano", en: *Boletín Tiempo de Tango* N° 4, octubre-diciembre. Disponible en: www.geocities.com/Nashville/6146/tt4.html. Consulta 17.1.2010.

Lorde, Audre (1995). "Lo erótico como poder", en *Revista Especial/Fempres*, pp. 21-23. Disponible en: www.rimaweb.com.ar/feminismos/audre.htm. Consulta 17-2010.

Luna G., Lola (2002). "La historia feminista del género y la cuestión del sujeto" *Boletín americanista*, N°. 52, 2002, pp. 105-121.

Londoño, Patricia (1990). «Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930» En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XXVII, no. 23. pp. 3-25

_____ (1997). «Cartillas y manuales de urbanidad y del buen tono: catecismos cívicos y prácticos para un amable vivir» En *Revista Credencial Historia*, Edición 85 (enero). Disponible en: [WWW.modo50.org/mujeresen red/](http://WWW.modo50.org/mujeresenred/). Consulta 29-12 2009.

Mafud, Julio (1966). *La sociología del tango*. Buenos Aires, Editorial Américalee.

Markula, Pirkko. (2006). "The Dancing Body without Organs: Deleuze, Femininity, and Performing Research" *Volume 12 Number 1*, pp. 3-27.

Mariñas, J. Alberto (2005). "El tango, apunte histórico". Disponible en: www.españolsinfronteras.com Consulta 16.1.2010.

Martín-Barbero, Jesús. 1989 "La comunicación, centro de la modernidad: Una peculiar relación en América Latina. En: *Telos*, Disponible en: kdb2.portal.aau.dk/kdb2literature/download?cid=166455&litid=199230. Consulta 14-7-2010

Martínez Barreiro, Ana (2004) "La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas". Universidad de A Coruña. Departamento de Sociología y Ciencia Política y de la Administración. En: *Papers: Revista de Sociología*, N° 73, 2004, pp. 127-152. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075020>. Consulta 28-5-2010

Mejía Vallejo, Manuel (1973). *Aire de tango*. Medellín, Bedout.

Meler, Irene (2009). "Relaciones entre los géneros. Nuevas subjetividades, extravíos y búsquedas". Disponible en: <http://www.depsicoterapias.com/articulo.asp?IdArticulo=438>. DePsicoterapias s.r. Consulta 3-5-2010

- Miller, Susana (2010, en línea). “El Tango danza o el Tango milonguero”. Disponible en: El Tangauta. www.susanamiller.com.ar/editorial/9.htm. Consulta 5-4-2010.
- Moffatt, Alfredo (1974). “Cultura criolla, Psicoterapia del oprimido”. Disponible en: www.moffat.org.ar/articulos/Psicoterapia%20del%20oprimido.doc. Consulta 16:2010.
- Montero, Rosa (2006). *Historias de mujeres*. España, Santillana.
- Naoko-Pilgrim, Anita (2001). “Performance and the performative”. *Body Society* 7, pp. 87-96.
- Newman, Kathleen (1990) “The Modernization of Femininity: Argentina, 1916–1926” in *Women, culture and politics in Latin America*. Berkeley: University of California Press.
- Ocampo Kohn, Sandra (1999). Entrevista realizada al Sr. Héctor Mesa, el Químico, en diciembre de 1999. Disponible en: <http://www.colombiaya.com/articulos/guayaquil-ancestro-del-rebusque.pdf>. Consulta 15-3-2010
- Ojeda, Rafael. (s.f.) Proyecto: Diccionario del pensamiento alternativo II: Subalterno. Disponible en: <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=135>
- Olzewski, Brandon (2008). “El cuerpo del baile: The Kinetic and Social Fundaments of Tango”. *Body and Society* 2008, vol. 14(2). pp. 63-81
- Orrego, María Eugenia (1986). Guayaquil. Historia del más tradicional sector popular de Medellín (tesis de grado), Medellín, Universidad Autónoma Latinoamericana, Facultad de Sociología.
- Ortner, Sherry (2006). “Power and Projects: Reflections on Agency” en Ortner, S. *Anthropology and Social Theory. Culture, Power, and the Acting Subject*, Duke University Press, Durham and London.
- Paternostro, Silvana (1998). *En la tierra de Dios y del hombre. Hablan las mujeres de América Latina*. Buenos Aires, Suramericana.
- Pau, Antonio (2001). *Música y poesía del tango*. Madrid, Trotta.
- Pedraza Gómez, Zandra (2003). “Cuerpo e investigación en teoría social”. Disponible en: www.antropología.uniandes.edu.co/zpedraza/zp1.pdf. Consulta 16.1.2010
- _____ (2009). “Derivas estéticas del cuerpo”. Saberes y razones. Desacatos. Mayo- agosto 2009, núm. 30, pp. 75-88. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/139/13911560006.pdf> Consulta 18-7-2010.
- Pelinski, Ramón (2000). Tango nómada. *Una metáfora de la globalización*, Buenos Aires: Corregidor. Disponible en: http://www.pelinski.name/pdf/TN_BA_17_4_09.pdf. Consulta: 6-10.2010
- Pickett, Brent I. (1996). “Foucault and the Politics of Resistance”. *Polity*, Vol. 28, No. 4, pp. 445-466.

Pitluk, Roberto (2007). *El macho argentino: Reflexiones sobre masculinidad empobrecida*. 1ª. Ed. Ediciones Pausa para la reflexión. Buenos Aires, Argentina.

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

Ramírez, Horacio. En línea: “Tango de Buenos Aires”. Disponible en:
<http://www.truetango.com/notas.htm>. R Consulta 23-3-2010

Raymond, Williams (1983). *Keywords*. Nueva York, Oxford University Press.

Reguillo, Rossana (2000). “Identidades culturales y espacio público: un mapa de los silencios”. En *Diálogos de la comunicación*, No.60, FELAFACS, Lima. pp. 75-86. Disponible en: [www.HYPERLINK "http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos.../59-60-/www.dialogosfelafacs.net/dialogos...pdf74](http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos.../59-60-/www.dialogosfelafacs.net/dialogos...pdf74)

Restrepo, Laura (2005). *La novia oscura*. Bogotá, Alfaguara.

Reyes Cárdenas, Catalina (1995). “Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX, el hogar y el trabajo, escenarios de las mayores transformaciones”. En: *Credencial Historia*, edición 68. Bogotá. pp.1-20.

Roldán, Mary (2003). *A sangre y fuego. La violencia en Antioquia, Colombia (1946-1953)*. Bogota, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

Rosboch, María Eugenia (2004). “La rebelión de los abrazos: Representaciones del tango en la milonga”. Disponible en:
www.alaic.net/VII_congreso/gt/gt_8/GT8%20p1.html- Consulta 29-12-2009.

Rosboch, María Eugenia (2004a). “Espacios de representación del Tango: milonga y espectáculo”. Delimitaciones y aportes para su estudio. Facultad de Periodismo y Comunicación Social- UNLPE. Consulta 18-3-2010
Disponible en: www.redcom.org.ar/congreso2004/ponencias/.../m2_rosboch.pdf

Ruiz, Irma (1996). “Componentes simbólicos de la transregionalización del tango”. En *Revista Transcultural de Música*. Transcultural Music Review 2 Disponible en:
<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/ruiz.htm>. Consulta 18-3-2010

Saba, Mahmood (2006). *La política de la Piedad: El renacimiento islámico y el sujeto feminista*. Princeton University Press. Princeton University Press. Disponible en:
onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1949.15-10-2010

Sabrina Mora, Ana (2009). En: “Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales”, N° 4. Disponible en:
www.ides.org.ar/shared/practicadeoficio/2009_nro4/artic22.pdf f HYPERLINK Consulta 16-1-2010"Consulta 16-1-2010.

Salas, Horacio. (1997). “El tango como reflejo de la realidad”. En: Oscar Dangelo (1998) *Tango: Magia y realidad*. Buenos Aires, Corregidor.

Salessi, Jorge (1997). “Medics, Crooks and Tango Queens. The National Appropriation of a Gay Tango”. En: Fraser Delgado Celeste y Muñoz José Esteban. *Every Night life. Culture and Dance in Latino America*. Duke University Press Durham and London.

Santamaría Delgado, Carolina (2009). *Tangos: Reterritorialización in Medellín: Gardel's Myth and the Construcción of a tanguerolocal Identity*. The Musical Quarterly Advance. Pp. 177-209. Disponible en: http://mq.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/92/3-4/177?rss=1 Consulta 6/8/2010.

Savigliano, Marta E. (1995) “Whiny Ruffians and Rebellious Broads: Tango as a Spectacle of Eroticized Social Tension” Source: *Theatre Journal*, Vol. 47, No. 1 (Mar., 1995), pp. 83-104

Scott, Joan W (1991). “The Evidence of Experience”. *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 4. pp. 773-797.

Segura, Nora (1993). “Prostitución género y violencia”. En: *Género e Identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá.

Sennett, Richard (2007). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza Editorial.

Seymour, Susan (2006). “Resistance”. *Anthropological Theory*. Vol 6(3): pp. 303–321

Skinner, Jonathan (2008). “Women Dancing Back—and Forth: Resistance and Self-Regulation in Belfast Salsa”. *Dance Research Journal* 40 / 1 summer 2008, pp. 65-77.

Suárez, Gabriela; Grenier Cárdenas, Isabella y Ruiz Perdomo, Patricia (2006). Representaciones sociales del cuerpo en madres de niños y niñas con discapacidad física (tesis para optar al título de Magíster en Desarrollo Educativo y Social). Universidad Pedagógica Nacional. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano, Bogotá.

Taylor, Julia (1998). *Paper Tangos*. Durham, NC, Duke University Press.

Varela, Gustavo (2004). “El tango y la sexualidad”. Disponible en: http://www.oei.org.ar/edumedia/pdfs/T13_Docu2_Eltangoylasexualidad_Varela.pdf HYPERLINK Consulta 4-12-2009". Consulta 4-12-2009.

Varela, Julia (1997). *Nacimiento de la mujer burguesa: el cambiante desequilibrio de poder entre sexos*. Madrid, La Piqueta.

Vargas, Virginia (2007). “Espacio Público, Seguridad Ciudadana y Violencia de Género. Reflexiones a partir de un proceso de debate” (2006–2007). En: Cuadernos de Diálogos. Disponible en: <http://www.unifem.org.br/sites/700/710/00000471.pdf>. Consulta 28-7-2010.

Vásquez Perdomo, María Eugenia (2002). *Escrito para no morir. Bitácora de una militancia*. Bogotá, Ministerio de Cultura.

Vila, Pablo. (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. En: *Revista Transcultural de Música*. ISSN. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm>. Consulta 6-10.2010

Williams Simon J. (1998). “Bodily-Dys-Order: “Desire, Excess and the transgression off corporeal Boundaries”. En: *Body and Society*, Vol. 4, No. 2. pp. 59-82.

Williams, Raymond (1981). *Sociología de la cultura*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Yazbeck, Ma. Carmelita (1999). *Notas sobre producción y reproducción social*. Disponible en: "<http://www.rau.edu.uy/fcs/dts/Mip1/produccionreproduccion.pdf>".pdf Consulta 29-3-2010.