

EL TANGO COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO SENSIBLE

Entre la sensibilidad y la racionalidad del cuerpo



Foto: © 2016 Sergio R. Reyes

Noche con Di Sarli. Fotografía: Sergio R. Reyes. A Puro Tango/NYC/septiembre17/2016.

Maestrante

Edis Aleida Villa Martínez

EL TANGO COMO FUENTE DE CONOCIMIENTO SENSIBLE

Entre la sensibilidad y la racionalidad del cuerpo

Informe final de investigación para optar al título de
Magíster en Estudios Artísticos

Maestrante

Edis Aleida Villa Martínez

Director

Dr. Pedro Morales López

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de Artes ASAB

Maestría en Estudios Artísticos

Bogotá, D.C, abril de 2017.

*En recuerdo de mi madre,
quien me enseñó el valor del conocimiento académico;
y a mi abuela,
mi fuente de conocimiento sensible.*

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Pedro Morales López, por ser un apoyo y una guía para concretar una acción creativa en esta investigación, a través de la cual comparto mi tango desde un lugar diferente al escenario.

A mis estudiantes del Grupo Institucional de Tango de la Pontificia Universidad Javeriana (2009-2015), y de la asignatura Danza Urbana I (2015-I) del Proyecto Curricular Arte Danzario de la Facultad de Artes ASAB, por su buena disposición para participar, explorar, experimentar, indagar, crear, sentir, reflexionar, compartir y bailar. Ellos hicieron posible este proyecto.

A Diego Benavidez y Natasha Agudelo, amigos, colegas y cómplices en este mundo del tango.

A la Pontificia Universidad Javeriana y al equipo de trabajo del Centro de Gestión Cultural, por brindarme espacios y tiempos para llevar a cabo la investigación, y estar siempre atentos a los requerimientos de la misma.

A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a la Facultad de Artes ASAB, al Proyecto Curricular de Arte Danzario y a la Maestría en Estudios Artísticos, donde encontré maestros, colegas, compañeros de aula y personal administrativo con aportes para enriquecer mi conocimiento. Y especialmente a la maestra Luisa Piedrahíta, quien me ayudó a ver el tango más allá de mí misma.

A Olga Pérez, Asdrúbal Valencia, Jaime Jaramillo, María Teresa López y Carlitos Pérez, por compartirme sus experiencias de vida con el tango.

A Andrés Martínez, Sergio R. Reyes y Pablo Ivorra, por colorear este trabajo con sus fotografías.

A mi familia y amigos cercanos, que soportaron mis ausencias, el agotamiento, las angustias y preocupaciones. Y sobre todo, porque a pesar de todo, me alentaron a continuar.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	10
ABSTRACT	11
INTRODUCCIÓN	12
Capítulo 1. UNA NOCIÓN HOLÍSTICA DEL CUERPO PARA LA DANZA	18
<i>Tener y ser cuerpo: el montaje evolutivo de la condición humana.....</i>	<i>18</i>
<i>Un cuerpo sensible conoce sensiblemente su mundo</i>	<i>24</i>
<i>El papel de la experiencia en la construcción del conocimiento.....</i>	<i>27</i>
<i>Conocimiento de experiencia=conocimiento sensible.....</i>	<i>49</i>
<i>El arte como lenguaje específico.....</i>	<i>54</i>
<i>Cuerpo vibrátil y baile relacional.....</i>	<i>59</i>
Capítulo 2. UNA HISTORIA DE TANGO CORPOREIZADA.....	65
Capítulo 3. CAMINITO. EL RECORRIDO DE LA INVESTIGACIÓN.....	90
Fuentes y escenarios generadores de conocimiento.....	94
<i>Diario de experiencia corporal.....</i>	<i>94</i>
<i>Grupo Institucional de Tango de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá.....</i>	<i>95</i>
<i>Grupo de estudiantes de la asignatura Danza Urbana I período lectivo (2015-I) del proyecto curricular Arte Danzario, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.....</i>	<i>96</i>
<i>Diego Benavidez y Natasha Agudelo, pareja de bailarines de tango a nivel profesional. Campeones mundiales en Buenos Aires en 2011. Cultivadores de esta práctica a nivel social.....</i>	<i>99</i>
Categorías de análisis.....	100
<i>Tango Embrujo.....</i>	<i>102</i>
<i>Una Emoción.....</i>	<i>108</i>
<i>La experiencia del conocimiento sensible.....</i>	<i>113</i>
<i>La condición humana.....</i>	<i>119</i>
Capítulo 4. EL TANGO, UNA FUENTE DE CONOCIMIENTO SENSIBLE QUE VINCULA EL ARTE Y LA CULTURA.....	122

CONCLUSIONES.....	139
FUENTES CONSULTADAS.....	146
ANEXOS.....	153

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Relaciones entre experiencia y conocimiento	31
Figura 2: Experiencia común vs. Experiencia científica	32
Figura 3: Sentido y significado de la experiencia contextualizada	35
Figura 4: Correlación entre experiencia, conciencia y contexto	39
Figura 5: Mediaciones necesarias para dar sentido y significado a la experiencia	46
Figura 6: Transversalidad de conceptos de análisis y categorías emergentes.....	101

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1: Milongueros I	65
Imagen 2: Manrique, calle 78 (1950)	68
Imagen 3: Milonga Pa' que bailen los muchachos	69
Imagen 4: Orquesta típica La Reducida	70
Imagen 5: Estación Cisneros, sector Guayaquil (1948)	71
Imagen 6: Manrique, calle 78 (1951-1954)	72
Imagen 7: Bailarín de tango, Manrique (1953).....	73
Imagen 8: Gaitán, (1942).....	74

Imagen 9: Manrique, calle 78 (1955).....	75
Imagen 10: Fiesta decembrina.....	76
Imagen 11: Encuentros I.....	79
Imagen 12: Milongueros II.....	80
Imagen 13: Milongueros III.....	81
Imagen 14: Diego y Natasha. Campeones mundiales de tango de pista. 2011.....	82
Imagen 15: Milongueros IV.....	84
Imagen 16: Monumento a Carlos Gardel, Manrique (2014).....	86
Imagen 17: Encuentros II.....	86
Imagen 18: Fragmentos, abrazos, recuerdos y tango.....	88
Imagen 19: La casa, (2016).....	89
Imagen 20: Milonga, nuevo salón La Argentina (2016).....	122
Imagen 21: II gran milonga distrital. Pontificia Universidad Javeriana en colaboración con IDARTES.....	130
Imagen 22: Milonga, Tango BA Festival y Mundial.....	134

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1: Cuadro de análisis conceptos de investigación y categorías emergentes

Anexo 2: Documento de trabajo. Estudiantes de Arte Danzario de la ASAB (2015-I)

Reflexiones y trabajos escritos

Entrevista

Anexo 3: Documento de trabajo. Integrantes Grupo Institucional de Tango Javeriana (2015-II)

Reflexiones

Entrevista

Anexo 4: Entrevistas cultivadores de tango

Olga Pérez

Diego Benavidez y Natasha Agudelo

Jaime Jaramillo

María Teresa López

Asdrúbal Valencia

Carlos Pérez

Nota: se adjuntan los anexos en archivo digital por la extensión de los mismos.

Rita K. descubrió en el tango algo que no puede ser traducido al reino de las palabras, otra vez el reino de las palabras. Por ejemplo: ¿cómo definiría esa manera de contacto que tanto la seduce? ¿Quiénes son esos hombres que parecen compadritos extemporáneos, hombres que ella no se imagina en otro lugar que no sea la milonga? ¿Por qué será que en la milonga las chicas –y hay unas cuantas chicas- “histeriquean” menos que en otros boliches? ¿Por qué el tango, después de tantos años y tantos entierros?

Sergio Pujol



RESUMEN

De acuerdo con el campo de conocimiento al que se orienta la Maestría en Estudios Artísticos, este proyecto de investigación es una reflexión en torno al baile de tango como expresión simbólica prosaica, fuente de conocimiento sensible, otra manera de conocer la realidad.

El cuerpo principal del documento se compone de cuatro capítulos. El primero, es la fundamentación teórica de los conceptos experiencia, cuerpo, conocimiento sensible y arte relacional. El segundo, es una contextualización del baile de tango en la ciudad de Medellín, a partir de la experiencia de la autora con esta práctica en diferentes ámbitos. En el tercer capítulo se describe la ruta metodológica seguida, junto al análisis e interpretación de los datos recolectados. El cuarto capítulo da cuenta de la pertinencia práctico-social de la investigación.

Se asume el baile de tango como una fuente de conocimiento que estimula la cualidad sensible integradora del cuerpo; como un dispositivo que nos hace seres ultra-sensibles frente a nuestras propias realidades y las de quienes nos rodean para transformarlas.

PALABRAS CLAVE

Tango, experiencia, cuerpo, conocimiento sensible, arte relacional.



ABSTRACT

According to the field of knowledge of the master of artistic studies, this research project reflects about the tango as a dance as a prosaic symbolic expression which is source of sensitive knowledge; as a different way of knowing reality.

The research is divided in four chapters. The first one is the literature review of the concepts of experience, body, sensitive knowledge and relational art. The second chapter is a contextualization of the tango as a dance in Medellín, based on the experience of the author with this practice in different environments. The third chapter describes the methodology as well as the analysis and interpretation of the collected data. The last chapter presents the practical and social importance of this research.

The research presents this dance as a source of knowledge that stimulates the unifying sensitive quality of the body, as a mechanism that makes us extremely sensitive to our own realities, and those of the people around us, allowing us to transform them.

KEY WORDS

Tango, experience, body, sensitive knowledge, relational art.



INTRODUCCIÓN

En la línea de investigación en estudios artísticos que ofrece la maestría, se propone la revisión crítica de las concepciones y prácticas del arte, así como de los desplazamientos teóricos y prácticos de manifestaciones artísticas y culturales otras que no encajan en el esquema hegemónico tradicional, ofreciendo un espacio académico para pensar dichas prácticas y las relaciones-tensiones que tejen, bajo una mirada contextualizada y contemporánea de los grupos sociales que las producen y sus realidades.

Partiendo de lo anterior, formulé la presente investigación con el fin de indagar acerca de conocimientos sensibles, aquí aplicados al estudio del arte danzario con énfasis en una manifestación cotidiana y espontánea: el baile de tango, asumido como una expresión cultural de producción simbólica manifiesta en algunos grupos sociales y la manera como, a través de ella, se produce conocimiento, entendiendo este último “como el modo en que habitamos y nos relacionamos con el mundo de la vida; los modos en que somos, hacemos y pensamos la vida” (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2010).

Por tradición, el tango ha hecho parte de mi vida. Pertenezco a una familia paisa, tradicional, amante de la música y el baile, y el tango integra el legado cultural que recibí de ellos como herencia inconsciente impregnada en mi cuerpo. Inicialmente para mí fue un *hobby*, una actividad corporal que alternaba con mis estudios y otras tareas diarias. Quería bailar tango para tener un reconocimiento familiar, porque mi hermana era quien se destacaba en la casa por su excelente rendimiento escolar y universitario. Era mi ejemplo a seguir. Yo, en cambio, académicamente no fui la mejor. Yo era la artista. Mi protagonismo resaltaba en las fiestas familiares. Así, el tango se fue tornando la vía para expresar que yo existía y hacía parte de la familia. Fue una manera de figurar en ella, ya que en mi hogar nadie baila tango, a excepción de mi abuela que lo bailó en su juventud. Al resto de mi familia le gusta mucho, pero para ellos es una música que no quieren bailar porque prefieren cantarla.



Considerado una manifestación cultural popular, de carácter hedonístico y voluptuoso, el baile de tango nace gracias a la multiculturalidad y a la interculturalidad inherentes a la sociedad argentina. Ese baile se ha ido expandiendo tanto hacia Latinoamérica como alrededor del mundo, al punto de ser declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en 2009. Colombia no es ajena a ese movimiento tanguero que cada día seduce a más personas a practicarlo. Como expresión corporal relacional, comunicativa y generadora de efectos sensibles, el baile de tango no se quedó anclado en la región antioqueño-caldense que experimentó su más fuerte arraigo, sino que poco a poco ha ido conquistando otras ciudades importantes del país, como Bogotá y Cali por ejemplo.

Después de hacer una revisión general sobre lo que se ha producido académicamente respecto al tema de la presente investigación, los resultados no han sido muy prometedores, y quizás ello tenga que ver con el hecho de que el tango se afianzó en nuestro país más como música, canto y poesía. Asimismo, teniendo en cuenta su cualidad efímera como práctica danzada, no se encuentran muchas evidencias de la época en que llega a nuestras ciudades, sino que se consiguen principalmente registros sonoros, fotográficos y literarios que revelan hechos históricos del tango en las principales ciudades de Colombia como conciertos y festivales, junto a cancioneros, poesías y novelas. El interés mayor por el baile ocurrió posteriormente, con la llegada de la televisión por cable y la facilidad de acceso al video. Sin embargo, vale la pena tener en cuenta que el tango canción y el tango danza han estado ligados desde su origen hasta nuestros días. Respecto a la música y al canto, se encuentran estudios interesantes de algunos autores colombianos que enfocan su análisis en el ámbito social y antropológico del tango, de los que se pueden deducir cruces y relaciones con el baile. Hay algunos trabajos de pregrado y postgrado de diferentes áreas de formación, cuyo tema de investigación gira alrededor del tango en Colombia, y de alguna manera exponen elementos característicos del baile en nuestra sociedad. Estas fuentes bibliográficas, complementadas con otras fuentes de autores argentinos que estudian el fenómeno del baile en su lugar de origen, hicieron posible un acercamiento teórico pertinente para desarrollar esta investigación, que presento como un ejercicio reflexivo de mi propia práctica con el baile de tango, como un registro que, desde los estudios artísticos,



sea un aporte a la construcción del campo de la danza en Colombia y de donde eventualmente puedan emerger nuevas investigaciones.

En ese orden de ideas, puedo decir entonces que bailar tango me dio un lugar en mi familia y en mi grupo social. Bailar tango me permite expresar ese otro yo que no aflora en muchos otros momentos de mi vida, que busca otro modo de relación con el mundo a través del cuerpo en movimiento. Tuve experiencias con esta práctica en clases, espectáculos, seminarios, milongas y campeonatos. Después, aflora en mí un interés por estudiar a nivel universitario una carrera relacionada con el cuerpo, y pude correlacionar este tango que porto conmigo en el campo de la danza y en el campo pedagógico como hecho artístico y social. Actualmente, me interesa reflexionar acerca de la naturaleza sensible del tango como una posible fuente de conocimiento, de ahí que el problema de investigación del presente trabajo gire en torno a la pregunta ¿Qué elementos del baile de tango determinan que sea una fuente, vía o manera de conocer sensiblemente el mundo?

Dicha pregunta se articula al objetivo general del proyecto de investigación: analizar el tango como fuente de conocimiento sensible. En tanto ruta a seguir para alcanzar ese objetivo general, planteo dos objetivos específicos: indagar en torno a los conceptos de corporeidad y conocimiento sensible e interpretar el tango desde su naturaleza sensible, como baile que es.

Al relacionar pregunta de investigación y objetivos, se evidencian tres grandes conceptos que, en principio, guiarían el recorrido de la investigación: corporeidad, tango como práctica social y conocimiento sensible. A la luz del método fenomenológico, esos conceptos aportarán estrategias para describir el significado de las experiencias vividas, con una mirada integradora del proceso de investigación y del fenómeno a investigar.

Desde el punto de vista operativo, técnico o instrumental, ha sido importante el análisis de experiencias sensibles con el tango, pues ello me ha permitido reflexionar sobre diversas dimensiones de la vida y erigirme como ser humano cualitativamente superior en diferentes facetas u órdenes de mi existencia: mujer, bailarina, docente, directora de escena, gestora



cultural, persona, etc., para luego correlacionar (lo que no necesariamente equivale a comparar) mis propias experiencias sensibles con las experiencias sensibles de una pareja de cultivadores de tango (bailarines profesionales) obtenidas mediante entrevistas abiertas, y de algunos de mis estudiantes de tango a través de trabajos escritos, conversatorios y clases prácticas. Así, he podido indagar qué ha significado el tango para todos ellos desde diferentes puntos de vista, priorizando lo sensible, estableciendo finalmente relaciones con mis propias experiencias múltiples alrededor de ese baile.

A través de cuatro capítulos organizo la exposición-argumentación del informe de investigación, de la siguiente manera:

El primer capítulo, que he nombrado *Una noción holística del cuerpo para la danza*, es un acercamiento a algunas teorías que dan sustento al proceso investigativo, con una mirada holística del cuerpo humano como el medio o vehículo de ser y de estar en el mundo. Dicho capítulo se divide en seis partes. La primera de ellas, *Tener y ser cuerpo: el montaje evolutivo de la condición humana*, aborda el tema de la dualidad del ser. Ese pensamiento heredado que nos muestra una doble naturaleza sustancial del hombre, y la necesidad contemporánea de reconocer un montaje evolutivo del cuerpo con una mirada integradora, para comprender el ser-corporal-en-el-mundo como unidad indivisible (Gallo, 2010). La segunda parte de este capítulo es un acercamiento a las relaciones que se evidencian entre cuerpo y conocimiento, puntualizando en la importancia de la cualidad sensible del primero para que se pueda generar el segundo. Este apartado lleva como título *Un cuerpo sensible conoce sensiblemente su mundo*, y resalta la cualidad mediadora del cuerpo para la construcción de conocimiento. La tercera parte aborda el tema de *El papel de la experiencia en la construcción del conocimiento*. Propone un acercamiento al concepto de experiencia, la dimensión humana de la misma y su relación con el conocimiento. *Conocimiento de experiencia=conocimiento sensible* es la cuarta parte del primer capítulo y alude al concepto de lo sensible, de tal manera que permita comprender el conocimiento que se genera a partir del movimiento del cuerpo como consecuencia de las experiencias significativas que suscita. En la quinta parte hago referencia a *El arte como lenguaje específico*, partiendo de la teoría estética de Katia Mandoki (2006) para comprender el baile



de tango como una práctica prosaica que genera otros modos de relación intersubjetiva. La última parte, *Cuerpo vibrátil y baile relacional*, especifica el uso adecuado de estos conceptos en el ámbito de la investigación.

En el segundo capítulo del trabajo, hago un pequeño recorrido histórico que retoma elementos del tango en su lugar de nacimiento, la manera como llega a nuestro país, el por qué mi abuela lo hace parte de su vida, pues de ella lo heredé como *hábitus*. Por tanto, decidí nombrar este capítulo *Una historia de tango corporeizada*. Es una contextualización del presente proyecto de investigación.

Caminito. El recorrido de la investigación es el nombre del tercer capítulo, en el que expongo el diseño metodológico desde el enfoque holístico y el método fenomenológico, que orientan la ruta seguida en la ejecución del trabajo. Allí describo las fuentes y escenarios generadores de conocimiento, así como las acciones que realicé con cada uno de ellos para la recolección de datos. También en este capítulo realizo la interpretación de los datos obtenidos, a la luz de las teorías que dan soporte a la investigación y a través de conceptos iniciales y categorías emanadas de la recolección-análisis de información.

El cuarto capítulo, *El tango, una fuente de conocimiento sensible que vincula el arte y la cultura*, no estaba previsto en el corpus del trabajo desde que se planteó el proyecto. Este ha ido emergiendo durante mi permanencia en la maestría a partir de charlas, confrontaciones, preguntas y sugerencias respecto a la investigación, que se dieron durante las clases y en diferentes grupos de trabajo. Todo ello me llevó a pensar este fenómeno más allá de mí misma, para encontrar su sentido político y la manera como este deviene en vínculo entre el arte y la cultura para incidir en las personas, de manera tal que puedan generar maneras otras de comprender sus propias realidades y aporte a la transformación social.

Antes de terminar esta parte introductoria, debo declarar mi convicción de que no podemos seguir pensándonos como seres duales, al tiempo que no debemos creer ciegamente en doctrinas incuestionables, del tipo que fueren. Estamos llamados a continuar generando, y a cuestionar con rigor, vínculos, relaciones y cruces entre la naturaleza y la cultura, las



ciencias y las artes, el conocimiento común y el conocimiento científico, la racionalidad y la sensibilidad, de tal manera que podamos encontrar otras rutas que nos permitan seguir evolucionando como seres humanos. En el campo de los estudios artísticos, el baile de tango se torna fuente de conocimiento sensible para estimular esa cualidad sensible e integradora del cuerpo que habíamos, que hemos olvidado, como el dispositivo natural-cultural que nos hace seres ultra-sensibles frente a nuestras propias realidades y a las de quienes nos rodean.



CAPÍTULO 1

UNA NOCIÓN HOLÍSTICA DEL CUERPO PARA LA DANZA

Tener y ser cuerpo: el montaje evolutivo de la condición humana

(...) no es el intelecto el que conoce (...) sino que conoce nuestro cuerpo total, siempre que la totalidad del cuerpo no sea una simple totalidad pensada, o la totalidad meramente acumulativa de tejidos, sistemas u órganos, sino la totalidad global del cuerpo que existimos y vivimos. Es ese cuerpo existido y vivido como unidad lo que, al mismo tiempo, nos inmerge en el mundo y hace surgir nuestro mundo, no como mundo de cosas o de meros aconteceres, sino como mundo de significaciones, que son o bien primordialmente significaciones para nuestro cuerpo, o bien significaciones esencialmente mediadas, e incluso mediatizadas, por nuestro cuerpo.

Sergio Rabade Romeo.

Las reflexiones alrededor del Cuerpo se han dado desde diferentes posturas y épocas. Hay un gran abanico de estudios que teorizan sobre este ya no solamente en su carácter biológico-orgánico sino que, desde diferentes disciplinas, se ha generado un interés por reconocer el cuerpo en todas sus dimensiones. Zandra Pedraza (2013) expone la importancia de la transdisciplinariedad en este campo de la teoría del cuerpo ya que en ella se involucran aspectos antropológicos, políticos, culturales, sociológicos e históricos a partir de los cuales se generan diversas orientaciones teóricas y metodológicas, “(...) variedad [en la que] está contenida la dificultad de vincular la dispersión de fenómenos y reflexiones que concita el tema. Por ello, más que un campo nítido de estudios, el terreno semeja un archipiélago” (p. 15). Con esta imagen del archipiélago Pedraza sugiere un entronque disciplinar cuyo tronco común es el cuerpo y que, de acuerdo al campo específico de cada autor y el medio teórico y metodológico que haya utilizado para su análisis, es el terreno que ha encontrado y aportado a dicho archipiélago, y en el que, además, en determinados momentos son más visibles unas partes que otras.

Como bien lo expresa Arturo Rico Bovio (1998: 112-113) es imposible lograr un rastreo completo de los discursos, obras y autores que anteceden la teoría de la corporeidad, pero



es importante señalar que desde la antigüedad se ha venido construyendo la idea del divorcio entre hombre y naturaleza, especialmente en nuestra cultura occidental. Algunas concepciones religiosas judeo-cristianas son las autoras de la noción de una divinidad desmaterializada, incorpórea; los griegos contribuyeron con la corriente órfico-pitagórico-platónica, que aportó una interpretación dualista del hombre recibida por el cristianismo medioeval; Aristóteles, que ejerció una duradera influencia en el pensamiento universal, enclavó al humano en los seres naturales, pero no dejó de subrayar por ello al intelecto y al carácter social como las diferencias específicas del hombre; finalmente, fue Descartes quien separó teóricamente el pensar del cuerpo, reduciendo este a la extensionalidad, lo perceptible y lo mensurable.

En los siglos últimos dualistas y monistas han seguido trabajando filosóficamente en torno a las notas distintivas de la especie sapiens, para ahondar en la teoría el abismo que presuntamente nos separa del resto de la naturaleza. La situación vino a culminar en el siglo XIX cuando se acuñó la distinción entre natura y cultura, vigente hasta nuestros días. El giro conceptual ha pasado de una explicación religiosa a otra laica, conservando un lugar especial para el hombre, a quien se reconoce como ser dotado de condiciones excepcionales: inteligencia, intencionalidad o propósito, consciencia y libertad; atributos todos que sistemáticamente han sido negados al mundo natural (Rico, 1998: 113).

Las concepciones del cuerpo son diferentes entre oriente y occidente de acuerdo a las culturas de cada pueblo; unas culturas buscan imponerse sobre otras, en otras ocasiones unas se complementan con el conocimiento de las otras. “Los resultados de la fecundación recíproca son todavía impredecibles, pero el cuestionamiento a las interpretaciones del cuerpo vigente entre nosotros ya dio un fruto: no podemos seguir sosteniendo por más tiempo la idea de una doble naturaleza substancial del hombre, cuando menos sin revisar con seriedad y desapasionamiento otras alternativas” (Rico, 1998: 33). Actualmente, los estudios sobre el cuerpo se ocupan de indagar sobre cómo debe ser asumido este en la contemporaneidad para explicar la condición del ser humano; la mayoría de ellos



manifiesta esa necesidad de desmitificar las ideas dualistas y, por el contrario, abordar el cuerpo y el espíritu en términos de reciprocidad, entrecruzamiento, complementariedad, sobreposición, encabalgamiento, reversibilidad y mutua referencia (Gallo, 2010: 33); esto es una mirada fenomenológica del cuerpo, la cual ha “pretendido restaurar la unidad de la existencia humana. Es decir, que la unión del alma y el cuerpo se consumen a cada instante en el movimiento de la existencia y es la existencia la que encontramos en el cuerpo” (Gallo, 2010: 48). Respecto a esto, Rico Bovio (1998) expresa la convicción de que nuestra época exige, con mayor urgencia a otras, la reformulación de la idea del hombre y con ella la formulación de un sistema axiológico que pueda encarar el poder destructor acumulado por el ser humano en este periodo (p. 15). En esta medida, el propósito del autor es exponer una perspectiva diferente, la del cuerpo como una totalidad para exhibir sus ventajas en el esclarecimiento del fenómeno humano (p. 30).

En los estudios fenomenológicos del cuerpo se han identificado varios rasgos del mismo, los cuales apuntan a reconocer tanto su naturaleza biológica como su ambiente cultural. “El cuerpo ‘electro-químico’ donde se producen las sensaciones, aquel que conecta, comunica, relaciona, vincula; se trata del receptáculo (cavidad y fuente) de los estímulos sensoriales” (Díaz, 2008: 11), esto es *Tener Cuerpo*, lo que significa estar en el mundo. Algunos autores de la tradición fenomenológica lo definen como “cuerpo objetivo” o “cuerpo sensible”. Pero tenemos también el “cuerpo-cultural”, que se ubica en un espacio y un tiempo con un sentido morfológico, psicológico, geográfico e histórico (Díaz, 2008: 11), esto es *Ser Cuerpo*, lo que significa vivir y existir en el mundo. En la tradición fenomenológica este es definido como “cuerpo fenoménico”, “cuerpo vivido” o “cuerpo sintiente”. Sin embargo, Gallo (2010) puntualiza que esta diferenciación no tiene que ver con una separación ontológica ni de sustancias porque no se está haciendo referencia a dos fenómenos distintos, sino que tiene que ver con un criterio metodológico para comprender el ser-corporal-en-el-mundo.

En su *Crítica a la Corporeidad*, Rico Bovio propone construir una teoría adecuada de la corporeidad que supere los dualismos de los antecesores y, para ello, estima indispensable ir más allá de la fenomenología la cual, según él, interpretando el criterio manejado por su



fundador Edmund Husserl, no riñe con otras vías gnoseológicas, lo que apunta a un estudio o análisis transdisciplinario como lo sugiere Pedraza (2013) con su concepto de *Archipiélago del Cuerpo*. “Intentar una concepción del cuerpo como la totalidad del hombre y revisar, con la máxima imparcialidad posible, sus propiedades características, recurriendo a todos aquellos métodos epistemológicos que nos brinden un conocimiento más completo de las características corporales” (Rico, 1998: 53-54); esto es, plantear otra alternativa teórica con el claro propósito de superar la aparente contradicción de la dicotomía cuerpo–mente, fragmentaria e inexacta en la comprensión del ser humano (Ibíd., p. 34).

Lo interesante de esta teoría filosófica de Rico Bovio para mi trabajo de investigación es que concibe al cuerpo con una connotación holística, como una totalidad y, en esa medida, valora todas las dimensiones del ser humano, lo que conlleva a reconocer que aún teniendo unas capacidades específicas de la especie humana y sus contextos culturales, no por ello deja de pertenecer al entorno natural. El autor habla entonces de un “montaje evolutivo” como un proceso que debe vivir el hombre para llegar a ser humano, puntualizando el carácter natural del cuerpo gracias a lo cual conserva mucho en común con otros “cuerpos” inorgánicos y orgánicos. Explica que en nuestra composición se detectan varios niveles de organización corporal: el energético, formado por las partículas componentes de los átomos; el fisicoquímico, se configura con el conjunto de átomos y moléculas y es el soporte de los procesos biológicos y mentales; el celular, somos organismos con tejidos diferenciados según formas y funciones diversas genética, hormonal y neuronalmente; el psíquico, específico del ser humano puesto que permite el pensamiento lingüístico, la consciencia y las facultades afectivas y racionales (Rico, 1998: 54-55). Desde el pensamiento moderno, a este último nivel es al que se ha dado mayor relevancia, lo que nos ha hecho sentir seres “superiores” y ha generado la separación entre la mente y el cuerpo. La alternativa teórica holística de este autor apunta a una mirada integradora de lo que él llama “capas” de un único cuerpo:

Al mencionar estas variadas modalidades de nuestra corporeidad no se pretende crear una visión parcelaria del cuerpo humano, sino tan sólo romper



con el concepto puramente físico que de él tiene la tradición cultural donde nos encontramos insertos. De acuerdo con la perspectiva asumida, nuestro cuerpo ostenta facetas visibles o invisibles, materiales o espirituales, según la calidad del instrumento sensorial o inferencial empleado para su apreciación (Rico, 1998: 57).

De esta manera, y siguiendo con nuestro autor, su propuesta está sustentada en el hecho de que a partir de la teoría de la evolución y del psicoanálisis, lo natural y lo humano han ido acercándose, hasta derrumbar muchos tabúes que había al respecto y, desde las investigaciones sobre el cuerpo, también se han abierto nuevos derroteros que en la mayoría llevan a encontrar el anclaje de éste en la naturaleza:

Para la filosofía del cuerpo la respuesta es muy sencilla: el cuerpo—que—somos es parte del mundo natural. Se formó a través de un largo desarrollo evolutivo y su afinidad es considerable, por lo mismo, con el resto de las entidades orgánicas o inorgánicas. Sus diferencias no excluyen las similitudes, por el contrario se fundan en ellas. (...) Aquello que nos hace heterogéneos a las otras formas de vida al punto de merecer un lugar nuevo en el montaje evolutivo, es el grado de apertura social que desemboca en la dimensión de la persona (Rico, 1998: 113-114).

Este montaje evolutivo corporal se divide en tres niveles o etapas. El primer nivel es el biogénico, que tiene que ver con la subsistencia y el sostenimiento energético—orgánico del individuo; el segundo nivel es el sociogénico en el que se genera la vida social en relación con un—otro—humano; el tercer nivel es el noogénico que tiene que ver con el crecimiento y realización de cada quien como persona en tanto ser único (Rico, 1998: 61). Ahora bien, considerar el cuerpo humano con este sentido integrador evidencia el hecho de que el proceso evolutivo ha sido posible gracias a su cualidad perfectible y al estado de apertura al mundo del hombre; señala el autor que somos seres insuficientes en nuestra individualidad y requerimos de algo y de alguien más para lograr nuestro desarrollo. Son carencias y exedencias, es decir, *necesidades*, que nos impulsan a salir de nuestras fronteras corporales



para obtener los medios para cubrirlas pero, a la vez, contamos con recursos congénitos, esto es, *capacidades*, que pueden ser potenciadas para lograr intercambios con nuestra exterioridad corporal. Necesidades y capacidades forman un conjunto de propiedades naturales del cuerpo a las que Rico Bovio (1998) denomina “valencias” corporales “para indicar por similitud con el uso de este término en química, que con su concurso se construyen los vínculos (permanentes o efímeros) entre nosotros y los demás seres” (p. 59).

Las valencias corporales específicas del hombre, tales como la comunicación simbólica, la consciencia reflexiva, el conocimiento conceptual, la facultad de autodeterminación o de libertad y el amor interpersonal, nos diferencian pero no nos apartan de la naturaleza (Rico, 1998: 114).

Igualmente, el montaje evolutivo impone un orden a las necesidades y capacidades de acuerdo a los niveles o etapas del mismo. Así, lo biológico sostiene a lo social y lo social sostiene a lo personal pero, bajo una mirada integradora del ser-cuerpo, cada etapa también transforma y agrega algo a la anterior. Por eso la dimensión de la persona confiere un nuevo sentido a los otros dos niveles (Rico, 1998: 62). Es decir, todas las dimensiones se afectan mutuamente: la dimensión mayor se alimenta de la anterior y, aunque no puede sobrepasar la que le sigue, se nutre y alimenta de ella y, a su vez, nutre y alimenta a la que le precede como en un movimiento circular. Es por esto que esta alternativa teórica propone al hombre como un ser holístico que se va desarrollando a partir de sus necesidades (biológicas-sociales-psíquicas) y sus respectivas capacidades para satisfacerlas. En palabras del autor:

Nos parece más válido hablar de una sola naturaleza que pasa por una fase inorgánica, después vital y por último humana, o de una energía cósmica que va asumiendo formas varias y acumulativas. Se trata, según indicamos, de un “montaje” evolutivo que en lugar de perder las etapas precedentes las subsume en una unidad mayor de relaciones: partículas subatómicas en átomos; átomos en moléculas; moléculas en células; células en organismos o individualidades; individuos en sociedades y sociedades en organizaciones



internacionales (Rico, 1998: 114-115).

Un cuerpo sensible conoce sensiblemente su mundo

Partiendo del interés de este proyecto de investigación por indagar sobre el conocimiento sensible, y desde una mirada fenomenológica del cuerpo, es necesario hacer una revisión de las relaciones que se presentan entre cuerpo y conocimiento, teniendo en cuenta también lo mencionado anteriormente respecto a esa necesidad contemporánea de superar el dualismo que ha caracterizado los estudios sobre el cuerpo a lo largo de la historia y la dicotomía sujeto–objeto, los cuales se han presentado debido al afán y la necesidad del hombre de conocer y comprender el mundo, su realidad y/o a sí mismo, lo que lo ha llevado a separar y jerarquizar conceptualmente en pro de un análisis riguroso de las cosas. El cuerpo no ha escapado a esa situación, y es por esto que se torna en un concepto complejo para su estudio, mucho más teniendo en cuenta las diferentes interpretaciones a las que se somete de acuerdo con cada cultura. Respecto a ello, Rabade (1985) puntualiza que Husserl, fundador de la fenomenología, presenta “esbozos que abren camino a una teoría del papel del cuerpo en el conocimiento” (p. 21), destacando la importancia y la necesidad de que la percepción se lleve a cabo corporalmente y no como mera forma de la conciencia (p. 207), puesto que en ella las cosas se presentan en su realidad física, por lo tanto, exige como correlato que aquello a lo que se presentan las cosas cuente también con una realidad física, esto es, el cuerpo (p. 106-107).

Sin embargo, es importante aclarar a qué noción de cuerpo se refiere el autor, quien expone que en la revisión de la función gnoseológica del cuerpo una de las dificultades que se ha encontrado es la terminológica, especialmente para el idioma español en el que hay dos definiciones muy diferentes de la misma palabra:

Por cuerpo entendemos un organismo físico o fisiológico con unas estructuras determinadas (...). El cuerpo así entendido es un objeto físico, de especiales características, similares, en definitiva, a las de otros seres complejos (...). De tal cuerpo podemos hacer estudios científicos de diversa índole (...)



analizarlo de diferentes maneras (...) *objetivarlo* desde plurales perspectivas. Por cuerpo tenemos que entender también eso indefinible que sentimos, vivenciamos, experimentamos en casi total inmediatez; algo que no podemos *objetivar* porque (...) dejaría de ser cuerpo sentido, vivenciado, inmediatamente experimentado (Rabade, 1985: 148).

Otros idiomas cuentan con conceptos específicos para definir cada una de estas dos “caras” del cuerpo, por ejemplo el “alemán: para el cuerpo como realidad física y como objeto tiene la palabra *Körper*, mientras que para el cuerpo como realidad no objetivable y vivenciada tienen la palabra *Leib*” (Rabade, 1985: 148); es a esta última definición de cuerpo (*Leib*) a la que apuntan las ideas husserlianas: un cuerpo que percibe y abre campos de percepción gracias a los órganos de los sentidos, a través de los cuales podemos captar la presencia de determinados objetos, cualidades, estímulos, etc. (Íbid; p. 208). En la interpretación de otra autora estudiosa del tema, *Körper* es el cuerpo tenido, material y cosificado; hace referencia a una realidad material conformada de lo mismo que circunda en la naturaleza; se da como lo visible de los hombres; es el cuerpo que se tiene. *Leib* es el cuerpo animado o agente; es el cuerpo sujeto; posee una actitud personalista; es el cuerpo que se es (Gallo, 2010).

(...) dice Runge que se utiliza el término ‘*Leib*’ para referirse al cuerpo en un sentido vital–existencial. Se refiere al cuerpo como totalidad viviente, es decir, como agente, fungiente, como el lugar de las sensaciones, sentimientos, percepciones, emociones, vivencias y experiencias con el mundo. Para Eichberg (1995) ‘*Leib*’ es una noción subjetiva, individual, ser cuerpo, es el cuerpo como identidad, como unidad totalizante (Gallo, 2010: 10).

De acuerdo con Rabade (1985) es a partir de Husserl que se comienza a observar la importancia del cuerpo dado su carácter de vínculo de inserción en el mundo, a través del cual la conciencia puede entrar en el mundo real gracias a su conexión con el cuerpo, presentándose así una humanización de la conciencia. Igualmente expone este autor que Sartre, influenciado por la fenomenología, centró su atención en hacer del cuerpo una matriz de la existencia humana al considerarlo como nuestra posibilidad de tener un mundo



y de actuar en él, esto es, ya no solamente *tener* cuerpo sino *ser* cuerpo. Pero es Merleau-Ponty quien profundiza en la teoría fenomenológica que pone de relieve la importancia de las relaciones entre cuerpo y conocimiento, definiendo el cuerpo como “fenómeno primordial del cuerpo—para—nosotros, del cuerpo de la experiencia humana y del cuerpo percibido” (Ponty citado en Rabade, 1985: 228).

Su concepción [de Merleau-Ponty] del sujeto cognoscente como cuerpo concienciado o conciencia corporalizada pone al cuerpo en la intersección de todas las líneas de conocimiento. La importancia pregnante que tiene en el filósofo francés la percepción, bien como inserción comportamental en el mundo, bien como conocimiento original, originante y mediador de todo otro conocimiento, confirma esta radical importancia del cuerpo (Rabade, 1985:141).

En la interpretación que Rico Bovio (1998) hace sobre la teoría de Merleau-Ponty, expone el interés de este autor por dilucidar la dinámica de la percepción con relación al cuerpo: “La naturaleza exterior y la vida son impensables sin referencia a la naturaleza percibida y es el cuerpo y no la conciencia quien debe aparecer como el que observa al mundo natural y a la vez es su habitante” (p. 44). Sin embargo, se debe insistir nuevamente en que es imprescindible para la percepción, tanto del cuerpo sensible (tener cuerpo) como del cuerpo sintiente (ser cuerpo), es decir, su cualidad holística y, en esta medida, el cuerpo deja de ser una categoría abstracta y se convierte en el punto de vista de cada quien sobre la realidad, el vehículo de ser y estar en el mundo y, por ende, de conocer el mundo.

Nuestro cuerpo es en última instancia la base de todas las referencias cognoscitivas. Los órganos sensoriales, con sus peculiares umbrales de respuesta a los estímulos externos o internos, diferentes a los de otras especies zoológicas, nos ofrecen una primera imagen selectiva de lo existente (Rico, 1998: 23). A partir de nuestras facultades sensoriales, motrices, comunicativas y psíquicas de muy diversa índole, apreciamos nuestro entorno y a nosotros mismos (Rico, 2005: 92).



Pero entonces finalmente, ¿Qué es el conocimiento sensible? ¿Por qué este es importante en el campo de conocimiento al que se dirige la maestría en estudios artísticos? ¿Es opuesto el conocimiento sensible al conocimiento racional?

El papel de la experiencia en la construcción del conocimiento

Teniendo en cuenta que “el cuerpo es el *medio de toda percepción*, es el *órgano de percepción*, está necesariamente en toda percepción” (Husserl, citado en: Rabade, 1985: 208), se puede decir entonces que “El hombre es, opera y conoce con el cuerpo vivencial” (Rabade, 1985: 256), por lo tanto, cobra un valor fundamental la experiencia, puesto que el cuerpo fenomenal es concebido como el cuerpo que se me da en la experiencia y al mismo tiempo la posibilita; como una realidad percibida, vivida y habitada por la conciencia. Es el cuerpo el que posibilita nuestra inserción en el mundo, pero tanto la experiencia como el cuerpo no han tenido una atención sistemática en la teoría general del conocimiento la cual, respecto a la experiencia, ha enfatizado en su carácter científico, pero esta no puede reducirse solamente a ello puesto que no es la única ni la más fundamental para el conocimiento humano. (Íbid; p. 228).

En un intento por dar una definición del concepto de experiencia, Rabade (1985) plantea que este ha sido ambiguo y polisémico en su significado, tanto en la historia de la filosofía como en la actualidad, lo cual depende de la forma en que lo asume cada filósofo o como cada escuela filosófica lo use de una manera u otra, ello evidenciado en la diversidad de adjetivos con que se la califica, lo que conlleva a diversas interpretaciones y hasta confusión entre ellas. Se presenta entonces una dificultad para dar una definición única de la experiencia, pero se pueden abordar algunas de sus principales características para una posible comprensión de la misma. Se puede hablar de experiencia desde dos ángulos: 1. Del objeto, a partir del cual se identifican experiencias científicas, religiosas, morales, estéticas, místicas, metafísicas, entre otras; y 2. Del sujeto, que es el que participa de la experiencia y es a partir de él que se identifican experiencias individuales y colectivas, experiencias internas y externas, entre otras definiciones que se podrían agregar; sin embargo, lo



importante es destacar que para hacer un análisis del concepto de experiencia no es posible separar las partes que la componen puesto que, de acuerdo con el autor, se incurriría en abstracciones, dado que “en el todo de una situación experiencial se conjugan, por necesidad, el acto *experienciante* del sujeto y el objeto *experienciado*(...). Son correlativos e inseparables, pero, al potenciar uno u otro, se desfigura la noción unitaria de experiencia y se propicia su ambigüedad” (Rabade, 1985: 31).

Pero la complejidad del término no se reduce solamente a un posible análisis de los elementos que lo componen, a ello se suma la necesidad de señalar la dimensión humana de la experiencia que la hace rica, compleja, cargada de herencia histórica y cultural, ubicada en un contexto social, con posibilidades de innovación, polivalente; diferente a la experiencia animal que es pautada, rígida, repetitiva, que responde a instintos y se reduce más a la dimensión biológica, mientras que la experiencia humana “tiene que suplir y superar las deficiencias biológicas, tarea difícil y laboriosa en la que hay que recurrir a las lecciones del pasado y a las disponibilidades del presente (...)”(Rabade, 1985: 19), lo que hace que esté siempre en relación con el conocimiento, porque la dimensión humana de la experiencia se evidencia en la condición del hombre de ser inacabado y de tener un estado de apertura y necesidad de ella, gracias a las facultades que tiene para ser receptor de estímulos: sentidos, imaginación, memoria, inteligencia generalizante, razón pensante, los cuales capacitan al hombre para aceptar, rechazar, orientar dichos estímulos a diferencia del animal (Ibíd., p.13-14). Sin embargo, no es interés del autor negar el nivel biológico del hombre, sino resaltar precisamente que como ser complejo va más allá de lo biológico,

(...) es un ser al que no le cabe conformarse con la simple tarea de vivir en fijo ajuste a un medio. En el hombre aparece (y tiene que conquistar) una dimensión nueva, que podríamos llamar “dimensión práxica”. Reacciona ante los estímulos, pero puede seleccionar esos estímulos, dosificar y dirigir sus reacciones: todo ello aprendido en una experiencia, tanto de la cultura a que pertenece, como de la propia historia de su biografía (Rabade, 1985: 15).



El hombre, a diferencia del animal que se adapta al medio ambiente que lo rodea y para quien no son importantes las percepciones a menos que sean vitales o instintivas, es definido como un ser de acción, prático, del hacer, del actuar, ya que desarrolla por sí mismo sus movimientos en el enfrentamiento con las cosas y las realidades. De esta manera, las impresiones del hombre no se agotan en lo biológico sino que está expuesto a una sobre-abundancia de estímulos que le llegan también del entramado cultural. Con ello se pone un énfasis en la conexión de la experiencia con su historicidad, puesto que el pasado ha dejado experiencias a la humanidad y, a partir de ellas, se proyecta un futuro experimentando en el presente. Igualmente se enfatiza en la necesidad de la cultura, “la segunda naturaleza”, la naturaleza humana (construida por el hombre) para tener una experiencia auténticamente humana. La historicidad del hombre no es biológica, sino cultural y, en esta medida, debe quedar claro que la originalidad de nuestras experiencias es limitada ya que ellas no salen de la nada, sino que tienen un punto de partida en el bagaje histórico de nuestros antepasados (Rabade, 1985: 15-19).

Tener experiencia es encontrar o dar un sentido, una significación, a los datos con que se construye tal experiencia. Y ese sentido o significación sólo lo encuentran los datos cuando los integramos en los “conceptos culturales” que pone a nuestra mano la comunidad o sociedad a la que pertenecemos, la cual actúa de depositaria y de transmisora de esos conceptos heredados y en constante, aunque con frecuencia insensible, transformación (Rabade, 1985: 19-20).

Lo relevante de esta teoría para mi proyecto de investigación es la afirmación que hace el autor de que “toda experiencia (y cualquier significación que le atribuyamos o uso que hagamos del término) guarda siempre relación con el conocimiento (...) e incluso comporta un conocimiento” (Rabade, 1985: 33-35); y aclara que, de acuerdo con la experiencia que se tenga, los tipos de conocimiento que se pueden lograr pueden ser de carácter místico, estético o científico; asimismo, que la relación de la experiencia con el conocimiento es:

1. De origen y fundamento del conocimiento a partir de la experiencia.



2. De uso y aprovechamiento de la experiencia en la vida práctica de los conocimientos ya adquiridos.
3. De saberes observacionales y empíricos en donde la experiencia es un recurso de comprobación de hipótesis y teorías.

En esta medida, el autor manifiesta que hay dos grandes ámbitos de significaciones o de usos de la experiencia:

1. El ámbito práctico, directamente relacionado con la conducta del hombre y, como lo interpreto, tiene que ver con las huellas significativas que van dejando las experiencias reiteradas, que se asimilan e integran en su mundo mental y práctico y le permiten adquirir un modo determinado de comportarse en la vida cotidiana. Son vivencias o situaciones vitales de la vida práctica que se van configurando en hábitos, pero también en este ámbito práctico de la experiencia se refiere a experiencias adquiridas de acuerdo con una cierta planificación, programación y método, potenciando destrezas y habilidades que hacen al hombre un experto en un oficio o profesión.
2. El ámbito teórico, directamente relacionado con la gnoseología, y que es el campo en el que se ubica el autor para exponer su tesis (Rabade, 1985: 33-35).





Figura 1. *Relaciones entre experiencia y conocimiento*. Elaboración propia partir de Rabade, 1985: 33-35.

Hay un énfasis, de acuerdo con Rabade (1985), en la complejidad del mundo de la experiencia y de las situaciones experienciales, sobre todo si se la toma en su facticidad, esto es su efectivo modo de acontecer en la vida; porque todas y cada una de las prácticas sociales, morales, religiosas, místicas, estéticas, indudablemente implican elementos de conocimiento, aunque no estén directamente relacionados con la racionalidad humana, los cuales quedan por fuera de la perspectiva gnoseológica que le da el autor a su texto por considerarlas temas de otras disciplinas. En suma, el lugar de enunciación del autor es estudiar la experiencia desde el punto de vista gnoseológico, es decir, se centra en el estudio de aquellas experiencias humanas que él considera tienen una función importante en el origen, fundamentación y comprobación del conocimiento racional-científico humano. Sin embargo, no contrapone, o enfrenta los dos niveles de experiencia que existen y que él mismo nombra. Al respecto escribe:

(...) hay dos mundos de experiencia o, acaso con expresión más acertada, dos niveles de experiencia del mundo: la experiencia común o natural y la experiencia del científico. Son dos niveles de experiencia distintos, a juzgar por el distinto uso que hacemos de ellos: en la experiencia común, básicamente, *vivimos*, aunque con ella y a partir de ella ya obtengamos un



cierto conocimiento del mundo; en la experiencia científica, de entrada, nos situamos en una actitud de conocimiento con pretensiones de riguroso. Podemos valorar más la segunda que la primera, pero indudablemente, aunque con frecuencia no reparamos en ello, la segunda presupone la primera y se apoya en ella (Rabade, 1985: 44).

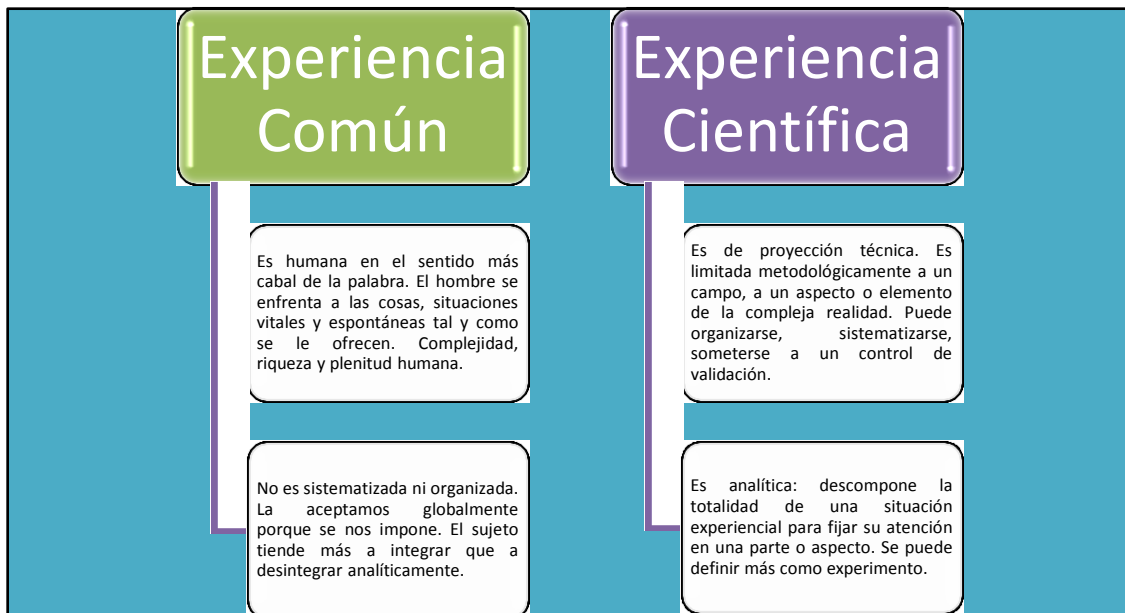


Figura 2. *Experiencia Común vs Experiencia Científica*. Elaboración propia a partir de Rabade, 1985: 45.

Aún puntualizando estas diferencias entre la experiencia común y la experiencia científica el autor propone que no cabe un enfrentamiento entre estos dos niveles de experiencia. No deben separarse, ni oponerse, sino que es necesario armonizarlos o integrarlos.

Quedarnos con la experiencia científica nos obligaría a desconocer o negar el valor de la evidencia vital que tiene la experiencia común, que no sólo es la base de nuestro cotidiano vivir, sino que, por otra parte, es también la experiencia que nutre ámbitos enteros del mundo de la cultura, como es el arte, la literatura, la propia filosofía en buena medida, etc. Por el contrario, atenernos sólo a la experiencia común nos podría llevar a la absurda



conclusión de negar el valor del conocimiento científico y de sus aplicaciones técnicas, siendo así que ese conocimiento científico y sus aplicaciones técnicas van a repercutir sobre nuestro modo de vivir el mundo desde la experiencia común (Rabade, 1985: 45).

Ahora bien, vale la pena aclarar que, a diferencia del propósito de nuestro autor con su análisis de la experiencia en su carácter gnoseológico, en este trabajo de investigación me ocuparé de una experiencia común que se da en la vida cotidiana de algunos grupos sociales: el baile, y más específicamente, el baile de tango como expresión popular, para indagar sobre la manera en que esta práctica y las experiencias corporales que produce generan conocimiento; no con el ánimo de darle validez académica porque, de acuerdo con los planteamientos de Rabade (1985), este tipo de conocimiento ya es válido y se reconoce en la actualidad que no solamente las prácticas científicas producen conocimiento, sino que el enfoque que me interesa darle a la investigación es quizás comprender de qué manera se conoce el mundo, o la realidad, a través de lo sensible, o cómo se produce conocimiento sensible a través de una práctica cultural y expresión artística cuyo valor radica en lo simbólico, lo estésico y la representación, rasgos muy presentes en el campo del arte. Entonces, la reflexión que hago intenta mirar cómo esta experiencia con el arte aporta a la construcción de un conocimiento que le da sentido a la existencia humana y contribuye a la transformación social.

Ambos niveles de experiencia, tanto la común como la científica, son experiencias humanas que están en estrecha relación con la cultura y por lo tanto se transmiten de generación en generación, como un patrimonio cultural heredado; pero cada individuo las recibe y las “moldea desde su yo, desde su modo de ser y desde su modo de pensar” (Rabade, 1985: 22). Entonces, la experiencia está también en estrecha relación con el aprendizaje, a través del cual se potencia el “desarrollo de ciertas capacidades personales, (...) llevado a cabo en contacto directo con lo que llamamos las realidades de la vida, bien de un modo general, bien de un modo restringido de la realidad” (Rabade, 1985: 34). El baile es una práctica que hace parte de la realidad de la vida o, como lo expresa Lave (1996), es una práctica cotidiana situada, en la que convergen, son flexibles y cambiantes, aunque sin posibilidad



alguna de separarse, las personas que actúan y el contexto de la actividad, considerado como un mundo social constituido (p. 16-17). En esta medida, posibilita unos aprendizajes que producen conocimiento, porque “el aprendizaje está presente en todas las actividades. La actividad situada implica siempre cambios en el conocimiento y la acción (...), y los cambios en el conocimiento y la acción son centrales para lo que entendemos por aprendizaje” (Lave, 1996: 17).

También en lo referente al aprendizaje se ha comprobado una dicotomía entre el cuerpo y la mente en las teorías que sobre él se estudian, puesto que se han centrado en la idea de que el aprendizaje es un proceso contenido en la mente del aprendiz y han ignorado el mundo en que ese aprendiz vive (Lave, 1996: 19). Algo bastante alejado de la realidad. Respecto a ello Rabade (1985) expone una interconexión de tres dimensiones de la vida humana ligadas al aprendizaje: la experiencia, el pensamiento y el conocimiento intelectual ubicados en un contexto determinado. Parafraseando al autor, el *contexto* es el que sitúa al individuo en un espacio-tiempo determinado y le aporta la herencia histórica y cultural, posibilitándole además vivir diferentes y determinadas *experiencias*, las cuales se constituyen en el nivel previo cognoscitivo. Para que estas experiencias cumplan su función respecto al conocimiento y tengan valor, sentido y significación para el individuo, deben someterse a la interpretación conceptual y es el momento en que entra en acción el *pensamiento*, porque es a través de éste que la experiencia se conecta con unos elementos previamente habidos y que son suministrados por los conceptos, y estos últimos, desde los que se interpretan las experiencias deben formar un sistema armónico y coherente que es determinado, nutrido, alimentado y modificado por el contexto y la realidad inmediata o vida cotidiana del individuo, dando pie al *conocimiento intelectual* que, finalmente, no es autónomo respecto de los materiales de que se nutre, ya que estos son suministrados por la *experiencia* común. Vale la pena citar nuevamente, en este punto, a Jean Lave:

Las teorías de la actividad situada no establecen una separación entre acción, pensamiento, sentimiento y valor, y sus formas colectivas e histórico-culturales de actividad localizada, interesada, conflictiva y significativa. La teoría cognitiva tradicional está “distanciada de la experiencia”, separa al



mundo de la mente que aprende. Esta “liberación” de los estrechos límites del cuerpo y la experiencia inmediata es rechazada con diversos argumentos (...) a favor de relaciones más complejas entre la persona y el mundo (Leave, 1996: 20).

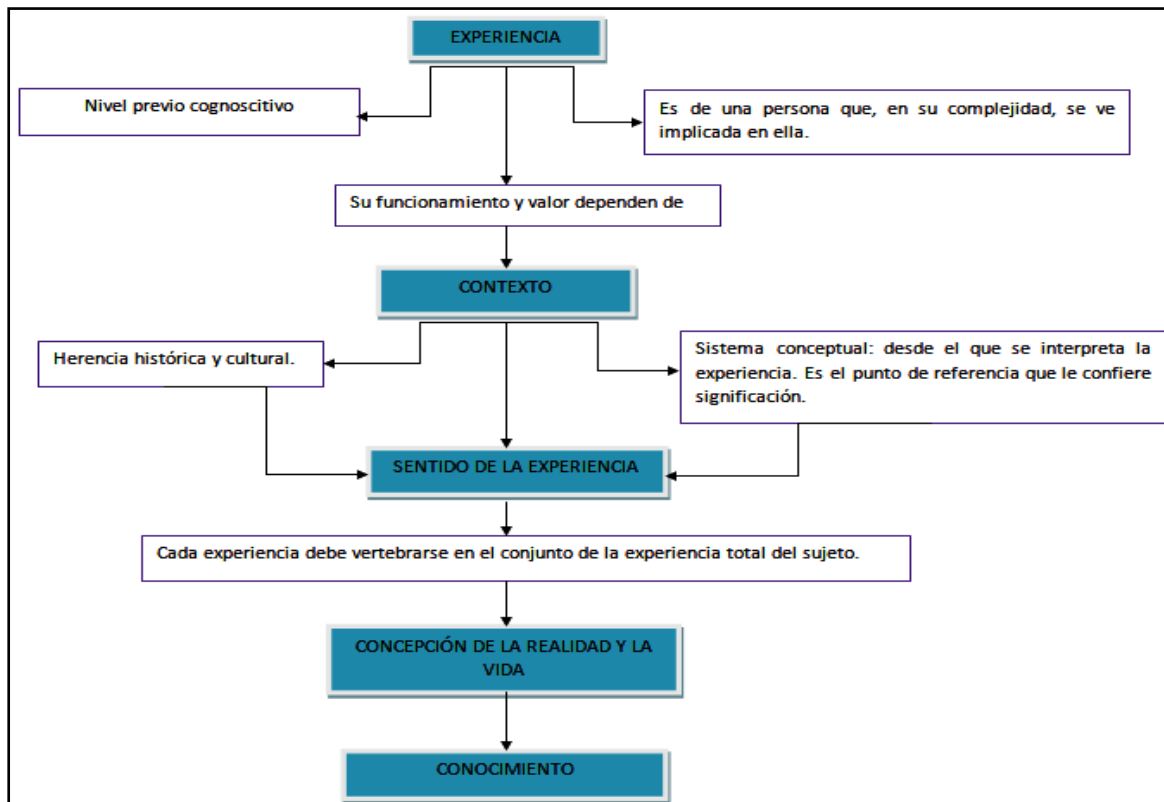


Figura 3. *Sentido y Significado de la Experiencia Contextuada*. Elaboración propia a partir de Rabade, 1985.

En el análisis gonoseológico que Rabade (1985) realiza respecto a la experiencia alude a unos caracteres que considera como fundamentales de la misma: la recepción y la immediatez. En cuanto a la primera de ellas, el autor expone que es propia de todo acto de experiencia y se pregunta sobre la posibilidad de que haya una recepción pura de los datos de la experiencia, concluyendo que dicha pureza receptiva no es posible porque la conciencia del sujeto no es pasiva ni carente de estructuras propias, esto es, que el ser humano tiene una conciencia históricamente madurada dada la herencia cultural que recibe.



De esta manera, el autor enfatiza en la correlación significativa de reciprocidad e interdependencia entre la experiencia y la conciencia, entre el cuerpo y la mente, ya que la experiencia se vive en primera instancia a través del cuerpo para luego estructurar la mente del sujeto. Entonces, se puede hablar de una corporeidad contextuada que a través de sus experiencias corporales, que son significativas, que dejan huella, aportan a la construcción de lo que Bourdieu (1993) identifica como hábitos: lo social hecho cuerpo. La historia incorporada, naturalizada. Una ley inmanente inscrita en los cuerpos por idénticas historias (p. 5-12), lo que posibilita asumir el cuerpo como portador de la herencia y la memoria, y asumir la mente como una conciencia activa y “*cargada*”; cuerpo y conciencia que interfieren en la recepción de los datos que se presentan al sujeto en sus nuevas experiencias para producir nuevo conocimiento. En palabras de Rico Bovio:

El único *a priori* cognoscitivo sustentable es la propia corporeidad. Mal haríamos en adoptar la posición ingenua de estimar que en el proceso del conocimiento comenzamos por una *tabula rasa*, si sabemos que toda información acerca de la realidad nos remite en referencia obligada a las peculiaridades de nuestro cuerpo (Rico, 2005: 92).

En cuanto al segundo elemento básico de la experiencia, la inmediatez, el autor expone que “es requisito necesario para poder caracterizar una situación o acto como experiencia [puesto que] se exige que el sujeto que realiza o sufre una experiencia tenga una inmediatez “contactual” con el objeto o circunstancias que provocan o causan la situación o acto de experiencia” (Rabade, 1985: 52), y continúa afirmando que, gnoseológicamente hablando, es decir en el campo del conocimiento racional-científico, que es en el que se ubica el autor, esta inmediatez se torna problemática y casi imposible, porque puede tornarse como mínima, inferior o distinta de la que interviene en otras formas o modalidades de conocimiento, como el conocimiento sensible por ejemplo, aunque aquí me surge una gran duda: ¿solamente el conocimiento que se produce a través de las artes y otros saberes puede considerarse como sensible? ¿Acaso el conocimiento racional no debe partir de la sensibilidad corporal para configurarse luego en las estructuras mentales? De acuerdo con lo escrito hasta ahora, ¿el conocimiento sensible no se estructura también en la mente para



poder adquirir sentido y significación para el sujeto? Considero que estas preguntas podrán irse aclarando y quizás encontrar respuestas en el transcurso de mi investigación, pero lo que sí me queda claro es que en el conocimiento que se da a través de las prácticas artísticas, y del baile de tango específicamente, sí hay un contacto corporal directo con el dato o circunstancia de la experiencia, a diferencia de lo que se presenta en el campo del conocimiento científico donde el sujeto cognoscente toma distancia de su objeto de conocimiento. Esta inmediatez (contacto directo entre el cuerpo, la música, el espacio y el “otro” cuerpo) que se da en el momento de bailar tango genera un tipo de experiencia específica que, a su vez, produce un tipo de respuesta acorde con el momento vivido. Respecto a ello profundizaré más adelante cuando me refiera a la noción de *cuerpo vibrátil* que es fundamental para este proyecto de investigación.

Ahora bien, dando por sentado que tanto la recepción como la inmediatez de los datos de la experiencia no son “puros” porque están influidos por la conciencia histórica del individuo, citaré algunas de las mediaciones que se presentan entre la experiencia y los datos para darle significación y sentido a la misma. Inicialmente, es importante tener presente la siguiente afirmación: “no hay experiencia sin datos, es decir, sin algo que se ofrece o impone al sujeto experienciante. (...) Son un elemento fundamental en cualquier intento de análisis serio de la experiencia que se quiere llevar a cabo” (Rabade, 1985: 53); pero también aclara el autor que el “dato” en sí mismo es diferente a la “experiencia del dato”, ya que puede haber datos idénticos para sujetos distintos y, por ende, experiencias distintas con los mismo datos. Encontramos entonces la primera mediación: *la subjetividad*. El dato se impone, es independiente, es fuerte o débil de acuerdo para el sujeto para quien el dato es dato, puesto que este solo tiene sentido y valor significativo frente a un sujeto:

(...) la significación no es inmanente al dato (...) por la inevitable mediación que la capacidad, actitud, aptitud e intereses del experienciante ejercen en la constitución de tal significación. (...) Es el sujeto experienciante el que tiene que integrar esa nueva experiencia concreta en el conjunto de su experiencia o, acaso, mejor dicho, en su “mundo” de significaciones (Rabade, 1985: 70).



Parafraseando al autor, se puede decir que solamente con los “datos puros” no hay experiencia porque ellos no tienen estabilidad ni significado exclusivamente propios, sino que suponen su recepción al complejo de datos que el sujeto ya tiene estructurados y es cuando se convierten en portadores de sentido y significación. Entonces la experiencia no puede reducirse solamente al dato porque no tendría sentido, por el contrario, debe entenderse la experiencia a partir de la correlación del dato como lo dado frente a alguien a quien se da (Rabade, 1985: 56). “Toda experiencia tiene una significación y (...) en la constitución de tal significación hay que reconocer, sin remedio, la intervención mediadora de la subjetividad o de alguna de las actividades que a ella se deben” (Íbid; p. 71).

Este calificativo de ser una experiencia significativa y, por lo tanto humana, se da gracias a la interpretación que el sujeto hace de ella para integrarla a su conciencia madurada, y es cuando tal experiencia puede considerarse como una modalidad de conocimiento humano, porque “todo conocimiento humano es, inevitablemente, una interpretación de eso que llamamos realidad. En esta interpretación consiste fundamentalmente la significación” (Rabade, 1985: 71). Encontramos así la segunda mediación entre la experiencia y los datos: el *pensamiento*, cuya función es conectar con unos elementos previamente habidos que son suministrados por los conceptos, y alrededor de ellos se produce el conocimiento, reiterando en la importancia de las experiencias previas que configuran el hábitus:

Esta significación e interpretación, que consideramos esencial a toda forma de conocimiento humano, (...) no cabe cargarla sin más sobre el dato bruto, sino que hay que atribuirle en buena parte a la intervención del dinamismo del sujeto, a su conciencia madurada en una serie de vivencias acumulativas del pasado, dinamismo que se ha ido sedimentando en una estructuración de la conciencia que no puede menos de actuar como condicionante de su efectivo modo de abrirse a la realidad mediante la experiencia. Este sedimento del pasado en la conciencia se consolida, sobre todo, en forma de conceptos o ideas que actúan como núcleos de estructuración de nuestra vida mental, vida en la que han de integrarse cada una de las experiencias con las novedades que aporten (Rabade, 1985: 71-72).



El autor expresa esta mediación del pensamiento como un “tráfico” entre experiencia y pensamiento o, lo que vendría a ser lo mismo, entre los datos de la experiencia y los conceptos o ideas que estructuran la mente, evidenciando nuevamente que no se puede seguir asumiendo una separación entre los datos sensibles que se presentan gracias a la experiencia y la abstracción-representación que se produce gracias al pensamiento, puesto que ambos hacen parte del proceso cognitivo en la correlación entre experiencia y conciencia.

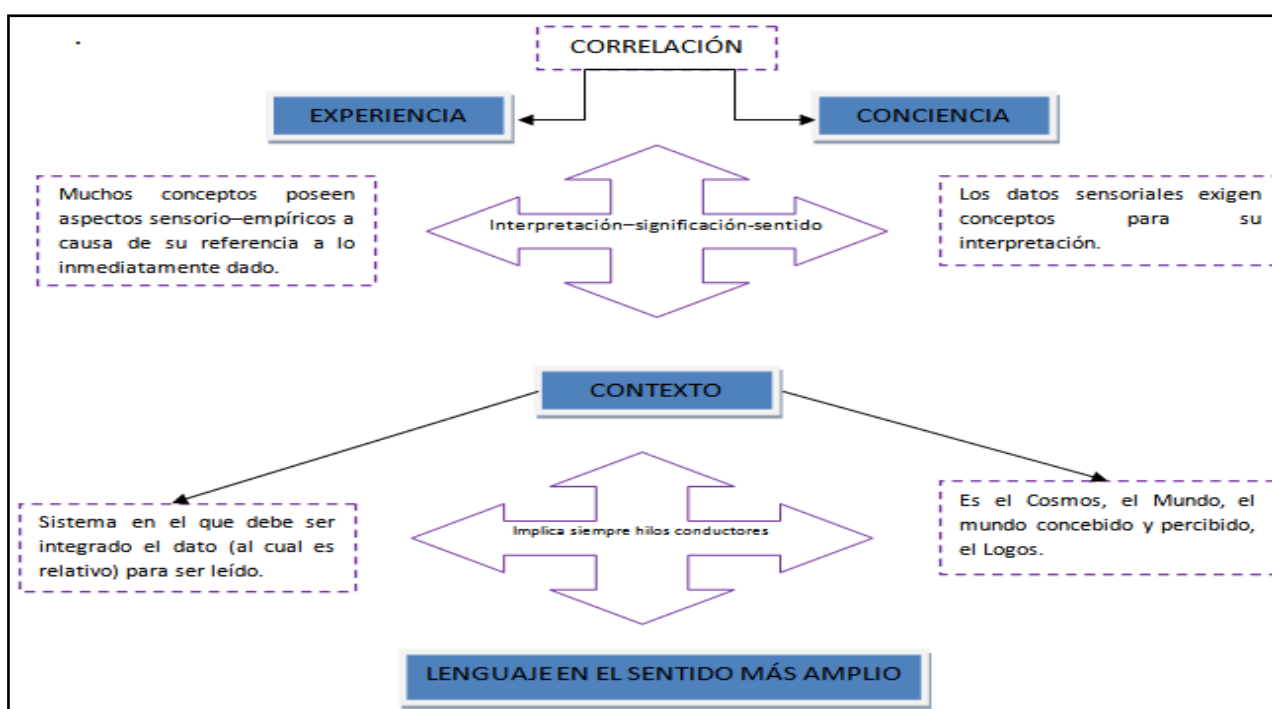


Figura 4: *Correlación entre experiencia, conciencia y contexto.* Elaboración Propia a partir de Rabade, 1985: 57-58.

Queda claro entonces que el sentido y la significación de la experiencia no es propia de los datos que se dan en la misma, sino que es el sujeto quien proporciona tal sentido y significación gracias a la conciencia y el pensamiento cuya característica es la intencionalidad, la cual se puede manifestar como atención, intención, interés, entre otras; en esta medida, “la experiencia rebasa el nivel de hecho [o de dato] para convertirse en conocimiento porque hay una razón cognoscente y pensante que elabora e incluso “manipula” los datos. Es una manipulación intencional, ordenadora, relacional (...)”



(Rabade, 1985: 75) que se presenta tanto en la experiencia científica como en la experiencia común, porque estas capacidades de abstracción son propias o inmanentes al cerebro humano. Es lo que Rico Bovio nombrará como *conciencia reflexiva*:

Es, pues, la conciencia reflexiva o autoconciencia, disposición psico-social de nuestra mente, la responsable de las múltiples y a menudo contradictorias interpretaciones del cuerpo y del entorno. En nítido contraste con las restantes especies zoológicas, el hombre no sabe seguir sus impulsos congénitos sin pensarlos, o lo que es lo mismo, sin sopesarlos, en un proceso de detección, examen e interpretación (Rico, 1998: 27).

Retomando a Rabade (1985), la adición que la razón hace al conocimiento adquirido por observación es la introducción de relaciones abstractas de orden (manipular, relacionar, abstraer), pero estas realmente cobran interés porque incluyen juicios sobre nuevos datos concretos. Esta combinación de “observación sensible y razonamiento” nos llevan inevitablemente a la tercera mediación: el *cuerpo*. Respecto a esta última intervención mediadora, dice el autor que “no hay duda, de entrada, de que la mayoría de nuestras experiencias son experiencias sensoriales o con presencia de elementos sensoriales. Y es esta vinculación a lo sensorial lo que confiere al cuerpo una relevancia indiscutible” (Rabade, 1985: 77). Lo más significativo, a mi modo de ver en la interpretación que hago de esta teoría, es la “cualidad” integradora del cuerpo como vehículo de ser y estar en el mundo del hombre; es a través del cuerpo que inicialmente recibo los datos o accedo a ellos gracias a la observación, la percepción, el actuar; pero la mediación del cuerpo en la experiencia no se trata solamente de eso sino de, y es quizás lo más importante, “el papel del cuerpo en la donación de sentido o en la constitución significativa de los datos” (Íbid; p. 77). Entonces:

Se debe “entender el cuerpo como un nudo de significaciones” (Merleau – Ponty citado en: Rabade, 1985) en diversos niveles: 1. Biológico: gestos necesarios para la conservación de la vida; 2. Artístico: sobrepasando el nivel biológico y creando con otros gestos nuevos mundos de significaciones



simbólicas; 3. Cultura material: complementando y enriqueciendo sus gestos con todo un conjunto de instrumentos que prolongan su eficacia de creación de significaciones. Es decir, nuestro cuerpo es tanto nuestro modo de presencia al y en el mundo, como el medio de creación de ese mundo, no como simple mundo de cosas sino como mundo de significaciones (Rabade, 1985:78).

Con todo ello el autor puntualiza que una de las grandes dificultades en la explicación de la experiencia que encontramos, desde la filosofía moderna especialmente, en nuestros tiempos, es a causa del pensamiento cartesiano heredado, en el que prevaleció el espíritu, el pensamiento y la conciencia en detrimento del cuerpo. Pero:

No se puede hacer caso omiso de que nuestra existencia humana es una existencia carnal, corpórea, y de que nos enraizamos en el mundo por el cuerpo. (...) tenemos que recordar que somos un cuerpo-conciencia, y que, en el hombre, una conciencia totalmente descorporalizada no pasa de ser una abstracción (Rabade, 1985: 78).

De hecho, muchos de los datos construidos en la experiencia se originan en el cuerpo gracias a la vivencia actual de los mismos. El cuerpo se constituye como un tejido de datividad física, esto es, las experiencias previas que van estructurando la conciencia del sujeto, lo que ya está conformado en él (sujeto) que se expresa y es en el cuerpo (su historia); en este tejido se enhebran los datos o hechos de experiencias nuevas, y es gracias a la mediación del mismo cuerpo que se comprenden y se les da significación (Rabade, 1985: 79).

El cuerpo es nuestro centro y nuestro punto cero entre las cosas del mundo. Quiere decir que si, como cualquier otra cosa, nuestro cuerpo es objeto y es también conjunto de datos para la experiencia es, asimismo (y ello con mayor relevancia gnoseológica), centro posibilitador de la experiencia de



datos que, siéndole ajenos, se hacen significativos por su mediación (Rabade, 1985: 80).

El autor expone que esta mediación del cuerpo se da en dos modos fundamentales, los que considero de relevancia para este trabajo investigativo ya que expresan la cualidad integradora y holística del cuerpo. El primero de ellos es el esquema corporal, entendido como una representación que nos formamos mentalmente de nuestro propio cuerpo diferente a una imagen estática; es pues, una representación vivida y dinámica donde convergen y se combinan de manera unitaria elementos sensoriales, táctiles, visuales, musculares gracias a los cuales sentimos que vivimos. En otras palabras, es una toma de conciencia global de nuestra realidad somática y psíquica necesaria para saber el por qué de mis movimientos así como para saber qué posibilidades corporales poseo y para ubicarme espacial y temporalmente; gracias a dicha conciencia global cada parte del cuerpo se integra al todo, y cada acción de cada parte o miembro es expresión parcial de dicha totalidad. Pero el esquema corporal no es algo con lo que nacemos equipados, sino que se va conformando y perfeccionando en el continuo contacto con el mundo a través del movimiento y la acción; a medida que vivimos nuestro cuerpo lo conocemos y nos hacemos una representación más o menos estable de él (Rabade, 1985: 264-270). El segundo modo de la mediación del cuerpo en nuestra experiencia del mundo es la sinergia, definida como la “función y carácter de nuestra sensibilidad que, evitando la atomización de nuestra asunción de los datos, posibilita la unidad significativa de las experiencias (...)” (Rabade, 1985: 84).

Las síntesis significativas e integradoras en que consisten nuestras experiencias no se realizan por una síntesis de reconocimiento en el concepto, sino que están fundadas sobre la unidad y la identidad del cuerpo como conjunto sinérgico. (...) mi cuerpo no es una suma de órganos yuxtapuestos sino un sistema sinérgico, cuyas funciones todas son asumidas y emplazadas en el movimiento general de ser en el mundo, en tanto que él es la figura estable de la existencia (Merleau-Ponty citado en Rabade, 1985: 84).



La sinergia es una “unidad funcional” que hace posible el trabajar, actuar y marchar juntos de las diversas partes u órganos del cuerpo. La sinergia de las operaciones cognitivas se evidencia en la unidad del cuerpo fenoménico o vivencial, la cual evita la fragmentación de la conciencia:

(...) nuestra integración sensorial en el mundo por la percepción no es una integración atomizada a través de cada uno de los sentidos. Y no es atomizada, porque el cuerpo por el que se lleva a cabo no es tampoco una colección de órganos que funcionen con entera independencia el uno del otro. Para Merleau-Ponty los sentidos se intercomunican en la percepción (Rabade, 1985: 277).

Se puede decir que durante el aprendizaje y la práctica del baile de tango como actividad cotidiana, se activan procesos de percepción y valoración del esquema corporal. Tal vez sea una de las cosas más difíciles, pero la más necesaria para bailar. La dificultad radica en el hecho de que en nuestra contemporaneidad, acosada por los sistemas productivos y tecnológicos, el ser humano, aun habiendo logrado un desarrollo de su esquema corporal cuando llega a la edad adulta, no es completamente consciente de él ni de la importancia vital del movimiento corporal para mantener el equilibrio. Es por esto que cuando bailarines aficionados redescubren su esquema corporal en y para la práctica del baile, se convierte en un acto casi terapéutico, como una técnica somática que transforma su percepción de sí mismos, puesto que es indispensable para su ejecución ser conscientes de cada una de las articulaciones, de la respiración, del peso corporal, de la tensión y la relajación muscular, de la energía corporal, de la sensibilidad, entre otras, a partir de una acción tan natural como lo es el caminar, que constituye la base de movimiento del baile de tango y que lo diferencia de otras prácticas danzarias. No en vano algunas personas en las reflexiones que hacen posteriores a la práctica comentan, por ejemplo, que “hoy sentí o descubrí un músculo que no sabía que existía” o “nunca pensé que podía hacer esto o aquello con mi cuerpo”.



La cuarta mediación es el *lenguaje*, cuyas relaciones con la experiencia pueden ser consideradas como un paralelo con las relaciones entre lenguaje y conocimiento. Esta mediación es importante en la génesis, la objetivación significativa y la intersubjetivación comunicativa de la experiencia (Rabade, 1985: 85). La génesis de la experiencia alude básicamente al momento constitutivo de ésta, en el que existe una conexión entre la experiencia y un tipo de lenguaje, que no tiene que ser verbal, como en el caso de los bebés que inician su proceso de desarrollo formativo; sin embargo, plantea el autor que es el lenguaje verbal el verdaderamente relevante como mediador de la experiencia humana, ya que sin este, no es posible que se configure coherentemente un mundo de experiencia. Ello se debe a que “la mayor parte de los datos de nuestras experiencias son datos senso-perceptuales o datos de las sensaciones. Y el ámbito de las sensaciones es lábil, inestable, personal y privado. El lenguaje tiene la función de codificar, estructurar y consolidar ese mundo, convirtiendo así los datos sensoriales en soportes o portadores de un significado” (Rabade, 1985: 86).

Entonces, de acuerdo con esto, ¿qué pasaría con el baile de tango? Porque sí, como lo plantea Rabade, cada experiencia es diferente (cada canción, cada cuerpo con el que se baila, cada espacio que se habita en el momento), incluso se puede bailar el mismo tango, con la misma persona, en el mismo lugar, varias veces, y cada una de ellas es y será diferente..., ¿cómo pongo esa experiencia en un lenguaje verbal, si lo que varias personas dicen que lo que sienten bailando tango es una sensación, una emoción, o un “algo” que no lo pueden expresar con palabras? Si el conocimiento debe estar mediado por el lenguaje verbal, entonces esto que no puedo verbalizar, ¿no me produce conocimiento? ¿O sí me produce conocimiento? ¿O no le puedo dar un significado? Se me ocurre que si el conocimiento, desde el campo científico, debe ser comunicable y entendible para una comunidad, quizás en el campo del arte esa manera de comunicarlo no dependa solamente de su verbalización, sino de su vivencia. Para comunicarlo hay que hacer que las personas lo vivan a través de la experiencia corporal.

Y continúo citando a Rabade (1985: 87): “Así pues, en la vida de la experiencia normal las sensaciones y los datos originarios se nos dan mediatizados por la palabra con que los



denominamos. Por personales y privados que sean los datos de cada uno, las palabras tienden a homogeneizarlos englobándolos en el significado común de la palabra”. Quizás por eso el tango es mejor sentirlo que conversarlo, y considero que es muy difícil, casi imposible, homogeneizar las experiencias que este produce a través de las palabras, ni siquiera en un mismo individuo, porque cada experiencia que se vive con el tango es diferente, única e irrepetible; son sensaciones variables que no se pueden enmarcar en la “invariabilidad de las sensaciones que nos hace creer el lenguaje” (Rabade, 1985:87).

Así las cosas, ¿cuál es la mediación que el lenguaje tendría con la experiencia en el baile de tango? Pienso que esa mediación se presenta gracias al lenguaje no verbal, ese que vivenciamos como cuando fuimos bebés y que se da a través del cuerpo en su cualidad holística. Este cuerpo recibe datos, sensaciones de otro cuerpo con el que baila, las transforma en sí mismo y las expresa a través del movimiento acompañado de música. El lenguaje está allí, en un abrazo que los enlaza a ambos y se comunican lo que sienten sin necesidad de enunciarlo verbalmente, sino con el gesto, la respiración, la disposición muscular, la energía... Además, porque en el baile social solo interesa comunicar esas sensaciones a la otra persona con que se comparte el momento; lo exterior a la pareja en realidad no importa.



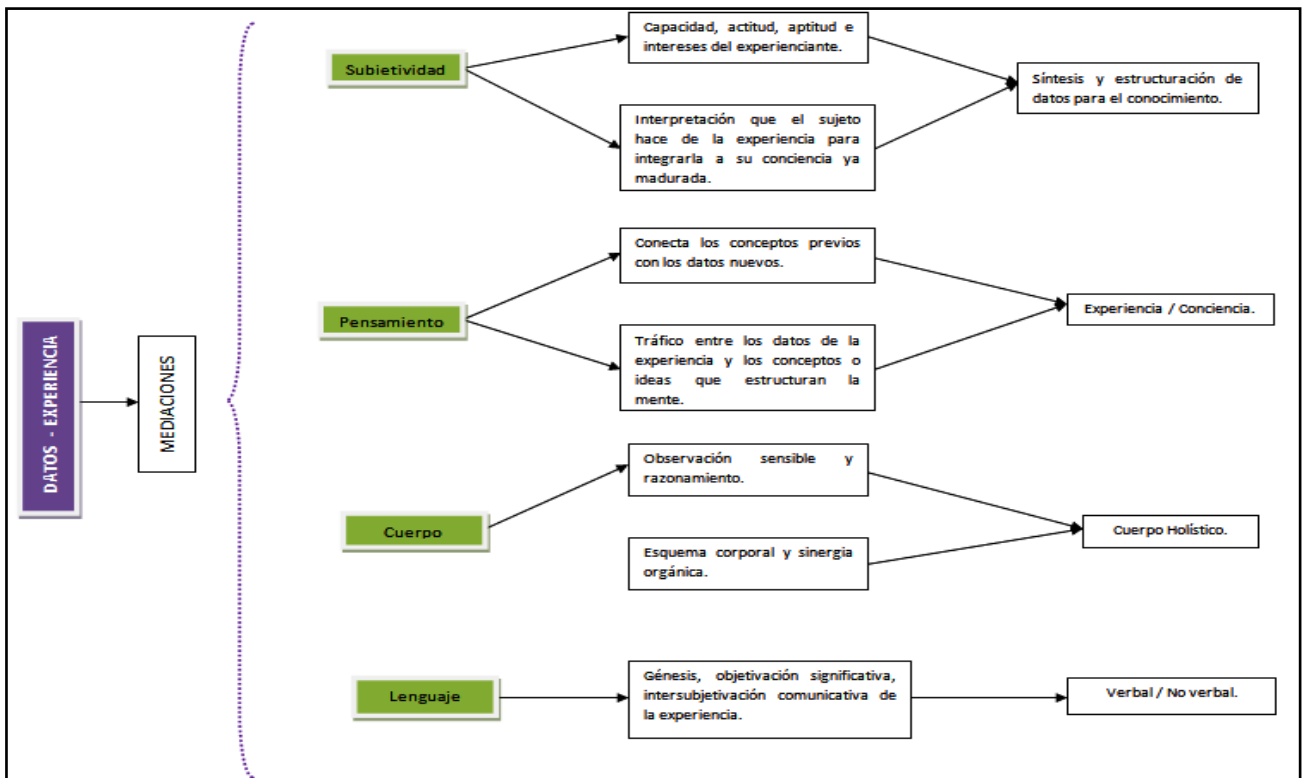


Figura 5. Mediaciones necesarias para dar sentido y significado a la experiencia. Elaboración propia a partir de Rabade (1985).

Ahora bien, es importante precisar que dicho lenguaje no verbal se presenta también en otras prácticas danzarias y en otros bailes de abrazo, pero la especificidad del tango radica en que mi abrazo debe contener al otro y viceversa:

A diferencia de las danzas de pareja apenas enlazadas, [el tango] supone el agarre de los cuerpos, que hacen alarde de sensualismo, en desplazamientos pautados pero con cierto margen para la improvisación. Un hombre y una mujer, solos y unidos, en movimientos integrados y disociados a la vez, se mueven apretados, concentrados. Forman un núcleo en el que no se habla para no distraerse; los cuerpos se cierran a cualquier interferencia del mundo circundante (Pujol, 2011: 26).

Dinzel (1994) utiliza el imaginario de un cilindro de aire para describir el espacio de interrelación que contiene a la pareja, dentro del cual realiza los movimientos propios del



baile y los desplazamientos en el salón. Si cualquier parte del cuerpo perfora dicho cilindro de contención, estaría faltando a la tradición del tango. Asimismo, este autor expone que la mecánica de disociación, heredada de la influencia afro en América, es característica fundamental en este baile. Si dividimos el cilindro de contención en dos, encontramos en la parte superior de los cuerpos, esto es de la cintura hacia arriba, el aparato dramático de la pareja, en el que se comparte el espacio y se desarrolla todo un movimiento energético que le da sentido al baile; es el espacio de conexión de la pareja a través del abrazo y la emocionalidad que este potencia. En la parte inferior de los cuerpos, de la cintura hacia abajo, hallaríamos el aparato expresivo, en el que es posible invadir los espacios del otro en una búsqueda constante para la creación de símbolos dinámicos que expresen la música a través de las piernas. Invasión que “implica una verdadera entrega íntima, puesto que muy pocas veces en nuestra vida le ofrecemos a quienes participan paralelamente con nosotros en una actividad conjunta, aquello que sentimos como nuestros espacios personales” (Dinzel, 2012: 53).

En otras palabras, la singularidad del abrazo en el baile de tango, que lo diferencia de otros bailes de salón, está dada en el concepto de unidad y compenetración que este representa para la pareja.

Uno más uno en el tango no son dos, sino que es uno. (...) En el momento que empezamos a observar a un bailarín, tanto se observe al hombre o a la mujer, es cuando la pareja comienza a perder concepto de unidad. Por el contrario, si el tango está bien bailado, es imposible observar al individuo. Por lo tanto, la búsqueda de la perfección en la técnica, es llegar al concepto de unidad, llegar a la imagen de unidad. Perseguir continuamente la idea de comunión entre esos dos cuerpos en una sola estructura dinamizada. En el preciso instante en que el desarrollo de la forma comienza a ser un esfuerzo individual, desaparece la pareja. Y al desaparecer la pareja, desaparece el tango (Dinzel, 1994: 9).



Para finalizar esta sección debemos anotar, haciendo eco de las palabras de Rabade, que es el sujeto quien hace la síntesis y estructura los datos para el conocimiento, porque es él quien objetiva y da sentido y significado a los datos, es él el que conoce, el que realiza el acto, el que se enriquece.

(...) el pensamiento humano no va simplemente a remolque de la experiencia, sino que antecede y prevé nuevas experiencias posibles. Naturalmente, para que esta afirmación sea válida, basta contar con las estructuras que *acumulativamente* se han ido sedimentando en la conciencia del sujeto. Es decir, mi experiencia aquí y ahora puede explicarse por las estructuras que se han ido formando en el sujeto como sedimento de experiencias anteriores y (...) la conciencia es precisamente la expresión de la subjetualidad cognoscitiva (...) (Rabade, 1985: 90-91).

Para Rico Bovio (1998) esta síntesis integradora no se debe reducir solamente al cuerpo sino a la persona en su totalidad, es el sentido holístico al que me interesa apuntar puesto que afecta todas las dimensiones del ser humano. Asimismo, este autor propone la palabra *consciencia* como todo “darse cuenta de” y “dar cuenta de”, lo que implica un conocimiento en el que participan diversas facultades biológicas y psíquicas. Si este conocimiento se engendra gracias a unas necesidades y capacidades propias del ser humano en su cualidad de perfectible, me pregunto: ¿cuál es la necesidad que le incita a bailar tango? ¿Es quizás necesidad de afecto, de encuentro, de contacto físico en una sociedad en la que priman relaciones virtuales? Este mismo autor expone que la dimensión de la persona confiere un nuevo sentido a los otros dos niveles, el biológico y el social, y señala que la satisfacción de las necesidades y el ejercicio de las aptitudes bio-físicas y socio-sexuales se enriquecen y potencializan cuando interviene el sello personalizador. Bailar tango afecta positivamente la dimensión personal porque potencia la autoestima y permite afianzar la vida de relación, lo cual se evidencia en la seguridad para comunicarse y compartir con otros, y en la sensibilidad para re-conocer, en términos de aceptación, tolerancia y respeto las diferencias y particularidades de cada persona en su individualidad y en la sociedad (Villa, 2012: 68). Es quizás una necesidad de ser abrazado por otro que se



satisface al bailar, acción en la que interviene sin duda lo erótico, más allá de una connotación sexual, lo que favorece el autoconocimiento y la identidad, porque me reconozco en la medida en que conozco al otro en ese intercambio energético–corporal que se da a través de la experiencia del baile de tango. ¿Es esto un conocimiento? ¿Cómo afecta lo biofísico y lo sociogénico?

Conocimiento de experiencia = conocimiento sensible

Rabade (1985) expone que las expresiones “experiencia” y “conocimiento sensible” se han usado como sinónimos, puesto que “para muchos el mundo de la experiencia cognoscitiva coincide con el mundo del conocimiento sensorial” (p. 93); en este sentido puede entenderse el conocimiento sensible como algo relacionado con la cualidad sensible del cuerpo. Asimismo el autor, en el campo gnoseológico de la experiencia que analiza, se pregunta si existe un nivel de conocimiento sensorial puro o si, por el contrario, se puede asumir que el conocimiento racional no puede adjetivarse como sensible. Ello para analizar si es posible distinguir y hasta separar niveles de conocimiento totalmente distintos en el dinamismo humano, de tal modo que cada uno tenga su respectiva autonomía: el conocimiento sensible en el origen de los contenidos, y el conocimiento intelectual en la manipulación legalizadora y generalizadora de los contenidos de que disponga (Ibíd., p. 95).

Evidentemente, ambos tipos de niveles de conocimiento se requieren y complementan uno al otro, lo mismo que la experiencia común no se opone a la experiencia científica y viceversa. Ello se debe a que, como lo menciona Rico Bovio (1998), la condición del ser humano es holística y solamente pueden diferenciarse niveles energéticos, corporales y de conocimiento en el proceso de su desarrollo evolutivo, pero no pueden separarse:

Separarlos (insistimos) supondría admitir que cada uno de ambos niveles [de conocimiento] encierra autónomamente en sí mismo todo lo necesario para desarrollar procesos completos de conocimiento en el sentido más estricto, al margen de la interrelación o dependencia mutua. (...) El dinamismo



cognoscitivo del hombre es un todo continuo, en el que cabe distinguir planos o niveles, pero no hacer cortes absolutos (Rabade, 1985: 95).

Considero pertinente acercarnos a una definición de lo “sensible”, de tal manera que permita abrir un camino para su uso adecuado en el presente trabajo. De acuerdo con Mandoki (2006a: 64), lo sensible invoca una familia de términos que son semejantes por su raíz común “sen” y se derivan de la sensibilidad: el sentimiento, la sensación, lo sensual, lo sensitivo, lo sensible, lo sensiblero, lo sensorial, lo sensacional, el sentido (común), el sentido (dirección), lo sentido (percibido) y lo sentido (afectivo), sin embargo, no se limita a uno solo de ellos. La Real Academia Española define la sensibilidad como la facultad de sentir, propia de los seres animados; y define lo sensible como un adjetivo: que se siente física y moralmente; que puede ser conocido por medio de los sentidos; que es perceptible, manifiesto, patente al entendimiento. Por otro lado, la Real Academia define la sensación como la impresión que las cosas producen por medio de los sentidos (RAE, 2001). Todos estos conceptos nos remiten al cuerpo y sus sentidos, y pueden unificarse con el término “percepción” que proviene del verbo “percibir”, definido por la RAE (2001) como el recibir por uno de nuestros sentidos las imágenes, impresiones o sensaciones externas; comprender o conocer algo.

Siguiendo a Rabade (1985) la sensación está conformada por datos sensoriales puros que hacen parte de la percepción, y esta última es considerada como una forma de conocimiento humano que ha sido calificado como conocimiento de experiencia o conocimiento sensible. Parafraseando al autor, la percepción es considerada como un conocimiento sensible porque incluye elementos sensoriales, además porque uno de estos elementos constituye el eje de integración de cada conocimiento perceptual; es decir, en torno a un dato sensorial, que puede ser auditivo, táctil, visual, etc., se nuclea la unidad de sentido que nos estructura como un todo complejo. Dicha complejidad alude al hecho de que el conocimiento no puede asumirse como pura y simplemente sensación, puesto que en el dinamismo humano no es posible la actuación atómica y aislada de un órgano, sino que los sentidos y sus funciones orgánicas se integran en el esquema corporal y en la sinergia de nuestro cuerpo percipiente como un todo (Rabade, 1985: 101-102).



Para Rabade la sensación no comporta un conocimiento en sí misma porque en ella no intervienen elementos de memoria, de imágenes o intelectuales, y es por esto que la define como una respuesta sensorial diferente (o menos compleja) a la percepción. Sin embargo, Rico Bovio (1998) emparenta los conceptos de “sensación” y “percepción” como sinónimos, los cuales son usados dependiendo del contexto o campo disciplinar. Define la sensación como fenómeno general de la vida y resalta la estrecha relación que hay entre ésta y la consciencia:

“Sentir’ o ‘percibir’, según el uso adoptado, es detectar aspectos de la realidad exterior para reaccionar frente a ellos. Se trata de una apertura vital con pretensiones cognoscitivas en el amplio sentido, dado que no es de índole pasiva de una grabación, sino con el objeto de responder adecuadamente a los estímulos recibidos los cuales son usados como “información”. De esta manera no encontramos impedimento alguno para sostener que la sensación es una cierta clase de “darse cuenta” y ¿no es precisamente el “darse cuenta” la nota peculiar de la consciencia?” (Bovio, 1998: 64).

En esta medida “percibir” o “darse cuenta” es ser consciente de algo a partir de la experiencia, lo que evidencia un conocimiento. Lo interesante de estos dos autores es que toman como material de análisis para sus teorías filosóficas la obra de Merleau-Ponty, y cada uno de ellos me ha dejado ver elementos interpretativos diferentes de la misma pero no distantes, importantes para esta investigación. Para Rabade (1985) en su análisis gnoseológico de la experiencia, es imprescindible la mediación del lenguaje, los conceptos, el pensamiento, en aras de generar un conocimiento, sin duda, uno de los niveles más altos de conocimiento que es el racional, propio de los seres humanos puesto que son poseedores de un cerebro mucho más desarrollado que el de otras especies, el lenguaje y la cultura. Rico Bovio (1998) no discrepa en este sentido con Rabade, puesto que en su visión holística del ser humano el último nivel alcanzado es el racional, que desemboca en el desarrollo de la persona y su autoconsciencia, para lo que también es imprescindible la mediación del lenguaje y la cultura:



El “darse cuenta” en el hombre tiene diversos grados y modalidades; algunos conllevan la autoconsciencia, el percatarnos de nosotros mismos en una especie de segunda sensación; otros no son esencialmente diferentes a los restantes y similares mecanismos de la vida. Sólo la complejidad de nuestra consciencia marca una distinción, interviniendo en ello usualmente el lenguaje verbal, aunque se reduzca su acción en ciertas ocasiones como acontece con la vivencia estética (Rico, 1998: 64).

Pero entonces, ¿solamente podemos dar un status de “conocimiento” a aquellos datos percibidos cuando logran un nivel racional mediado por el lenguaje verbal? De acuerdo con Rico Bovio (1998), en ciertas ocasiones se reduce la acción interventora del lenguaje en ese “darnos cuenta”, como por ejemplo en la vivencia estética, y es entonces cuando toda esta teoría se conecta con la danza como campo de conocimiento, más específicamente con el baile como una de sus expresiones o manifestaciones.

Partiendo de la teoría de Merleau-Ponty se define el esquema corporal como una manera de experimentar que mi cuerpo está en el mundo como un todo; por ello, el cuerpo tiene una capacidad significativa natural para comprender su mundo sin tener que pasar por las “representaciones”, sin subordinarse a una “función simbólica” u “objetivante”, y esto lo hace a través del movimiento. Al ser el cuerpo el vehículo de ser y estar en el mundo, es a través del movimiento que genera su mundo y le da sentido, crea significaciones nuevas y nuevos hábitos motrices. A través del movimiento crea su cultura (Rico, 1998: 46).

Con una mirada fenomenológica, Gallo (2010:76) expone que este movimiento corporal puede presentarse de dos maneras: “ser movido”, definido como un movimiento pasivo, biológico, natural, que no es voluntario ni espontáneo; es un movimiento mecánico que puede explicarse desde la física. Y “moverse”, alude a un movimiento que parte de la intencionalidad motriz, entendida como una forma de conciencia perceptiva, operante de los deseos y la subjetividad. Esta ‘intencionalidad motriz’ se diferencia de la ‘intencionalidad de acto’ en la medida que es “operante y pre-reflexiva, y consiste en ese



movimiento de la existencia por el cual nos dirigimos al mundo” (Ponty citado en: Gallo, 2010: 91), mientras que la ‘intencionalidad de acto’ se refiere al hecho de tener conciencia racional de algo, es temática y discursiva. A ella pertenecen nuestros juicios y tomas de posición frente a la realidad (Gallo, 2010: 91).

“Moverse” es pues un movimiento libre a través del cual el hombre toma consciencia de sus capacidades para satisfacer sus necesidades, lo que le permite abrirse al mundo y experimentarlo. “En este sentido, mover el cuerpo es apuntar a través del mismo hacia las cosas, es dejarle que responda a la sollicitación que estas ejercen en él sin representación alguna (...)” (Ponty citado en: Gallo, 2010: 91); es por esto que la intencionalidad motriz no es atributo de la conciencia, es pre-reflexiva, hace parte de la experiencia (Gallo, 2010: 91). Para comprender por qué a través del movimiento el cuerpo genera su mundo y lo llena de sentido citaré a Luz Elena Gallo y el ejemplo que Ponty hace sobre el aprendizaje (a propósito del aprendizaje) como adquisición del hábito de bailar (a propósito del baile):

En el baile es el cuerpo el que atrapa y comprende el movimiento, es la captación motriz de una significación motriz. Resulta de ello que los lugares del espacio no se definen como posiciones objetivas, sino que se presenta como una situación. “Un movimiento se aprende cuando el cuerpo lo ha comprendido, esto es, cuando lo ha incorporado a su mundo” (Merleau-Ponty). Aquí, el comprender se entiende como sentido porque la intencionalidad motriz no se corresponde con un acto de pensamiento o conciencia ‘pura’ o como operación de un yo puro sino como contenido sensible. Es decir, a diferencia de una intencionalidad de la conciencia tética, la intencionalidad motriz no es pura conciencia de algo sino que es también un modo de percepción y de entendimiento que remite a una determinada manera personal de entender y asumir el mundo (Gallo, 2010: 92).

En última instancia, la intencionalidad motriz al ser un modo de percepción y de entendimiento es un modo de “darse cuenta”, un conocimiento sensible que da cuenta de una determinada manera de entender el mundo, la realidad, y el baile nos ofrece una de



tantas maneras para lograrlo. Rico Bovio emplea el vocablo “consciencia” en un sentido amplio para referir a todas las formas del “darse cuenta” de los seres vivos, y reserva la expresión “consciencia reflexiva” para designar la modalidad específica del hombre, a través de la cual se genera la autoconsciencia, que es el darnos cuenta de nosotros mismos (Rico, 1998: 65); este conocimiento sensible que se genera en la práctica del baile puede proyectarse a un nivel racional gracias a esa “consciencia reflexiva” que está mediada por el lenguaje, lo cual afectará la dimensión de la persona, proyectándose y transformando la realidad a la cual pertenece.

En otras palabras, “con la noción de motricidad Merleau-Ponty expresa que la conciencia no es originariamente un yo-pienso sino un yo-puedo [corporal] (...), un conjunto de significaciones vividas. Por ello, la percepción se comprende a partir de la motricidad y la intencionalidad motriz es una forma de conciencia perceptiva” (Gallo, 2010: 92). Este yo-puedo corporal es activo, agente, que toma posición. Es un conjunto de significaciones vividas y de potencialidades y, dado que se mueve motivado por una intencionalidad motriz, expresa un comportamiento subjetivo, porque sin subjetividad el movimiento sería solo reacción (Ibíd., p. 63). Este movimiento tiene que ver con la experiencia vivencial, y a través del cuerpo expresa emociones en sus gestos, su mímica, sus posturas, en su danza y en sus desplazamientos, manifestando un sentido y la relación con el contexto al cual pertenece. “El movimiento corporal abre al ser humano a la esfera del comportamiento como espacio propiamente humano, ya que las formas de moverse son modos de expresión del propio cuerpo. A través del movimiento corporal el hombre se expresa, manifiesta algo e indica modos de ser” (Ibíd., p. 76).

El arte como lenguaje específico

La especificidad del arte como modo de producción de pensamiento es que en la acción artística, las transformaciones de la textura sensible se encarnan, presentándose en vivo. De allí el poder de contagio y de transformación que esa acción lleva potencialmente: es el mundo el que esta pone en obra, reconfigurando su paisaje.

Suely Rolnik.



Aclarado el hecho de que el conocimiento sensible es una cualidad congénita del ser humano, puesto que es gracias a la percepción corporal que el hombre conoce y se apropia de su realidad, la pregunta ahora sería entonces: ¿cuál es la especificidad del arte como disciplina respecto a este tema? Esto nos remite a un campo que ha sido objeto de estudio de diversos autores desde sus disciplinas específicas: el campo de la estética. Dado el limitado alcance de la presente investigación, tomaré como referente teórico a Mandoki (2006), quien desde una mirada crítica de la estética tradicional propone la prosaica o estética de la vida cotidiana, como una categoría de estudio importante en dicho campo.

La teoría estética tradicional supone que el objetivo de esta disciplina es descubrir las características especiales de los objetos que puedan ser categorizados como estéticos, particularmente de ciertos artefactos clasificados como “obras de arte” elucidando qué criterios deben nombrar tal clasificación (Mandoki, 2006: 61).

Evidentemente, esta teoría tradicional de la estética se contextualiza bajo unos parámetros modernos en los que prevalece un orden dominante de conocimiento racional que se caracteriza por ser excluyente de otros modos del conocer humano. Para Mandoki (2006a: 16), la estética no puede limitar su estudio solamente como una teoría filosófica puesto que ella misma emana diversas categorías para su análisis desde lo cultural, lo social, lo político, lo económico, lo histórico, lo antropológico, entre otras. En esta medida, lo bello es una de tantas categorías que hacen parte de la estética y que se manifiesta a través del arte, pero no es la única categoría a la cual debería dedicarse la teoría estética puesto que:

Por su etimología griega, (...) la estética se refiere específicamente al *sujeto de sensibilidad o percepción* (*aisthe* percepción o sensibilidad derivado de *aisthenasthai*, y el sufijo *tés* agente o sujeto). Nótese que no denota a una categoría particular de objetos ni a lo bello o artístico, a pesar de que éstas han sido las acepciones establecidas en la teoría estética y la historia del arte por más de un cuarto de milenio (Mandoki, 2006a: 64).



La autora entiende entonces la estética como el estudio de la condición de la estesis, y esta última como la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso, lo cual genera un desplazamiento del objeto de estudio de esta teoría que son esos momentos privilegiados de la “contemplación estética” a la condición de estesis del sujeto abierto a la vida y al mundo, la estesis como condición fundamental de todo ser viviente. En esta medida, Mandoki (2006a) propone un estudio de la estética por fuera del campo privilegiado del arte, cuyo interés ya no gira en torno al objeto artístico sino al sujeto, porque lo bello sólo existe en los sujetos que lo experimentan así, no es una cualidad de los objetos en sí mismos sino un efecto de la relación que el sujeto establece con el objeto; tampoco es el arte, ni la obra o la forma lo que expresa, sino el artista que comunica emociones a través de ese lenguaje específico que es el arte; y es el espectador quien percibe e interpreta una expresión de emociones y genera otras a partir de su experiencia con tal objeto (p. 19-21).

Lo interesante de esta teoría que propone Mandoki (2006a) para la presente investigación es el valor que da a la vida cotidiana y la estética que emana de sus acciones. En palabras de la autora, “ya no se puede hablar de Sensibilidad con mayúscula y en singular como patrimonio privilegiado de genios y artistas, críticos o *connaisseurs*, sino de sensibilidades en plural, expuestas y vulnerables a la vida, que se revisten de diferentes maneras dependiendo del contexto cultural” (p. 10); entonces define la prosaica como la “estética de la vida cotidiana que se expresa de mil maneras; pero el papel primordial que la estética tiene en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales” (p. 9) que se gestan en la comunicación e intercambios con otros sujetos mediados por sus condiciones corporales, históricas y sociales que se van construyendo gracias a sus experiencias. Es así como esta teoría es un apoyo fundamental para analizar el baile de tango como una fuente de conocimiento sensible.

Atendiendo al campo de conocimiento al que se dirige la Maestría en Estudios Artísticos, siendo estos últimos, los Estudios Artísticos, una de sus líneas de investigación en la que “se propone el estudio de desplazamientos teóricos y prácticos que históricamente son consecuencia de la enseñanza del arte basada en los pilares del esquema hegemónico



tradicional (...)” (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2010: 84), el baile emerge como una práctica artística “otra”, popular, que se presenta extra académicamente y hace parte de lo cotidiano, que alude al juego, al divertimento y al placer, por lo que puede definirse como una de las “diversas manifestaciones e interacciones que se dan entre el arte y la cultura como modos legítimos de conocer, crear y establecer vínculos sociales, para aportar a la transformación de las condiciones de vida de los individuos y las colectividades” (Íbid.), evidenciando que el ser humano no solamente tiene como vía de conocimiento su capacidad racional.

En este campo específico del arte entiendo entonces el “conocimiento sensible” como una forma de nombrar o hacer “ver” esas maneras “otras” de conocer la realidad que no van en la misma línea del orden que privilegia lo racional. Maneras de conocer el mundo a través de experiencias multisensoriales para recordarnos que el ser humano no solamente se relaciona a través de los ojos y la razón, sino también a través de su piel, su boca, su nariz, sus oídos, su corazón.

“(...) pensamos transitoriamente los estudios artísticos como una noción que habla de un campo epistémico emergente, en las fronteras de las artes particulares, las disciplinas científicas y el conocimiento ancestral y popular donde pueden agenciarse procesos de creación de conocimiento y de formas simbólicas que subvierten el orden actual de las cosas en la sociedad del capitalismo contemporáneo” (Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2010: 25).

Ahora bien, no me interesa con este trabajo vanagloriar el conocimiento sensible en detrimento del conocimiento científico, se trata más bien de comprender el vínculo que existe entre ambos y la importancia de su entramado para el desarrollo humano. Sin embargo, teniendo en cuenta el carácter exclusivo y excluyente que el pensamiento moderno introdujo en nuestras sociedades dando primacía al orden racional-mental, sí es de mi interés valorar esa condición sensible del ser humano, sus prácticas estéticas-prosaicas y la importante participación de éstas en los procesos cognitivos de la persona



puesto que afectan su dimensión personal. De acuerdo con Rico Bovio “el arte es una de las extensiones corporales de nuestra vida psíquica. Pero mientras las matemáticas extienden las operaciones racionales, el arte hace otro tanto con la emoción. Se trata de un nivel afectivo superior de emociones simbólicas” (1998: 139) pero, apoyándome en Mandoki (2006a) no aludiré en este trabajo al Arte propio de genios creadores, sino a la prosaica.

Si entendemos a la estética como teoría de la sensibilidad en su acepción etimológica y desde Baumgarten como *scientia cognitionis sensitivae* [ciencia del conocimiento sensible] nada hay quizás más común, indispensable y cotidiano que lo estético. “La sensibilidad es gozo” nos dice Levinas y agrega: “La sensibilidad no es un conocimiento teórico inferior ligado íntimamente en alguna forma con estados afectivos: en su misma *gnosis* la sensibilidad es goce; está satisfecha con lo dado, está contenta” (...). De ahí habría que partir para comprender a la estesis etimológicamente como percepción y fenomenológicamente como gozo (Mandoki, 2006a: 89).

Esto se corresponde con los estudios de la sensibilidad o conocimientos sensibles que propone la maestría, como uno de los núcleos articuladores para la investigación–creación en la línea de investigación de los estudios artísticos, a través de los cuales se pretende hacer una revisión crítica de las nociones y teorías del conocimiento basadas únicamente en el logo–centrismo:

Los estudios de la sensibilidad o conocimientos sensibles buscan provocar la comprensión integrada de la acción intelectual como acción sensible y de la acción sensible como acción intelectual, con miras a la flexibilización de las nociones de investigación y creación bajo la perspectiva de las artes para la vida, para encarnar socialmente la comprensión del conocer como el modo en que habitamos y nos relacionamos con el mundo de la vida; los modos en que somos, hacemos y pensamos la vida. Conocer como potencia y habilidad, que se pone en juego en todas las facultades humanas, como competencias que se ejercen, se enriquecen y se modifican. (Universidad Distrital Francisco José



de Caldas, 2010: 85).

Cuerpo vibrátil y baile relacional

Tuve un primer acercamiento a este concepto de *cuerpo vibrátil* durante la elaboración de mi trabajo de grado en el programa de profesionalización de artistas de la Universidad Distrital¹, sin embargo ahora, en un nivel de maestría, es necesario profundizar en el tema dada su importancia para comprender la condición corporal que requiere la práctica del baile de tango, lo que me lleva también a establecer la necesidad de ahondar respecto a la cualidad de este último como baile relacional.

Borriaud (2008:13) expone el arte relacional como un arte que toma “como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”, el cual se gesta a partir del desarrollo de un modelo cultural urbano que potencia los intercambios sociales. En esta medida, el arte relacional se ocupa menos de la producción de objetos artísticos y obras como espacios por recorrer y se ocupa más de la problematización de las relaciones sociales y humanas, una forma de encuentro intensivo que parte de la intersubjetividad y tiene por tema central el “estar-junto” y la elaboración colectiva de sentido (p. 14). Actualmente asistimos a una posible mala interpretación de estas ideas del autor respecto al arte relacional, dado que hay un gran florecimiento de este tipo de estrategias que no logran el objetivo contundente de “estar-junto” sino que consisten “en tratar como materia plástica el campo relacional para luego exponerlo como obra de arte” (Buitrago, 2014: 47), lo que desemboca en la tan discutida fetichización de la obra de arte y del artista como genio creador.

De acuerdo con Buitrago (2014: 46-47), para que el arte sea relacional es necesario que una comunidad sea invitada a participar en un diálogo creativo, generando vínculos como los que se establecen en cualquier relación, ya sea personal o profesional. A través de estos

¹ En dicho trabajo me propuse decantar las particularidades que caracterizan al tango como baile relacional a partir de la aplicación de los elementos de composición y dirección coreográfica trabajados durante el programa de profesionalización. Una de estas particularidades es la noción de cuerpo vibrátil, que es emotivo, sensible, expresivo y cambiante dada su inmersión en la cotidianidad y su posibilidad de activar la micropercepción. (Villa, 2011).



vínculos se generan posibilidades agenciales para satisfacer necesidades vitales de cohesión, de intercambio y de auto-representación de todas las personas involucradas en el proyecto artístico. Pero se ha fallado metodológicamente para la creación de este arte relacional en la medida que el artista se acerca a una comunidad, convive con ella, vive la experiencia, toma la información necesaria y hace la obra con la “colaboración” de las personas, después agradece y no pasa nada más. Es decir, el artista no trasciende su mirada de la comunidad como un recurso para crear su obra de tal manera que pueda generar encuentros mucho más densos, amistades, esfuerzos compartidos, emprendimientos, diálogos agenciales que benefician tanto a la comunidad como a sí mismo y que dejen ver la manera como el proyecto afecta las necesidades sentidas y vitales de todos los involucrados. Así, las personas de la comunidad dejan de ser simples herramientas para la construcción de la obra del genio creador y se abren espacios para compartir conocimientos y experiencias, potenciando cambios de incidencia tanto estética como política para el colectivo.

Sin embargo, aún propiciando estas situaciones como las propone Buitrago, se sigue hablando de obra de arte como un producto que arroja el encuentro, ya sea una instalación, un performance, una exposición, etc., pero lo relacional en el baile de tango, en su sentido de práctica social tal y como se asume en este ejercicio investigativo, no persigue la creación de una obra sino que es un momento compartido: en la milonga prevalece la experiencia, y a través de esta se genera la creación sensible gracias a la improvisación del movimiento y el contacto corporal con el otro. Es por esto que se puede decir que la creación sensible no es exclusiva del campo del arte, sino que es una condición congénita del ser humano presente tanto en el campo poético como en el prosaico y en el científico.

Para Ángel Quintero (2009), el baile es de por sí relacional. Es una forma de comunicar emociones, saberes, identidades y sentidos de historia compartida, de pertinencia social y de ciudadanía que hacen parte del “inconsciente colectivo”, constituyendo así otra manera de relación intersubjetiva donde el diálogo a través del cuerpo no se presenta como una manifestación individual, sino como una expresión de la individualidad en una labor de conjunto... Otra vez el cuerpo. Pero, ¿debe el cuerpo poseer unas condiciones específicas



para llevar a buen término la práctica del baile de tango?... Considero que sí; pero, más allá de ser un cuerpo con capacidades físicas extraordinarias, debe ser un cuerpo vibrátil.

Rolnik [s.f. (a): 3], como otra mirada o interpretación de los conceptos de percepción y sensación diferente a los presentados anteriormente de Rico Bovio y Rabade, expone que desde la neurociencia se ha comprobado una doble capacidad de cada uno de los órganos de los sentidos: cortical y subcortical. La primera de ellas es la *percepción* que se restringe a las formas; está asociada al tiempo, la historia del sujeto y el lenguaje; nos permite aprehender el mundo separado del cuerpo y crear representaciones del mismo; delimita claramente las figuras de sujeto y objeto en una relación de exterioridad. La segunda de ellas es la *sensación*, “nos permite aprehender el mundo en su condición de campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones. El ejercicio de esta capacidad está desvinculado de la historia del sujeto y del lenguaje” (Íbid: 3). Esta segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos es lo que la autora nombra como “cuerpo vibrátil”. Parafraseando a Rolnik [s.f. (b)], el cuerpo vibrátil está en íntima relación con el campo de las sensaciones y se define como la capacidad de los órganos de los sentidos para relacionarse con el mundo como un todo a partir de la micropercepción, que es un tipo de percepción en la que, a diferencia de la macropercepción, no se presenta una separación entre el sujeto y el objeto sino una fusión en el contexto:

Lo que tenemos es un cuerpo que se abre a las fuerzas de la vida que agitan la materia del mundo, que las absorbe como sensaciones con el fin de que éstas, de su parte, nutran y rediseñen su tesitura propia. Saber del mundo en este caso es ponerse a escuchar esta reverberación de sus silenciosas fuerzas, impregnarse de éstas, mezclarse con éstas y en esta fusión reinventar el mundo y a sí mismo, volverse otro. Este abordaje del mundo implica un plan de inmanencia donde el cuerpo y el paisaje se forman y se reforman al calor del movimiento de una conversación sin fin [Rolnik, s.f. (b): 2].

Ahora bien, lo interesante de estos aportes teóricos de Rolnik para mi trabajo de



investigación radica en dos características fundamentales: en primera instancia la autora plantea que, entre la macropercepción y la micropercepción, no hay superposición de la una respecto a la otra sino una imprescindible necesidad de complementariedad: “Entre la vibratibilidad del cuerpo y su capacidad de percepción hay una relación paradójica, ya que se trata de modos de aprehensión de la realidad que obedecen a lógicas totalmente distintas e irreductibles una a la otra” [Rolnik, s.f. (a): 4]. “Es la tensión de esta paradoja entre micro y macrosensorialidad lo que da impulso a la potencia creadora. No obstante, para que esta se atice, es necesario habitar la paradoja, o sea, activar simultáneamente ambas capacidades de lo sensible” [Rolnik, s.f. (b): 4]. Lo que nos remite nuevamente a esa mirada holística del cuerpo que señalé al inicio de este capítulo y la importancia de tener siempre presente todas las dimensiones corporales a las que remite Bovio.

Como segunda característica considero importante los planteamientos de la autora respecto a la especificidad del arte como modo de producción de pensamiento. Para Rolnik [s.f. (a): 2], los problemas que se presentan en un contexto singular atraviesan nuestros cuerpos y provocan cambios en el tejido de nuestra sensibilidad, y la crisis de sentido que ello genera activa el trabajo de pensamiento/creación, generando otras posibles maneras de existencia:

Es el malestar de la crisis el que desencadena el trabajo del pensamiento (...), proceso de creación que puede expresarse en forma verbal, ya sea teórica o literaria, pero también en forma plástica, musical, cinematográfica, etc., o simplemente existencial [como en el baile por ejemplo]. Sea cual sea el medio de expresión, pensamos/creamos porque algo de nuestra vida cotidiana nos fuerza a inventar nuevos posibles que integren al mapa de sentido vigente, la mutación sensible que pide paso (...) [Rolnik, s.f. (a): 2].

Es interesante la manera en que la autora relaciona los términos de *pensamiento* y *creación*, cuando se ha tenido el imaginario de que las actividades del pensamiento son únicamente de las disciplinas que enfatizan en lo racional, y que las actividades creativas son exclusivas de las artes. Pero no, en lo que he escrito hasta aquí, queda estipulado que en nuestra contemporaneidad ya no es viable, ni recomendable seguir pensando en dualismos, sino en



términos de reciprocidad y muta referencia. El hombre es uno en su totalidad; poseedor de capacidades congénitas y de habilidades—destrezas que va adquiriendo en su proceso de desarrollo. Siempre ha vivido entre paradojas (el bien y el mal/cuerpo y mente/naturaleza y cultura, etc.), pero como lo plantea Rolnik [s.f. (a): 4] habitar la paradoja es lo que potencia el ejercicio de pensamiento/creación, interfiriendo en la realidad, transformando el paisaje subjetivo y objetivo.

La tensión de esta paradoja [de lo sensible: macro y micropercepción] es lo que moviliza e impulsa la potencia del pensamiento/creación, en la medida en que las nuevas sensaciones que se incorporan a nuestra textura sensible operan mutaciones intransmisibles por medio de las representaciones de las que disponemos. Por esta razón ellas ponen en crisis nuestras referencias y nos imponen la urgencia de inventar formas de expresión. Así, integramos en nuestro cuerpo los signos que el mundo nos señala, y a través de su expresión, los incorporamos a nuestros territorios existenciales. En esta operación se restablece un mapa de referencias compartido, con nuevos contornos [Rolnik, s.f. (a): 4].

Pero la autora hace una crítica a las expresiones artísticas que se han alineado bajo la capa de la institucionalidad y su voracidad de mercado, aquellas que se acogen a la “tendencia” del momento para ganar reconocimiento y prestigio, despojando al arte de su capacidad crítica y transformadora de realidad. Esto se debe a la falta de vulnerabilidad frente al otro, no reconociéndolo como un igual sino identificándolo jerárquicamente de acuerdo a su condición social, económica, racial, entre otras. “Es que la vulnerabilidad es condición para que el otro deje de ser simplemente un objeto de proyección de imágenes preestablecidas y pueda convertirse en una presencia viva con la cual construimos nuestros territorios de existencia y los contornos cambiantes de nuestra subjetividad” [Rolnik, s.f. (a): 3], y para que dicha vulnerabilidad sea posible, es necesario activar el cuerpo vibrátil. Es entonces cuando cobra importancia el baile relacional:

Es importante resaltar que el tango, al ser baile relacional, se da en la



micropercepción y en la microsensación, y es allí donde reside la naturaleza para su creación. Es el cuerpo vibrátil, que como objeto relacional² entra en contacto con otro cuerpo vibrátil a través del abrazo, generando una sinergia cuya magia reside en su cotidianidad, en su hábitus, y por lo tanto están cargados de emotividad, son sensibles, expresivos y cambiantes. Y es precisamente esa fusión de los cuerpos, esa sinergia mágica que habita en el abrazo de los bailarines lo que posibilita el acto creativo (...) (Villa, 2011: 57).

Entonces, en el abrazo con el otro, y al compás del tango, tengo la posibilidad de reconocer a ese otro como persona y, en esa medida, reconocirme a mí misma como un igual, porque a través del cuerpo vibrátil “el otro constituye una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, que se convierte así en parte de nosotros mismos” [Rolnik, 2007 (s.p.)]. Ahora me pregunto: ¿bailar tango potencia el cuerpo vibrátil? O, ¿el cuerpo vibrátil posibilita la práctica del baile de tango? ¿Cómo influye bailar tango con un cuerpo vibrátil en el conocimiento y transformación de la realidad, como una manera de inventar nuevos horizontes posibles?

² Suely Rolnik hace un análisis de la obra poética de la artista brasileña Lygia Clark, a quien podemos ubicar en el campo de las prácticas relacionales porque encamina su investigación hacia una forma de terapia para limpiar la memoria del cuerpo y reactivar la imaginación creadora a través de lo que ella llama Objetos Relacionales, los cuales actúan en el cuerpo cuando entran en contacto con este gracias a la “magia que les es propia”, la cual está constituida por las cualidades propias de dichos objetos: 1. El carácter ordinario de los materiales de los objetos: hacen parte del cotidiano de las personas; 2. El carácter precario de los objetos: son pasajeros, transitorios, por lo que cambian constantemente; y 3. La manera del encuentro entre dos personas a través del objeto: esto es la manera como la artista manipulaba los objetos para entrar en contacto con la otra persona y activar su cuerpo vibrátil. [Rolnik, s.f. (b)].



CAPÍTULO 2

UNA HISTORIA DE TANGO CORPOREIZADA

Un interés muy personal al abordar este trabajo de investigación fue documentarme sobre la historia del tango en Colombia, puesto que sentía que hasta ahora había bailado bastante pero reflexionado muy poco al respecto. Esto al punto de llegar a pensar, ingenuamente,



Imagen 1: *Milongueros I*. Salón de eventos A Puro Tango, Medellín (2015). Foto: Andrés Martínez.

que no se había escrito mucho sobre el tema. Me di a la tarea entonces de hacer una revisión bibliográfica en algunas bibliotecas de la ciudad de Medellín, centrando mi atención en el material disponible en la Universidad de Antioquia, donde encontré información sobre el tango con enfoques antropológicos, pedagógicos, históricos, comunicacionales y artísticos, lo que me llevó también a contactar a algunos maestros investigadores del tema y entrevistarlos. Pero la historia que ellos cuentan suele ser siempre la misma, lo único que cambia es el punto de análisis de acuerdo a la disciplina desde la que se aborda. Entonces surgió en mí una gran pregunta: ¿Cómo contar esa historia de una manera diferente en esta investigación? Decidí entonces consultar una

fuentes más cercana a mí, mi abuela paterna, y poner en paralelo hechos de su historia de vida con el contexto social, político y económico en el que se gestó el tango en Medellín, lo que me permitió revisar también mi propia historia, dar cuenta de por qué el tango hace parte de mi vida y entender que la historia no es lejana ni ajena a nosotros, sino que la vamos construyendo con nuestras experiencias porque hacemos parte de ella.



El baile de tango nace como expresión de un colectivo marcado por la inmigración, el desarraigo y la pobreza. La ciudad puerto de Buenos Aires fue “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” (Pérez de Samper, 2010: 35).

[Argentina, con] un extenso territorio apto para la ganadería y la agricultura [y] con un mercado en continua expansión para la exportación de carne y cereales a Europa, y el advenimiento de las comunicaciones modernas (el buque de vapor, los ferrocarriles, el telégrafo), (...) experimentó el más espectacular boom económico que haya conocido un país latinoamericano, y que en la década de 1920 la convirtió en una de las naciones más ricas del mundo (Collier, 1997: 21).

Asimismo, se convirtió también en centro de interés para muchos europeos, especialmente italianos, quienes se fusionarían culturalmente con las comunidades afro que llegaron como esclavos y con los latinoamericanos nativos de la región. En este encuentro multicultural surge el tango como una expresión hegemónica del sentimiento plebeyo, como un elemento identitario de un grupo humano que busca definirse como tal en oposición a la cultura dominante.

El baile de pareja abrazada se introdujo en la sociedad Latinoamericana a comienzos del siglo XIX como, según fuentes de la época, un “eco repetido de los de Europa”. En ese sentido, siguiendo la oposición binaria dicotómica occidental entre *civilización* (identificada con el raciocinio) y *barbarie* (asociada a la naturaleza y, por consiguiente, en términos humanos, al cuerpo), el baile de parejas engarzadas se canalizó como “baile de salón”, frente a los “bárbaros” bailes populares que no se distanciaban de la naturaleza al celebrarse a la intemperie.” (Quintero, 2009: 105).



Se debe puntualizar que del salón burgués estos bailes de pareja abrazada también se desplazaron a otros sectores sociales, entre los cuales se evidenciaba una herencia cultural africana: trabajadores urbanos de oficio (artesanos), hacendados, comerciantes y profesionales, quienes través del baile generaban encuentros sociales entre “familias de bien” (Quintero, 2009: 105). Pero,

La desintegración de la agricultura tradicional empujó a numerosos campesinos a emigrar a las grandes ciudades. Allí incorporaron sonoridades campesinas a las músicas de los trabajadores y otros sectores urbanos, conformándose géneros como el son en Santiago de Cuba (...), la milonga en Buenos Aires y los choros en Rio de Janeiro. Estos géneros sentaron las bases “desde abajo” para unos patrones bailables inclusivos que habrían de desafiar el carácter deferente de las músicas nacionales previas. Conjuntamente a las transformaciones en el merengue y el danzón (...), sones, *tanguinhos chorados*, milongas y su sucesor el tango bonaerense, permitieron una mayor individualización de las parejas y, con ello, la posibilidad del desarrollo de un más intenso virtuosismo al bailar. La seducción solapada fue –en son, tango, danzón– elevándose a un verdadero *arte* de la comunicación corporal entre géneros, entre lo femenino y lo masculino. El cuerpo se tornaba, claramente, en un generador de cultura; y el baile desafiaba la ideología de las clases “altas”, que “racializaba” su biología como “naturaleza”. (Quintero, 2009: 109).

El tango como práctica social no se quedó anclado en la ciudad de Buenos Aires, sino que se fue transformando para garantizar su permanencia en una sociedad cambiante con el correr del tiempo y, gracias a la radio y el cine, su música, sus letras tristes y melancólicas y el baile se difunden por el mundo entero y Colombia no es la excepción; sin embargo, aún cuando el tango se arraiga en nuestra sociedad, especialmente en la zona del eje cafetero, debido a procesos de desarraigo, inmigración interna y pobreza, no es precisamente esa la causa por la que este hace parte de la vida de mi abuela. Su historia es un poco diferente a





Imagen 2: *Manrique, calle 78 (1950)*. Foto: archivo personal Olga Pérez.

la de las personas desplazadas de manera forzosa, pero quizás igual a la de muchas otras personas que llegaron a Medellín por diferentes razones.

Mi abuela llega a la capital antioqueña en 1929 con nueve meses de nacida. Su familia, especialmente su madre, deciden desplazarse de Hoyo Rico

(corregimiento de Santa Rosa de Osos) a la ciudad por asuntos familiares y llegan al barrio Manrique, uno de los tantos barrios con gran tradición tanguera en la ciudad; porque ya para esa época había un gran movimiento tanguero en las principales ciudades del país: Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla. Es importante hacer esta anotación puesto que algunas personas tienen el imaginario de que el tango se arraigó en Colombia a partir del fatal accidente que le costó la vida a Carlos Gardel el 24 de junio de 1935 en el aeropuerto Olaya Herrera, pero en realidad no es así, y pues ya se escuchaban tangos aquí mucho antes de este suceso. “Cuando murió Gardel ya había tango aquí. No es que el tango en Medellín haya comenzado por la muerte del cantante; de hecho él vino aquí porque ya había clientela que le gustaba el tango” (Valencia, 2016).

Alrededor de la primera y segunda década del siglo XX ya se escuchaban tangos en nuestro país gracias a diferentes intercambios artísticos (como conciertos, bailes, grabaciones y composiciones de tango) entre argentinos y colombianos. Varios escritos acentúan la relevancia que el tango canción tuvo para ser aceptado en nuestra sociedad, pero es innegable la conexión entre música–canto–baile, lo que posibilitó su popularidad. Por esa época ya se encontraban también los primeros tangos compuestos en Colombia, cuyas partituras eran publicadas con el fin de que fueran proyectadas a nivel latinoamericano e internacional; asimismo, se anunciaban clases de baile de moda y servicios de salones y orquestas de baile. 1913 es el año de difusión del tango en ciudades como París, Londres y Nueva York; se vive un gran *boom* de composiciones tangueras y otras músicas y bailes



afro–americanos caracterizados por una atmósfera de exotismo y modernidad (Bermúdez, 2014: 253-254-257):

Nuestra conexión con el tango comienza allí, como parte de ese ‘*Craze*’ que este género musical desató alrededor del mundo después de 1911-13 y que a través de partituras, grabaciones en cilindros y discos, rollos de pianola y profesores de baile se dispersó muy rápidamente entre las élites urbanas y la ‘*high–society*’ alrededor del mundo. Este fue el momento de apogeo del mercadeo de *tango–hats*, *tango–shoes* y *tango–stockings* y la celebración de *tango–teas* (o *thés dansants*) en los grandes hoteles y salones de moda. La élite bogotana abrió sus puertas a este tipo de novedades y no hay duda que la ‘tangomanía’ fue una de ellas (Bermúdez, 2014: 257).



Imagen 3: *Milonga Pa’ que bailen los muchachos*. Salón de eventos A Puro Tango, Medellín (2015). Foto: Andrés Martínez.

De acuerdo con las fuentes consultadas, hay varias posibles razones por las cuales el tango se arraiga en Colombia. Una de ellas tuvo que ver con el apoyo que los distribuidores de discos le daban a los compositores de música colombiana y enviaban sus partituras a los Estados Unidos para que fueran grabados por intérpretes destacados, que por lo general eran españoles y mexicanos; de esta manera los discos retornaban al país con un tema de música colombiana por una cara y un tango por la otra cara, lo que posibilitó que las personas fueran conociendo el tango y familiarizarse con él.

También estaban las compañías de teatro, el cine, la zarzuela, la opereta, otros espectáculos y musicales que incorporaban tangos en sus repertorios y frecuentaban ciudades como Bogotá y Medellín (Valencia, 2011-2016). Evidentemente, no se puede decir que la cultura



tanguera se apodera únicamente del corazón paisa, puesto que era (y es) un fenómeno apropiado en las principales ciudades del país, pero es importante señalar que su presencia sí fue más contundente en la zona cafetera, lo que nos lleva a mencionar la otra posible razón por la que el tango se arraiga en Colombia (especialmente en la



Imagen 4: *Orquesta Típica la Reducida*. Salón de eventos A Puro Tango, Medellín (2015). Foto: Andrés Martínez.

región Antioqueño–Caldense), y quizás la más decisiva, porque está relacionada con los cambios que sufrían las ciudades debido al proceso de industrialización y urbanización de la época. Haré referencia específica a la ciudad de Medellín.

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. (...) 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 (...) Medellín el avance de 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 (Pérez de Samper, 2010: 36-37).

De esta manera Medellín, al igual que otras ciudades latinoamericanas, sufría también procesos de migración y desarraigo pero, a diferencia de lo sucedido en Buenos Aires, aquí



se vivió un proceso de migración interno, porque eran los campesinos quienes se desplazaban a la ciudad y Guayaquil³, al ser el corazón de la misma, se hizo centro del comercio y del intercambio; y con la llegada del tren y de las flotas se fue transformando en un lugar distinto donde convergían muchas formas de vida.

Guayaquil era el sitio de la expresión de la cultura urbana que iba trascendiendo a la cultura campesina. Aunque todavía había huellas de esta última, había personas que se estaban reafirmando como gente de la ciudad y que no se sentían interpretados ya por los bambucos, los pasillos o las cumbias. Les llegó una música que expresa al hombre de la ciudad y la adoptaron; en realidad la estaban adoptando cuando llegaron las grabaciones



Imagen 5: Estación Cisneros, sector Guayaquil (1948). Foto: archivo personal Olga Pérez.

en discos y el cine, y acabaron de afianzar el asunto (Valencia, 2016).

Pero como lo mencioné en párrafos anteriores, la familia de mi abuela no llegó a Medellín por una situación de desplazamiento forzosa sino por voluntad propia, porque mi bisabuela quería

ayudar a su hermana con la crianza de sus hijos. Sin embargo sus vidas sí estuvieron permeadas por esos sentimientos que despierta el tango: “el desarraigo de [aquel] que deja su nativo lugar campesino para insertarse en un medio industrial urbano, la nostalgia y la evocación de un pasado perdido, una mezcla de soledad, resentimiento, desilusión y fracaso (...)” (Valencia, 2011: 338). Era una familia muy pobre y muy numerosa. Tuvieron que vender la finca que les suministraba el grano para alimentarse y llegaron a una casita de

³ “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); 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” (Pérez de Samper, 2010:40).



bareque y techo de paja que estaba abandonada, solo tenía dos camas empotradas en las paredes.

Mientras mi abuela cuenta la historia vemos unas fotos antiguas del barrio y las casas. Puedo identificar la calle 78 con apenas unos pocos postes de energía; hay muy pocas casas, separadas entre una y otra por varios metros de monte, pero son muy grandes, como fincas. Se ve la loma pero no hay carretera, es un camino de tierra y hierba, como un camino de herradura por el que caminaban caballos, vacas y personas. Al fondo se ve un poco el Valle de Aburrá donde iba creciendo poco a poco la ciudad de Medellín. Más o menos en 1936, cuando mi abuela tenía alrededor de siete años de edad, llegaron a la casa que aún habitan en este momento. En esa época era un solar en el que solo estaba un ranchito de bareque. La mamá de mi abuela fue quien levantó la casa con trabajo, vendiendo mazamorra y pollos, lavando y planchando ropa... La construyeron entre todos:



se iban a recoger boñiga y tierra para amasarla con los pies y empañetar las paredes, consiguieron tejas que cargaban entre todos desde dos o tres cuadras hasta la casa y tenían un oficial que los orientaba. Para

entonces la ciudad vivía su gran momento de modernización, urbanización y ampliación. Ya estaba en funcionamiento el tranvía y el ferrocarril.



A sus catorce años de edad mi abuela conoció a Jesús Villa, mi abuelo, mientras trabajaba en una trilladora que quedaba en San Juan con Palacé. Ella dice que él era “guayaquilero”, es decir, se mantenía en Guayaquil y allá aprendió el arte de la carpintería. Él hizo la primera radiola que hubo

Imagen 6: Manrique, calle 78 (1951-1954). Fotos: archivo personal Olga Pérez.

en la casa y era catalogada como la mejor radiola del barrio, cuyo parlante estaba incluido en el cuerpo de la misma y el tocadiscos era con aguja. Montó el taller ‘Codebus’ del cual era propietario y allí ensambló muchos buses que hicieron parte de la flota Nueva Villa, la que aún hoy presta servicios de transporte en el barrio Villa Hermosa. Pero en Guayaquil el abuelo también conoció el bajo mundo, las mujeres y el alcohol. Como dice mi abuela, “su negocio quebró por vagabundo y toma trago”. Comentan mis tías que si el abuelo no hubiera sido tan vagabundo hoy podrían contar otra historia, porque hubieran tenido otras posibilidades económicas gracias al taller de ensamblaje de buses... Pero no fue así.

Es interesante resaltar que también en Medellín, como en Buenos Aires, la recepción del tango para la clase media fue diferente que para la clase popular. La clase media no rechazaba el tango, pero tampoco era su música favorita, preferían una música más romántica y “decente” como el bolero y el pasodoble. Los jóvenes pertenecientes a esta clase social no tuvieron, se podría decir, una tradición familiar tanguera; ellos conocieron el tango gracias a los amigos, con quienes visitaban bares en los que podían escuchar esta música plebeya, arrabalera y expresionista, estigmatizada como lo más bajo, pero a la que también admiraban en cierta medida (Jaramillo, 2015).

Por otro lado para la clase popular, a la que yo pertenezco, el tango hace parte de la cotidianidad; este llega a mi familia gracias a un hermano de mi abuela que conoció el tango en los bares de la avenida 45 (algunos de ellos todavía existen) y se ganaba concursos



Imagen 7: *Bailarín de tango, Manrique (1953).*
Foto: archivo personal Olga Pérez.

de baile en el “bosque”, lo que es hoy el Jardín Botánico. Hace cuatro años le pregunté a mi abuela por qué le gustaba tanto el tango, y ella me respondió: “Es que el tango le canta a la vida”... Apenas ahora comienzo a comprender por qué. Tuvo que padecer un amor traumático con mi abuelo, de quien ella estaba realmente enamorada pero quien tenía mozas desde que eran novios. Cuando anunciaron la boda, una de las mozas lo amenazó a él y se tuvo que ir para



Barranquilla. Mi abuela tuvo que soportar sola los reproches de su madre para quien mi abuelo no era un gran partido como esposo, y la obligaba a salir con otro hombre. Dos años después mi abuelo regresó a Medellín e intentaron casarse de nuevo, pero eso acentuó más el enojo de la madre de mi abuela, quien la trataba mal y la echó de la casa. Mi abuela quedó embarazada y un año después se casó con mi abuelo pero ya más por obligación que por amor.

Corrían los años centrales del siglo (1940–1945); hacía más o menos una década que Gardel había muerto y se convirtió en ícono y mito tanguero. Se acentúa el desarraigo de la población producido por el “desvanecimiento de un proletariado rural de plantaciones en las transformaciones hacia la manufactura que acompañaron la intensa inversión industrial estadounidense en el continente posterior a la segunda guerra mundial” (Quintero, 2009: 124); y a nivel nacional se sufre un profundo cambio a nivel urbano y social producto del conflicto social y político denominado ‘La Violencia’ (Bermúdez, 2014: 280) que produjo una gran ola de desplazamiento del campo a la ciudad. El tango se convirtió en el compañero doliente de penas y tristezas.

Relata mi abuela que con la muerte de Gaitán se desató una gran violencia en la ciudad y surgieron bandas políticas entre liberales y conservadores. Un mes después de haberse ido ella de la casa, sin permiso de su madre, comenzó su lucha de vida: metieron a mi abuelo a la cárcel porque encontraron una foto de Gaitán entre sus pertenencias, foto que todavía mi abuela conserva, porque el abuelo era muy liberal; entonces a ella le tocó vivir en lo que se conoce como ‘conventillo’, una sola casa que albergaba alrededor de siete familias; cuando vivieron juntos se escapaba constantemente del lado de mi abuelo porque la maltrataba y la amenazaba; aguantó hambre y miseria.



Imagen 8: *Gaitán*, (1942). Foto: archivo personal Olga Pérez.

Mi abuela comienza a recordar, con tristeza dice, porque se dio cuenta que la desobediencia se paga y ella la pagó con creces, pues mi abuelo no le dio muy buena vida porque él nunca cambió y siguió con su vida de vagabundo maltratando a su familia. Y es por eso que a mi abuela le gusta el tango, porque a través de sus canciones desahoga esas penas que vivió desde que era joven... es una pena de vida, es la nostalgia de una vida no tan buena, de amores y desamores... y los tangos evocan para ella momentos de soledad, desilusión, resentimiento y fracaso que vivió con su madre, con sus novios, con su hijo concebido por fuera del matrimonio y con los hijos que vinieron después del matrimonio.

Con el pasar del tiempo las cosas fueron cambiando. Los hijos crecieron y le dieron a mi abuela el lugar que merecía en la casa. Obligaron a mi abuelo a irse de allí y vivir en otro lado, pero heredaron de él ese espíritu parrandero y amante de la música que también él llevaba consigo. Comenzaron a

trabajar siendo aún muy jóvenes para llevar el sustento a la casa, pero ahorraban algo de lo que ganaban para comprar los discos de moda de la época. Recuerdo la gran colección de discos de 33 y 45



Imagen 9: *Manrique, calle 78 (1955)*. Foto: archivo personal Olga Pérez.

revoluciones por minuto que tenían y que cargaban en una gran caja a los bailes en las casas de sus amigos cercanos del barrio... Sí, la familia heredó del abuelo el gusto por los porros, las gaitas y las cumbias, y heredó del hermano de mi abuela el gusto por los tangos. Luego mi papá, hijo mayor de mi abuela, se casó con mi mamá, una mujer alegre, rumbera y amante de la música y el baile, y es entonces cuando yo comienzo a hacer parte de esta historia.

Llegan a mi memoria los bailes en mi casa, o en casa de mi abuela: los cumpleaños, los aniversarios, la navidad, el año nuevo... muchas veces sin razón alguna se prendía el baile. El gran equipo de sonido que mi papá y mis tíos se preocuparon porque fuera de buena calidad reproducía porros, gaitas, cumbias, salsa y merengue toda la noche y mi abuela





Imagen 10: *Fiesta decembrina*, (1980). Foto: archivo personal Olga Pérez.

hacía el show principal con uno de sus hijos bailando uno o dos pasodobles. Solo hasta las 5:00 o 6:00 de la mañana comenzaban a sonar los tangos para terminar la fiesta o para “desenguayabar”. Todos cantaban, reían y también lloraban hasta que los vencía el cansancio. Entonces crecí con la idea de que el tango es una música para ser escuchada, no para ser bailada. Ello se debe a que se veía como un baile de espectáculo, que fue como realmente llegó a la ciudad, y la gente lo veía como algo muy difícil de hacer que solo competía a los virtuosos en el tema, y para algunos grupos sociales quizás pudo ser

también un baile prohibido.

Considero que Medellín ha tenido una fuerte tradición tanguera en cuanto a la música y el canto, más que en el baile. Sí, se debe reconocer el gran movimiento de bailarines que se forman en la ciudad, pero son bailarines que se entrenan artística y profesionalmente para una puesta en escena, es el tango de escenario, no el baile social que es la principal característica del tango. “Esta pasión por la música y el canto se debe en buena medida a que afectaba sensiblemente a las personas que se sentían interpretadas por ellas, inicialmente a la gente le gustaba bailar, pero ya después la danza no interesaba tanto sino la letra” (Valencia, 2016); ello está directamente relacionado con el hecho de que Medellín fue una ciudad importante en cuanto a la industria y el comercio, y vivió la ola de violencia en mayor proporción que en otras ciudades del país, entonces las personas encontraron una especie de refugio en las letras de tango que expresaban su dolor, sufrimiento y melancolía. También fue importante la capacidad interpretativa de los músicos y cantores; por eso el tango era considerado una música para escuchar, cuando querían bailar, bailaban otras cosas:



Lo que expresaba la emocionalidad del tango era el sentido de desplazamiento de las personas, de estar solo en una ciudad grande y desconocida, de estar desarraigado; y era inicialmente una música de hombres solos, que ni siquiera estaban con amigos. Sin embargo, hubo mucha otra gente que adoptó el tango simplemente porque le parecía una música sensible que tenía unas letras decidoras, que esa es otra característica, que el tango a diferencia de otras músicas tiene una letra que habla absolutamente de todo, desde los amoríos de los malevos hasta los problemas existenciales más jodidos y aspectos de la cotidianidad. Esa fue la otra cosa que ayudó a que lo aceptara mucha gente: la sensibilidad de las letras del tango, además de que es una música de calidad, que es una música que está hecha dentro de los cánones de la música clásica, que comenzó a componerse y a interpretarse muy seriamente dentro de los cánones del arte. Mucha gente cree que es una música más elaborada que otras (Valencia, 2016).

“En los años cincuenta el tango era la música oficial de Medellín; en los años sesenta y setenta [que fue la época de juventud de mis padres] el fenómeno estaba establecido; en los años ochenta comenzó a declinar hasta casi desaparecer” (Valencia, 2016); y alrededor de los años noventa hubo un interés renovador por este último, especialmente en su expresión danzada. Realmente el baile fue lo que captó mi interés por el tango, quizás para complacer a mi mamá (que anhelaba tener una hija artista) y a mi abuela (que amaba el tango), o tal vez por el simple hecho de que a través de esa práctica encontré una manera de ser yo misma.

En Argentina el tango padeció una época en la que casi desapareció. Sin duda, esa circunstancia se repitió como un eco en otras ciudades en las que este hacía presencia, incluyendo a Medellín. Entre algunas de las historias que comparte Carlos Pérez (2016) con quienes asistimos a sus clases, nos cuenta que el tango nace como un juego en una época en la que no había televisión. Los chicos de su época jugaban banderita, bolas, fútbol con una bola de trapo construida por ellos mismos, y jugaban a hacer figuritas, de donde posiblemente nace el tango, cuyo objetivo final era bailar bien para poder conquistar a una



chica, entonces ensayaban e inventaban figuras en la calle para luego ir a hacerlas en la milonga. Carlitos⁴ es uno de esos viejos milongueros, de más de 60 años de edad, que vivió la época de oro del tango en su juventud, y no sin cierta nostalgia, nos comparte sus experiencias con los amigos, en las milongas, en las fiestas patrias y en los carnavales.

(...) el club Comunicaciones queda cerca de acá de casa, como a diez cuadras; creo que tiene ocho o diez hectáreas. En ese club, para los carnavales de Buenos Aires, disponían de ocho noches: era sábado y domingo anterior al carnaval; después durante el carnaval sábado, domingo, lunes y martes; y sábado y domingo posterior al mismo. En ocho noches pasaban unas cien mil personas que pagaban entrada. Las orquestas ganaban bien. Yo te diría que una orquesta que trabajaba en Comunicaciones, seguramente le alcanzaba para vivir todo el año... bueno, quizás esté exagerando, pero yo creo que por la cantidad de gente que pagaría su entrada... es posible. Y como Comunicaciones habrían ocho o diez clubes en Buenos Aires y alrededores, que incluso competían entre ellos para mirar quién tenía más gente. Estamos hablando de doce o catorce mil personas por noche. ¡No sabés lo que era... te lo juro... era una cosa impresionante! No quiero mentirte, pero creo que eran como siete canchas de básquet, así, una al lado de la otra, de gente bailando. A parte de eso, tres salones, aparte la calle de patín, a parte la calle ¡la calle! de cemento que tenía adentro, todo lleno de gente. Entonces, era algo increíble. Ahora no... murió todo. Murió todo (Pérez, 2016).

Quizás hubo factores políticos, económicos y sociales que conllevaron a este hecho, Carlitos no precisa muy bien estos datos, porque en el año 1964 él contrajo matrimonio con Rosa Forte, “y entonces había una norma: si te casas, no bailas más tango; porque la milonga era la noche, la joda, el quilombo. Entonces la lógica era casamiento, igual, otra vida... ¡bárbaro!” (Pérez, 2016). Se puede decir que desde lo social, una de las principales causas para que el tango sufriera su letargo fue esa, el matrimonio. Los milongueros de esa época se casaban, entre los 25 y 30 años de edad, y dejaban de bailar para dedicarse al

⁴ Así le llaman a Carlos Pérez en el gremio tanguero. Rosa Forte, “rosita”, es su esposa. Compañera de milongas y clases.



hogar, y las generaciones más jóvenes tenían otras preferencias para entretenerse: el rock, el jazz, el pop, entre otros. Para los muchachos de entonces la música era, antes que nada, joven y nueva, y los artistas ídolos fueron concebidos para que tuvieran una duración corta y de rentabilidad inmediata, mediatizados por la radio y la televisión (Pujol, 2011: 241). Es así que, como no entraba nadie más al gremio tanguero, cada vez eran menos, hasta que en el año 64 ya no había casi nadie, ni bailarines, ni orquestas (Pérez, 2016). Carlitos estuvo 30 años sin bailar tango. Regresó a las milongas en 1994 acompañado de Rosita y motivado por “Lampazo” (José Vásquez), un viejo milonguero amigo y vecino de su familia. Ya por esa época el tango tenía de nuevo un gran auge, gracias al triunfo que el espectáculo *Tango Argentino* estaba teniendo en el extranjero desde su lanzamiento en 1985:



Imagen 11: *Encuentros I*. Grupo Institucional de Tango Pontificia Universidad Javeriana, (2014). Foto: archivo Centro de Gestión Cultural.

Estructurado a partir de la danza, *Tango Argentino* es, antes que cualquier otra cosa, el triunfo del baile por sobre todos los otros elementos. (...) Finalmente, el tango llegará a Broadway, como en los tiempos de Gardel, pero ahora para un público que, sin entender sus letras, disfrutará de la coreografía del tango, de

su realidad dancística (Pujol, 2011: 299).

En la última década del siglo renace entonces el interés por el tango en Buenos Aires. La ciudad se llena de turistas que quieren conocer las milongas y el baile auténtico. Y es precisamente en esa época que surge en mí el interés por esta expresión popular, sin embargo, me era imposible acceder a las fuentes primarias de conocimiento en Argentina. Mi proceso de aprendizaje del baile de tango fue virtual, debido a que en ese entonces (1998-2002) era muy costoso viajar a Buenos Aires a tomar clases y muy pocos maestros argentinos venían a nuestro país a trabajar; de ésta manera, mis compañeros de baile y yo





Imagen 12: *Milongueros II*. Salón de eventos A Puro Tango, Medellín (2015). Foto: Andrés Martínez.

tuvimos que ser autodidactas para aprender por medio de los pocos videos de los espectáculos de tango que se producían en ese tiempo (*Tango Argentino*, *Tango Pasión*, *Tango X2*, *Forever Tango*, entre otros) y que podíamos tener. La metodología consistía en la copia de pasos, figuras y a veces de coreografías completas.

Luego de aprendernos las secuencias de movimiento debíamos hacerlas con la pareja, pero entonces no conocíamos el concepto de “pareja” ni el concepto de “abrazo” en el tango; así es que cada uno iba por su lado, haciendo los pasos que a cada quien -hombre o mujer- le correspondía. Por lo tanto, nos faltaba el elemento más importante del baile de tango: la comunicación entre la pareja. Es por esto que no podíamos improvisar y solo se podía bailar con una pareja “fija”, es decir, no se podía cambiar de pareja, porque si no conocías las mismas secuencias que conocía tu compañero de baile, simplemente no podías bailar. Más adelante, con la llegada del canal Solo Tango conocimos la técnica del abrazo y el caminar que es la base del baile de salón, aprendimos que el tango es esencialmente un baile improvisado y social más que coreografiado y de escenario (Villa, 2011).

En nuestra sociedad el tango se ha mantenido vigente gracias a la creación de eventos culturales como los festivales de tango y las tangovías que se celebraban en la tradicional avenida 45 o “avenida Carlos Gardel” en el barrio Manrique. “El primer festival de Tango Argentino realizado en Medellín (y en el país) se celebró en 1968 gracias a la iniciativa del argentino don Leonardo Nieto Jordón, quien desde 1961 regentaba el restaurante Versailles, que fungió de epicentro de cultura argentina en el centro de Medellín” (Bermúdez, 2014: 308). Este festival, en sus cuatro primeras versiones, consolida a Medellín como centro internacional para el tango, a él concurrieron importantes figuras de la música y el tango canción. El evento generó las bases para crear la Asociación Gardeliana de Colombia y la Casa Gardeliana en 1972. Sin embargo, cuando el tango declinó en la ciudad se temió que



podría llegar a desaparecer, pero este se ha ido transformando, lo que garantiza su vigencia en la actualidad:

En los últimos años, y partiendo del hecho de que la constitución del 91 reconoce a Colombia como un país pluricultural y multiétnico, ha habido una revalorización de músicas regionales y populares lo que implica también una fusión. Asimismo, desde los años 90 hay en las generaciones nuevas un interés renovado por el tango; mientras en buena parte de la zona paisa, aunque se bailaba, era más para escuchar, ahora es al revés, especialmente gracias a la gente joven que quiere bailar. No les interesa mucho las letras como antaño. Los nietos de las generaciones mayores se inscriben en clases de baile de tango y no porque se los impongan, sino porque ellos quieren. Quizás no sea una corriente mayoritaria, pero sí hay un buen número de jóvenes que expresan hoy más pasión por el baile de tango (Jaramillo, 2016).

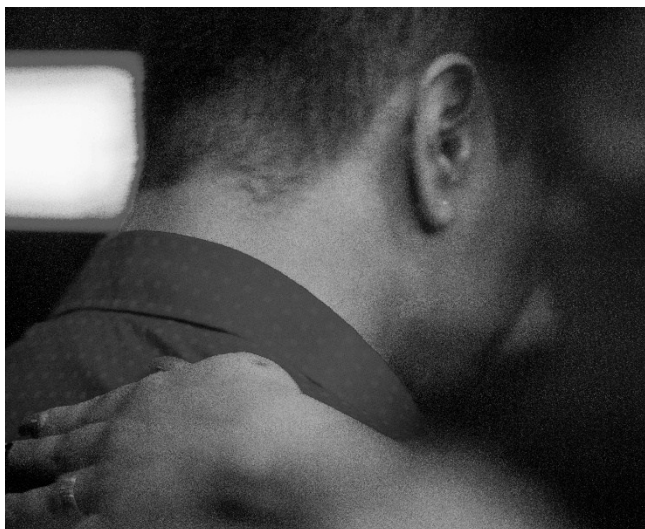


Imagen 13: *Milongueros III*. Salón de eventos A Puro Tango, Medellín (2015). Foto: Andrés Martínez.

Quizás la idea de que el tango va a desaparecer sea de los viejos tangueros que pretenden defender una tradición y no aceptan las transformaciones que va sufriendo el género. La tradición no es estática y antigua, sino que es contemporánea y se transforma de acuerdo con la cotidianidad actual de las personas. Pensar que la tradición pertenece al pasado e intentar conservarla intacta conlleva a juzgar nuevas expresiones como “no tango” o “no folclor” garantizando su desaparición. El tango se ha mantenido vigente por más de un siglo de historia gracias a las transformaciones que ha sufrido en la medida en que las generaciones jóvenes se apropian de él de diferentes maneras. Actualmente muchos jóvenes



lo conocen gracias al tango electrónico, pero poco a poco se van interesando por conocer también el tango de la guardia vieja.

El tango se está transformando. Los que están desapareciendo son los viejos tangueros que sólo les gusta el tango del 40. Actualmente hay mucha gente interesada en bailar tango y, aunque para algunos puede ser algo pasajero, para otros tantos puede convertirse en un estilo de vida y se interesan por indagar sobre este, discernir temas e investigar. Tal vez ya no sea un fenómeno masivo, pero puede llegar a serlo de nuevo. Gobello⁵ decía que el tango era un sistema de incorporación que comenzó como la síntesis de muchas músicas: orillero, andaluz, milonga, candombe, el couplé, las payadas; estuvo muy distinto en la guardia vieja y después en los años 20 se convirtió en otra cosa, y en el 40 se volvió a transformar, entonces es importante respetar las transformaciones que está sufriendo ahora. Es inevitable que actualmente el tango no se hibride con otras formas musicales del mundo. El tango inició con la danza precisamente, y el mundo danza. La gente no entiende el lunfardo o el español, pero danzan el tango. El renacer o la permanencia del tango se está dando por la danza (Valencia, 2016).



Imagen 14: Diego y Natasha. Campeones mundiales de tango de pista, 2011. Foto: http://www.melografias.com.ar/2011_08_01_archive.html

De acuerdo con Bermúdez (2014: 309), “la influencia del proceso de recuperación del baile de tango en el Río de la Plata en los años ochenta y en especial su impacto en la juventud en la década siguiente tuvo repercusiones tardías en Colombia en ciudades como Medellín,

⁵ José Gobello fue un escritor, poeta y ensayista argentino interesado por el Lunfardo. También fue fundador, miembro y presidente de la Academia Porteña de Lunfardo.



Manizales y Bogotá”; es quizás por ello que yo pude acceder a clases con maestros argentinos más o menos hasta el año 2003–2004, época en la que se comenzó a producir el Campeonato Mundial de Baile en Buenos Aires que, bajo el lema de “Recuperación y promoción de identidad cultural”, ofrecía talleres y seminarios a nivel internacional, y uno de los destinos laborales de los artistas argentinos era Medellín y Bogotá. Igualmente, el Campeonato Mundial se convirtió en una forma de atraer gente joven al tango, y posiblemente, de activar nuevamente el comercio y el turismo en la ciudad de Buenos Aires; por eso para los extranjeros representó una posibilidad de viajar a “La Meca del Tango” a bajos costos, y comenzamos a exponer nuestro baile en los escenarios de allá y a compartir con maestros argentinos (Villa, 2011).

Desde entonces los bailarines colombianos, y también de otras ciudades del mundo, asistimos a los concursos nacionales con el fin de ganar un pasaje a Buenos Aires, y en ese recorrido experiencial para muchos el tango ha dejado de ser un hobby para convertirse en un estilo de vida. No ha sido fácil. Pero el esfuerzo, el sacrificio y la pasión han dado sus frutos porque varios de mis colegas han sido galardonados con el primer lugar en esa competencia mundial, incluso en otro país, Japón; y me incluyo entre los afortunados. Mencionaré aquí algunas de nuestras parejas campeonas mundiales:

- Carlos y Eliana de Medellín. Campeones Mundiales de Tango Salón. Tokio-2005.
- Daniel y Edis de Medellín. Campeones Mundiales de Tango Escenario. Tokio-2005.
- Carlos y Diana de Cali. Campeones Mundiales de Tango Escenario. Buenos Aires-2006.
- Marcelo y Laura de Medellín. Campeones Mundiales de Tango Escenario. Tokio-2007.
- Diego y Natasha de Bogotá. Campeones Mundiales de Tango Salón y Campeones Milongueros del Mundo⁶. Buenos Aires-2011.

⁶ El ministerio de cultura del gobierno de la ciudad autónoma de Buenos Aires realiza el campeonato de baile de la ciudad durante el mes de mayo. *Milongueros del Mundo* es una de las categorías de competencia en este certamen en la que participan parejas milongueras extranjeras.



- Edwin y Alexa de Bogotá. Sub-campeones Mundiales de Tango Salón. Buenos Aires-2014. Y Campeones Milongueros del Mundo Buenos Aires-2013.

Los campeonatos han existido desde que el tango llegó a nuestra ciudad, pues el hermano de mi abuela ya participaba de ellos entonces, y puede ser que dicho fenómeno es lo que lo mantiene vigente entre la población joven. A partir de 2007 se reactiva nuevamente el festival internacional de tango en Medellín y ya va por su décima edición, con una variada programación que incluye conciertos con orquestas nacionales e internacionales, seminarios, talleres, foros literarios, recorridos turísticos tangueros, concurso internacional de canto y el concurso internacional de baile (*World Tango Championships*) en el que obtuve el premio de *Ganador Absoluto*⁷-2016 junto con mi compañero de baile actual



Imagen 15: *Milongueros IV*. Salón de eventos A Puro Tango, Medellín (2015). Foto: Andrés Martínez.

Andrés Martínez. Sin embargo, por razones que desconozco y que no es de mi interés indagar en este trabajo, no participan muchas parejas extranjeras, lo que conlleva al poco reconocimiento de este certamen en el campo. En mi opinión, la competencia adquiere entonces un carácter

nacional lo que no implica disminución en la calidad del trabajo, ya que en Colombia cada día crece el gremio de bailarines profesionales, y tener nuestro propio certamen es lo que motiva a más gente joven a entrenarse para concursar y cumplir el sueño de viajar a Buenos Aires para participar en el campeonato mundial.

También considero que la transformación en el tango se está dando porque este ha cautivado, tanto a jóvenes como a adultos, incluso a adultos mayores, a practicar el baile social; quizás fue un poco tardía esa recuperación del baile para nosotros como lo expone Bermúdez (2014), pero se está dando. En Colombia el tango ha evolucionado en la medida

⁷ El *Ganador Absoluto* es una de las categorías de competencia y consiste en premiar la pareja que tenga el promedio más alto entre las categorías tango escenario, tango de pista (o de salón) y milonga de escenario. En 2016 Andrés y yo fuimos campeones en tango y milonga de escenario, y sub-campeones en tango de pista.



en que ha dejado de ser exclusivo para los bailarines profesionales porque nos hemos interesado en aprender el baile de salón, lo que ha potenciado la creación de academias para su enseñanza y las milongas, en Bogotá más numerosas y estables gracias al Café de Buenos Aires, en Medellín más ocasionales, pero todas con gran participación de gente milonguera (Bermúdez, 2014: 310).

Yo considero que el Café fue un fenómeno en el cual se parte la historia del tango en dos en Bogotá, o que da un punto de partida para una transformación de la visión del tango, que hizo que mucha gente empezara a participar de este fenómeno en Bogotá. Todo comenzó por la iniciativa de unos amigos milongueros y profesores de tango, para que habilitáramos una pista de baile para los concurrentes. Se iniciaba con una clase y luego la gente se quedaba practicando en la milonga. Así, muchas personas iban al restaurante a cenar y disfrutaban de ver a las otras personas bailando tango pero, ya entrada la noche, cuando el vino ha hecho su efecto, muchos de los comensales se arriesgaban también a bailar el tango. Fue un éxito total. Se convirtió en una moda. Cada mes llegaban noticieros, programas de farándula y gente de entretenimiento que van a decir “¡qué es esto tan exótico!” Entonces los actores de televisión comienzan a ir, a tomar clases e intentar bailar. Y empieza como un movimiento de ese mundo de la farándula que hace que el Café de Buenos Aires se dé a conocer muchísimo, porque se vuelve, como te digo, una actividad absolutamente exótica dentro de la ciudad. Mucha gente que comenzó por curiosidad, terminaron siendo asiduos a las milongas y decidieron el tango como su género de esparcimiento, de entretenimiento y de placer. Entonces vimos crecer los bailarines, y vimos afianzar ese núcleo de milongueros que tiene hoy la capital. Yo creo que la gran mayoría, de los que empezaron a bailar desde hace muchos años, tuvieron que ver con el Café de Buenos Aires (López, 2016).



El tango de escenario siempre ha existido, tanto en Argentina como en cualquier otro país del mundo con tradición tanguera, aún cuando muchos viejos milongueros dicen que el tango no es del escenario porque allí pierde su esencia de ser un baile de pareja íntimo, pues en el escenario uno está para ser visto por un público, mientras que en la milonga no, en la milonga uno baila para sentirse bien con uno mismo y con la otra persona. De esta manera, creo que para nosotros esta práctica ha evolucionado porque ahora nos está interesando esa otra parte que es el baile social y que lo puede bailar todo el mundo: niños, jóvenes, adultos, personas mayores. De hecho los campeonatos, ya sean nacionales, internacionales y/o mundiales, fortalecen ese interés en seguir haciendo, en seguir preguntándose por el tango, continuar entrenando y organizando eventos. Muchas personas juzgan los campeonatos como sesgados por un carácter comercial, político y hasta burocrático, y en el fondo puede que eso sea válido y verdadero, pero más allá de ello, la producción de esos eventos hace posible encuentros multiculturales que promueven la permanencia del tango como baile escénico y como práctica social, a través de las milongas que se organizan como programación complementaria acompañada de talleres, seminarios, conferencias, conciertos, espectáculos, cafés literarios, exposiciones de arte, etc. (Villa, 2011).



Imagen 16: *Monumento a Carlos Gardel, Manrique (2014)*. Grupo Institucional de Tango Pontificia Universidad Javeriana. Foto: Archivo personal Enrique Cuartas.

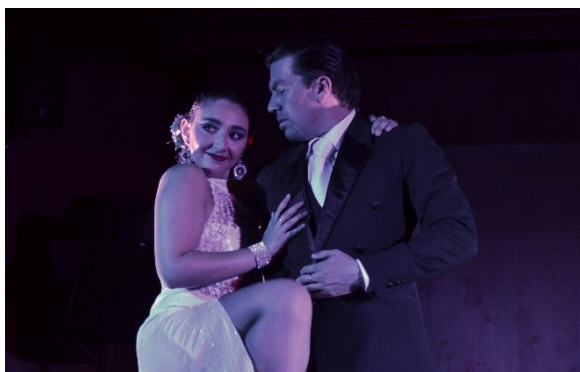


Imagen 17: *Encuentros II*. Grupo Institucional de Tango Pontificia Universidad Javeriana, (2014). Foto: archivo Centro de Gestión Cultural.

Continuando con mi propia historia he decir que la danza en general, y el baile de tango en particular, comenzaron a ser mi profesión y mi estilo de vida alrededor de 1996 cuando inicié la carrera técnica en danza en la Escuela Popular de Arte -EPA- de Medellín. Una de las personas entrevistadas para esta investigación me dijo, “muchos jóvenes



llegan al tango con un interés de bailarlo como cosa pasajera, pero a muchos otros el tango se les sube de los pies a la cabeza, así como tú, y comienzan a indagar, decantar e investigar sobre el tema” (Valencia, 2016), eso también aporta a su transformación y permanencia. Después del triunfo en Japón (2005) con mi compañero de entonces, decidimos radicarnos en Bogotá en busca de nuevas oportunidades laborales.

Durante los primeros años continuamos dedicados a la práctica del baile en las milongas, explotando nuestras habilidades corporales en el escenario, compartiendo con nuestros estudiantes en clases privadas, concursando y viajando. Solo hasta 2008 surge en mí un interés por ingresar a la academia. Era una promesa que le había hecho a mi madre y a mí misma (Villa, 2011). Esa decisión me costó el alejarme del escenario, pero no del tango, porque decido ingresar a la Licenciatura en Educación Física en la Universidad Pedagógica Nacional y, gracias al enfoque del programa pude hacer una reflexión del baile de tango como una práctica que aporta a la educación corporal de las personas. Paralelo a ello tuve la oportunidad de ingresar al programa de Artes Escénicas en la facultad de artes ASAB gracias al proyecto de profesionalización de artistas, y allí la reflexión giró en torno a los elementos de la composición en danza aplicados al tango.

Ingresar a la academia me abrió puertas laborales en la Pontificia Universidad Javeriana como directora del grupo institucional de tango, que acoge a personas de la comunidad académica para practicarlo como una actividad que potencia la educación integral y satisface gustos y aficiones de los interesados. Este grupo de personas han sido mis conejitos de laboratorio, en el buen sentido del término, durante todo mi proceso académico y por lo cual les estoy infinitamente agradecida. Tiempo después, habiendo terminado los pregrados, fui convocada a hacer parte del equipo docente del proyecto curricular Arte Danzario en la facultad de Artes ASAB. Allí me desempeñé como profesora de hora cátedra y tenía a mi cargo los grupos de acondicionamiento físico para la danza y danza urbana I la cual, obviamente, la enfocamos en el tango. En ambos lugares tuve experiencias maravillosas que me han ayudado a crecer como persona y como profesional porque me han permitido hacer reflexiones constantes alrededor de esta práctica del baile de tango en diferentes ámbitos de mi vida y ahora, en un nivel de maestría, ambos grupos se convierten





Imagen 18: *Fragmentos... Abrazos, recuerdos y tango*. Muestra final Danza Urbana I. Proyecto Curricular Arte Danzario. Bogotá, (2015). Fotos: Andrés Martínez.

en los protagonistas de este trabajo investigativo, junto con mis colegas Diego Benavidez y Natasha Agudelo.

Nueve años después salí de Bogotá, dejando a muchos amigos y conocidos a quienes tengo mucho que agradecer, y regresé a Medellín, mi tierra natal, y aún no identifico muy bien la razón de esa decisión: pudo ser la necesidad vital de volver al escenario, o el deseo de tener a mi familia cerca nuevamente... O simplemente debía estar en contacto con mi abuela para darle rumbo y sentido a esta investigación y apenas hasta ahora soy consciente de ello. Finalmente,

Puedo decir entonces que los aspectos sociales, culturales, políticos y económicos de los pueblos se relacionan con el hábito de sus gentes. Las experiencias de mi abuela quedaron impregnadas en su cuerpo y configuraron



su *habitus*; por herencia familiar, yo estaba destinada a recibirlas de ella como algo inconsciente. Nunca me imaginé, ni soñé, ni deseé ser bailarina; creo que simplemente el arte llegó a mi vida (¿o hacía parte de mi vida desde que nací?) de la manera más inocente y el camino se fue abriendo a mis pies, yo tan solo lo fui recorriendo y ese camino me llevó a asumir la danza, y en especial el tango, como una forma de vida, diferente de como lo vivió mi abuela. Y así el tango se ha ido transformando para garantizar su permanencia en la actualidad como práctica social (Villa, 2011).

Porque ninguna cosa es estable ni eterna. Todo es efímero y se transforma. Pero quedan las experiencias que van configurando nuestros *hábitus* y creando esa historia que vamos transmitiendo de generación en generación, de padres a hijos, de abuelos a nietos, de tíos a sobrinos; pero también de maestros a estudiantes, entre colegas profesionales, entre amigos..., aprendizajes que se van corporeizando. Actualmente la casa de mi abuela ha sufrido varias remodelaciones, pero aún la mitad de sus paredes son de bareque. En su sala grande está parqueado el auto de una de mis tías, algo que mi abuela jamás se imaginó que podría pasar en su familia: ¡tener un auto! La puerta de la casa ahora es un garaje, y la ventana ya no es aquella de madera en la que los policías y vecinos ataban los caballos mientras bailaban porros y escuchaban tangos bebiendo aguardiente durante las fiestas navideñas y de año nuevo. La calle 78, antaño montaña y bosque, es ahora una vía principal por la que transitan todo el día numerosos carros, incluidos los modernos alimentadores del metro... Pero el tango perdura: en el nombre de la tienda de enfrente de la casa, en los equipos de sonido del barrio, en las cantinas y bares que hacen parte de la famosa 45 y rodean la casa Gardeliana... Y en esta casa paterna donde aprendí a amarlo y disfrutarlo, porque siempre en ella habrá un aire de tango.



Imagen 19: *La casa*, (2016). Foto: archivo personal Javier Villa.

CAPÍTULO 3

“CAMINITO”⁸. EL RECORRIDO DE LA INVESTIGACIÓN

En el presente capítulo, siguiendo con el protocolo académico que requiere la maestría, especificaré el diseño metodológico asumido para el trabajo de investigación y su puesta en práctica. Dadas las condiciones sensibles del tema a investigar (el baile de tango) y del campo en el que se instaura (el arte como lenguaje específico), no es posible desarrollar la investigación aplicando un método exclusivo ni mucho menos exacto, sino mas bien con una mirada flexible del proceso, los agentes y el contexto. Por lo tanto, he considerado pertinente darle un enfoque holístico a la presente indagación, esto es, comprender de manera integradora -la vida y el conocimiento- en el proyecto de investigación [Hurtado, (s.f.)].

Dentro de la holística, puede decirse que la investigación, en sentido amplio, es un proceso continuo y organizado, mediante el cual se pretende conocer algún evento, hecho o situación, ya sea con el fin de encontrar leyes generales, o simplemente con el propósito de obtener respuestas particulares a una necesidad o inquietud determinada. Es una búsqueda de conocimiento novedoso, en un proceso de devenir contextualizado por el momento histórico, el ser en situación del investigador y el contexto entre otros aspectos. La investigación, es la actividad que en pro del conocimiento, se realiza sobre un evento, en un contexto determinado. El grado de conocimiento obtenido por medio de la investigación, depende del propósito del investigador (Hurtado, 2002: 18).

Mi interés como investigadora, es identificar algunos elementos del baile de tango que lo determinan como una fuente, vía o manera de conocer sensiblemente el mundo con el fin de

⁸ Tango (1926). Música: Juan de Dios Filiberto. Letra: Gabino Coria Peñaloza. En: <http://www.todotango.com/musica/tema/599/Caminito/>



aportar al campo, más que un trabajo teórico o de creación escénica, un ejercicio reflexivo que satisface también una necesidad personal de reconocer las experiencias sensibles con esta práctica que me han permitido construir conocimiento, afectando diversas dimensiones de mi vida y potenciando mi crecimiento como ser humano. Ahora bien, teniendo en cuenta que bajo una mirada holística de la investigación “se considera que lo cuantitativo y lo cualitativo son denominaciones que tienen que ver con la forma como se codifica la información, es decir, con las técnicas de recolección y análisis de datos”(Hurtado, 2002: 21), y que cualquier tipo de investigación puede transitar por ambos campos alimentándose tanto de uno como del otro, es necesario aclarar que para este ejercicio investigativo me adhiero más al campo cualitativo, haciendo uso del método fenomenológico para describir el significado de mis propias experiencias con el baile de tango y correlacionarlas con las experiencias de otras personas partícipes de la investigación.

Un *estudio fenomenológico* describe el significado de las *experiencias vividas* por varios individuos acerca de un concepto o un fenómeno. (...) Los investigadores buscan la *estructura esencial, no variante (o la esencia)* o el significado central que subyace a la experiencia y enfatiza la *intencionalidad de la conciencia* allí donde las experiencias contienen tanto la apariencia exterior como la interior basada en la memoria, la imagen y el significado. *El análisis de los datos fenomenológicos* procede a través de la metodología de la reducción, el análisis de declaraciones o afirmaciones específicas de temas, y una búsqueda de todos los significados posibles (Creswell, 1998).

Asumir este ejercicio investigativo de manera integradora implica comprender que, aun habiendo planeado este proyecto, con un determinado proceso metodológico, éste se fue transformando en el devenir de la investigación de acuerdo con las necesidades que iban surgiendo. Como lo mencioné al inicio de este capítulo, no me fue posible seguir una secuencia o linealidad del proceso, sino que en el transcurso fueron emergiendo más fuentes, otros datos, otras técnicas y tareas que de primer momento no se habían previsto, pero que fueron necesarias para complementar el trabajo. Por ejemplo, inicialmente se pensó contar con tres grupos focales como agentes investigativos, sin embargo, durante el



proceso surgió la necesidad de contar una breve historia del tango en Colombia a modo de contextualización de la investigación y, dado que mi lugar de enunciación es mi propia experiencia con esa práctica cotidiana, consideré pertinente vincular a mi abuela y su propia historia de vida, así como a otras personas, académicos y cultivadores del tango desde otras disciplinas, y consultar otras fuentes bibliográficas que me aportaron para la construcción del segundo capítulo del presente trabajo. De la misma manera, en cuanto a las técnicas de recolección de datos que se pensó utilizar, fue necesario sumar otras, que serán especificadas más adelante cuando haga referencia a las fuentes generadoras de conocimiento.

Asimismo, en un primer momento este proyecto de investigación estaba encaminado a hacer un análisis del baile de tango desde la tradición popular, la identidad y la corporeidad, como una práctica cultural apropiada por algunos grupos sociales colombianos, enfatizando en la observación y la reflexión alrededor de las acciones corporales, casi rituales, de los milongueros en la ciudad de Bogotá. En el transcurrir de la maestría entré en contacto con fuentes teórico-prácticas que, al estudiarlas detenidamente, hicieron que el proyecto se fuera transformando en un ejercicio reflexivo sobre mi propia experiencia con el tango. De esta manera, y tomando como antecedentes mis trabajos de pregrado, le he dado continuidad a un interés personal por comprender esta práctica artística que hace parte de mi vida, en tanto una herencia familiar impregnada en mi cuerpo. En el programa de profesionalización de artistas de la Universidad Distrital, mi objetivo fue decantar cuáles son las particularidades del tango como baile relacional a partir de la aplicación de los conceptos de composición y dirección coreográficas. Mientras realizaba aquel trabajo de grado, pude comprender que el tango como baile relacional requiere un estado de cuerpo particular que tiene que ver con la conciencia de ser sensible, sintiente, emotivo, expresivo y cambiante. En la Universidad Pedagógica Nacional, donde cursé mi segundo pregrado, encaminé mis investigaciones a relacionar dos campos de conocimiento específicos: la educación física como campo pedagógico y la danza como campo artístico, desde el análisis de mi experiencia docente. Para ello, asumí el tango como una práctica artística y cultural que potencia la educación corporal y la construcción de la subjetividad de los estudiantes. Entendía la subjetividad como el re-conocerse a sí mismo en tanto persona, sus



propias capacidades, habilidades y debilidades corporales, emocionales y sociales, para lograr re-conocer al otro en términos de respeto, tolerancia y aceptación por la diferencia. Actualmente, en el nivel de maestría, surge en mí la necesidad de indagar acerca de la naturaleza sensible del tango.

Se evidencia entonces el sentido de continuidad del fenómeno a investigar que propone el enfoque holístico y, dado que esta investigación se adhiere al área de estudios de las sensibilidades propuesto en la maestría, es necesario asumir dicho fenómeno en su propio devenir, es decir, lo que ha sido, lo que es y lo que podría ser, enfatizando en las relaciones e interconexiones que ha tejido en el transcurso del tiempo. En última instancia, esta comprensión holística de la investigación es semejante a la mirada holística del cuerpo expuesta en el primer capítulo de este escrito. Es un ejercicio que requiere de la percepción, la experiencia-vivencia, la documentación, la observación, la reflexión, la sistematización y la formulación de preguntas, pero no vistas cada una de ellas de manera lineal, separadas ni estáticas, sino como un todo, una integración de diferentes dimensiones que se compactan en el cuerpo de la investigación semejante al esquema corporal humano, cuya sinergia permite encontrar caminos, posibles respuestas y otras preguntas que darán continuidad a la investigación. La investigación holística es un todo relacional y complejo... como el tango.

Desde el punto de vista holopráxico, instancia o momento primario en el que lo holístico entraña un nivel de conocimiento sin estructura pre-establecida, pudiera decir, a tono con lo declarado en esta investigación, que buena parte de mi vida ha estado dedicada a un holos, fase o tipo de indagación exploratoria alrededor del tango, tratando siempre de conocerlo y reconocerlo cada vez mejor, de estudiarlo y descubrirlo desde la praxis del baile en cuanto tal.

Desde el punto de vista holológico, es decir, cuando usamos el enfoque holístico como un todo en sí mismo que produce conocimiento obviamente sistematizado, pudiera decirse que los holos, fases o tipos de investigación seguidos fueron los siguientes:



- El trabajo de grado de mi primer pregrado, que se dedicó al tango como baile recreacional, corresponde al holos, fase o tipo descriptivo, por cuanto me concentré en caracterizar dicho baile desde la mirada de quien lidera sus procesos de configuración artística.
- El trabajo de grado de mi segundo pregrado, que se orientó hacia las relaciones entre tango y educación física, se vincula con el holos, fase o tipo analítico, en la medida en que detecté/interpreté aquellos elementos en los que descansan dichas relaciones.
- El presente trabajo de grado, a nivel de postgrado, se afilia al holos, fase o tipo de investigación explicativo, esencialmente porque la intención del mismo es entender o comprender el fenómeno tango como fuente de conocimiento sensible.

A partir de lo que acaba de anotarse queda claro que, a tono con el enfoque holístico, todas mis pesquisas académicas siempre han girado alrededor del tango, buscando avanzar en niveles de conocimiento sobre ese baile de salón: perceptual primero, aprehensivo después y comprensivo ahora. De continuarse indagando sobre este mismo baile en otro ejercicio de postgrado, muy probablemente me movería en el cuarto y último nivel de conocimiento según el holismo: el integrativo.

Fuentes y escenarios generadores de conocimiento

A continuación detallaré las fuentes o escenarios informativos, así como las acciones que desarrollé con cada uno de ellos para cumplir el objetivo del proyecto.

Diario de experiencia personal

Teniendo en cuenta que el presente trabajo es un ejercicio reflexivo sobre mi práctica artística y profesional, la primera fuente de información es el diario de experiencia personal que he venido construyendo desde que comencé a ser estudiante universitaria. Este diario de experiencia personal comienza con el relato de mi propia historia de vida en la que evidencio cómo llego a la danza, específicamente al tango, y el significado que ha tenido



para mí como persona; a partir de allí comienzo a registrar mis experiencias con el tango en diferentes escenarios (las escuelas de baile, los campeonatos, las compañías y los espectáculos en los que he participado, el entorno universitario) y la manera cómo esto me ha afectado en diferentes facetas u órdenes de mi vida: como mujer, como bailarina, como docente, como directora, como gestora cultural. Finalmente, el ejercicio consistió en correlacionar, mas no comparar, mis propias experiencias sensibles con las experiencias sensibles de algunos de mis estudiantes y de una pareja de cultivadores de tango a nivel profesional.

Grupo Institucional de Tango de la Pontifica Universidad Javeriana de Bogotá

Creado en el año 2009 como una opción para promover la formación integral de la comunidad educativa javeriana a través del baile de tango como una actividad que satisface gustos y aficiones, en un espacio para el arte, la cultura y el buen aprovechamiento del tiempo libre y de ocio, aportando a una mejor calidad de vida en un nivel físico, emocional, laboral y social (Villa, 2012: 58). Fui directora de esta agrupación durante cinco años consecutivos.

Este colectivo es una fuente o espacio importante para la investigación porque durante todo el tiempo que estuve con sus integrantes como directora, se mantuvo un grupo base con el que se logró un proceso de aprendizaje muy interesante. Con ellos realicé una entrevista abierta para el presente trabajo; nos reunimos un viernes en la noche en mi casa con el objetivo de que compartieran sus experiencias en el grupo de tango desde su llegada hasta ese momento. Decidí no pedirles reflexiones escritas, ya que para ellos este es un espacio para realizar actividades diferentes a las académicas y laborales, por lo tanto, no estaban muy animados a escribir. Al final, la entrevista se convirtió en una charla colectiva compartiendo pizza y cerveza. Mi objetivo era buscar que ellos fueran sinceros con eso que sentían al momento de bailar tango y pudieran compartirlo con sus compañeros. Fue difícil al principio, porque estas experiencias tocan sus intimidades y ellos son tímidos y reservados, pero lograron relajarse y compartir sus emociones, lo que fue muy enriquecedor para todos.



Otra decisión que considero importante fue hacer la entrevista solamente a los pocos que han permanecido en el grupo desde que yo comencé a laborar como directora hasta este momento, son alrededor de diez personas, porque al ser ellos los que han estado más tiempo en el proceso se ha generado un vínculo diferente; todos somos concientes de lo que hemos vivido, lo que hemos padecido, lo que hemos compartido. Sobre todo las escogí porque son personas no ligadas al campo artístico en su vida profesional. En esa medida, sus reflexiones alrededor del baile de tango son diferentes a las que pueden surgir de bailarines profesionales. Estos chicos y chicas han permanecido en el grupo entre cuatro y cinco años, por eso se ha afianzado tanto su amistad. Llegan estudiantes nuevos y algunos logran integrarse, otros no; todo depende, en gran medida, de las personas que llegan. Pero como grupo institucional de tango siempre ha funcionado de maravilla porque nadie excluye a nadie, todos trabajamos en equipo y ellos son muy colaboradores en el momento de ayudar a los nuevos en el proceso de aprendizaje del tango. Los que no se quedan es porque no han sido atrapados por el tango, o porque sus tiempos laborales y/o académicos, o sus compromisos familiares no les permiten regresar a clase.

Grupo de estudiantes de la asignatura Danza Urbana I (Periodo lectivo 2015-I) del proyecto curricular Arte Danzario, Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas

[El proyecto curricular Arte Danzario] asume como su objeto de estudio los lenguajes de la danza manifestos en las prácticas sociales, creativas y académicas del subcampo de la danza en Colombia en su relación estrecha con el campo del arte y la cultura local y global. [Su objetivo es] formar profesionales de la danza, desde una perspectiva contemporánea e integral, con perfil de investigadores, gestores, intérpretes y creadores, comprometidos con la tradición y la innovación, quienes desde una postura crítica y responsable, dinamicen el subcampo de la danza en Colombia, propicien su articulación y generen discursos que la consoliden. (Danzario, s.f.: 8).



La propuesta del espacio académico Danza Urbana I, al hacer parte del núcleo de formación básica y más específicamente del componente de fundamentación del programa, es potenciar la construcción de la corporeidad a través del baile de tango asumido como uno de los lenguajes de la danza que se manifiesta en la práctica social y se constituye en una expresión del ser humano, a través de la cual pueden identificarse aspectos de diversas realidades sociales y culturales del contexto urbano. El tango, al ser apropiado en algunas regiones de nuestra sociedad colombiana como un legado cultural, es producto de una historia compartida, tanto universal como local; una historia caracterizada por la inmigración, el desarraigo, la desterritorialización y la hibridez cultural, y su cualidad esencial es ser un baile relacional que posibilita la intercomunicación de emociones y saberes, de rituales y memorias colectivas, de identidades y sentidos de pertinencia social y de ciudadanía (Quintero, 2009), expresión que parte del sentir y se da a través del cuerpo en movimiento. De esta manera el tango contribuye al diálogo entre diferentes culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida, es decir, permite construir interculturalidad en un mundo globalizado, y a partir de su exploración y práctica se busca aportar a la formación integral de profesionales de la danza contextualizados desde la historia y la tradición para generar nuevas significaciones simbólicas y culturales con una visión contemporánea.

Teniendo en cuenta que este es un grupo de jóvenes que se están formando profesionalmente en el campo de la danza, las clases durante el semestre tuvieron dos componentes: el práctico, en el que se desarrollaron diferentes experiencias corporales a partir del baile del tango, su música, sus formas, su historia, encaminado el trabajo siempre a que cada uno de ellos encontrara su propia esencia; y el teórico, orientado a la lectura de algunos documentos relacionados con el tango y la construcción de un texto escrito elaborado por los estudiantes, para indagar qué ha significado el tango para ellos desde diferentes puntos de vista priorizando lo sensible.

Para la elaboración de este documento final se sugirió que cada uno de ellos llevara una bitácora de su proceso de aprendizaje como un ejercicio que hacía parte de la clase. Consistía en hacer un registro reflexivo, de manera escrita, sobre su práctica con el tango y



la manera como este incidía en sus vidas tanto profesionales como personales. Es importante tener en cuenta el hecho de que esas bitácoras eran elaboradas después de la clase, no de todas las clases para no saturarlos con la escritura, sino de algunas de ellas o en las que era muy evidente que se generaba nuevas sensaciones en sus cuerpos; yo mantenía una carpeta con las bitácoras de todos, las entregaba a cada uno para que hicieran su registro y al finalizar la clase las recogía de nuevo. Esto se debe a que era importante y necesario para mí que ellos hicieran su registro en el momento mismo de vivirlo, porque después se olvidaban cosas, sensaciones, emociones, o se agregaban otras que a lo mejor no eran tan reales. Considero que sus escritos fueron muy sinceros de acuerdo con el proceso de cada uno durante el curso. Finalmente pude observar también que hubo estudiantes en los que no pasó cosa alguna, no se dejaron afectar por el tango, simplemente porque su único interés era aprobar la materia para continuar con su carrera profesional en danza; por lo tanto, invité solo a algunos de ellos a que tuvieran una charla conmigo una tarde porque fui testigo que durante su proceso en las clases el tango realmente tocó algo en ellos y les generó preguntas que los llevaron a probar cosas nuevas con sus prácticas danzadas a nivel profesional: en el ballet, en la danza contemporánea, en la danza tradicional, en el baile popular mismo como la salsa por ejemplo, pero estas preguntas y sensaciones no fueron registradas en sus trabajos por la dificultad que les suponía escribir, especialmente cosas que no son fáciles de expresar con palabras.

El anterior fue un ejercicio bastante interesante, porque antes de que yo pudiera entrevistarlos a ellos abiertamente, ellos me entrevistaron a mí. Cada pregunta que les hacía, mis alumnos me la devolvían. Al yo ser sincera con ellos, compartiéndoles mi historia de vida, ellos lo eran también conmigo. Tenían ansias de saber cómo era mi experiencia con el tango, lo que significaba para mí, mis antepasados familiares, y veían reflejadas sus propias historias de vida en la mía dada la condición de que son estudiantes de una carrera profesional en danza. Para estos chicos es muy motivante ver que algunos de sus maestros son “famosos” y poder compartir mutuamente experiencias fuera del entorno académico, dejando a un lado la relación jerárquica profesor-alumno. De alguna manera, el tango resultó significativo en su proceso de formación por la manera como yo se los



enseñaba, porque en algunos momentos me decían que era muy rico aprender de alguien que se apasiona por lo que hace pues lo enseña abiertamente.

Asimismo, los diálogos con los estudiantes de la ASAB me ayudaron a ver por qué tenía que regresar a Medellín para terminar esta investigación: debía volver por mi abuela, porque visitarla constantemente me ayudó a darme cuenta de que ella es un personaje clave para esta historia, su historia de vida, la historia del barrio, de la casa que habita. Si continuara viviendo en Bogotá quizás no habría tenido esas sensaciones que me llevaron a escribir el segundo capítulo de este trabajo, teniendo como eje la historia de mi abuela, seguramente lo hubiera escrito de otro modo. Al ser dicho capítulo segundo una reflexión sobre mi propia experiencia con el tango, es importante tener en cuenta mi pasado, las herencias que he recibido de mis padres y abuelos y la manera cómo ahora asumo esta práctica y la comparto con mis estudiantes. Mi abuela encarna algunas de esas historias que hicieron que el tango se quedara en Medellín para siempre, yo las recibí de ella como *hábitus* y ahora las redimensiono desde mi ejercicio docente.

Diego Benavidez y Natasha Agudelo, pareja de bailarines de tango a nivel profesional. Campeones mundiales en Buenos Aires 2011. Cultivadores de esta práctica a nivel social

Directores, coreógrafos y bailarines de TANGO con una experiencia de más de 15 años, son una de las parejas más reconocidas a nivel nacional e internacional no solo por su singular elegancia, técnica y musicalidad, sino por su “caminar a piso” que los ha constituido en verdaderos representantes del típico Tango Porteño. Como maestros, han desarrollado una metodología de enseñanza basada sobre la técnica del abrazo y, fundamentalmente, sobre el tango caminado priorizando la interpretación musical e incentivando en sus alumnos la expresión del sentimiento. (Agudelo, s.f.).

Más allá de enunciar lo excepcionales que son en el tango, debo decir que Diego y Natasha son, ante todo, mis más cercanos amigos en lo personal y colegas en lo profesional. Con ellos hice también una entrevista abierta en la que les pedí me contaran su historia de vida



con el tango, sus experiencias desde que comenzaron a bailar juntos y las reflexiones que han elaborado alrededor de ellas. Esta fuente es importante para la presente investigación porque yo fui testigo de muchas de sus vivencias, la manera en que afrontaron los momentos difíciles y los buenos momentos, la madurez que han logrado como bailarines y como personas. Considero que ellos han generado un conocimiento sensible a partir de su práctica artística que les ha posibilitado crecer como personas, y actualmente ese conocimiento lo comparten con sus estudiantes, porque no es de su interés afectar solamente el cuerpo de ellos a través del movimiento danzado, sino que ellos buscan tocar el espíritu, el corazón, el sentimiento de la gente y mover las emociones que produce bailar tango.

Es importante resaltar que todas las entrevistas las hicimos en ambientes informales: con los chicos de la Javeriana en mi apartamento en Bogotá compartiendo pizza y cerveza, como antes dije; con los estudiantes de Arte Danzario de la ASAB en el Creps & Waffles de la Avenida Jiménez en Bogotá mientras degustábamos helados; con Diego y Natasha en su casa en Medellín, acompañados de arepa con chocolate. Ahora comprendo que esas acciones las realicé de la manera más natural, sin predisposición alguna porque se trataba de encuentros para recolectar información. El resultado fue unas entrevistas conversacionales o charlas grupales muy productivas. Si resulta difícil describir eso que se siente bailando tango, ponerlo en discusión colectiva deviene más complejo en la medida en que entraña revelar parte de la intimidad, y para compartir esa intimidad las personas deben desinhibirse. En clases mis alumnos lograron desinhibir sus cuerpos y abrazar a otros para bailar tango. Tal sentimiento es para uno mismo y para ese otro con quien bailas, para nadie más. Lograr que me lo compartieran, y que de alguna manera lo compartieran con sus compañeros, se alcanzó espacios extra-académicos, más como una charla de amigos que como una entrevista formal para un proyecto de investigación.

Categorías de análisis

Esta investigación comenzó propiamente a ponerse en práctica (es decir, ya desde la fase de recogida de información) a partir de tres grandes conceptos que, conectados a preguntas y



objetivos de investigación, emanaban de las fuentes bibliográficas consultadas, varias de ellas conocidas/estudiadas como maestrante. Esos tres grandes conceptos, desarrollados en los capítulos primero, segundo y en parte del tercero, son: corporeidad, tango como práctica social y conocimiento sensible.

Durante la sistematización aportada por las fuentes y los escenarios descritos en el presente capítulo, fueron emergiendo unas categorías propiamente dichas que, de distintos modos, se articulan con los tres grandes conceptos iniciales. Esas categorías son: la estesis, abertura sensible del cuerpo frente a su contexto; la emocionalidad, que activa el cuerpo vibrátil y fortalece la identidad y la autoestima de las personas; la experiencia del conocimiento sensible en interrelación con el conocimiento racional; y la condición humana, entendida como la esencia de lo humano, la cual habita en nuestro cuerpo gracias a su cualidad sensible-sintiente. Correlacionadas todas esas categorías en un cuadro de análisis (ver Anexo 1), evidenciaron cruces, diálogos y tensiones, pues al cabo todas ellas son transversales dentro de la investigación y están mediadas por lo corporal y lo sensible en relación con el baile de tango.

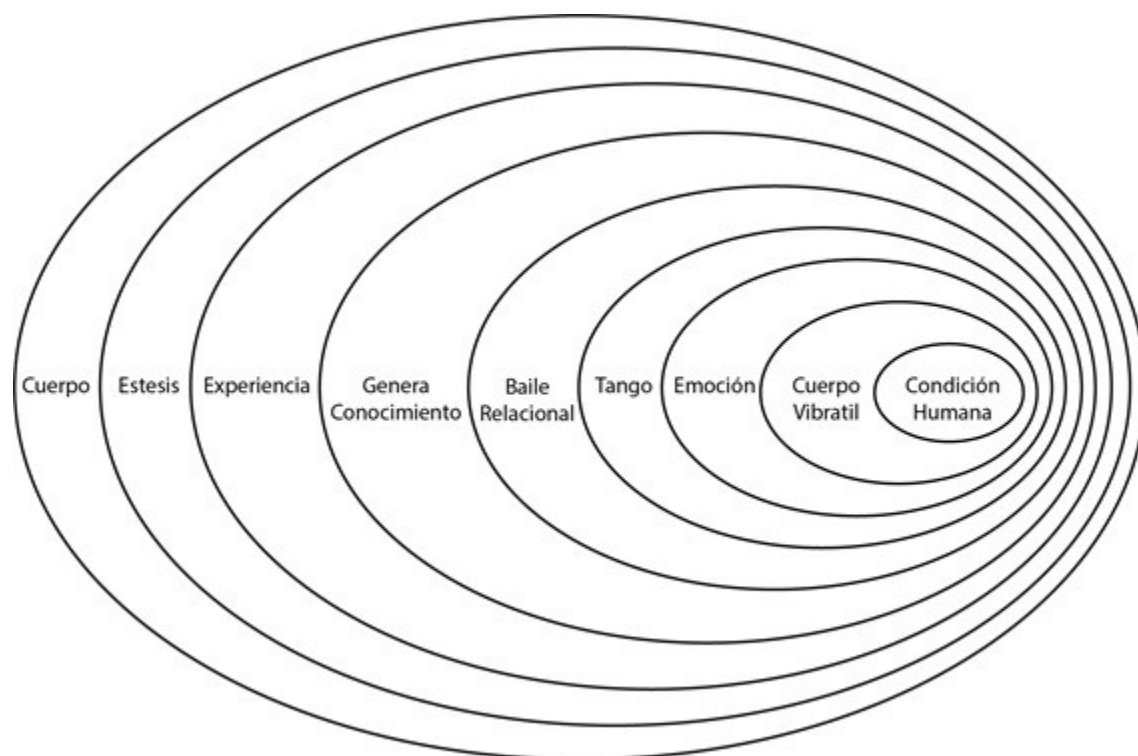


Figura 6: Transversalidad de los conceptos de análisis y las categorías emergentes en la investigación.



Lo esencial es invisible a los ojos.

Antoine De Saint-Exupery

Como lo mencioné en párrafos anteriores, un estudio fenomenológico “busca la estructura esencial, no variante (la esencia) o el significado central que subyace a la experiencia” (Creswell, 1998). ¿Cuál es entonces la esencia en la práctica del baile de tango? ¿Cuál es su significado unificador expresado por las personas participantes en este trabajo de investigación? Son preguntas complejas, puesto que la experiencia de bailar tango es tan íntima que nos puede llevar a pensar que no tenga un significado unificador de quienes la viven, y es una sensación tan profunda que se dificulta su descripción verbal o textual. Para conocerla debe ser corporeizada, experimentada, sentida. Sin embargo hay un concepto, y toda una teoría alrededor de este, que nos da luces para encontrar posibles respuestas: la estesis.

Mandoki (2006a, 2013) propone comprender la estesis etimológicamente como percepción, relativo a la sensibilidad, condición de abertura del sujeto a su contexto, esto es receptividad, lo sintiente o sensorial; y comprenderla fenomenológicamente como gozo y placer, esto es lo que hace posible el *prendamiento*. Bailar tango nos produce placer, y es quizás la razón por la que muchas personas lo practican, y cuando han querido dejar de hacerlo no han podido. Hay algo en esta práctica que los hace aferrarse a ella como una necesidad vital, más allá de ser un hobby o una actividad física. Incluso algunos de los participantes de este trabajo lo han denominado como una “adicción espiritual” y hasta de carácter religioso en un sentido ritual. En sus propias palabras han expresado:

Bailar tango ha significado sinceridad, pureza, eliminar tus armas, tus barreras y prejuicios para conectarte con alguien y entregar el cuerpo y el

⁹ *Tango Embrujo* es originalmente el nombre de una compañía profesional de danza de Bogotá. Me atrevo a tomar dicho nombre prestado como título para esta parte del presente trabajo, más que por el hecho de haber pertenecido a la compañía durante un corto periodo de mi carrera artística, es porque algunas de las reflexiones que hicieron mis estudiantes desde su práctica corporal con el tango me llevaron a ello.



alma. Dejar de creer que hay algo que me separa de la otra persona; dejar de creer que somos un alma y un cuerpo aparte, de que hay un sujeto y un objeto aparte. El abrazo del tango dignifica, es espiritual. *Hay algo que a uno lo desborda y no sabemos qué es*¹⁰, y está la otra persona pero con ese abrazo uno no la siente como alguien externo, sino que lo siente como parte de uno mismo. Es una energía que te hace sentir uno con todo. El tango es lo espiritual... como el arte... como la música... y lo espiritual es esencial para la vida (Documento de trabajo, 2015-II).

En mi opinión, eso que nos desborda es la estesis, pero esta no la encontramos solamente en el arte o prácticas poéticas, sino que la encontramos en la vida misma, en las prácticas prosaicas, en nuestro propio cuerpo a nivel molecular, celular, orgánico y cultural (Mandoki, 2013). Parafraseando a esta misma autora, es necesario comprender la estética más allá del restringido ámbito de lo bello y el arte en el que predomina la “noción de contemplación”, donde prevalece el sentido de la vista en detrimento de la noción holística del cuerpo y su capacidad sensible. Para ello, la autora propone una proyección metafórica del término *prendamiento* como estrategia cognitiva. El *prendamiento* hace posible la *adherencia* a algo que es afectivamente significativo, valorado y cargado de sentido para el sujeto; este se inicia con una sensación, que regularmente evidencia una necesidad del sujeto, a partir de allí se genera la percepción de aquello que puede satisfacer esa necesidad, y finalmente está el gozo o placer que produce conseguir lo deseado, expresado emocionalmente a través del cuerpo. “El prendamiento es un acto por el que extraemos vigor para vivir, (...) [es] la posibilidad de vincularnos afectivamente a algo y disfrutarlo (...)” (Mandoki, 2006a: 88-91).

Entonces, ¿cuál es esa necesidad humana que nos hace bailar tango y encontrar gozo y placer en ello? Es la necesidad del encuentro, del convivir con otras personas; es la necesidad del re-encuentro con el propio cuerpo en un ambiente de ocio; la necesidad de escapar por un momento de las actividades cotidianas propias del laburo y disfrutar de expresar lo que realmente somos y sentimos a través del cuerpo en movimiento, no lo que

¹⁰ Cursivas mías.



constantemente nos impone el sistema que seamos. Algunos de mis estudiantes lo expresan de la siguiente manera:

Sentir que cuando bailo no soy yo, pero en realidad sí soy yo. Es como mi otro yo que no emerge en otros espacios y circunstancias sino solamente bailando tango. Es tener otras posibilidades de encontrarme con mi cuerpo, conmigo misma... descubrir otras cosas de mí misma. Siento que es una parte de mí que está más en contacto con el cuerpo, porque por lo regular soy una persona muy racional y bailando tango dejo de pensar. Sí, eso es lo que siento bailando tango, que no estoy pensando en mover el pie o mover la mano. No, mi cuerpo se mueve solo y yo dejo que él se mueva. Es como si fuera otra persona que está manejando mi cuerpo y no piensa, sino que lo mueve y ya (Documento de trabajo, 2015-II).

Muchas veces me he entendido más a mí misma bailando tango que con la teoría de los filósofos... es un momento tan transparente... como de desnudez. Es como quitarme la ropa y no sentir pena de que me voy a ver el cuerpo con esto o con lo otro, sino que tengo un cuerpo, como una afirmación. Y es realmente el cuerpo, más allá de todo pensamiento racional, el que habla. Es ese el lenguaje que a mí todos los días me desconecta de estar pensando (Documento de trabajo, 2015-II).

Para afirmar esta idea, y continuar en la búsqueda de esa esencia del tango que hace que para muchas personas que lo experimentan sea tan difícil dejarlo, es necesario explorar un poco sus orígenes, ya no en nuestro contexto colombiano sino en su cuna, Buenos Aires. Para ello retomo la teoría de Rodolfo y Gloria Dínzel (1994), quienes exponen que el pueblo que gestó esta danza se estaba oponiendo a toda una cultura y su estructura para definirse como grupo. Necesitaban definir su identidad, y dada su condición de ser personas llegadas del interior del país a la gran ciudad, provenientes principalmente del campo, quienes habitaron los suburbios y vivieron el anonimato frente a la sociedad burguesa que se estaba gestando, más los inmigrantes llegados de Europa, extraños en el territorio,



debieron dejar de pensar en la seguridad de su pasado y crear algo nuevo en busca de su libertad. El tango nace entonces como la expresión del sentimiento de estas comunidades, a través del cual decían cosas que la ley, las circunstancias o los usos y las costumbres no les permitían decir (Dínzel, 1994:107). Algunos de los elementos transgresores del tango son:

- El abrazo: un hombre y una mujer que caminan abrazados uno del otro y al compás de la música, en una época en la que el contacto corporal tan íntimo era mal visto, censurado, estigmatizado.
- La improvisación: expresión de la libertad de creación porque se inicia un manejo libre del espacio escénico (la pista de baile en la milonga), a diferencia de otras danzas que tenían un manejo del espacio estructurado. El bailarín es libre de determinar sus movimientos y recorridos en relación con el tiempo, el estímulo musical y la disponibilidad del espacio; no hay movimientos ni recorridos preestablecidos, la única pauta a seguir es que todas las parejas deben circular en la pista en sentido contrario a las manecillas del reloj, respetando el espacio y el tiempo de las parejas alrededor. Esto desemboca en el hecho de que cada pareja debe bailar también en relación con las demás parejas, es decir que se puede usar el espacio en la pista en la medida que los otros avancen y lo dejen libre, y teniendo en cuenta que la velocidad de mis movimientos también deben estar en relación con el tiempo de los demás para no invadir el espacio del otro, lo que se catalogaba como una ofensa. De esta manera se genera un estado democrático (Dínzel, 1994: 112) de quienes bailan y se afianza la idea de que el baile es relacional.
- Los silencios en el movimiento: “(...) no bailar como parte del baile, (...) el no movimiento como equivalente al juego (...) es la capacidad de los hombres libres de poder decir que no. Los esclavos siempre han tenido que decir que sí” (Íbid: 106).

Igualmente, Dínzel (2014) hace una descripción del baile de tango como una estructura dialéctica en función de un pensamiento lingüístico, que considero importante citar para este trabajo:



Un hombre y una mujer entran en una proyección lúdica por el juego, porque es como el tema de la conversación: compartir ideas, generar acuerdos y desacuerdos, poder estructurar una conclusión final silábica. El baile de tango es una composición de palabras dinámicas, no fonéticas, que manifiesta el tema de la improvisación igual que cuando conversamos, tenemos la idea de lo que queremos decir pero no tenemos las palabras exactas para hacerlo, estas emergen durante el juego, las palabras fluyen. El que baila tango hace eso mismo, piensa en una idea, que es un proyecto dinámico, a veces abstracto, a veces no significa simplemente “voy para allá”. Significa entender tiempos y espacios, hacer valoración de magnitudes y a partir de ahí mi vocación y emoción por estar abrazado a una mujer hace que la propuesta sea más bien de “qué te parece si vamos para allá”; ella propone con movimientos una cosa que no significa ni *Sí* ni *No*, sino que significa que está de acuerdo o no. Ahí empezamos a jugar. Eso es la estructura del baile, un estado coloquial porque es un estado de conversación y es una elevación del pensamiento del ser humano, ya que conversar es hacer versos con el otro, todo un estado poético. No tiene un estatus de obligatoriedad, ni de patrimonio, ni de mayorazgo. Es un estado igualitario entre un hombre y una mujer, como en la vida misma. Juntos atacan el devenir en tiempo y espacio (Dínzel, 2014).

Para este autor “la esencia, el nervio motor del Tango es la libertad de poder hacer en comunión” (Dínzel, 1994: 106); y es quizás esto y su carácter trasgresor lo que atrapa a las personas y los incita a practicarlo. Sin embargo, habiendo llegado hasta este punto de la investigación, considero que en nuestra actualidad esa esencia cobra un valor agregado por el hecho de que “es una danza de recogimiento, introvertida, que se presta a la introspección, donde hay una gran carga de sensibilidad [que expresa] elementos tan nobles e intrínsecos al ser mismo” (Dínzel, 1994: 109-106) pero que, a su vez, conecta al ser humano con su lado más oscuro, “los propios miedos, fobias e intranquilidades; pero no el miedo hacia otras personas o cosas, sino hacia nosotros mismos, un miedo de que al juntar mi cuerpo con otro afloren de mi ser sentimientos y emociones que tal vez quiera esconder” (Documento de



trabajo, 2015-I). Porque “en el tango bailas con las pasiones humanas, no solamente el amor y la felicidad, sino con esa cosa animal propia del ser: el odio, la venganza, el rencor, la violencia, la tristeza, el enojo, el sexo, la avaricia... esa cosa animal que llevamos dentro y no dejamos salir tan frecuentemente, y cuando hay un espacio donde sí puedes expresarlas... pues te embruja” (Documento de trabajo, 2015-I).

Entonces, el tango es un baile que nos aterriza a la realidad de nuestra existencia, nos enfrenta a nuestros propios miedos y pasiones. Aquí me detengo para expresar que estas pasiones humanas no deben comprenderse solamente en su aspecto negativo; por el contrario, deben ser asumidas como esas emociones que nos hacen sentir vivos y nos posibilitan el *prendamiento*, puesto que este implica “fascinación, seducción, ímpetu, nutrición y apetencia” (Mandoki, 2006:91), y que son tanto negativas (cuando bloquean la evolución del ser) como positivas (cuando elevan el ser a un estado superior). Todo lo apasionado se vive con mucha intensidad, de ahí el *prendamiento*, y somos apasionados también en el trabajo, el estudio, con la familia, con los amigos, entre otros. El baile de tango siempre ha tenido un lado oscuro, debido quizás a los hechos que acontecieron en su período de gestación y los contextos que habitaba, pero Dínzel (2014) afirma que esos lados oscuros los genera el ser humano que lo practica, el tango es incólume. De hecho, uno de los chicos entrevistados para este trabajo afirma: “Con el tango me di cuenta que debo dejarme llevar más por mis pasiones que por la racionalidad. Eso me ayuda a descubrir mis sentimientos frente a lo que hago” (Documento de trabajo, 2015-II).

Recapitulemos, Rodolfo y Gloria Dínzel (2014) exponen que la esencia del baile de tango es la búsqueda de la libertad, dadas las condiciones sociales, políticas y económicas habidas en su época de gestación marcada por la esclavitud y la desigualdad. Esa situación no es muy ajena a nuestra realidad actual, tampoco lo ha sido durante todo el tiempo de la existencia humana. Hoy por hoy somos esclavos del sistema capitalista y su consumo desaforado; somos esclavos de un ideal de modernidad, las tecnologías de punta y los medios masivos de comunicación; somos esclavos hasta de nosotros mismos, en esa búsqueda constante de querer aparentar lo que realmente no somos. Todo ello nos hace fríos e indiferentes frente a nuestras propias realidades y las personas que nos rodean. En este contexto, bailar tango



despierta nuestra sensibilidad hacia el mundo afirmando nuestra identidad frente a lo que somos, sentimos y hacemos, como una expresión de libertad en una sociedad alineada, hegemónica. Bailar tango posibilita generar encuentros, retornar al contacto corporal (más allá del contacto virtual que hoy prevalece) con otras personas, tan importante para la existencia humana; y nos permite comprendernos emocionalmente, porque “a través del abrazo se acercan nuestras almas dejándonos en un estado de desnudez y sinceridad frente al otro en una situación de igualdad” (Documento de trabajo, 2015-I). Bailar tango nos atrapa porque mueve las pasiones humanas en un sentido holístico del ser. Ese es el embrujo, esa atracción misteriosa y oculta que, una vez habiéndolo conocido, experimentado y vivido, no nos es fácil dejarlo, porque se convierte en una necesidad vital y en una adicción espiritual. Ahí radica también su esencia, el significado unificador que surge de la experiencia de bailar tango.

Finalmente, creo que no es el tango por el tango, ni el baile por el baile, porque en última instancia estas son expresiones creadas por el ser humano. Entonces podemos decir que la esencia la encontramos es en el propio ser, en nosotros mismos, en el cuerpo y su capacidad sensible. Lo esencial del baile de tango como fuente de conocimiento sensible es que actúa como el motor para que la estesis, nuestra sensibilidad corporal aflore y podamos “darnos cuenta” de nuestras propias realidades, de lo que somos y lo que proyectamos a nuestro alrededor. Bailando tango exponemos completamente nuestro ser para que otro venga y lo abrace, nos conozca y nos haga sentir... ¡Nos asusta sentir... porque podemos perder el control de la razón y embriagarnos de emoción!

*Una Emoción*¹¹

Entre tango y tango queda una sensación de agradecimiento a los que con su cuerpo me enseñaron a redescubrir-me, a los cuerpos que sin apuro y con desparpajo se entregan sin resistencia al retumbar del bandoneón como “Con un antiguo don de fluir”¹², y cuyos rostros embrujan al que por casualidad lo observa sonreír sin premura ni pena.

Rocío Adames.

¹¹ Tango (1943). Música: Raúl Kaplún. Letra: José María Suñé. En: <http://www.todotango.com/musica/tema/1033/Una-emocion/>

¹² Cita tomada de la canción “Don de fluir” de Jorge Drexler.



Heredamos del pensamiento moderno la idea dual del ser, el divorcio entre su dimensión cultural y natural, lo que desemboca en un imaginario general de que la actividad racional es superior a la sensibilidad corporal. Hoy nos convoca una necesidad de reivindicar la cualidad holística del cuerpo que habitamos, a través del cual somos, existimos y tenemos un lugar tanto en el mundo natural como en el cultural.

Retomando la teoría de la corporeidad de Rico Bovio (1998) y su idea del “montaje evolutivo” del cuerpo, es importante resaltar la mirada integradora de lo que él llama “capas” de un único cuerpo porque revela varios niveles de organización corporal: energético, físicoquímico, celular, orgánico, psíquico. Esto nos ofrece una mirada de la naturaleza corporal y su evolución, que converge en el desarrollo de la persona gracias a la dimensión psíquica, la que el autor señala como la más específica de la especie humana porque permite el pensamiento lingüístico, la consciencia y las facultades afectivas y racionales (Rico, 1998: 54-55).

De acuerdo con esto entonces las facultades afectivas, bastante relevantes para el presente ejercicio investigativo, se generan gracias a procesos mentales propios o exclusivos de la especie humana. Idea que se ha instaurado en nuestro imaginario de ser seres superiores en el mundo natural, y es refutada por Mandoki, al afirmar que “ni la emoción está en el corazón, ni la mente en la cabeza. Todas la criaturas, sin importar escala o complejidad, tenemos procesos corporales, mentales y tonalidades afectivas que operan en conjunto para preservar nuestra vida” (2013: 119). En su teoría Mandoki expone, apoyada en otros autores, que no debemos entender las emociones como algo inmaterial, inasible, ideal, sino como “la manera que tiene el cuerpo de reaccionar ante los estímulos del medio ambiente” (Íbid: 134) que se expresan a través de los estados de ánimo, diferentes comportamientos, cambios fisiológicos y orgánicos, variedad de conductas.

La emoción es el efecto de la comunicación intercelular, un proceso químico molecular iniciado en las células que puede desencadenar otras reacciones. El envío de señales moleculares para producir acciones entre distintos sistemas



confirma que la emoción no es sólo un proceso individual, sino una resonancia tonal que permite afinarse con otro (célula u organismo) a través de índices corporales, hasta los culturales que la evocan como la literatura, la pintura, la música, el teatro (Mandoki, 2013: 120).

Y también el baile. El tango en sus diferentes expresiones nos afecta emocionalmente: las letras que, según mi abuela, le cantan a la vida; la literatura que cuenta su historia y crea nuevas historias; la pintura y la fotografía que evocan imágenes; la música, que nos transporta desde lo más terrenal con sus ritmos sincopados hasta lo más celestial con sus melodías pasionales y quejumbrosas; y el baile, en el que confluyen dos energías corporales distintas a través del abrazo. De acuerdo con las experiencias que los protagonistas de este trabajo me compartieron, bailar tango nos hace seres más sensibles frente a las demás personas y frente al entorno que habitamos: esto se produce gracias al abrazo, a través del que se genera una conexión con la otra persona que va más allá de la forma y desencadena un fluir energético en el que se exponen las emociones de ambos cuerpos posibilitando conocerse, comprenderse, aceptarse, respetarse. A veces me pregunto si dichas energía y conexión no se generan también a través de otras prácticas artísticas, como en el arte relacional, por ejemplo, u otros géneros de danza. A este interrogante varios estudiantes de Arte Danzario, con base en sus prácticas profesionales en danza y teniendo en cuenta sus experiencias en la clase de tango, afirman con total seguridad que son situaciones muy diferentes, debido a que bailar tango es como tocar al otro con todo tu cuerpo en un estado de plena intimidad y complicidad. Es una energía que parte del torso y se proyecta a todo el cuerpo propio y del otro, gracias al abrazo que los une. Es una conexión que permite sentir el propio cuerpo y el cuerpo del otro, sin necesidad de tener un contacto visual. Una conexión desde la micropercepción, el cuerpo vibrátil.

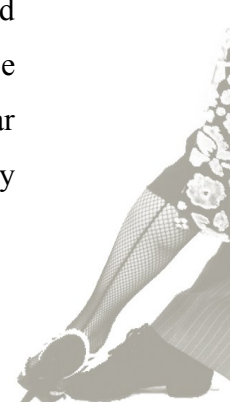
Retomando a Rolnik [s.f.(a): 3] el cuerpo vibrátil nos permite relacionarnos con el mundo como un todo a partir de la micropercepción, que no es más que las emociones, como las plantea Mandoki (2013), y que tiene que ver también con la cualidad estética del cuerpo, esa condición de abertura al mundo que le rodea, condición de ser sensible a su entorno. La macropercepción se restringe a las formas, nos permite conocer el mundo con un sentido de



exterioridad, como algo ajeno y/o lejano de nosotros. La micropercepción por su parte, propia del cuerpo vibrátil, nos permite una fusión en el contexto, sentirnos en estrecha relación con lo que nos rodea, afectar al entorno y dejarnos afectar por el mismo.

Bailar tango potencia nuestro cuerpo vibrátil en la medida que nos ayuda a recuperar esa sensibilidad corporal que hemos olvidado: el tacto, el olfato, la escucha. Pensemos por un momento el cuerpo como si fuera un objeto relacional, en el sentido que la artista Lygia Clark, citada por Rolnik, definía los objetos relacionales para sus sesiones terapéuticas: naturales y cotidianos, cambiantes y maleables, para generar relaciones con otros objetos. Pero, a diferencia de otros tantos objetos ordinarios que la artista utilizaba para sus terapias, este cuerpo-objeto está vivo, es portador de una historia, es emotivo y expresivo. Es decir, la artista generaba una suerte de relación con sus pacientes a través de un objeto inanimado, que ella manipulaba para despertar la sensibilidad corporal de las personas y potenciar su capacidad creadora. En el baile de tango no hay intermediarios, son dos cuerpos que se unen en un abrazo y generan una sinergia mágica que desemboca en el acto creativo de la improvisación, donde el juego es motivado por el contacto corporal, la porosidad de la piel, la musicalidad, el juego coreográfico entre la pareja y en relación con las demás parejas que comparten la pista de baile. Es un juego en el que las palabras fonéticas sobran, porque el diálogo se produce es a través del diseño de movimientos. Entonces el cuerpo vibrátil se activa para estar atento en su totalidad a la energía que puede ofrecer a la otra persona y a la energía que puede recibir de la misma para convivir.

En este juego de dar y recibir se fortalece la propia identidad de los bailarines, en la medida en que para la ejecución de la danza cada uno debe reconfigurar su esquema corporal, generando seguridad y confianza en sí mismo para poder recibir a otra persona en el abrazo y brindarle también seguridad y confianza. Como lo plantea Rabade (1985), el esquema corporal es una imagen vivida, dinámica, no estática de nuestro propio cuerpo, gracias al cual sentimos que vivimos porque es una toma de conciencia de nuestra propia realidad somática y psíquica (p. 264-270). En esta medida, no tengo que confiar precisamente en ese otro porque finalmente puede que ni lo conozca en el momento de bailar, debemos confiar en nosotros mismos, en que podemos ofrecer un abrazo cálido, cariñoso, espontáneo y



sincero. Para que el otro sepa que yo estoy allí presente, lo que necesito es seguridad en mí mismo, en mis movimientos, en mis posibilidades corporales, en mi ubicación espacial y temporal, el aquí y el ahora de mi realidad contextuada, lo que se logra con la reconfiguración del esquema corporal. Asimismo, también me es posible identificar cómo quiero ejecutar mi propio baile, qué quiero expresar con él y encontrar maneras de complementarlo vinculándome con ese otro, su propio baile y su esencia expresada a través de su cuerpo vibrátil.

Visto desde lo cotidiano, el tango es el encuentro entre un hombre y una mujer. Es el vínculo que se genera entre ellos. No es el hombre del tango. No es la mujer del tango. Es el vínculo; es lo que está en medio. Por eso la UNESCO lo declara bien inmaterial, porque el tango aparece en lo que hace ese hombre y esa mujer cuando se vinculan. Es la relación. Es lo mismo que la pareja en la vida misma, cada uno tiene su propia personalidad pero se hace una nueva personalidad entre ambos, para ser uno (Dínzel, 2014).

En esa sinergia mágica que me conecta con el otro, ese vínculo energético que se da a través del tacto, también surge a veces una necesidad de escapar de nosotros mismos abandonando los tabúes que nos atan y alinean en lo corpóreo, lo espiritual, lo cultural. Entonces descubrimos otras facetas frente a lo que hacemos, frente a lo que somos, frente a los demás, frente a la vida misma; y en esa medida encontramos maneras de ser otros. De ser ese otro con quien bailo.

La humanidad habla distintas lenguas en su esfuerzo y búsqueda por salir del cascarón que habita. Nadie puede salir de ese adelante y ese atrás que somos. Con el tango lo logramos. A veces somos el otro, y a veces el otro es mío, porque su diseño coreográfico complementa o suplementa el mío. El tango tiene esa capacidad de que mis acciones existen en el cuerpo del otro, y yo me propongo ser la continuidad de las acciones de con quien bailo. Entonces aparece un algo, una sensación de unicidad que en pocas disciplinas encontramos: eso de poder ser el otro (Dínzel, 2014).



La mayoría de las personas que aportaron las reflexiones de sus experiencias con el baile para la construcción de este trabajo, expresan que el tango nos cambia por dentro y por fuera, en cuerpo y alma, como seres individuales y sociales. Porque bailar tango genera procesos de conocimiento que trascienden el plano individual y se proyectan en el colectivo. En esos procesos, cada persona asume el tango desde una perspectiva propia que afecta su comportamiento, su pensamiento, su visión del mundo y su propia cotidianidad. Se puede decir entonces que bailar tango afecta al ser en su totalidad y de acuerdo con los hechos del contexto que habita; es por esto que el tango motiva, cautiva, convence, atrapa; y este poder de atracción no reside en la acción física solamente sino, sobre todo, en las emociones que suscita: “lo emocional en el tango es muy importante porque es lo que te transforma, es lo que posibilita la evolución” (Benavidez, 2015) del ser a un estado superior. Esto es conocimiento sensible.

La experiencia del conocimiento sensible

Entrelazados, libres y atados, fuertes, débiles, tímidos, poderosos, capaces, incapaces, grades, pequeños, dóciles y maleables... El tango es un intercambio de roles, poderes y confianzas; es un juego entre dos seres completamente desconocidos que entregan por medio de un abrazo sus sentimientos, esperando ser valorados y no juzgados... El tango es entregar, recibir, escuchar y guiar.
Esmeralda Sotelo.

Bailar tango hace posible generar un momento de encuentro y de diálogo en el que se comparten sensaciones, emociones, en una situación de complicidad únicamente con ese otro con quien se baila, porque son situaciones que solo se pueden encarnar gracias a la experiencia.

Es algo a lo que la razón jamás te dará una respuesta. Es como la fe, cuando crees en algo buscas una razón para entenderlo, pero te puedes gastar toda tu vida y jamás vas a llegar a una respuesta racional sobre el asunto. El arte es



algo que racionalmente no lo podemos comprender y eso nos trastorna, porque hemos crecido en un mundo en el que la modernidad nos ha enseñado a ser tan racionales, a tener que pensar y encontrar las palabras para nombrar todo lo que conoces, pero muchas veces no existen las palabras para nombrar lo que se siente, y cuando lo intentamos, todo lo que se pueda decir es absolutamente inexacto y diez mil veces inferior a lo que realmente fue; y es muy rico sentir que la emoción te supera a ti mismo, a tu mente, a tu razón (Documento de trabajo, 2015-II).

El cuerpo sensible y sintiente brinda otras posibilidades expresivas además de las racionales; abre otros mundos posibles, otras maneras de generar conocimiento, de “darnos cuenta”, de ser conscientes de nuestras realidades. Partiendo de mis experiencias como docente, pude darme cuenta de algo que con mis estudiantes sucede todo el tiempo: durante las clases se genera la consciencia perceptiva, el yo-puedo corporal a partir de una intencionalidad motriz que es significativa en sí misma, porque está cargada con la subjetividad de cada uno de ellos, sus historias de vida, sus experiencias y conocimientos previos que cobran sentido en relación con el contexto que habitan. Luego, con el ejercicio de expresar dichas experiencias por medio de las palabras, ya sean habladas o escritas, potenciamos la consciencia reflexiva, es decir, la autoconsciencia, el darnos cuenta de nosotros mismos y nuestra relación con el entorno. Pero muchas veces tuvieron dificultades para poner en palabras eso que sentían y buscaron otros caminos para expresarlo, a través del dibujo, de la poesía o de la performance. En este apartado del trabajo recojo los aportes que los participantes de la investigación hicieron alrededor del tema del conocimiento sensible, evidenciando esa ruptura relacional entre sensibilidad y razón propia de los entornos académicos que habitan, revelando –a su vez- la forma como sus experiencias sensibles con el tango generaron transformaciones en la manera de percibirse a sí mismos, a su entorno, y unas posibles rutas para generar cambios significativos en sus prácticas personales, profesionales y sociales.

El grupo institucional de tango de la Pontificia Universidad Javeriana lo integran profesionales de distintas áreas: filosofía, pedagogía, psicología, medicina, literatura,



lenguas, diseño, administración, entre otras; es importante resaltar entonces que para ellos el momento del baile, del tango, de la estesis, del arte, les brinda una posibilidad de escapar de su vida tan racional y explorar su emocionalidad corporal. Quizás por eso en las reflexiones que hicieron fue muy reiterativo en ellos nombrar los dualismos que han caracterizado la modernidad, en un intento por comprender eso que sienten al bailar bajo la mirada cotidiana de la racionalidad para concluir, finalmente, que no podemos seguir pensándonos como seres duales, porque eso que sentimos y somos no está separado de la razón, y muchas cosas se aprenden y se comprenden desde lo racional, al tiempo que otras desde la sensación, el disfrute y el gozo.

Por otro lado, los estudiantes del proyecto curricular Arte Danzario de la Facultad de artes ASAB se forman profesionalmente como artistas intérpretes, directores, coreógrafos y gestores de danza, de tal manera que ellos viven el rigor académico y racional en la disciplina que requiere su entrenamiento corporal, en la formación técnica de los diferentes géneros de danza y en el desarrollo de un pensamiento crítico que aporte nuevos conocimientos al campo. Para muchos de ellos la experiencia con el baile de tango generó otras posibilidades de encuentro con sus propios cuerpos libres del rigor técnico individual y más cerca de sus emociones. No pretendo decir con ello que los otros géneros de danza no potencian la sensibilidad corporal, por supuesto que lo hacen, pero el tango les permitió el encuentro con sus propias corporeidades desde una práctica más natural y en la que, obligatoriamente, debían estar en relación con otro(s).

Bailar tango es como volver al pasado, al tiempo en que aprender danza no generaba estrés sino que significaba más goce y amistad. Hace meses buscaba esa sensación de libertad que la danza solía tener y que con mi paso por la academia se fue transformando en acartonamiento y forma. Yo quiero la danza contenida, el cuerpo expectante, intuitivo. Entrenado sí, pero ante todo vivo en el movimiento... Es agradable y liberador desprenderse de toda la compostura y del discurso estético que predomina en las academias de ballet y pegarse al piso nuevamente, volver a la tierra, adentrarse en el propio cuerpo, no desde la búsqueda de la postura correcta, sino desde el caldero



emocional que hierve en cada uno de nosotros. El tango me liberó algún tiempo de la incesante razón y me permitió, simplemente, sentir algunas cosas. (Documento de trabajo, 2015-I).

Sin embargo, fue muy gratificante ver en sus reflexiones las relaciones que hacían entre la técnica estructurada de la danza clásica, que ya habitaba sus cuerpos, y la naturalidad del baile de tango que apenas estaban descubriendo; relaciones entre el pensamiento académico y elitista del ballet, como hegemónico y de poder, y el pensamiento popular del tango como baile social que enardece la libertad. Para concluir, finalmente, que ambas expresiones del ser humano pueden complementarse en beneficio mutuo, puesto que están directamente implicadas con el cuerpo, y todas las experiencias corporales se pueden canalizar en beneficio de la evolución del ser humano a un nivel superior.

Tango y ballet, el primero implosivo y el segundo explosivo, buscan tres cosas en cuanto a la relación con la pareja: energía, sensación y escucha. No podemos ver entonces el tango y el ballet por separado en lo que al trabajo de pareja se refiere, pues los dos permiten que el individuo sea vulnerable a la energía del otro, que la pasión se haga presente en los cuerpos y que la danza se genere desde la emoción y no sólo desde la técnica para permitir una adecuada interpretación (Documento de trabajo, 2015-I).

Desde otro punto de vista, el pedagógico, emerge otra cara a toda esta situación entre lo sensible y lo racional, y es el hecho de que es muy difícil enseñar a otros aquello que no puedes nombrar. Entonces se hacen necesarias las palabras. Para Diego y Natasha (2015) el compromiso de enseñar el tango debe ir encaminado a entender, como profesor, que cada estudiante es un mundo diferente, que el baile de tango es improvisado y libre, por lo tanto, cada persona debe encontrar su propia manera de hacerlo. Como parte de ese compromiso, se deben construir argumentos sobre lo que estás enseñando, y para eso se debe tener el conocimiento en el propio cuerpo para buscar sensibilizar a los estudiantes. Por eso el lenguaje es de vital importancia, porque lo que se dice debe ser comprensible para todos en



pro de que los estudiantes no sigan un lineamiento general respecto al tango, sino para que cada uno descubra su propio baile a partir de lo que se le da.

La danza, no solamente el tango, es transformadora; transforma el ser, no sólo físicamente sino también emocional y psicológicamente. En el tango eso se da gracias a la relación que se genera entre dos cuerpos por su característica de ser un baile de pareja abrazada. El profesor debe llevar al estudiante a potenciar eso, y el argumento que tenemos como profesores es nuestro propio cuerpo. En esta medida, lo que enseñamos en una clase debe ir acorde con nuestro estilo de vida, nuestras experiencias vividas, para que realmente tenga un sentido eso que se enseña. De lo contrario, enseñaríamos formas solamente desde lo físico pero no potenciaríamos la sensibilidad de los estudiantes, y se les dificultará encontrar su propia manera de vivir y gozar el baile (Benavidez, 2015).

Esto es enseñar el tango de manera sensible-sintiente. Para Diego y Natasha es muy importante hacer visible el tango a través de las palabras. Es quizás el conocimiento que ellos han generado a partir de sus prácticas artísticas y experiencias de vida con el baile. Porque, como mencioné anteriormente, hay muchas sensaciones en el tango que son muy difíciles de nombrar, y si no las puedes nombrar, ¿cómo las vas a enseñar? Ellos se han preocupado por desarrollar metodologías para lograrlo, y dicho trabajo los ha llevado a generar un conocimiento sensible encaminado a la pedagogía del tango, descubrir un método para que sus estudiantes encuentren su propia manera de hacer y bailar tango, de tal manera que no se queden en la copia de formas coreográficas y pasos, sino que en su baile expresen su identidad, sus emociones y sensaciones. Esa parte subjetiva que, en últimas, nos hace diferentes unos a otros. Un bailarín que se desempeña como profesor también toma clases con otros maestros, recibe nueva información, hace un proceso de conocimiento corporal propio para poder estar seguro de lo que va a enseñar. Finalmente, es con los estudiantes que se prueba si la metodología funciona o no, y en la medida que pasa el tiempo esta se va decantando. Considero importante citar aquí una parte de la charla



que tuve con mis colegas y amigos, cuando les pregunté cómo desarrollaron el lenguaje que usan en sus clases:

Lo desarrollamos: uno, probando con nuestro cuerpo [experiencia corporal]; dos, no copiando pasos y formas de otros bailarines y maestros [investigación-creación]; tres, creyendo, y cuando decimos creer es porque creímos en una filosofía que fue la de los Dínzel. Creo que ellos fueron los que nos marcaron el sentido de decir que dentro de nuestra libertad, nosotros podemos encontrar el tango propio, no el tango como me dicen que lo debo hacer, sino nuestro tango [esto es, apoyados en la experiencia y/o teorías de otros para generar su propio conocimiento, no pensándose como únicos genios creadores] (Benavidez, 2015).

De esta manera, podemos decir que no es conveniente ni apropiado marcar diferencias tajantes entre el conocimiento sensible y el conocimiento racional, porque en realidad tales diferencias no existen. Todo el conocimiento es sensible, porque el ser humano conoce sus realidades a través del cuerpo como un todo, y requiere de la percepción, propia de los sentidos, para captar los datos del entorno y procesarlos hasta alcanzar otros niveles de conocimiento. El conocimiento racional, en últimas, es otro de los niveles cognitivos de la consciencia humana. Así como el cuerpo se compone de capas (Bovio, 1998), el conocimiento se produce por etapas, desde lo biológico, pasando por lo orgánico y terminando en lo racional: darnos cuenta, para ser conscientes de nuestras propias realidades. Es por esto que conocimiento sensible y conocimiento racional no son independientes uno del otro, son momentos experienciales de un único cuerpo.

Finalmente, desde mi propia experiencia en el campo y haciendo eco de los planteamientos teóricos de Rabade (1985), puedo decir que bailar tango supone una experiencia común, porque es una expresión simbólica y cultural cuya gestación es producto de determinadas situaciones vitales y espontáneas propias de una época y un colectivo humano, que se ha ido transformando para permanecer en la actualidad como una práctica cotidiana de algunos grupos sociales. Como experiencia cotidiana, genera un conocimiento específico que parte



de la intencionalidad motriz, el yo-puedo corporal, motivado por una necesidad (posibilitar encuentros, generar vínculos, abrazar y ser abrazado, conmover y ser conmovido). Así, el cuerpo entra en un estado de alerta, activa la vibratibilidad de sus órganos sensoriales para comprender cada uno de los movimientos a ejecutar durante la acción de bailar, su interrelación con el otro cuerpo que abraza y con quien entra en un estado coloquial, su relación con los demás cuerpos en el espacio que habita y la creatividad, manifiesta en las frases dinámicas que emergen en la improvisación. En esta medida el cuerpo se activa como un todo, en sus cualidades sensibles, sintientes, emotivas y racionales, para conocer el entorno que habita en el ahora y convivir con los demás.

La condición humana

Bailar tango es entregarte a alguien con transparencia y sinceridad absoluta. Es una invitación a que abrasces a un desconocido, no porque sea un desconocido con una historia de vida propia, sino porque es un humano igual a mí. Eso nos devuelve la esperanza en la humanidad.

Vanessa Guerrero.

En nuestra actualidad globalizada, atomizada por las herramientas tecnológicas que nos han ayudado a progresar en unas cosas pero que en otras nos han perjudicado demasiado, bailar tango nos recuerda esa necesidad humana del encuentro, la común unión de unos con otros. Evidentemente, hay muchas otras maneras de generar encuentros: tomar un café, salir a caminar, hacer deporte, entre otras. Pero el valor agregado del encuentro a través del baile de tango, a diferencia de otros bailes también, es la intimidad que emerge en el abrazo propio de este género, que pone en contacto mi cuerpo con otro cuerpo, por lo regular desconocido, generando una conexión como humanos.

Al ser el baile de tango una expresión que hace posible el encuentro con el otro, se torna en una invitación al diálogo con el cuerpo y todos sus sentidos. Entonces, también resulta una invitación a ser más humanos, a abrazar a un desconocido que finalmente es un humano igual a uno mismo. En esta medida, podemos asumir el baile de tango como un lenguaje que expresa la condición humana, su esencia, y “la esencia de lo humano está en nuestro



cuerpo” (Mandoki, 2013) y su sensibilidad. Gracias a nuestra sensibilidad corporal sentimos, razonamos, decidimos, actuamos, elegimos lo que consideramos beneficioso para nuestra vida; y cuando elegimos bailar tango elegimos compartir, convivir, acercarnos, generar un tipo de relación que parte del conocimiento de sí mismo para luego conocer al otro, porque es una práctica corporal que permite materializar sentimientos y expresarlos a través del movimiento y la energía del cuerpo. Bailar tango deviene estrategia para la paz, el perdón, la reconciliación, la tolerancia y la libertad, porque posibilita reconocernos en nuestras diferencias y convivir como grupo; comprender que todos tenemos un rol distinto en la vida y apreciarlo.

El tango es un canto a la libertad que se evidencia en la improvisación, es un estado igualitario y genera el tercer valor de la revolución francesa que es la fraternidad, porque congrega personas de diferentes partes del mundo para sus prácticas, bailarlo, dialogar al respecto, etc. Entonces la fraternidad sí está comprobada. Y encima tenemos un comportamiento de pista que lo que dicta es una idea básica de democracia, de compartir todos ese espacio, y entender que la libertad de manifestarme termina cuando empiezo a molestar a otro que está ahí al lado (Dínzel, 2014).

Vale la pena insistir, en que uno de los elementos del baile de tango que lo determinan como una manera de conocer sensiblemente el mundo, es precisamente la sensibilidad corporal que potencia, y su valor se refleja cuando somos conscientes de nuestras realidades atacadas constantemente por los dualismos, las luchas de poder, la exaltación de las diferencias de raza, de género, de sexo, ideológicas y políticas, económicas y sociales, en contextos fragmentados por la tecnología y contaminados por el capitalismo. Precisamente es en esos entornos, urbanos y rurales, donde se gesta el tango y permanece como una expresión de identidad y libertad: identidad para que cada persona se autoafirme como individuo único e irrepetible, por lo tanto, libre de expresar su ser y su sentir de manera única e irrepetible, desligado de estereotipos y lineamientos.



La sensibilidad que despierta el baile de tango puede generar cambios en las personas. Por ejemplo, una posición existencial con una ética distinta. Una ética más comprensiva de lo que es el mundo y de lo que es el ser humano. Es una postura existencial porque permite mirar y analizar el mundo, y saber que las cosas son efímeras, que las cosas no son absolutas, que se pueden establecer diálogos porque hay diferentes sensibilidades (Valencia, 2016).

Esta categoría de análisis, la condición humana, no estaba contemplada en el momento de formular el proyecto de investigación sino que fue emergiendo durante el proceso y, en mi opinión personal, le da un valor agregado al conocimiento sensible puesto que, evidentemente, muchas otras disciplinas se ocupan de estudiar la condición humana, pero en su afán de crear un conocimiento racional, no valoran la sensibilidad del ser. Me refiero al hecho de que algunas de las personas partícipes en la investigación, son estudiantes o trabajan en el área de humanidades, y expresaron que en cierta medida se han vuelto más inhumanos, más fríos en su manera de conocer las realidades, ya que estas disciplinas encierran el concepto de lo humano en lo racional. Los Estudios Artísticos están en estrecha relación con las sensibilidades humanas, ofreciendo un campo apropiado para generar diálogos entre el conocimiento sensible y el conocimiento académico o racional, que en el fondo, dada nuestra condición biológica, no son dos cosas independientes la una de la otra.

Bailar tango potencia entonces la sensibilidad del cuerpo que habíamos olvidado, y nos recuerda que somos seres habitantes de un mundo que debemos mejorar para preservar la vida; “nos recuerda esa esencia de lo humano por la que tenemos que luchar para no caer en salvajismos, para no actuar como autómatas y valorar todo lo que sentimos y compartimos” (Documento de trabajo, 2015-II). Bailar tango nos hace seres más sensibles frente al mundo y sus realidades, y “donde hay sensibilidad, hay generosidad” (Mandoki, 2013). Esto nos da esperanza en la humanidad.



CAPÍTULO 4

EL TANGO, UNA FUENTE DE CONOCIMIENTO SENSIBLE QUE VINCULA EL ARTE Y LA CULTURA

Reconocer la Danza en un país que danza, es hablar de la vida que todos de alguna manera extraña y mágica, y muy peculiarmente colombiana, tejemos cuerpo a cuerpo al calor del encuentro, la risa y la fiesta, el cumbión y la cumbia. Por ello hablar de danza como forma de conocimiento, demandaba pensarla más allá de la estética, más allá de las poéticas del escenario, para buscarla también en la vida social y colectiva, donde la danza, el baile, le devuelve el sentido a la vida, renueva los vínculos del afecto y arma nuevos derroteros en el encuentro y el abrazo acompasado. Donde no somos solo uno, sino dos, y en el mejor caso, muchos en la fiesta.

Martha Ospina, Dorys Orjuela, María Teresa García.



Imagen 20: Milonga, nuevo salón La Argentina. Buenos Aires, (2016). Foto: Andrés Martínez.

Como bien lo expresan las autoras anteriormente citadas, pensar la danza como campo de conocimiento implica asumirla analíticamente tanto en sus prácticas poéticas como en sus prácticas prosaicas, para dilucidar el entramado social que se presenta entre ella y sus producciones simbólicas en un contexto determinado. Teniendo en cuenta nuevamente el



campo de conocimiento al que se dirige la maestría en Estudios Artísticos en el que se propone el estudio de prácticas y teorías que no van en la misma línea del orden hegemónico tradicional, y siendo evidente que mi interés en este ejercicio investigativo se ha dirigido específicamente a reflexionar acerca del baile de tango como una práctica prosaica, debe aclararse que en modo alguno que se excluye que el tango transite también por el campo poético. Como ha podido constatar, lo poético ha emergido en algunos momentos del proceso investigativo, dada la relación indiscutible que tiene con la práctica social del baile, en este capítulo haré referencia entonces al posible vínculo que se genera entre el arte y la cultura a partir del baile de tango como una manera de conocer sensiblemente el mundo, como una forma de nombrar o hacer “ver” esas maneras “otras” de conocer la realidad que no van en la misma línea del orden que privilegia lo racional.

Una posible ruta para construir esta parte del informe investigativo sería a partir de tres ejes de análisis: lo agencial, lo transdisciplinario y lo político, en aras de encontrar la pertinencia práctico-social de mi investigación. Fue un ejercicio bastante complicado, porque a fin de cuentas estos ejes no pueden separarse uno del otro: en algún momento de nuestras vidas artísticas hemos agenciado, hemos sido seres políticos y hemos transitado por diferentes disciplinas.

Desde un punto de vista amplio, la danza ha sido considerada una de las expresiones culturales más antigua del ser humano y que transita por tres rutas o caminos, a saber: el ritual, el espectáculo y el recreativo. En el primero de ellos se evidencian caracteres mágicos, religiosos e ideológicos a través de los cuales las poblaciones primitivas buscaban establecer conexiones entre lo terrenal y lo espiritual, lo natural y lo sobrenatural, para comprender mejor el mundo y la vida misma [Guerra, (s.f.) p. 3]. Sin embargo, no podemos pensar en esta danza ritual como una práctica exclusiva de un pasado remoto, ya que tanto en épocas primitivas como en nuestra actualidad contemporánea, a través de esa danza el ser humano logra su propio reconocimiento interior y un reconocimiento exterior a él mismo de acuerdo con el sentido de su existencia. Así, una de las razones que impulsa al hombre a bailar es precisamente la necesidad de expresar su propia construcción humana a



través de la emocionalidad, lo que posibilita, una construcción de estética social (Dorfles, 1977: 186-190) y ello se evidencia en el baile de tango.

La segunda ruta de la danza en la especie humana está relacionada con el teatro. Es la danza escénica, en la que se evidencia una profesionalización del artista-bailarín y/o artista-coreógrafo que responde a la evolución de una técnica específica y a una manera particular de sistematizar, codificar y poner en escena su expresividad a través del cuerpo en movimiento [Guerra, (s.f.) p. 3]. Tambutti (2009:11) la define como danza espectacular, cuyos inicios se registran alrededor del año 1661 durante la monarquía absoluta de Luis XIV y la creación de la Academia Real de la Danza. Desde entonces la danza tuvo mayor validez tanto en el campo artístico como social, ya que adquirió legitimación artística y sus modos de producción y recepción comenzaron a organizarse según un programa reglamentado, codificado, sistematizado y bajo estrictas consideraciones estéticas que, sin duda, responden a los parámetros de la cultura dominante.

Finalmente, tenemos la danza de carácter recreativo, íntimamente ligada al regocijo de los pueblos y enraizada en circunstancias étnicas que constituyen uno de los aspectos más preciados del folclore: la recopilación del arte espontáneo y cotidiano de las colectividades populares [Guerra, (s.f.) p. 3]; en ella podemos ubicar el baile, definido por Dorfles (1977: 190) como la única forma de arte aceptada por una gran cantidad de estratos de población.

En realidad, creo que el baile, especialmente en su forma más reciente de baile colectivo, casi ritual (...) sea todavía una de aquellas manifestaciones en la que, sin darse cuenta sus cultivadores, hay presente una pequeña parte, por mínima que sea, de creación auténtica; y el hecho de que vastas masas humanas acepten y ejerciten una actividad “estética”, aun cuando el móvil pueda ser pasional, hedonístico o voluptuoso, nos permite esperar en la perennidad del impulso estético del hombre (Dorfles, 1977: 189).

El baile de tango es una actividad estético-prosaica en la medida que implica la apertura sensible del sujeto que la realiza; es colectivo, porque su naturaleza es ser un baile social



más que una producción escénica, y en la milonga se evidencia un sentido de comunión y democracia “porque no bailamos la vida solos, y el tango es una expresión que permite el encuentro con el otro, como una invitación a ser más humanos y fraternales; nos invita a dialogar con el cuerpo y todos sus sentidos. Es una forma de reconocer nuestra identidad y la del otro” (Documento de trabajo, 2015-II); evidencia características rituales desde su gestación hasta la actualidad, porque genera experiencias, expresa sistemas simbólicos de significado y puede considerarse un sistema performativo dinámico que genera nuevos materiales y recombina acciones tradicionales de modos nuevos (Schechner, 2000). Por último, está presente en dicha práctica una creación auténtica basada en la improvisación, en la que las formas coreográficas emergen inspiradas por la música, el abrazo y la disposición del espacio en el salón de baile.

Para definir e identificar el tango como un baile popular, retomo los planteamientos de Ticio Escobar (1986: 99), quien caracteriza lo popular a “partir de las diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías y de las minorías excluidas de una participación plena y efectiva, ya sea en lo social, lo económico, lo cultural o lo político, cuyas prácticas y discursos ocurren al margen o en contra de la dirección dominante”. Este autor retoma el concepto gramsciano de *hegemonía* como una relación compleja de fuerzas y tensiones permanentes; un espacio de negociaciones, renunciaciones, pactos, consensos e intereses compartidos que activan la oposición entre la cultura dominante y la cultura subordinada, evidencia que se necesitan la una a la otra para su existencia, al igual que la modernidad necesitó de la colonialidad para poder operar. En esta medida, la cultura dominante busca justificar la dominación a través de sus diversos mecanismos ideológicos que ocultan y distorsionan la realidad, pero la cultura subordinada no tiene por qué patrocinar un sistema que no le conviene, por lo que contradice a la cultura dominante o procura mantener la propia, y la herramienta por excelencia que ha utilizado para ello es el arte.

Quizás esto nos remite a un tema de debate propio del campo: las relaciones oposiciones entre el arte culto y el arte popular en nuestra contemporaneidad latinoamericana, los modos en que se delimitan fronteras mutuamente, generando un espacio de tensión que hace posible la existencia tanto de uno como del otro. Se puede decir que tales relaciones



oposiciones giran en torno al lenguaje, los conceptos gestados a partir de esa necesidad humana de definir, nombrar, distinguir, demarcar, identificar las cosas y los hechos en su afán de entender la realidad. Esto, con el agravante de que en América Latina se impuso un sistema conceptual que no era propio de las comunidades que habitaban el territorio, por lo tanto, no se ajustaba a las realidades y necesidades de sus gentes, lo que tuvo fatales implicaciones en sus modos de ser y de estar en el “nuevo mundo”. Lo anterior remite a la modernidad, entendida como “un relato de salvación que necesita de la colonialidad, es decir, de la explotación, la represión, la deshumanización y el control de la población para poder llevar adelante los procesos de salvación” (Mignolo, 2009: 13). Lo paradójico es que, de acuerdo con este mismo autor, esta doble cara de la modernidad se dio a conocer en el siglo XVI, pero aún en pleno siglo XXI la seguimos viendo.

En todo este despliegue colonial las palabras, los conceptos, tienen una función particular: encubrir más que designar. Ello, tiene que ver con el hecho de que las palabras suelen desentenderse de las prácticas que nombran (Rivera, 2010: 6) y, en esta medida, se convierten en dispositivos al servicio de la clase dominante para imponer sus ideologías. Tomemos por ejemplo el caso del concepto *aesthesis*, cuyo significado alude a palabras como sensación, proceso de percepción y sensibilidad como cualidades comunes a todos los organismos vivos con sistema nervioso (Mignolo, 2010: 14). Durante el siglo XVII se restringe el significado de este concepto a “sensación de lo bello”, inaugurando así la teoría estética que centraliza sus prácticas a través del arte y con ello se produjo la colonización de la *aesthesis* puesto que la teoría estética, como teoría de un conocimiento específico se universalizó (Íbid), delimitando los cánones sobre los que se establecería el arte occidental moderno como modelo único y absoluto propio de las élites, olvidando que lo sensible no es exclusivo de un grupo en particular, sino que hace parte de la condición humana del ser.

En realidad, el problema no es que la sociedad europea haya definido sus ideales respecto a la estética y el arte, aplicables a esa sociedad en particular en determinado momento histórico. Lo complejo deviene cuando ese modelo se impuso a otra sociedad totalmente diferente, en la que era muy difícil aplicar las categorías de este arte universal para el



análisis de prácticas tan particulares como las de las comunidades latinoamericanas. En esta medida, el arte occidental moderno, reconocido por y desde la ilustración como la “única forma de arte”, heredero de un pensamiento dualista que busca separar el todo para la comprensión de sus partes y delimitar unos parámetros básicos para darle validez o no a las obras, se torna excluyente y discriminatorio de todas aquellas expresiones artísticas que no encajan en su modelo porque no cuentan con el sistema conceptual adecuado para nombrarlas, lo que entraña que sean readaptadas, reformuladas, sustituidas o menospreciadas (Escobar, 1986: 39). Con ello se comenzó a gestar una no tan clara diferencia entre lo que era el arte erudito o Arte con mayúscula y el arte popular o arte con minúscula. En el afán de analizar y delimitar las especificidades de una forma de arte o de la otra, surge una distinción entre el nivel estético y el nivel artístico, la que aporta a la comprensión del arte occidental moderno y permite llegar a la conclusión de que es un modelo que no se puede aplicar al arte popular.

Parafraseando a Escobar (1986), y sin duda en la misma línea de Mandoki (2006-2013), el nivel estético hace referencia a un momento perceptivo y sensible, es decir, la experiencia, la *aesthesis*, y en ella se involucra el ámbito de lo bello, la búsqueda de la armonía en el juego de las formas, la síntesis de lo múltiple en un conjunto ordenado. El nivel artístico (o poético) tiene que ver con la posibilidad de intensificar la experiencia de lo real que se da a partir del juego de las formas, esto es, debe movilizar el sentido y provocar una situación de extrañamiento para develar significados y promover miradas nuevas sobre la realidad. Se marca entonces la diferencia entre la forma y el sentido. Vale la pena aclarar que en el pensamiento moderno occidental prevalece la forma sobre la función o el sentido, se privilegia la estructura formal del objeto sin interés alguno en sus posibles finalidades prácticas en la vida cotidiana, al tiempo que se exalta al artista como un genio creador.

Evidentemente, bajo este modelo dualista no es posible hacer un análisis del arte popular, puesto que sus expresiones (ya sean objetos o acciones) se inspiran en la vida cotidiana de las colectividades, en sus prácticas, sus ritos, sus fiestas; por ende, son portadoras de un valor de uso social basado en un modelo cultural entero, complejo y compacto. No es posible, por tanto, separar la forma de sus contenidos y utilidades, pero la cualidad de



“artísticas” de estas expresiones no se puede ni se debe medir por la carencia de funciones de las mismas, sino por la posibilidad de que ellas lleguen a provocar ese choque desencadenante de nuevas significaciones que constituye el efecto artístico fundamental. Es decir, cualquier objeto o práctica artística, ya pertenezca a la cultura hegemónica dominante o a la cultura popular, pueden tener un carácter estético aunque, solo se convierten en artísticos cuando se le acopla una significación poética y produce una situación de extrañamiento, una conmoción develadora que re-signifique la realidad. A través del arte se presentan posibilidades de entender que las cosas pueden suceder de otro modo y, como lo propone Sommer (2006), esto es lo que le da una fuerza y sentido político al mismo.

Es por esto que en la presente investigación identifico al baile de tango como una práctica prosaica, posibilitadora de situaciones estéticas y efectos sensibles en las personas y que, a su vez, también produce esa situación de extrañamiento a la que se refiere Escobar (1986). Aunque no identifico el tango como forma de Arte con mayúscula, reproductor de cánones hegemónicos, reconozco en él su capacidad para producir -como antes indicaron los estudiantes y bailarines entrevistados- una conmoción develadora que re-significa la realidad. Estamos ante un baile relacional en los términos que propone Quintero (2009), con características que facilitan la expresividad cultural y, en consecuencia, no debe ser visto como “mera encadenación virtuosista de movimientos y acrobacia, sino como intercomunicación corporal de emociones y saberes en un contexto cultural concreto” (Íbid, p. 29). Asimismo, este autor expone que específicamente en América Latina el baile, como práctica danzaria y de expresión corporal, está muy relacionado con el proceso de conquista y colonización, período en el cual los esclavizados asumían el baile como una práctica de expresión ritual de memorias colectivas, una estética de la seducción o una vía de comunicación e incitación libertaria, donde el ritmo contra el sufrimiento se convirtió en el más poderoso descubrimiento de los “negros” en América para poder continuar viviendo torturados, humillados y ofendidos (Quintero, 2009: 9-10, 33-34). En esa medida, es la cualidad ritual presente en la milonga el motor de esa conmoción develadora que re-significa la realidad.



En animales y seres humanos los rituales aparecen o se conciben en situaciones en las que ocurre alguna interacción disruptiva, turbulenta y ambivalente, en las que una mala comunicación puede llevar a encuentros violentos y hasta fatales. Los rituales, las artes de la conducta asociadas con ellos, están sobredeterminados, llenos de redundancia, repetición y exageración. (...) Las interacciones que los rituales rodean, contienen y median, casi siempre tienen que ver con la jerarquía, el territorio y la sexualidad/acoplamiento (un cuádruple interdependiente). Pero si esas interacciones son los “sucesos reales” que encierran los rituales, entonces, ¿qué son los rituales mismos? Son acciones simbólicas ambivalentes que apuntan a transacciones reales y al mismo tiempo ayudan a evitar un enfrentamiento demasiado directo con ellas. Entonces los rituales son también puentes-acciones confiables que nos ayudan a cruzar aguas peligrosas. No es casualidad que muchos rituales sean “ritos de pasaje” (Schechner, 2000: 195).

No debemos seguir pensando entonces el ritual como algo propio de comunidades primitivas solamente, puesto que este en realidad es un momento, una eventualidad donde se señala, se cuestiona, se invierte y hasta se transforman los modos como sucede la vida cotidiana, y en esa media, tiene un poder sanador. Quizás los esclavos de la época de la conquista no encontraron en el baile solamente una manera de poder continuar viviendo torturados, humillados y ofendidos, sino también la manera de sanar y transformar esa realidad.

La violencia primera u “original” de la vida real es cualquier cosa menos redentora. Los seres humanos necesitan “entender” la violencia de la vida real, aunque sólo sea, al principio, por repetición (...) [como] intentos de absorber y transformar la violencia del hecho mismo en algo redentor. (...) Pero también podría decirse que el ritual humano hace más directo al pensamiento, proporcionando respuestas ya hechas para enfrentarse con la crisis. Las ansiedades individuales y colectivas se alivian en rituales cuyas cualidades de repetición, ritmicidad, exageración, condensación y



simplificación estimulan al cerebro a que libere endorfinas directamente en la corriente sanguínea, permitiendo así el segundo beneficio del ritual, un alivio del dolor, una hartura de placer. Cuando decía que la religión era el opio de los pueblos, Marx puede haber tenido razón, en términos de bioquímica. Pero el ritual también es creativo porque (...) el proceso del ritual abre un tiempo/espacio de juego antiestructural. Y mientras en los animales domina lo no cognitivo, en los seres humanos siempre hay una tensión dialéctica entre lo cognitivo y lo afectivo (Schechner, 2000: 199).

Esto lo relaciono con lo que propone Rolnik relativo a habitar la paradoja entre la macropercepción y la microsensación, que es lo que potencia el ejercicio de pensamiento/creación para interferir en la realidad y generar nuevos posibles, otros modos de ser. Pero entonces, ¿qué intencionalidad tiene el tango, como baile relacional, como práctica ritual en las milongas, en nuestra actualidad citadina? Considero que como baile relacional señala cosas que suceden en la sociedad, por ejemplo, las relaciones de género, las relaciones queer, el hecho de poder abrazar otros cuerpos en espacios públicos sin ser juzgados.

Desde el ritual se generan experiencias corporales que ayudan a entender de otros modos la realidad cotidiana, haciendo posible sanar y suplir necesidades, entre otras, de encuentros en una sociedad fragmentada, de reconciliación frente a la violencia que vivimos día a día, de sentirnos en unión con las demás personas, de una real democracia en un espacio de igualdad, de valorar -nuevamente- la condición humana del ser. Rouget (citado por Quintero, 2009: 97) expone que “la música, más que



Imagen 21: *II Gran Milonga Distrital*. Pontificia Universidad Javeriana en colaboración con IDARTES (2014). Foto: archivo Centro de Gestión Cultural.

producir el trance, ejerce una función identitaria, respecto a una *identidad* comunal que se reconoce internamente múltiple y heterogénea; conformada por diferencias y contrastes que sólo se *uni-fican* en la comunicación y en la unidad de propósito que simboliza el rito”. Pasa lo mismo con el baile, en el que “además de gozar, manifestamos simultáneamente diversas formas de cómo somos (incluyendo lo que hemos sido y podríamos ser) entretejiendo cuerpo y cultura: componiendo, tocando, tarareando, cantando y, sobre todo, bailando (Quintero, 2009: 66).

Pero tampoco debemos pensar el rito solamente como una “catarsis” momentánea para poder aguantar el horror, sino para poder reconocerlo y evitarlo... pronto y en el futuro. Debe haber un papel transformador, algo más que un momento de escapatoria del mundo real y un volver a lo mismo. El baile de tango, como arte relacional, produce la situación de extrañamiento, esa conmoción develadora gracias a la experiencia que genera un conocimiento sensible, que re-significa la realidad. ¿Por qué tenemos que seguir pensando en comprender nuestras realidades solamente desde lo racional? ¿Por qué no acercarnos a los problemas políticos, económicos, sociales, educativos, éticos, etc., también desde las emociones? Bailar tango es un posible camino para intentarlo. La maestra María Teresa García Schlegel lo expresó de la siguiente manera:

El tango de salón -que es el que hace parte de la vida cuando llega la tarde después del trabajo y nos encuentra en un salón abrazados a la pareja de baile, ligeramente inclinados hacia ese abrazo, sintiendo con el calor y la piel la proxemia en el plexo solar y en el estómago bajo- se baila caminando. Desplegando ochos y figuras. Girando atento a la micropercepción y a la microsensación que en el encuentro de la pareja se desarrolla, y así se pivotea en el eje o se pasea con la pareja en círculo o se gira junto con todas las parejas en sentido contrario de las agujas del reloj. Cada una se esmera en frisar su propio bordado sin tropezar con nada, sin rozar sillas, sin tocar mesas o golpear torsos... y no se diga un traspie o un golpe con un brazo o una mano. El tema es seguir la ruta caprichosa y necesaria sin traicionar el abrazo, donde cada floreo, cada cambio de ritmo, una vacilación, una contención,



transforma de manera irremediable y para siempre el afecto de los cuerpos en el salón. Si hay más parejas es aún más difícil, pues se arman dos ruedas concéntricas que dependen en su flujo de lo que cada cuerpo tenga a bien escuchar y emanar en el encuentro (García, 2013: 20).

Se evidencia en esta práctica relacional un carácter agencial que poco tiene que ver la institucionalidad, y no es para mantener entonces el esquema dominante-subordinado. Ya es un avance decir y reconocer que tanto una como la otra son culturas. Pero esto es insuficiente hoy en día, hay que pensar en las capacidades de transformación mayores, y no solamente de catarsis o de un reconocimiento muy personal momentáneo sino impactos más sociales. El rito en la contemporaneidad tiene una unidad de propósito, que quienes están involucrados sientan la fuerza y el poder que tienen esas prácticas para transformar la existencia. El tango actúa como símbolo identitario de un colectivo.

En el símbolo está implícito el ritual. El ritual del tango está dado en el lugar de baile. Donde el pueblo lo consuma. Los rituales conllevan a la congregación, el juntarse muchos para algo. (...) Entonces todo símbolo se transforma en ritual cuando congrega, cuando hay ceremonia. El símbolo del tango está en la danza. En el baile está la ceremonia del pueblo, el ritual del pueblo (Dínzel, 1994: 108).

Tal vez puede haber un carácter revolucionario y transformador en esta práctica estética-prosaica, hedonística, voluptuosa que potencia el placer, el gozo, el prendamiento. ¿Podemos pensar la posibilidad de hacer revoluciones sociales a partir del gozo más allá de obras de arte hegemónicamente concebidas? Es posible, y entonces las agencias se darán gracias a la energía catártica en la experiencia del rito que nos permite explorar una existencia distinta, vivir de un modo distinto y quizás transformar otros trozos del mundo que habito. Esta cualidad agencial del baile relacional conlleva un carácter político, porque permite al ser humano autoconstituirse, darse cuenta de sí mismo, de cómo lo ven los demás, de cómo habita el mundo, de cómo construye su identidad como individuo que hace parte de una colectividad. Para ello no necesitamos la institucionalidad de por medio.



Sin embargo, tampoco podemos desconocer el valor de la institucionalidad y la academia para generar otras rutas de visibilidad de estas prácticas populares y sensibles; ello lo puedo evidenciar desde mi propia experiencia de vida. Como lo mencioné en el segundo capítulo del presente trabajo, mis primeros conocimientos acerca del tango se forjaron de manera empírica. Se puede decir que el tango no llegó a nosotros (colombianos) como baile social sino como una danza espectacular (Tambutti, 2009) y eso cambiaba un poco las reglas del juego, dado que el tango perdía su connotación de baile social y, aún siendo producido como danza espectacular y académica, no cumplíamos de manera estricta los parámetros o cánones que la misma exige para que fuera reconocido como un arte legítimo, digno de ser estudiado, ya que por ser el tango una práctica popular propia del suburbio, los bailarines de tango no tuvimos acceso a los conocimientos sobre composición y dirección para llevarlo al escenario como una obra de arte, todo lo hicimos de manera empírica, espontánea y autónoma, al ensayo y error. La academia llegó después (inicialmente con los programas de profesionalización de artistas y luego con la apertura de carreras profesionales en danza) a validar desde el componente teórico-académico, y ofreciéndonos títulos profesionales, lo que el campo ya nos había validado desde nuestra experiencia y el reconocimiento de nuestra labor, nuestras propias agencias, con el baile de tango. Todo esto deja ver también una manera de transdisciplinariedad.





Imagen 22: *Milonga, Tango BA Festival y Mundial*. Agosto de 2016. Foto: Andrés Martínez.

Se hace evidente entonces el valor del diálogo entre estas dos culturas: la hegemónica-dominante y la popular-subordinada, puesto que gracias a que yo acepté los cánones que impone la academia para poder ingresar, pude darle otras posibilidades de visibilidad a este tango que porto conmigo, que hace parte de mí. Lo introduzco en la academia y comienza a hacer parte de los quehaceres de la misma, ya no sólo como aquello que analizamos, aprendemos o discutimos, sino como algo que comienza a dar forma a nuestras prácticas, abriendo otros espacios para pensarlo de manera crítica y asumirlo de tal forma que vaya más allá de la simple celebración del encuentro.

Entonces, yo he “vivido ese consenso entre lo hegemónico y lo subordinado, no sólo como aceptación sino también como provocación, para estos que me abren la puerta del reconocimiento desde arriba (la academia) y comenzar a invertir esa relación arriba-abajo” (Piedrahíta, 2015). Más allá de pensar dicha inversión como una imposición de lo subordinado sobre lo hegemónico, es mirarla como una relación de mutua referencia. Precisamente a esto se refiere Escobar (1986) cuando menciona la hegemonía como un espacio de negociaciones, pactos, renunciaciones, consensos e intereses compartidos que, más allá de activar la oposición de la cultura dominante y la subordinada, debería buscar el



diálogo entre ambas, no con el fin de que una se superponga a la otra, sino como una manera de reconocer la existencia tanto de una como de la otra y su dependencia mutua. Es una aceptación de lo hegemónico por parte de uno, aunque sea impuesto por condiciones, aunque debo reconocer que necesito ese reconocimiento académico también para generar otras dinámicas de discusión y conocimiento. En este sentido, lo agencial permite reconocer diferencias, riquezas, vacíos entre ambas posturas (hegemónico-subordinado) para generar posibilidades de coexistencia y de diálogos, donde lo político se presenta más en el reconocimiento del otro como parte de uno mismo también.

Al propio tiempo, he presenciado esta relación entre la institucionalidad (hegemonía) y lo popular (subordinado) en los concursos. No en vano fue creado el Campeonato Mundial de Baile de Tango, a través del cual se promueve la recuperación del tango como manifestación de identidad cultural compartida con el mundo entero, y su permanencia y continuidad como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (UNESCO, 2009) en sus expresiones de música, baile, canto, poesía y literatura. Muchas personas juzgan al campeonato como sesgado por un carácter comercial, capitalista, burgués, excluyente y hegemónico, lo que es completamente válido y verdadero dada la institucionalidad del mismo. Sin embargo, y más allá de esto, la producción de este evento hace posible un encuentro multicultural, potencia acciones “otras” propias de la clase no dominante, lo que permite que el baile de tango siga cultivándose como una práctica artística popular relacional. Es decir, el campeonato mundial promueve la gestión y circulación del tango como danza escénica, ya sea en su categoría de pista (improvisación) o de escenario (creación coreográfica), puesto que ambas están mediadas por unos parámetros de concurso, un jurado calificador y un público que las recibe; pero también promueve la permanencia del baile de tango como práctica artística popular relacional a través de las milongas que se organizan como programación complementaria del mismo campeonato, acompañada de talleres, seminarios, conferencias, conciertos, espectáculos, cafés literarios, exposiciones de arte, etc., que no se llevan a cabo solamente en el centro de la ciudad de Buenos Aires como lugar accesible a una pequeña porción de la población, la dominante, sino que se realizan también en la periferia, como una especie de programación alternativa en los barrios que antiguamente fueron arrabales y le dieron vida al tango. Lugares a los



que accede todo tipo de público sin distinción de clase, raza, nacionalidad, género, sexo, estatus social y económico o ideologías éticas y morales.

Asumir el baile de tango como una fuente de conocimiento sensible que posibilita vínculos entre el arte y la cultura, conlleva entonces lo siguiente:

Comprenderlo como una práctica artística popular relacional, estésico-prosaica, y no tanto como Obra de Arte, porque hace parte de la vida cotidiana de un grupo social particular y, como baile social (que es su naturaleza), es asequible a una gran cantidad de población en las milongas, donde el acto creativo se presenta constantemente gracias a la improvisación del movimiento. El tango pasa a ser obra de arte cuando es codificado y sistematizado coreográficamente para ser llevado al teatro, a los concursos o campeonatos, ya que estos le imponen una serie de normas y reglas que lo convierten en danza escénica. Sin embargo, este tipo de eventos, que son agenciados por la institucionalidad dominante y hegemónica, ofrecen oportunidades laborales a artistas de diferentes disciplinas: bailarines, coreógrafos, técnicos de sonido y luces, gestores culturales, diseñadores, entre otros. Además potencia, de manera indirecta obviamente, una serie de prácticas artísticas y culturales propias del pueblo (como las milongas), a través de las cuales el baile de tango se mantiene vivo y vigente en la actualidad globalizada. De lo contrario, es posible que hubiera desaparecido.

Entender la cultura en los términos que propone Jesús Martín Barbero (2014), esto es, más allá de la visión culturalista, intelectualoide e ilustrada que muchas veces prevalece, y pensarla más como la cultura del común.

[Como la] construcción cotidiana y colectiva de sentido de la vida que se gesta en el convivir, en el estar juntos. Nadie le da sentido a su vida por sí solo, sino en la familia, con la pareja, en el barrio, en la ciudad. Entonces el desafío hoy es comprender la complejidad de la convivencia humana, la cual nos plantea que lo importante no es solamente la cultura individual, de cada persona, sino que lo importante debe ser la cultura que habitan, sueñan, sueñan, pintan, bailan y cantan la mayoría de las personas. Pero también se



debe tener presente como parte de la cultura la venganza, el odio, la envidia, la zancadilla y de alguna manera la corrupción (Martín Barbero, 2014).

Por último, reconocer en nuestra actualidad contemporánea el valor de la transdisciplinariedad, gracias a la cual se generan diálogos entre ideologías opuestas para potenciar mutuamente su existencia superando la imposición de algunas sobre las otras, donde las agencias emergen en la interacción entre las personas, generando intereses y sensibilidades compartidas (Sáenz, 2012). Bailar tango potencia estas agencias. La agencia no transforma lo macro sino lo micro, lo pequeño y puntual, y en las milongas esta agencia parte de un interés individual, una transformación en el propio modo de verse que fortalece la autoestima, ya que la práctica del baile de tango está directamente relacionada con la corporeidad en un sentido holístico del ser, motivado por la emocionalidad. Pero esta agencia no agota sus límites en la individualidad sino que, como bien lo propone Quintero (2009), las individualidades cobran sentido en la labor de conjunto, y si desde la individualidad se pueden agenciar cambios en los modos culturales y de vida, estos se proyectan en la colectividad.

Ahora bien, directamente relacionado con el carácter agencial del baile de tango está su sentido político, porque “Las relaciones entre el arte y la política pasan hoy menos por las posiciones partidarias e ideológicas y más por el reclamo de visibilidad política y reconocimiento sociocultural” (Martín Barbero, 2010:16). El arte fue un camino para contribuir a los procesos decoloniales (Mignolo, 2009:13) a través de las imágenes [que pueden ser pintadas, relatadas, cantadas o bailadas], con las que las culturas visuales [yo las llamaría corporales] aportan a la construcción de lo social revelando y reactualizando muchos aspectos no conscientes de dicha construcción; porque las imágenes permiten descubrir sentidos censurados por la lengua oficial, y ofrecen interpretaciones y narrativas que desde siglos precoloniales iluminan el trasfondo de lo social para la comprensión crítica de la realidad (Rivera, 2010). Hoy, en nuestros contextos urbanos donde lo cultural popular no se presenta como un todo común sino como microespacios, “nichos” en los que se conservan o se gestan modos particulares de rechazo, resistencia o aceptación de lo dominante, el arte deviene posibilidad de gestar nuevas culturas políticas. Y en este mundo



contemporáneo globalizado, atomizado, quizás el sentido político de bailar tango es hacer que las personas se unan a través de su abrazo.



CONCLUSIONES

El tango, emotivamente y sensiblemente, es un viaje sin retorno. Una vez tu empiezas, muy difícilmente puedes regresar... O sea, te atrapa.

María Teresa López

Al llegar a la recta final de este largo y enriquecedor camino, tiene sentido dejar claro que, más allá de pretender “legitimar” la validez del conocimiento sensible con respecto del conocimiento académico-racional, mi interés fue comprender de qué manera se conoce el mundo, o la realidad, a través de una práctica cultural y expresión prosaica cuyo valor radica en lo simbólico, lo estético y la representación, caracteres muy presentes en el campo del arte. Para ello puse en evidencia, de alguna manera, que yo transito entre estos dos campos que generan fuertes tensiones: un saber popular que heredé de mi familia, el que he aprendido gracias a la experiencia común y empírica; y un saber académico, amparado bajo la rigurosidad científica, que he ido aprendiendo como estudiante y docente universitaria.

Poco a poco el ejercicio investigativo me encaminó a hacer una reflexión, a partir de mi propia experiencia y en diálogo con las experiencias de mis estudiantes, colegas y cultivadores de tango, para comprender de qué manera el baile, como expresión prosaica de un determinado colectivo, aporta a la construcción de un conocimiento que le da sentido a la existencia humana y contribuye a la transformación social. A partir de dicha reflexión, puedo plantear las ideas que seguidamente se resumen. Las mismas ideas, me permiten considerar cumplidos los objetivos de la investigación.

En primera instancia, y haciendo eco a las palabras de los autores cuyas teorías dan soporte a esta investigación, es necesario tener en cuenta la importancia de la experiencia y su efectivo modo de acontecer en la vida, esto es, la experiencia común, puesto que cada práctica implica una experiencia, y cada experiencia comporta un conocimiento. En dicha experiencia común, que es diferente pero no ajena ni distante a la experiencia científica,



cada persona conoce sus realidades a partir de la integralidad en el devenir de la vida misma. Es esta una experiencia más humana, vital y espontánea que no implica un análisis riguroso para su comprensión, sino que cada sujeto la va integrando a su mundo de acuerdo con las significaciones que él mismo le da a cada una de esas experiencias. En otras palabras, cada experiencia es diferente y subjetiva, porque cada persona es quien le da significado y la integra a su conjunto de sentido, es decir, a su realidad, a su mundo. En esta medida, la experiencia comporta un conocimiento, porque “todo conocimiento humano es, inevitablemente, una interpretación de eso que llamamos realidad. En esta interpretación consiste fundamentalmente la significación” (Rabade, 1985: 71).

Las experiencias, sean comunes o científicas, son corporales, porque el cuerpo es mediado y mediador indispensable para la experiencia humana, por ende, para producir conocimiento. Pero no es conveniente seguir teniendo un ideal del cuerpo humano como un conjunto de sistemas y órganos atomizado, yuxtapuestos, independientes unos de otros. Por el contrario, debemos asumir el cuerpo humano con una mira holística, que evidencie el montaje evolutivo que vive cada individuo desde su concepción biológica hasta su desarrollo como persona, proceso durante el cual se va conformando y perfeccionando el esquema corporal en el continuo contacto con el mundo a través del movimiento y la acción, permitiéndonos tomar conciencia de nuestra realidad tanto somática como psíquica. Es el esquema corporal una representación mental que nos hacemos de nosotros mismos. Una imagen vivida y dinámica de nuestro cuerpo como conjunto holístico y sinérgico, que nos posibilita la unidad significativa de las experiencias (Rabade, 1985).

De acuerdo con Rico Bovio (1998) y Mandoki (2006), la condición corporal del hombre es perfectible y estética. Esto lo hace un ser insuficiente en su individualidad y para lograr su proceso evolutivo, necesita estar en contacto con otros seres humanos y con su entorno en general, a través de las valencias corporales (necesidades-capacidades) que motivan la producción de extensiones corporales, por ejemplo, en creaciones prosaicas -como el tango- para satisfacerlas. Bailar tango nos permite redescubrir nuestro esquema corporal y su cualidad sinérgica gracias a la sensibilidad que potencia esa práctica, recordándonos que



nuestra totalidad corporal requiere del movimiento para mantener su equilibrio, estimulando todos los sentidos, no solamente el visual-racional.

Aún cuando el tango llega a nuestras sociedades colombianas como baile, su arraigo se da, en mayor medida, gracias a la música y las letras, afectando la sensibilidad de aquellas personas que se sentían identificadas con ellas. Entonces era una música considerada más para ser escuchada que bailada. La idiosincrasia de la cultura paisa, los aspectos sociales, económicos y políticos de aquella época, coincidieron con el momento de mayor furor tanguero en el país. En este contexto, el tango es apropiado como una expresión identitaria tanto en la urbe como en los pueblos, configurando el *habitus* de estas personas que luego lo heredaron a sus generaciones más jóvenes, quienes lo han ido transformando en sus prácticas, garantizando su permanencia en la actualidad.

Durante este proceso investigativo, también me di cuenta que he transitado con el tango corporeizado en mí por las dos principales ciudades del país: Medellín y Bogotá. Puedo decir hoy que en Medellín todavía permanece una idea general de que el baile de tango es para virtuosos, porque es lo que ven en un espectáculo, entonces lo conciben como una práctica muy difícil y de limitado acceso para una gran cantidad de población. Esa fue la imagen del baile de tango que nos llegó gracias a los medios de comunicación y las producciones artísticas como *Tango argentino* en la década de los años 90. Es por esto que en Medellín todavía hay una mayor cantidad de población conocedora del tango desde la música y las letras, como una música de cantina concebida para ser escuchada y no bailada; a ello se suma, que es la ciudad con mayor desarrollo escénico del tango en el país, dado que la gente se arriesgó más a hacer producciones artísticas bajo ese modelo argentino (López, 2016), y no se interesó mucho por aprender el baile como hecho social. En Medellín, el baile social de tango muy recientemente ha comenzado a develarse.

En Bogotá también había inicialmente una cultura de tango-escuchas y bailarines profesionales como en Medellín. Alrededor de 2001 se comienza a gestar el movimiento milonguero que actualmente existe en la ciudad capital. Se puede decir que el Café de Buenos Aires, parrilla-restaurant argentino ubicado en el centro histórico de La



Candelaria, ícono de la cultura tanguera de su época, fue el sitio que comenzó a cautivar la atención de las personas que querían aprender a bailar tango como hecho social, no escénico. Mucha gente llegó al Café de Buenos Aires con curiosidad de conocer ese baile exótico que estaba de moda, y terminaron frecuentando las milongas porque decidieron el tango como su género de esparcimiento, de entretenimiento y de placer (López, 2016).

Esto dio pie para que otros gestores y productores se arriesgaran y abrieran otros espacios, otras milongas, y poco a poco se fueron especializando en el tema, tomando como referente las milongas de Buenos Aires para aprender de ellas y disponer los lugares para el encuentro, decorar e iluminar los salones, musicalizar. Comprendieron que el tango es por esencia un baile social, que se ejecuta abrazado a otra persona, y por lo tanto, puede ser practicado por una gran cantidad de personas sin restricciones de edad, género, orientación sexual, ideologías políticas o religiosas, condiciones sociales y económicas.

De esa manera, el tango permanece actualmente en nuestras sociedades colombianas: gracias al baile, ya sea en sus expresiones poéticas o prosaicas, porque es así como la población joven, pero también una buena parte de la población adulta, se apropia de él y lo renueva. Ahora bien, ¿qué tan significativo es para estas personas bailar tango? Es decir, ¿esta práctica los afecta significativamente como para que transformen de alguna manera sus realidades y relaciones con el entorno? Sí, porque como práctica social refleja cuatro elementos fundamentales que lo determinan como una fuente de conocimiento, desde y en lo sensible, para darle sentido a la existencia humana y contribuir a la transformación social. Estos cuatro elementos son: la estesis, la emocionalidad, la experiencia vital y la condición humana.

Al ser el baile de tango una práctica que toma como medio expresivo, primario e indispensable, el cuerpo humano (Dorfles, 2004), actúa como el motor para que la estesis - sensibilidad corporal- aflore a través del encuentro con el otro en un abrazo acompasado y el convivir con otras personas en el transcurrir de la milonga, permitiendo al ser humano “darse cuenta”, esto es, ser consciente, de la necesidad vital del encuentro y el poder hacer en comunión con otro. Estos encuentros potencian la micropercepción del cuerpo,



entendida como las facultades propias de cada uno de sus órganos sensoriales de manera holística y sinérgica, permitiendo nuevos modos de conexión con el entorno más allá del contacto visual-racional que ha prevalecido, donde cobran valor las emociones, que son corporales, afianzando el conocimiento, la aceptación y la confianza en sí mismo como un ser humano individual con identidad propia, que se proyecta en un colectivo. Esta confianza en sí mismo hace posible la confianza en el otro, exaltando la condición de alteridad que valora la tolerancia, el respeto y la aceptación de la diferencia, abriendo espacios y momentos para el diálogo, la paz y la reconciliación. El valor del baile de tango como fuente de conocimiento sensible, radica en que sólo puede conocerse en y desde la experiencia, ya que al estar en íntima relación con las emociones y pasiones humanas, se torna muy complejo verbalizarlo, por lo tanto debe ser experimentado, vivido, corporeizado, como un dispositivo que “transforma a los individuos en seres ultra-sensibles frente a sí mismos” (Documento de trabajo, 2015-I) y sus propias realidades, como una manera “otra” de comprender el mundo que habitan exaltando el valor de lo humano y potenciando la evolución del ser. Porque la esencia de lo humano está en el cuerpo y su cualidad sensible-sintiente que lo impulsa a actuar; y donde hay sensibilidad, hay generosidad (Mandoki, 2013).

Desde los estudios artísticos, como campo académico emergente, se deben generar espacios para debatir de manera crítica los diálogos y tensiones entre el baile de tango como arte popular y la institucionalidad, proponiendo derroteros que desemboquen en políticas culturales para potenciar la sensibilidad de las personas. El gremio tanguero en Colombia sigue siendo pequeño. Cautivar más personas para que se involucren, “depende básicamente de las políticas de organización y administración de la ciudad que permitan producir eventos, como la tango vía, el día internacional del abrazo y la milonga distrital, para sacar el tango a las calles de la ciudad y [que] afecte a las masas. Eso no lo puede organizar una sola persona directamente. Se necesita un apoyo institucional” (López, 2016). Pero debemos ser cuidadosos a la hora de gestionar este tipo de eventos, para que generen impactos reales que transformen la sociedad y vayan más allá de la producción económica, que muchas veces solo satisface intereses individuales. Para muchas personas, el tango ha



dejado de ser una actividad lúdica para convertirse en actividad laboral, o en un negocio. Pasa en Buenos Aires que es su cuna. Puede pasar en cualquier otra ciudad que lo acoge.

¿Qué hacemos con el entusiasmo de quienes en Colombia aman el tango? En Bogotá, por ejemplo, hay un interés en varias instituciones universitarias en ofrecer clases de tango como baile social a su comunidad académica, y formar grupos de proyección con el tango de escenario. Igualmente, se han visto estas manifestaciones en algunos colegios de la ciudad. Es una manera de ofrecer actividades corporales y artísticas en pro de la formación integral de los estudiantes, generando también espacios para practicarlo por gustos y aficiones.

Quienes elegimos el tango como profesión, debemos diseñar estrategias metodológicas para que su enseñanza-aprendizaje-práctica, vaya más allá de celebrar el encuentro y en realidad tocar las sensibilidades de las personas. “No querer solamente el dinero de las personas que pagan por tus clases, sino buscar transformar a partir de lo que tú haces” (Benavides y Agudelo, 2015), siendo conscientes de que el tango genera valores positivos para sociedades como las nuestras, que tienen tantos problemas de falta de confianza, falta de respeto por el otro, agresiones, intolerancia. Entonces, el tango puede ser una herramienta importante para la transformación de las sociedades.

Sería buenísimo que desde lo institucional, se dieran cuenta que el baile de tango es como un diamante en bruto. Si todo el mundo tuviera la capacidad de abrazarse como se abraza uno durante el baile, tendríamos sociedades mucho mejores. Ese es el gran aporte, para mí, que tiene el tango para nuestra sociedad. Desde ese punto de partida se debería invitar a la ciudadanía a una práctica muy particular, la práctica del abrazo. Nosotros siempre tenemos miedo de abrazarnos con el que no conocemos, siempre tenemos prevenciones con la gente. En el tango no. En el tango esa prevención no está. Entonces se convierte en un pre-texto, un vehículo conductor para llevar a la gente a que sea capaz de abrazarse, y participar de una jornada en la cual uno pueda ser tolerante, y que la inclusión social y la reconciliación sean el eje



conductor a través del abrazo del tango. Porque en las milongas, la práctica que hay desde lo social es de la democracia. No importa si eres viejo o joven, blanco o negro, rico o pobre, si eres de izquierda o eres de derecha; no importa nada de eso. Lo que importa es que hay un lenguaje común y es el abrazo. Si eso lo aplicáramos a nuestra sociedad, seríamos mejores personas (López, 2016).

Si el tango es un viaje sin retorno, debemos aprovechar esa potencialidad para explotarlo. Generar diálogos, consensos y agencias que de manera transdisciplinaria vinculen esta expresión artística con la cultura de los grupos sociales que la producen, con una visión que trascienda su valor económico para quienes lo cultivan a nivel profesional. Porque hay muchas otras acciones que emergen de esa práctica, como las voces de agradecimiento, los buenos deseos que te ofrecen cuando visitas otros territorios, los aplausos, las sonrisas, conmover y que nos conmuevan. Esas son cosas que uno no espera, no tienen precio y son motivadas por ese “abrazo acompasado que renueva los vínculos del afecto, arma nuevos derroteros en el encuentro, y le devuelve el sentido a la vida” (Ospina y otros, 2011). Porque “un abrazo reconforta aquí y en cualquier otra parte del mundo. Cualquier sello positivo en la vida, cualquier manifestación de reconciliación, amor y afecto, se da a través de un abrazo. Y el permanecer abrazado a otra persona, durante tres minutos que dura un tango, ya es suficiente para que tú puedas empezar a crecer más de lo que eres” (López, 2016).



FUENTES CONSULTADAS

AGUDELO, Natasha. BENAVIDEZ, Diego (s.f.). *Campeones mundiales de tango Buenos Aires 2011*. Revisado el 29 de junio de 2016 en <http://diegoynatasha.blogspot.com.co/>

BENAVIDEZ, Diego. AGUDELO, Natasha (2015, enero 22). Entrevista concedida a la autora de esta investigación. Medellín.

BERMÚDEZ, Egberto (2014). Un siglo de tango en Colombia: 1913–2013. *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, pp. 243-326.

BOURDIEU, Pierre (1993). *El sentido práctico. Estructuras, hábitos, prácticas*. Madrid: Taurus. Revisado el 15 de octubre de 2011 en <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/bourdieu-el-sentido-practico.pdf>

BOURRIAUD, Nicolás (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BUITRAGO, Andrés (2014) *¿A qué suena la 'Perse'? Prácticas artísticas contemporáneas y experiencias de comunidad*. Bogotá: Centro de Estudios Artísticos CEA. Revisado el 19 de enero de 2016 en http://astrolabio.phipages.com/storage/instance_32710/ASTROLABIO13-2_43-58.pdf

COLLIER, Simon (1997). Ha nacido el tango entre las décadas de 1880 y 1920. *¡Tango! El baile, el canto, la historia*. Barcelona: Paidós, pp. 19-64.

CRESWELL, Jhon (1998). *Un estudio fenomenológico. Qualitative inquiry and research design. Chosin among five traditions*. California: Sage.



Documento de trabajo: entrevista concedida a la autora de esta investigación y reflexiones escritas por estudiantes de Arte Danzario de la ASAB (2015-I). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Documento de trabajo: entrevista concedida a la autora de esta investigación y reflexiones escritas por integrantes del Grupo Institucional del Tango (2015-II). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

DÍAZ VELASCO, Andrés (2008) ¿Qué nos insinúa la experiencia corporal? *Revista Corporeizando*, 1(2). Revisado el 10 de noviembre de 2013, en <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/corporeizando/article/view/655/666>

DÍNCEL, Rodolfo. DÍNCEL, Gloria (2014). *Tengo una pregunta para ustedes*. Entrevista realizada por Pepa Palazón. Revisado el 3 de julio de 2016 en <https://www.youtube.com/watch?v=HoDtaIYI9zE>

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

DORFLES, Guillo (2004). *El devenir de las artes*. México, DF: Fondo de cultura económica.

ESCOBAR, Ticio (1986). “La cuestión de lo artístico” y “la cuestión de lo popular”. *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Asunción: Museo del Barro, pp. 39-127.

Festivales de Buenos Aires (2011). *Tango Festival y Mundial*. Revisado el 14 de diciembre de 2011 en <http://festivales.gob.ar/index.phtml>

GALLO CADAVID, Luz Elena (2010). *Los discursos de la educación física contemporánea*. Bogotá: Kinesis.



GARCÍA SCHLEGEL, María Teresa (2013, febrero-diciembre). Tango. Teoría de la praxis y creación. *Revista ASAB*, 7. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, pp. 20-21.

GUERRA, Ramiro. HERNÁNDEZ, Lisette (s.f). *Seminario de Apreciación de la Danza*. La Habana: Universidad para Todos.

HURTADO DE BARRERA, Jacqueline (s.f). *Investigación holística: una propuesta integrativa de la investigación y de la metodología*. Revisado el 5 de diciembre de 2016, en <http://www.monografias.com/trabajos25/investigacion-holistica/investigacion-holistica.shtml>

_____ (2002). *El proyecto de investigación holística*. Bogotá: Magisterio.

JARAMILLO, Jaime (2015, abril 28). Entrevista concedida a la autora de esta investigación. Bogotá.

LAVE, Jean (1996). La práctica del aprendizaje. *Estudiar las prácticas. Perspectivas sobre actividad y contexto*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 15-45.

LÓPEZ, María Teresa (2016, agosto 31). Entrevista concedida a la autora de esta investigación. Buenos Aires.

MANDOKI, Katya (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura: prosaica I*. México: siglo XXI.

_____ (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales: prosaica II*. México: siglo XXI.



_____ (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: siglo XXI.

MARTÍNEZ DíEZ, Noemí (2000). Lygia Clark. *Arte, individuo y sociedad*, 12, pp. 321-328. Revisado el 15 de enero de 2016 en http://www.arteinindividuoy sociedad.es/articles/N12/Noemi_Martinez.pdf

MARTÍN BARBERO, Jesús (2010). Mutaciones culturales y estéticas de la política. *Revista de estudios sociales*, 35, pp. 15-25.

_____ (2014). Ponencia. *Cátedra: nuevos enfoques en política cultural y ciudad*. Bogotá: Alcaldía Mayor.

MIGNOLO, Walter (2010, enero-junio). Aisthesis decolonial. *Revista calle 14*, 14(4), pp. 10-25.

OSPINA ESPITIA, Martha Esperanza. ORJUELA PARRADO, Dorys Helena. GARCÍA SCHLEGEL, María Teresa (2011). *Investigación para la creación de un currículo pertinente en danza*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

PAREDES ORTIZ, Jesús (2003, julio). Desde la Corporeidad a la Cultura. *Revista Digital*, 9(62). Revisado el 10 de noviembre de 2013 en <http://www.efdeportes.com/efd62/corpo.htm>

PEDRAZA, Zandra (2013, octubre). Por el archipiélago del cuerpo: experiencia, práctica y representación. *Revista Nómadas*, 39, pp. 13-27. Revisado el 3 de septiembre de 2015 en <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105129195002.pdf>

PÉREZ, Carlos (2016, agosto 20). Clase de tango personalizada para la autora de esta investigación. Buenos Aires.



PÉREZ DE SAMPER, Rocío (2010). *Esta Locura de Tango*. Requisito parcial para optar al título de Magíster en Estudios Culturales. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

PÉREZ, Olga (2016, enero 30). Entrevista personal concedida a la autora de esta investigación. Medellín.

_____ (2011, octubre 31). Entrevista personal concedida a la autora de esta investigación. Medellín.

PIEDRAHÍTA, Luisa (2015). Correcciones y aportes al trabajo final del Seminario IV del Proyecto Curricular Maestría en Estudios Artísticos. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

PUJOL, Sergio (2011). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

QUINTERO RIVERA, Ángel (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.

RABADE ROMEO, Sergio (1985). *Experiencia, cuerpo y conocimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: RAE.

RICO BOVIO, Arturo (1998). *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*. Quito: Abya-Yala.

_____ (2005, enero-abril). Las coordenadas corporales. Ideas para repensar al ser humano. *Revista Filosofía*, XLIII (108), pp. 89-96.



RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010). Sociología de la imagen. Una visión desde la historia colonial andina. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, pp. 19-51.

SÁENZ OBREGÓN, Javier (2012). Entrevista. Doris Sommer y Javier Sáenz. Diálogos, canal capital, Bogotá. Revisado el 5 de mayo de 2015 en <https://www.youtube.com/watch?v=BNawVp7HO8Q>

SCHECHNER, Richard (2000). El futuro del ritual. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 193-230.

SOMMER, Doris (2006). Juego de cintura. La agencia cultural en América Latina. *Temas*, 48, pp. 29-38.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Proyecto Curricular Arte Danzario (s.f.): Registro Calificado. Documento digital facilitado por el proyecto curricular. Bogotá.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB. Maestría en Estudios Artísticos (2010): Registro Calificado. Documento digital facilitado por la maestría. Bogotá.

ROLNIK, Suely (2007). *La memoria del cuerpo contamina el museo*. Revisado el 6 de diciembre de 2015 en <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

_____ [s.f. (a)]. *Geopolítica del Rufián*. Revisado el 6 de diciembre de 2015 en http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH011a/801bf971.dir/r67_05nota.pdf

_____ [s.f. (b)]. *Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía*. Revisado el 15 de octubre de 2011 en www.traficantes.net/var/.../5cde0f979a7512a682a4c74405305fa8.rtf

TAMBUTTI, Susana (2009). *Teoría general de la danza*. Revisado el 15 de octubre de 2011 en http://www.sanfelipe.edu.uy/imgs/documentos/202_1.pdf

VALENCIA GIRALDO, Asdrúbal (2016, marzo 28). Entrevista concedida a la autora de esta investigación. Medellín.

_____ (2011). *El universo del tango*. Medellín: Academia Colombiana del Tango.

VILLA MARTÍNEZ, Edis Aleida (2012). *Análisis del baile de tango como una práctica socio-cultural que posibilita experiencias corporales significativas para la educación del ser humano*. Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Educación Física. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Educación Física.

_____ (2011). *Tango: baile de salón. Danza de escenario*. Trabajo de grado para optar al título de Maestra en Artes Escénicas con énfasis en Dirección Coreográfica. Programa de profesionalización de artistas. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes ASAB.

