Facultad de Psicología - Universidad Nacional de Mar del Plata

Repositorio RPsico **http://rpsico.mdp.edu.ar**

Trabajos de Tesis Tesis de Maestría

2014-03-19

el Tango - la mujer - el psicoanálisis

Schenini, Mónica Alicia

http://rpsico.mdp.edu.ar/handle/123456789/67

Descargado de RPsico, Repositorio de Psicología. Facultad de Psicología - Universidad Nacional de Mar del Plata. Inni

Cuando el hombre se olvida del que supone
ser entre los otros es Uno y, entonces,
en el borde mismo del aire, danza.
ALEJANDRO ARIEL

"El infinito tango me lleva hacia todo"
BORGES

El Tango- La Mujer - El Psicoanálisis

Mónica Alicia Schenini

Resumen

Este trabajo intenta hacer una aproximación desde el psicoanálisis al lugar social que ocupó la mujer en Buenos Aires en los primeros años del siglo XX y para ello buscamos en el tango por considerarlo como expresión del discurso social de la época.

El tango al ser un artefacto cultural muy complejo, posibilitó una construcción identitaria a través de su baile, sus diferentes composiciones musicales y sus interpretaciones a través de la concurrencia de códigos muy diversos en cada uno de estos componentes.

Esperamos más que una elucidación acabada, un acercamiento y un camino que conduzca a posteriores elaboraciones sobre el tema en cuestión.

Palabras claves: acto creador – sexualidad – estética social – sublimación – felicidad

Abstract

This work try to make an approximation from the psychoanalysis to the tango's woman place, waiting more than a finished elucidation if not a rapprochement and a way which lead to subsequents developments about this topic.

The Tango because is a complex cultural device, made possible an identity construction from its dancing, its difference musicals compositions and its interpretations through the diverse codes in every one of the components.

From there that we are going to appeal to the contribution made by Freud and Lacan, which make our attempt of the problem's approximation more clear.

Key Words: creation act - sexuality - aesthetic social - sublimation - happiness.

INDICE GENERAL

1. INTRODUCCION ……. 4

1.1. El problema

1.2. Fundamentos bibliográficos

1.3. Objetivos

2. El origen de la palabra tango ……. 9

3. Raíces musicales y contexto social ……. 12

4. La Pareja y las representaciones sociales ……. 21

5. El cuerpo como lugar de experiencia ……. 27

6. La estética de la Danza ……... 39

7. Lo pulsional …….. 49

8. La mujer y el Arte ……. 54

9. CONCLUSIONES ……. 66

BIBLIOGRAFIA …**…….. 73**

1. INTRODUCCION

Este trabajo intenta hacer un recorrido a través de la historia social del Rio de la Plata y específicamente de Buenos Aires en los comienzos del siglo XX que nos permita descubrir y comprender el lugar social que ocupó la mujer. Para ello nos acercaremos a los procesos que coadyuvaron en la irrupción del tango como expresión del discurso social de la época ya que al ser un artefacto cultural muy complejo posibilitó una construcción identitaria a través de su baile, sus diferentes composiciones musicales y sus interpretaciones.

En ese contexto histórico, saturado por las tradiciones hispanas, la trasgresión corporal que las figuras de esta danza exigían, respondió a la lógica de un orden social caracterizado por la supremacía masculina y el sometimiento de la mujer. Esta transmisión de mitos, creencias y prejuicios estuvo sustentada por la producción de un discurso dominante masculino y contó con la adhesión no reflexiva de un universo significativo que forma parte del género mujer.

El baile surge como una metáfora de la vida social y va a tratar de expresar la necesidad de reinscribir a la mujer en un escenario que le permita reposicionarse subjetivamente. Este tema nos conduce a la importancia de la contextualización en la creación de sentidos que adquirirán eficacia simbólica en la organización de los procesos subjetivantes.

Podemos decir que la danza es el único arte cuyo medio expresivo es el cuerpo. Las representaciones sociales de la época, asociadas a los hombres y a las mujeres adjudicaron notoria importancia a los cuerpos como soporte de arquetipos, el de la mujer dócil al servicio del varón, estéticamente focalizado en la mujer bella y joven y el hombre con poder, pintón y coraje, privilegiando la belleza corporal según modelos jerarquizados de acuerdo con los prejuicios estimulados por el género masculino y acatados por las mujeres.

El conocimiento del cuerpo es un fenómeno siempre novedoso, provisional porque está en devenir, en permanente construcción. Va haciendo una acumulación de registros que acerca de la cultura van logrando los seres humanos durante su existencia.

Estas reflexiones invitan a pensar que el cuerpo de la danza no puede circunscribirse a una experiencia interior, exige una expresión de esa experiencia para convertirse en un signo visible, legible para otros.

La danza como acto creador franquea las puertas de lo estético e introduce la dimensión de lo propio en el mundo.

Los primeros bailarines tuvieron que desplegar toda su creatividad, toda la fuerza de su temperamento, caracterizado por carencias de todo tipo, para enriquecer este baile hasta convertirlo en la expresión auténtica de una clase social.

Podemos decir que el tango manifestó un modo de abordar el dolor de existir, de sostener la libertad del hombre en un espacio posible y digno.

La danza es la más enigmática de las artes y la que pone en movimiento los modos más tempranos de expresión humana.

El cuerpo, a partir del movimiento, está dispuesto a dejarse afectar por el aquí y el ahora de la danza, lo que le permite construir un horizonte de posibilidades abierto a la creación de nuevas formas de mirar el mundo, su propio cuerpo y la danza, sin olvidar que no se trata sólo de bailar, sino de comunicar bailando, de conmover al espectador y dejarle una huella profunda.

Si sostenemos que la danza es un medio para expresar emociones entonces no podemos dejar de pensar que está estrechamente ligado con la sexualidad.

En este sentido, la sexualidad es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja

Precisamente es por esto que el baile, y fundamentalmente el baile en pareja ha tenido que soportar censuras de todo tipo en el transcurso de la historia.

Podríamos decir que la danza fue escogida y practicada por el individuo porque lo hace feliz, porque le otorga la dicha, porque encuentra con ella intensas sensaciones placenteras.

Cuando el artista rebasa los límites temporales de la estética, los límites del tiempo que le toco vivir en términos de la estética social, produce un efecto disruptivo, un cimbronazo en el estado de las cosas.

Encontramos pues, un sujeto que tiende a la búsqueda de la felicidad representada en los aportes de las relaciones sexuales; pero, también, lo encontramos luchando contra la tendencia cultural que le impide tal realización.
Surge la danza como una manifestación capaz de brindar la felicidad a través del mecanismo de inhibición pulsional.
Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos decir que el individuo que danza lo hace porque de esta manera logra eludir la represión que sobre sus pulsiones libidinales recae gracias a la desviación efectuada sobre el fin de la pulsión que crea una nueva manifestación más acorde con los objetivos culturales. O sea, obtiene satisfacción pulsional por medio del proceso de sublimación.
Desde el psicoanálisis, como otros discursos (Foucault por ejemplo) se ha llegado a esbozar la idea de que el sujeto actual no es el mismo que el de siglos pasados ya que su posición está determinada, en parte, por la historia. Los individuos nos ubicamos socialmente de acuerdo a las coordenadas de tiempo y espacio en que nos toca vivir.
Siguiendo a Foucault podemos decir que para comprender la historia de la sexualidad hay que contextuarla dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.
Cabe destacar que el propio cuerpo no es sino el resultado de las huellas de la historia. Huellas que no son el producto de un impacto unidireccional, sino fruto de la lucha que desarrolla el individuo
Si consideramos al baile del tango desde el psicoanálisis, podemos verlo como un fenómeno de simbolización de sentimientos, emociones, experiencias cotidianas; y más aún, que la danza del tango es expresión de estos afectos. Podemos decir, que el tango, considerado como acto dancístico, es la exteriorización de una fuerza pulsional. Esta fuerza pulsional tiene múltiples formas de expresión, tomando los más diversos caminos que le permiten evadir la represión.
Este trabajo pretende hacer un pequeño aporte sobre el tema en cuestión y propender a su continuidad en el ámbito del psicoanálisis.

1.1 EL PROBLEMA

Si vamos a tomar al tango como expresión del discurso social para aproximarnos a la caracterización y comprensión del rol de la mujer en el Rio de la Plata y específicamente en Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX, se hace necesario acercarnos a ese contexto histórico y conocer los procesos que coadyuvaron en la irrupción del tango en la cultura.

El tango, participó como un tipo particular de discurso, en la lucha por la construcción del sentido que caracterizó a la sociedad argentina desde comienzos de siglo XX.

Así, podemos considerar que al menos desde 1900, es uno de los actores principales en el proceso de construcción de las identidades sociales en la Argentina.

La identidad social argentina creó una música, el tango, y un habla, el lunfardo. Es así que el desarrollo del lunfardo fue de la mano del desarrollo del tango, ambos relacionados estrechamente con la sexualidad.

Aquello que se transmite a través de la palabra modela los deseos y apetencias de las personas que habitan una lengua. La lengua como la mujer son creaciones. A cada época le corresponde un modo de hablar así como un tipo de mujer que se ubica de acuerdo al discurso que las determina.

Justamente una de las tareas del artista es crearla. A la vez, el arte logra crear un tipo de mujer que a veces se constituye en el paradigma de su tiempo. En las letras de los tangos, nos encontramos con autores que han ido creando un tipo de mujer porteña, que intentaremos descubrir en este trabajo.

Al hacer una revisión bibliográfica sobre el tema, encontramos explicaciones desde diferentes campos del saber, en los cuales tocan una que otra particularidad psicoanalítica, pero, sin hallar alguna que desde el campo del psicoanálisis propiamente dicho, trate este tema en forma estructurada. En vista de lo anterior, consideramos que se puede tratar el tango desde el campo del psicoanálisis; valiéndonos para esto de los aportes freudianos y lacanianos, los

cuales posibilitan una mayor claridad en nuestro intento de aproximación a este problema.

1.2 FUNDAMENTACION BIBLIOGRAFICA

Frente al dualismo que se plantea en el campo científico entre explicar y comprender, hemos puesto el énfasis en el fenómeno que se estudia y en la necesidad que éste tiene de ser develado a través de su comprensión y explicación, no como una suerte de modelo ecléctico, sino como un posicionamiento que nos permita ubicarnos en un continuo a través del cual se puede ir comprendiendo y explicando, en razón de dar cuenta no sólo del por qué sino también de cómo ocurre el fenómeno que se estudia, posibilitando una práctica reflexiva que permita hacer una mirada más holística e integradora en la búsqueda de conocimiento acerca del hombre y su entorno.
Para ello, pretendemos recoger las ideas básicas que circulan en torno al tema a partir de los distintos campos del saber. Nos centraremos posteriormente, en los textos de Freud y Lacan, intentando agrupar lo encontrado en dichos campos, dándole una funcionalidad bajo los supuestos psicoanalíticos.

1.3 OBJETIVOS

Develar el lugar social que ocupa la mujer en el Rio de la Plata y específicamente en Buenos Aires a fines del siglo XIX y principios del XX, tomando al tango como expresión del discurso social de la época.
Para ello buscaremos:

1. Descubrir en el discurso social, el tipo de mujer de la época.
2. Mostrar la participación que tuvo el tango en la construcción de las identidades sociales.
3. Buscar darle sentido al lugar social de la mujer desde la dinámica del sujeto que plantea el psicoanálisis.

2. El origen de la palabra tango

El término “tango”, con el que se denomina a la especie musical nativa del Río de la Plata, es un vocablo del cual se han imaginado los orígenes más dispares.

La mayoría de los investigadores sostienen que es voz de origen africano. Rodríguez Molas (1957) determinó, luego de rastrear en los dialectos de las tribus que habitaban las regiones de las que provenía la gran mayoría de los negros esclavos llegados de América, el territorio del antiguo Congo, dividido hoy en las actuales República del Congo (vieja colonia francesa) y del Zaire (el remoto y conocido Congo Belga), la zona sur del Sudán y los países lindantes con el Golfo de Guinea, que en varios de ellos “tango” significaba: “lugar cerrado”, “círculo”, “coto” y por connotaciones, todo espacio vedado al cual se accede sorteando ciertas condiciones previas de admisión. De este modo, el traficante de negros llamó “tango” al lugar de reclusión de los esclavos antes del embarque y, posteriormente, también llamó “tango”, al lugar en que se realizaba la venta de los negros ya en tierras americanas.

Gobello (1976) por su parte dice que “tango” es una voz que circuló en todos los países esclavistas, y recuerda que Esteban Pichardo definió en Cuba para 1836 que “tango” era toda reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y atabales.

El término “bozal” se aplicaba al negro recién llegado y por extensión a la jerga que resultaba de su manera deficiente de hablar el castellano.

La reunión de negros a que alude Pichardo era, entonces, el “tango”, es decir, desde principio del siglo XIX, los “tangos” eran en Buenos Aires, como en otros mercados esclavistas, instituciones donde los negros se reunían para practicar sus bailes y, además, desempeñar actividades de asistencia mutua, como reunir dinero para redimir negros esclavos y bregar por mantener sus identidades tribales.

Gobello (1976), profundiza el estudio tratando de dilucidar cómo llega hasta los dialectos negros el término “tango”.

Al respecto cita el libro que en 1627 el jesuita Alonso de Sandoval publicó en Sevilla, su ciudad natal, titulado “Naturaleza, policía sagrada ¡profana, costumbres! Ritos, disciplina ¡ catecismo evangélico de todos etíopes”.

El Padre Sandoval que había trabajado desde 1605 hasta 1652 en el Colegio de Cartagena de Indias, entregado a lo que él llamó “el misterio de morenos”, conocía muy bien, al escribir el libro, el habla de los negros y lo que era más importante también el de los negreros. En ese trabajo aparece el término “tangomao”, cuya etimología no ha sido aclarada todavía con precisión. Son distintas la hipótesis existentes.

Gobello (1976), sostiene que podría tratarse de un lusitano, término proveniente del portugués, puesto que “tango” existe en portugués como primera persona del indicativo del verbo “Tánger” que deriva del verbo latino “tangere” que significa tocar o palpar.

Podemos decir entonces que la palabra tango tendría una raíz portuguesa, afincada en la lengua de Santo Tomé, que llega a América por los esclavos que hablaban esa lengua.

Según Rodríguez Molas (1957) el termino tango se introduce en Buenos Aires por la esclavitud con el significado de “lugar de reunión” y también “lugar de baile”, de lo que se tienen referencias documentadas con la existencia de una “casa de tango” que funcionaba en Buenos Aires ya para 1802. Con esto sostiene que no fue desde el habla de los negros que llegó a ser “tango” la denominación de nuestra música porteña.

Para mediados de ese siglo XIX, llega a Buenos Aires desde Andalucía, nuevamente la voz tango, mezclada con distintas variedades musicales que llegaban desde el sur de España. A partir de este hecho se puede pensar que el término “tango” coexistió en España y en Buenos Aires, aunque con significados distintos.

Selles (2004), cita al cubano Fernando Ortiz y encuentra en su “Glosario de Afronegrismos”, que “en algunas lenguas africanas, como, por ejemplo, en la de los pueblos que habitaban las costas de Calabar, en la región de la desembocadura del río Níger, “bailar” se dice “tangu” y “tuñgu”. Asimismo, para los

soninké o sarakolí,también habitantes, como los anteriores, del Sudán, se dice “ntiangu”. Además agrega que los mandingas, grupo de pueblos africanos originarios de amplios territorios del oeste del sudán, llaman “dango” a bailar y “tomton” o “tamtamngo” al tambor. En el mismo sentido, continúa Selles, que en varios idiomas africanos “tamgú” y “tañgu”, significa bailar y “tamtamngo”, es el tambor.”

Evidentemente, concluye Selles, que el vocablo “tamtamngo” (formado por la onomatopeya “tam-tam” y la desinencia “ngo”), devino en tango con las acepciones de “tambor”, “sitio donde se danza”, “danza· y “ritmo”, así llegó a América, al sur de España y a Portugal en boca de los negros esclavos llegados durante los siglos XVI y XVII, refiriéndose, naturalmente, a danzas y ritmos africanos, lejos todavía de la denominación de nuestro tango, aunque, como sabemos, muy posteriormente tendría mucho que ver en el origen del tango argentino.

Probablemente haya sido el gran musicólogo argentino Vega en 1936, el primero que entendió y explicó el largo camino recorrido por esa palabra. Dice al respecto que la voz tango se aplicaba en aquel momento al tango andaluz, ya que la canción porteña aún no había surgido. Conserva del tango andaluz solo el nombre y su aporte en una forma análoga, antigua y más rica, que es la milonga y pasa a llamarse definitivamente “tango argentino”

3. Raíces musicales y contexto social

Si el origen de la palabra tango, cuando hace referencia al tango rioplatense, es incierto y generador de arduas polémicas, la cuestión se acentúa aún más cuando se trata de descubrir sus raíces musicales.

La prehistoria del tango no ofrece datos muy precisos, pero muchos estudiosos lo sitúan hacia 1870.

Aparentemente fueron Luis y Héctor Bates los primeros que se dedicaron a escribir sobre sus orígenes. Según ellos, el tango tiene un origen prostibulario y basan su interpretación en los títulos procaces y de doble sentido que tenían algunos tangos primitivos. Al no existir pruebas documentadas al respecto, no es posible confiar en sus aportes y además este hecho le resta valor científico.

Lo que sí podemos afirmar es que estamos en presencia de una resultante testimonial, sólo posible de comprender a partir de una visión histórica social integradora.

Surge como producto del cruce y la fusión de seres de distintos orígenes, que llegaron a una ciudad inhóspita y anónima, sometidos a las avatares de una historia social y política que pergeñó una cultura, la argentina, un tipo especial, el porteño, y esta danza, baile o sentimiento, a la que intentamos acercarnos.

Podemos decir que el tango aparece en el último cuarto del siglo XIX como la expresión de un grupo social representado por los habitantes de ambas orillas del Río de la Plata, resultado del encuentro de nativos e inmigrantes que escapaban de la miseria. De esa extraña alquimia entre gaucho e inmigrante surge la idiosincrasia del porteño. Tango y porteño son el resultado de la mezcla de identidades, nacionalidades, razas y credos que en la misma época y circunstancia conformarían la sociedad argentina.

En este contexto germinará la sociedad porteña futura y serán, junto con el resto de la comunidad, gestoras, testigos, partícipes del tango

Podemos considerar que la enorme ola inmigratoria que se desencadena en el mundo entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, es un factor que está ligado a su origen.

Jóvenes de diferentes lugares llegaron a estas tierras escapando de guerras y miserias.

De esa increíble fusión cultural de tan diversas sangres con la nativa, va a nacer el tango, como una expresión musical incomparable.

En esa época, Argentina estaba situada entre los diez países económicamente más prometedores del mundo, compartiendo con EEUU el liderazgo como país receptor de inmigrantes. Muchos de ellos llegaban llenos de esperanzas con la intención de hacerse ricos para volver luego a sus países de origen. La inmigración, que fue fomentada inicialmente por los primeros gobiernos liberales, hizo que la población de Buenos Aires pasara en pocos años de 250.000 a casi 2 millones de habitantes, y de un 9% de extranjeros en 1857 al 37% en 1869 y a más del 50% en 1887.

Dice Labraña y Sebastián (2000, pp.12-13) que "Fue el movimiento inmigratorio más intenso que vivió nuestro país; sacudió las costumbres y alteró sus hábitos de colonia, de mojigatería provinciana. Sobre un total de 33.804 casas, existían 2.835 *conventillos*, antiguos caserones coloniales en los que se alojaba el 28% de la población. En esas casas multifamiliares convivieron con ex-esclavos negros y con los *compadres*, generalmente ex-soldados y gauchos pobres arribados a la ciudad en busca de trabajo".

Gran parte de las ambiciones de esta mezcla de gentes que se acumulaban en los barrios periféricos de Buenos Aires, se fueron viendo paulatinamente frustradas. Sentimientos de impotencia y soledad se van apoderando de los habitantes de la región y lo van plasmando en las letras y la música de este género musical que se afianza cada vez más en el Río de la Plata.

Puede leerse en *Vientos del 80*, de Tavera y Juárez, cuando dice: *País, país... Viejo granero de la paz y del trabajo,... ¿Cómo hicimos para hundirnos tan abajo? ... ¿Cuánta culpa pagará la juventud? ... ¿Qué le espera en la quimera de crecer, al que antes de nacer lo cargan con la cruz? ... ¿Qué hago con mis sueños, mi derecho de vivir, y estas ganas de quedarme aquí?*

El tango es un género musical esencialmente bailable y, como tal, tiene un ritmo y una estructura que lo distingue de otros géneros musicales.

Es así como nace y se va desarrollando con el impulso propio que tienen los géneros populares, en una ciudad que crecía permanentemente.

Como toda música nueva, recibió las influencias propias del contexto social y cultural, en este caso los que caracterizaba a la sociedad a fines del siglo diecinueve.

Es el producto de la comunión de la cultura española y criolla con un fuerte influjo italiano. La milonga, la habanera y schotis por un lado, y la música lírica y la canzoneta, por el otro, influyen en su génesis.

Según Carretero (1964) el tango tomó el paso candombe característico de la coreografía negroidea, y con él se lucieron en los primeros treinta años de este siglo los más celebrados bailarines de tango de los patios de arrabal y de los salones de diversión pública del radio céntrico ciudadano.

Es a partir de ese "paso candombe" que surge la definición de canyengue, por deformación del vocablo afrocubano "cañengue", equivalente a demadrado y cansino para definir la figura más sensual y acompadrada del tango.

Continúa diciendo Carretero que la técnica bailable del negro fue usada ajustándose al temperamento de los pardos y blancos nativos para lo cual tuvieron que despojarse de los desplantes y burlas del negro, que los veían como bailarines bastante torpes en la realización de la coreografía.

Por otro lado, Bernarós (1977) dice que también tiene que enfrentarse con el obstáculo que le impone la cultura morena ya que el candombe pertenece a un patrimonio exclusivamente negro y además es parte de un ceremonial religioso al que el blanco no tiene derecho a profanar.

Pero es tanta la atracción que esta música ejerce sobre los habitantes de Buenos Aires, que imperceptiblemente va incorporando los movimientos de los tamboriles de los candombes a las milongas, con quebradas y cortes de moreno estilo.

Según Pujol (2001), entre la curiosidad y el desprecio surge cierta danza de corte y quebrada que supone una mutación de la "somnolienta habanera", fusionada en extraña alquimia con la milonga suburbana."

El punto de partida del tango sería entones un punto intermedio entre el baile de los blancos nativos y el de negros y extranjeros.

Este baile tan original, que habría nacido en los suburbios, en los conventillos hacia 1880 o 1890 al compás de la música candombera, paso a ser con el transcurso de los años, una danza de la gente alegre de las orillas de la capital porteña.

Dice García Jiménez (1981) que “A una "corrida" impecable, afiligranada del pardo, contestaba El Cachafaz con dos o tres figuras de asombrosa improvisación…, Imaginémoslo zarandeando a derecha e izquierda las posturas de su compañera…Mas que un bailarín El Cachafaz era un silvestre genio de la danza! De sus "cortes" se ha prolongado una fama legendaria….Al verlo bailar uno del corrillo exclamó:"¡Sáquenle el molde…que baila con su sombra!"

Podemos decir que el tango hace su entrada en Argentina entre los años 1880 y 1920, y se va difundiendo de manera silenciosa pero firme hasta llegar a los sectores de la clase media y media – alta, teniendo que superar los núcleos de oposición, rechazo y condena moral.

Este género musical, en sus primeros momentos no fue aceptado por la sociedad pacata de Buenos Aires. Tanto el baile como sus letras eran consideradas como producción lasciva, pecaminosa y espantaron a los miembros de la sociedad porteña que se consideraba orientadora de la cultura nacional.

Sin embargo, las condiciones sociopolíticas del país, si bien no aliviaban las hegemonías patriarcales, iban propiciando cambios sustantivos, que facilitarían su incorporación.

Avanzada la segunda década del siglo, más precisamente, después de 1912, trasciende las fronteras rioplatenses y comienza a tener éxito en Europa, triunfando en los salones más elegantes de París, Londres y Roma.

Recién entonces la oligarquía de Buenos Aires se decide por fin y el tango hace su entrada en los salones de la aristocracia, dando impulso a la denominada “guardia vieja”.

De allí en más el tango se independiza de los condicionamientos sociales y comienza su verdadera historia y desarrollo musical.

Según Francisco Canaro, como expresión musical bailable el tango comenzó a gozar de fama internacional a partir de 1906, cuando los cadetes de la Fragata

Sarmiento distribuyeron partituras de "La morocha" y de "El Choclo" en los puertos europeos.

Dice Borges (1974), que muchos años requirió el Barrio Norte para incorporar el tango a pesar de haberse escuchado en París y cuando lo hace, es tal su aceptación que “si antes era una orgiástica diablura, hoy es una manera de caminar”.

Según Vega, (2007) “una vez que en la Ville-Lumière le han dado carta de ciudadanía y le tienen por cosa buena, nosotros no hemos tenido más remedio que adecentarlo, modificando las cuerpeadas, haciendo más habilidosos los tenzados y, lo que es más, bailándolo con tal prospopeya, que nuestros danzarinas cuando lo bailan, parece que estuvieran resolviendo algún problema de agrimensura, tal es el cuidado que ponen al medir los pasos”.

En la revista "Caras y Caretas" del 20 de julio de 1912, (Vega, 2007, p.p. 157-158) fue publicado un artículo que dice que nuestro país ya no exporta a Europa sólo cereales y ganado en pie o congelado, sino que también exporta costumbres y hace referencia al tango.

La Argentina se puso de moda en Europa a partir de este baile que se hace tan popular y supera el interés por la riqueza del suelo.

Los hombres llevan consigo, donde quieran que vayan, su música y danzas como auténtico testimonio de su raza y cultura. El contenido emocional del ritmo y del movimiento refleja inexorablemente modos de sentir, observar y representar la realidad. Así el tango, es la expresión de sentimientos contrastados, productos del error y el desencuentro confrontando la esperanza con la pobreza y la soledad.

Una interminable lista de compositores e intérpretes dan testimonio de su trayectoria musical, entre ellos Pallermats, Williams, Aguirre, Hargreaves, López Buchardo y Tornquist, que han usado su inspiración para crear tangos, pero los verdaderamente populares, como "Bartolo", "Golpiá que te van a abrir", "La Porteñita" y otros han sido creación de músicos populares. Otros compositores como Villoldo, Posadas, Reinoso también se han especializado en el género. En París se han establecido academias para enseñarlo. Se dice que en una

estuvo de catedrático el profesor Ducasse y tuvo por discípula a la princesa de Bonaparte.

Salas (1990) escribe que en 1917 cambió la historia del tango cuando Carlos Gardel entonó "Mi noche triste" de Pascual Contursi en la inauguración del ciclo de tango con letra argumental en vez de la simple copla y es la primera vez que se le da protagonismo al cantor: *Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida, dejándome el alma herida y espinas en mi corazón*.

Buenos Aires de 1880 era una gran aldea, donde había academias y teatros, únicos lugares donde se podía bailar o ver bailar mientras se actuaba. Es allí donde se instala y desarrolla.

Ya antes de terminar el siglo, los teatros lo incluyen en sus obras. En comedia, zarzuela u otra obra del género chico, era frecuente que los actores cantaran y bailaran tango.

El 28 de setiembre de 1897, en el teatro Olimpo, se estrena "Justicia criolla", zarzuela cómico-dramática de Ezequiel Soria, con música de Antonio Reynoso, donde aparece en una de sus primeras manifestaciones el tango:

Era un domingo de carnaval
Y al "Pasatiempo" fuime a bailar.
Hablé a la Juana para un chotís
Y a enamorarla me decidí
……
Hice prodigios de ilustración;
Luego en un tango, che, che pasé
Y a puro corte la conquisté

En los años 1902 y en los sucesivos, el Teatro Opera comienza a organizar bailes con tangos.

Los organitos callejeros lo difundieron por los barrios. Era muy común verlo bailar en las calles, muchas veces entre hombres. En esos años las mujeres escaseaban, la mayoría de los inmigrantes venían sin pareja a probar suerte. El contacto con el sexo opuesto se daba en las academias o en las casas de citas.

Las casas de baile o academias no tenían buena reputación y la concurrencia era variada. Las academias, también llamadas "pirigundines", contaban con mujeres contratadas y eran sitios que requerían un permiso de las autoridades para funcionar. Se encontraban en el suburbio y en zonas alejadas del centro de la ciudad. Por otra parte, también había academias prestigiosas donde acudía gente socialmente más elevada y donde también el tango reinaba entre las danzas. Allí no sólo se tocaban tangos, también polcas, milongas, cifras, valses y todo ritmo que animara el ambiente.

Convive con otras danzas pero poco a poco se destaca y conquista al centro de la ciudad.

En los salones de baile, cuando el director de la orquesta pone el cartel con la palabra "Tango", los bailarines buscan su pareja y cuando la orquesta irrumpe con sus notas, empiezan a bailar para lucir sus habilidades tangueras.

El pequeño éxito que alcanzan les da fuerzas increíbles; por eso los bailarines de tangos se bailan diez o doce piezas sin sentir el menor cansancio; y como está en juego su amor propio, les basta sentirse mirados o admirados para cobrar bríos, y bailar durante toda la noche. Ser bailarín de tangos es mérito que se cotiza.

En esta etapa inicial, alcanza prestigio como lugar bailable, la casa de María la Vasca y es a partir de allí que las mujeres adquieren un lugar privilegiado como propietarias de los lugares que llevan su nombre. En los documentos del Archivo Municipal aparecen los nombres de María la Negra, María la Leona, María la Mechona, María la Larga, María la Ligera, Emilia Castaña, Juana de Dios, Mariana Manfredonia, Leonora Mercocich, Consuelo Martínez, Elisa Bisa, Paula Petrovich, Laura López, María la Dulce, María la Flautista, o María la Juguetona, entre otros. También tuvieron prestigio entre el elemento masculino y tanguero el Café de Adela, el de Amalia, el de la China Rosa, los bailes de Peracca, los realizados en los Andes, los del Olimpo, los del Elisée, al que la crónica considera como el primer cabaret que existió en Buenos Aires. Estaba situado en los altos del Bar Maipú. Seguían subsistiendo los cafés de la Boca, Palermo, Barracas y el Centro. Lo que tienen en común estos lugares es que allí se lucieron los primeros bailarines y bailarinas.

Villalobos escribe en El Tango de Mujeres que en la década de 1880, funcionaban lugares de diversión como "La Stella di Roma" ubicado en la calle Corrientes y Uruguay, donde ya había bailarinas de tango y con gran éxito por la atracción. A este sitio perteneció Carmen Micaela Risso o Carmencita Calderón quien fue la compañera desde1933 hasta 1942 de El Cachafaz, el más ilustre bailarín de tangos. El debut profesional de Carmen Micaela Risso fue en 1933, en un cine de San Fernando, junto a la orquesta de Pedro Maffia. “Carmen tuvo gran personalidad para revertir el destino pronosticado a las bailarinas-acompañantes del bailarín: adornó sus propios pasos con triplicaciones, caminados y chaireos de su invención, y también innovó la indumentaria utilizando laminados, y la abertura de la falda en la parte delantera, sobre la mitad de la pierna derecha”. La mujer va tomando un lugar fundamental en el baile lo que hace que vayan superando su condición de acompañante, como en el caso de Edith Peggy, la alemana, bailarina de Casimiro Ain, “El vasquito”. Juntos lograron recorrer toda Europa con una popularidad admirable.

En sus comienzos el tango no tuvo letra, era solo instrumental. Las primeras orquestas contaban con guitarra, piano, flauta, violín, incorporándose después el bandoneón y el bajo.

Cuando los compositores empiezan a escribir letras, se nutrían de historias gauchescas, a la vez alegres y valerosas. Es posteriormente que el género empieza a adoptar ese aire pesimista, nostalgioso que lo caracterizará, recreando las desdichas propias y las desvergüenzas ajenas.

Los compositores de letra y música suelen relatar las vicisitudes de la sociedad local centrándose en temas sentimentales, preferentemente de amores clandestinos, de recriminación, de odio, de burla y de rencor.

Es una expresión de sentimientos que hace referencia no solo a la pareja, sino también a la realidad social. Describe la vida de Buenos Aires en una especie de “comedia humana”.

Con el avance tecnológico apareció la industria discográfica y con ella el desarrollo de toda la música y en especial del tango. Un disco valía entre dos pesos con cincuenta centavos y cinco pesos. El gramófono entre 150 y 300 pesos. Las

partituras entre un peso y tres pesos. Si tomamos en cuenta algunos salarios de la época que nos permita imaginar cuanto significaban con respecto a los ingresos de los trabajadores, podemos ver por ejemplo que según Pastoriza, E. en la ciudad de Mar del Plata con fecha 25/1/36 estaban estipulados en:

Jornales Pesca: e/$3,50 y 4,50 (varones) y e/$2,50 y 3,50 (mujeres)

Jornales Construcción: $11 (oficiales) y $9,35 (medio oficial)

Estos datos nos permiten inferir que los posibles consumidores era la gente pudiente, que además del aparato que reproducía el disco, tenía piano en su casa para poder ejecutar las partituras.

Entre 1903 y 1910, se editan más de un millar de discos, de los cuales 350 eran de tango. En la década posterior, la producción ascendió a 5500 discos de los cuales 2500 eran de tango.

Este hecho da cuenta del gran éxito que va alcanzando. Las casas de música los editan de preferencia a otras composiciones. Solo para París y Londres salen millares de ejemplares por año.

4. La Pareja y las representaciones sociales

La aparición en la vida pública de la pareja está vinculada con la Revolución Industrial. Con su llegada se produce un movimiento masivo de los campesinos a las ciudades, que va a dar lugar a un nuevo urbanismo. En el campo la gente vivía en una sola habitación, mientras que la cultura urbana instala la posibilidad de habitaciones separadas.

Antes de la Revolución Francesa no se vivía en pareja; incluso los ricos tenían habitaciones separadas.

Como consecuencia la pareja se desprende del grupo familiar y reivindica una existencia autónoma, reinscribiéndose en un nuevo lugar.

Es interesante considerar aquí que el baile surge como una metáfora de la vida social. El primer baile en pareja es el vals. Su nacimiento marca el comienzo de esta etapa, inaugurando la presentación social de la pareja como algo universal, de carácter positivo y digno de gran entusiasmo.

En un principio las danzas eran todas grupales; grupos de hombres y grupos de mujeres, y si bien de tanto en tanto se producía un intercambio, los momentos en que estaban juntos hombres y mujeres eran muy pocos. La pareja se desprende del grupo en el baile al mismo tiempo que se desprende del grupo social.

El proceso de aparición de la pareja en el baile comienza en el 1500, cuando la sociedad todavía no estaba preparada para aceptarlo. Fueron Elizabeth I de Inglaterra y Lutero los que apoyaron este movimiento.

Rápidamente el protestantismo se manifestó en actitud hostil, al igual que la Iglesia Católica y otras fuerzas políticas de la época. La Inquisición llegó a quemar mujeres por bailar en pareja; se decía que, cuando un hombre y una mujer bailaban, el diablo estaba en el medio.

Junto con estas políticas hostiles, nacen movimientos sociales para darle a la pareja un lugar en la vida pública.

En Buenos Aires, el baile en pareja aparece recién en 1806 con el vals cuando ya se bailaba en forma bastante libre en Europa.

Hubo que esperar un siglo para que, con la aparición del tango y su legitimación por la burguesía europea, los argentinos pudieran tener un baile en pareja sin persecución.

Plantea Hess (1998), que el vals había presentado a la pareja como algo universal, de carácter positivo y digno de gran entusiasmo.

Sin embargo esa mirada fue revertida a finales del siglo XIX y principios del XX, en un movimiento en el cual se conjugan la aparición del psicoanálisis con la del tango. Cae la visión optimista de la pareja y cada bailarín va haciendo su historia única en donde el encuentro con el otro se hace casi imposible.

Los procesos que coadyuvaron en la irrupción del tango en la cultura del fin de siglo XIX, si bien fueron complejos, respondieron a la lógica del orden social en ese contexto histórico.

El tango propone una dualidad ya que la propuesta es bailar de a dos pero a la vez lo plantea como algo muy difícil de construir y casi imposible de alcanzar aun cuando la pareja siga siendo un ideal.

Las letras de los valses son siempre universales: “Amar, beber y cantar...”, “Cuán bella es nuestra Alsacia...” o “Viena, ciudad eterna...”.

En oposición a esto, el tango describe la subjetividad: “Mi mujer me abandonó...”, o “Estoy solo...”.

Este movimiento no se dio sólo en la Argentina, ya que en 1905 aparece el blues en Estados Unidos, y en Francia la musette[1], que habla de la imposibilidad de ser feliz. Pero el tango llegó mucho más lejos en la riqueza de esa literatura, porque describe los sentimientos que caracterizan a la sociedad argentina a lo largo del siglo XX en el contexto de los movimientos inmigratorios europeos. Aparece representando una subversión total respecto de las normas impuestas.

El tango, más allá de sus oscuros orígenes, estudiados e investigados encontró un lugar y una estructura con toda su especificidad.

Las escenas que ilustran las figuras del tango, tanto el inaugural, el orillero o el practicado en los salones de los barrios, transparentan el imaginario social de un

[1] Musette es una danza francesa de los siglos XVII y XVIII, pastoril, que tomó el nombre del instrumento con el cual se ejecutaba.

universo en el cual las representaciones de los hombres y de las mujeres respondían al paradigma patriarcal/machista caracterizado por los prejuicios epocales.

Es probable que hayan sido esos prejuicios acerca de la relación entre hombres y mujeres, uno de los motores que facilitó la irrupción de ese baile de guapos arrabaleros y de "minas fieles de gran corazón" en la cultura porteña.

Refiriéndose a las representaciones sociales, Kaës (1999) plantea que la re-presentación de un objeto que se inscribe en un movimiento socio histórico, de alguna manera define los hechos sociales e históricos. Por otro lado acentúa las contradicciones que emergen de la representación psíquica, mediante la investidura que recibe el objeto, y mediante el estatus que le asigna una cierta lógica del orden de lo social.

Saadi Lahhou retoma los postulados de Moscovici que fue el iniciador de estos estudios en 1961, desde una perspectiva construccionista, con énfasis en el análisis de los aspectos lingüísticos de las representaciones y afirma que la representación social sirve para crear la realidad común para el grupo.

Entre nosotros, David Maldavsky propone dos niveles de análisis, redes de palabras y secuencias narrativas, pero utilizando un programa lexicométrico y categorías psicoanalíticas como base para el ordenamiento de la significatividad. Maldavsky restringe a un número acotado de las erogeneidades al mismo tiempo que incluye un grupo definido de palabras y de relatos como expresión de dichas significatividades.

Plantea Giberti (2000), que las representaciones sociales hombre/mujer, contienen distintos valores empíricos, y cuentan con erogeneidades múltiples que dependen, fundamentalmente, de los períodos históricos así como de las edades y del género de quienes las sostienen o modifican.

Una característica propia de las representaciones es que son heterogéneas. Es posible encontrar infinidad de significaciones contenidas en los vocablos varón, mujer, cuerpos, que, a su vez pueden sostenerse en personajes emblemáticos que provienen de nuestra historia social, personal, barrial o fueron gestados en producciones culturales.

Según Giberti (2000), cuando un fragmento de una representación social se generaliza y pretende convertirse en pauta o en verdad, o sea, cuando homogeniza su contenido volviéndolo excluyente respecto de otras significaciones posibles para dicha representación, desembocamos en un prejuicio como cuando se afirmaba que las mujeres deben obedecer a los hombres[2]. En determinado momento uno de estos fragmentos cobra más fuerza que otros y entonces la erogeneidad de ese fragmento se torna dominante.

Si analizamos el pasaje del tango bailado entre hombres, como ocurrió en sus comienzos, desde esa perspectiva de la erogeinización, podemos pensar que en determinada época el género masculino precisó contar con una mujer que contribuyese en su lucimiento como bailarín, y al mismo tiempo le permitiese exhibir su poder.

La trasgresión corporal que sus figuras exigían, caracterizadas por un orden social marcado por la supremacía masculina y el sometimiento de la mujer, funcionaron en el convencional campo social del fin de siglo porteño, saturado por las tradiciones hispanas y por los resabios de la pulpería criolla.

Esta transmisión de mitos, creencias y prejuicios sustentaron la producción de un discurso dominante masculino y contaron con la adhesión no reflexiva de un universo significativo que forma parte del género mujer.

Las mujeres creyeron que su destino era el sufrimiento, la obediencia y la esclavitud, más aún, que lo merecían por ser personas incompletas e incapaces, según los discursos dominantes. Afirmación que recubre una distinción de jerarquías sociales y políticas. Giberti (2000).

Este enfoque psicológico podemos referirlo al concepto de capital cultural que propone Bordieu (1979, p.4) el cual nos remite a una especie de "economía del habitus"[3]. Esto seria una acumulación de registros que acerca de su cultura van

[2] La historia comienza con el mito bíblico, cuando mediante la maldición de Yahave, Adán y Eva fueron expulsado del Paraíso. El mito bíblico acusa a la mujer por la caída y la marca como desobediente, transgresora e introduce mediante la maldición una distribución artificial del trabajo privilegiando la supervivencia alimenticia a cargo de los hombres La escena apunta a la existencia de alguien superior que decide y al que es preciso obedecer o de lo contrario, la desobediencia habrá de acarrear terribles resultados.

[3] En esta perspectiva el habitus se presenta como operador de cálculo inconsciente, como "sentido de inversión" ("sens de placement") que anticipa los beneficios esperados y sensibiliza a las tensiones del mercado, todo ello en función del lugar que ocupa el agente en un determinado campo.

logrando los seres humanos durante su existencia. Tema que nos conduce a la importancia de la contextualización en la creación de sentidos que adquirirán eficacia simbólica en la creación y organización de los procesos subjetivantes.

En varias letras de tango aparece el sufrimiento de la mujer relacionado a las inclemencias de un mal hombre: "Los hombres te han hecho mal", "la limousine de un bacán la remolcó", "el quebranto de tu perdición", "otras cayeron igual", "juguete de ocasión".

Los más generosos las previenen de los peligros de ser conducidas por esos hombres sin escrúpulos: En el "atenti, pebeta", Celedonio Flores, les advierte cómo deben cuidarse: "abajate la pollera por donde nace el tobillo".

El tango cambió esa cara cultural y abrió un nuevo paradigma donde aparece una nueva estética en los argentinos, con los resabios del art nouveau y caracterizada por sus firuletes y recargadas curvas enlazadas.

Para la estructura del baile del tango, dejarse llevar por el hombre no implica subordinación, dominación o sometimiento, sino aceptar su conducción en un intercambio de roles para poder bailar.

La pareja, íntimamente entrelazada, de manera tal que el cuerpo masculino tuviese a su cargo la conducción del cuerpo femenino abordó la producción de sus firuletes, sus cortes y quebradas que aparecen como contorsiones aparatosas en el baile. La quebrada es el contoneo del cuerpo, un movimiento acentuado al bailar característico del compadrito orillero.

Los cuerpos enlazados evidenciaban el imaginario sexual de una época que promovía la docilidad de un cuerpo femenino, ágil en el acompañamiento del bailarín, como el de una esclava al servicio del patrón[4].

Dice Rossi (2002) que el hombre y la mujer se abrazaban para bailar según lo que exigía el ritual, él la tomaba de la cintura con su brazo derecho, con la mano izquierda tomaba la derecha de ella y la afirmaba sobre su propia cadera

---

[4] Este concepto viene incorporado de los parámetros de los griegos y de los latinos: Hipócrates, mediante su teoría de los humores, creía que todas las enfermedades que aquejaban a las mujeres eran causadas por el útero. Posteriormente Galeno opinaba que la frialdad y la humedad del cuerpo de la mujer la hacían inferior al hombre, cuya sequedad y calidez le otorgaban inteligencia y valentía.

izquierda. La compañera pasaba su brazo izquierdo por sobre el hombro derecho del hombre, y le apoyaba la mano que sostenía un pañuelo para combatir el sudor o el cigarrillo que fumaba displicente. Las piernas trabadas, en apariencia. Las cabezas muy juntas, casi tocándose. En semejante block, la pareja evoluciona como si fuera de una sola pieza, admirablemente obediente al compás de la música; liviana, flexible, iniciaba su trayectoria con escisiones y giros tan imprevistos como apropiados. (pp. 136-137)

Según Giberti (2000) en aquel tango bailado cuerpo a cuerpo, con seriedad de mausoleo, no se traslucía un Eros vital sino epidérmico; tango que consagra un Tanatos que busca lucimiento y apariencia para estimular “el qué dirán" admirativo por parte del público. Que no solo esperaba ver bailar, también anticipaba los encontronazos mortales entre compadritos o entre malevos que cada bailongo prometía. La sobreabundancia de firuletes era una referencia a los cuerpos que al bailar oficiaban una liturgia anticipada de la muerte o de las cicatrices bordadas con el filo de un facón.

Las representaciones sociales de la época, asociadas a los hombres y a las mujeres adjudicaron notoria importancia a los cuerpos como soporte de arquetipos, el de la mujer dócil al servicio del varón y del "qué dirán" estéticamente focalizado en la mujer bella y joven y el hombre con poder, pintón y coraje, privilegiando la belleza corporal según modelos jerarquizados de acuerdo con los prejuicios estimulados por el género masculino y acatados por las mujeres.

Dice Giberti que “La cirugía cultural que el tango introdujo en aquella sociedad, en realidad fue quirúrgica en su espectacularidad, pero solo puso a la vista, resaltándolo, el imaginario social de una población que se reconoció representada en las figuras bailadas y en las letras de los tangos que privilegian el orden tanático en la relación entre mujeres y varones.”

5. El cuerpo como lugar de experiencia

Podemos decir que la danza es el único arte cuyo medio expresivo es el cuerpo. La danza, como todo hecho artístico, abarca dos dimensiones, una que tiene que ver con la creatividad, con la expresión y la otra está referida a la técnica.

Si consideramos el aspecto creativo, podemos decir que la danza surge del despliegue de fuerzas producidas en la interacción de los bailarines. Pertenece al campo de nuestra percepción, es una imagen creada, virtual, que expresa simbólicamente las ideas y proceso subjetivo del creador sobre su conocimiento de la naturaleza del sentimiento humano. Según Langer la danza es "una aparición de poderes activos, una imagen dinámica" (2001, p. 286). Así, para esta filósofa la creación dancística, la imagen dinámica virtual, supone darle a "los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo".

Ariel (1994), por su parte refiriéndose a la creatividad, habla de ritmo-profundo, y dice que es propio al sujeto. Que este ruido habita el mundo antes que el sujeto sea sujeto. Es confuso, indistinto, anárquico y potente. Aparece en un espacio continuo y sin cortes y se va a convertir en el principio de toda forma estética y a su vez va a estar revelando una ética, es decir, la existencia de un sujeto.[5]

Ese ritmo-profundo permitirá extraer del ruido del mundo el sonido de la palabra, que le va a dar acta de nacimiento como sujeto. Las palabras de la voz harán el resto, y los movimientos devendrán "movimientos culturales".

> El movimiento es entonces estético. En él, la presencia del sujeto más allá de lo social, donde ha de desenvolverse, se manifiesta como acento o bien como interrupción del movimiento…Este ritmo es un trazo único, el Uno, que es tiempo, que es impulso. Este ritmo se anima, es decir, se liga al sonido de las palabras o de la música, cuando no es más lo que allí era: una nada…Es la forma en que el sujeto se presenta, más allá de aquello que lo representa (1994, p. 54, 55)

Con respecto al aspecto técnico, dice Dorfles que "un cuerpo humano investido por el ritmo, el movimiento y el color, alcanza a construir el particular esquema

[5] Ariel plantea que "Quizás sea por eso que los artistas piensan más acá que los científicos, pero habitan más allá de ellos. Ese Ruido del mundo nos permite decir que no hay música en la naturaleza. Que es sólo la dimensión de la existencia del sujeto la que posibilita el nacimiento de la música" (1994, p. 52)

plástico y dinámico al que damos el nombre de danza" (2001, p.308). Desde esta concepción, el cuerpo se transfigura, modelado por los factores técnicos hasta convertirlo en ese instrumento vibrante y sonoro del que se sirven los bailarines para interpretar sus ideas. De ahí la afirmación de Dorfles que “el arte… constituye un todo con el medio técnico-expresivo en que se sustenta y encarna" (2001, p. 293). Por técnico se refiere a las condiciones particulares de existencia que han ido variando a través del tiempo pues deben corresponderse con la actitud particular de percepción del hombre en cada momento histórico y que va a dar lugar a una nueva forma de expresión.

No es la virtualidad, insiste Dorfles, el gesto propio de la danza; “es en el gesto creador —mas no simbólicamente creador— en el que reside la verdad de este arte" (2001, p. 308). Aunque la danza pueda servirse de elementos simbólicos, “en su más auténtica encarnación es una realidad efectiva y no virtual que logra transformar el pesado y sordo cuerpo del hombre en una especie de instrumento vibrante y sonoro" (2001, p. 309). Por consiguiente, concluye Dorfles, la danza es un “arte que se vale de un elemento primario basado en el cuerpo humano, que se sirve de representaciones correspondientes a la temporalidad y a la espacialidad y que, dentro de un espacio tridimensional, desarrolla figuras, ritmos, formas plásticas, expresadas dinámicamente" (2001, p. 310).

En las sociedades modernas occidentales la visión cartesiana del cuerpo ha dejado una profunda huella, lo que se ha expresado en la danza en una concepción de éste como mero instrumento que debe ser entrenado y disciplinado para operar eficientemente.

En contra del dualismo cartesiano, la fenomenología plantea que los seres humanos no pueden ser comprendidos ni meramente como cuerpos ni sólo como mentes, sino como sujetos incorporados que habitan un mundo en continua transformación.

Para Merleau-Ponty, mente y cuerpo no son dos sustancias relacionadas, sino una totalidad interactuante, de manera que no tengo un cuerpo: soy mi cuerpo, existo como cuerpo y para conocerlo “no dispongo de ningún otro medio… más que el de

vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él" (1997, p.215).

Para la fenomenología, el ser humano conoce el mundo a partir de experimentarlo, el hombre habita el mundo y al hacerlo, lo conoce. Dice Merleau-Ponty “el mundo no es lo que pienso sino lo que vivo; estoy abierto al mundo y me comunico con él, pero no lo poseo; es inagotable" (1997, p.116). Pero el sujeto no sólo registra el conjunto de las percepciones, sino que interviene en ese universo y las experimenta “en medio-del-mundo". El mundo no es un conjunto de objetos indiferentes, sino que envuelven al sujeto, de ahí que su cuerpo sea un canal privilegiado de comunicación por medio del cual el mundo se hace presente como un lugar familiar (1997, p.73). De ahí la afirmación de Merleau-Ponty de que el cuerpo es el “quicio del mundo" (1997, p.101): tengo conciencia del mundo gracias a él, lo que a su vez me permite tener una orientación selectiva en el universo.

Asimismo, mi cuerpo define la estructura objeto-horizonte, la perspectiva desde la cual puedo mirar, conocer los objetos del mundo. Dice Merleau-Ponty que ver, conocer un objeto “es venir a habitarlo, y desde ahí captar todas las cosas según la cara que al mismo presenten" (1997, p. 88). Mi cuerpo también es un objeto del mundo, pero un objeto peculiar que no me abandona, lo que me impide alejarlo y desplegarlo ante mi mirada: “se niega a la exploración y siempre se presenta a mí bajo el mismo ángulo" (1997, p. 108). De ahí que no pueda construir mi cuerpo como una entidad de sentido, debido a su condición evanescente a la percepción.

Merleau-Ponty afirma que “el cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es, para un viviente, conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos" (1997, p.100).

Es el único objeto, dice Husserl, “al que atribuyo experiencialmente campos de sensación" (1996, p. 157).

Estas reflexiones invitan a pensar que el reconocimiento del cuerpo propio, implica un extrañamiento de los propios hábitos de movimiento, un quebrantamiento de la familiaridad con la que realizamos acciones que han sido mecanizadas. El conocimiento del cuerpo es un fenómeno siempre novedoso, provisional porque está en devenir, en permanente construcción.

En la danza, esta construcción implica un encuentro de tres: está el hombre, está la mujer y está el que mira. Todo bailarín está en su individualidad, en su encuentro con el otro, y pendiente de la mirada de un tercero. Se privilegia el acto comunicativo, es la visión del espectador, en la que nos interesa el hacer dancístico, su producción: “el fin de la danza es el deleite del espectador" (Islas, 1995, p. 57).

El hombre impulsa fuerte la metáfora de la virilidad. La mujer, por su parte, juega su liberación. Pero se baila de a dos, entonces hay que estar con el otro. Y esa pareja tiene que estar en el grupo y respetar las normas de la institución.

El hombre, la mujer y el tercero están en tres temporalidades diferentes. El hombre, puesto que guía, está obligado a pensar en el futuro. La mujer está en el presente absoluto. Y el que mira ve la figura terminada, es decir que está en el pasado. Esto es lo que hace que, en el tango, se suspenda el tiempo.

El tango es una danza compleja porque intenta que dos bailarines abrazados realicen una coreografía con figuras, pausas, movimientos, cortes y quebradas, que los incluye a ambos. No se sueltan en ningún momento, persisten en su abrazo, improvisando permanentemente.

Como dice Vega (2007) el secreto del éxito del tango argentino consiste en insertar la figura en el enlace, este es el milagro, ésta es la principal innovación que ofrece al mundo.

Hombre y mujer, se hallan homogeneizados, emparejados en esto de contribuir a producir algo por fuera de los dos: bailar un tango.

Es obvio que, para poder hacerlo, deberán complementarse, cooperar, acordar en una danza, intentando coincidir en sus sensibilidades.

Y este acuerdo comienza con la aceptación de los roles que cada uno tiene que desempeñar donde el hombre conduce, propone, marca y la mujer se deja llevar.

Cuando el hombre marca a una mujer ésta ya le marcó a él su posición, su peso, su liviandad, sus movimientos rápidos o dificultosos. La forma que cada mujer tenga de dejarse llevar pondrá su impronta al hombre que la conduzca.

Se necesita de un acuerdo básico para que sin necesidad de conocerse puedan bailar abrazados al ritmo de la música, que solo se consigue enfatizando su

carácter técnico-expresivo .La danza no solo se sostiene en el deseo de bailar. La técnica proporciona una estética diferente, logrando que el lenguaje se universalice en los modos de una enseñanza.

Steiner, a propósito de las reflexiones de Heidegger acerca de la técnica, afirma: “La creación debería ser custodia; una construcción humana debería ser la evocación y la habitación de los grandes manantiales del Ser" (2005, p. 194-195). En sentido opuesto a este ideal, la tecnología moderna ha degradado las formas naturales convirtiéndolas en simple utilidad.

En el tiempo en el que la naturaleza era physis—continúa Steiner—, que en el sentido griego, según Heidegger, suponía “llegar al luminoso ser" (2005, p.195), ella reclamaba el mismo proceso de creación de una obra de arte. De ahí que la techné (cuyo sentido también era poiético) significara “un llevar a su verdadero ser, un hacer tangible y luminoso, aquello que es ya inherente a la physis" (2005, p.196).

En la actualidad, afirma Heidegger, “el hombre ha trabajado y pensado en contra de la esencia de las cosas, y no con ella" (Steiner, 2005, p.195). Por ello se ha deteriorado el vínculo con la técnica, pues no se ha interrogado su esencia, y es en dicho proceso en que se podría llegar a establecer una relación libre con ella.

La representación actual de la técnica, a la que Heidegger denomina instrumental y antropológica, es la de un medio y un hacer del hombre. La discusión acerca de lo que es la técnica supone retrotraer lo instrumental a las cuatro causas enunciadas por Aristóteles. Una vez que Heidegger ha mostrado que la causalidad aristotélica está referida al ser responsable de algo, no en un sentido moral ni de efectuar, sino de ocasionar[6], de dejar venir al advenimiento, señala que los cuatro modos del ser responsable, los cuatro modos del ocasionar, “concierne a la presencia de aquello que viene siempre a aparecer en el traer-ahí-delante[7]" (Heidegger 2001, p.15).

[6] Heidegger da aquí a la palabra “ocasiona" un sentido más amplio que el corriente, de manera que “la palabra dé nombre a la esencia de la causalidad pensada como la pensaron los griegos"” (2001, p.13)

[7] Heidegger plantea que “Un traer ahí-adelante en el sentido de los griegos. Un traer-ahí-delante no solo es el fabricar artesanal, no solo el traer-a-parecer, el traer-a-imagen artístico-poético. También el emerger-desde-sí es un traer-ahí-adelante” (2001, p.13)

En este sentido, la técnica tanto en el sentido griego como en el sentido moderno, no es un medio, sino un modo del hacer salir de lo oculto, es la región del develamiento de la verdad.

El hombre moderno ha degradado el sentido tradicional de técnica, como dadora y acrecentadora de vida, la obliga a entregar su energía acumulada, pero no la escucha, no le da morada, de ahí que su técnica, en lugar de sacar al Ser de lo oculto, lo enmascare. A este enmascaramiento Heidegger le llama Gestell, cuyo sentido expresa “connotaciones engañosas" como las de “andamio", “truco" y “armadura" (Steiner, 2005, p. 198). “Atrapado en la Gestell tecnológica, el Ser no puede resplandecer" (Steiner, 2005, p.198). Debido a este engaño, a esta relación falsa con la naturaleza, hasta las proezas consumadas han provocado consecuencias desastrosas: “la tecnología se ha vuelto una pesadilla que amenaza con esclavizar e incluso destruir a su creador" (Steiner, 2005, p.199).Sin embargo, para Heidegger el peligro no está en la técnica, sino en el misterio de su esencia. Plantea que la salvación es posible si se recupera el lazo de unión entre techné y poiesis. De ahí la necesidad de regresar a la poesía, a lo poético. Y lo confirma el poeta: “ poéticamente mora el hombre en esta tierra" (Höldering, cfr. Heidegger, 2001, p.31). Para Heidegger, la esencia de la técnica no es nada técnico, pues lo que lleva al Ser a su resplandor es lo poético.

Las reflexiones de Heidegger nos llevan plantear que si la técnica provoca, le exige al cuerpo del bailarín entregar su energía acumulada, pero no lo abriga, el cuerpo de la danza devendrá artificio. En cambio, si la técnica se enraíza en lo poético, en la creación, lo hará resplandecer.

Se trata entonces de recuperar la esencia poética de la técnica a fin de no ser reproductores pasivos del movimiento sino ampliarse a la experimentación del cuerpo, del movimiento y de las calidades y ritmos que puede asumir para crear, para expresar, y en ese proceso de exploración descubrir su propia poética.

De ahí que no hay técnicas generales aplicables a todos los cuerpos, éstas deben adecuarse a cada necesidad y de acuerdo a cada posibilidad; en suma, a crear su propia técnica.

En este acontecimiento estético, el cuerpo cotidiano desaparece y la danza pasa a ser el goce de ese otro cuerpo en el que la sencillez y la mística lo abandonan para dar paso a la hegemonía de la figura.

El cuerpo de la danza emerge de un proceso de interacción múltiple. Dice Mier que “Está siempre involucrado en un diálogo con los otros cuerpos, cuerpos virtuales, omitidos, esperados, velados que han anudado como una madeja la memoria del propio movimiento” (2002, p.113)

El cuerpo de la danza es arrancado de lo cotidiano y proyectado sobre un ideal que Mier (1998) llama “el cuerpo estético”. El cuerpo estético exige un intenso proceso de singularización durante el cual se produce una peculiar interacción entre los dos cuerpos a los que Merleau-Ponty (1997) llamará el habitual y el actual. En el primero, el cuerpo se mueve significativamente a partir de construcciones disciplinarias que le sirven de sustento para el desarrollo de las habilidades exigidas por el medio profesional. En sentido contrario opera el segundo cuerpo, pues para responder a los desafíos del aquí y ahora abandona su posición habitual, simplemente reproductiva, cobra plenitud y se singulariza por la intensidad de la experiencia, que con frecuencia lo lanza a la creación de nuevas formas de actuar.

El cuerpo de la danza requiere de la disciplina, de patrones de movimiento, de pautas de repetición pues constituyen el “trasfondo de la certeza, un suelo intangible sobre el que se levanta la conciencia de los objetos, de los otros", mas no puede limitarse al orden cotidiano ni sucumbir ante la fuerza de los hábitos, por el contrario, “se construye a sí mismo como un extrañamiento frente a ese cuerpo inercial de los hábitos" (Mier, 2002, p.103).

El hábito, precisa Mier, “no es sólo el término de un proceso, es también la señal que encierra la clave de su destino, la orientación y el punto de extenuación de su impulso. Conforma las condiciones de existencia de la semiosis, de su estabilidad, y es, al mismo tiempo, su destino" (2001, p. 2). En efecto, no toda regulación desemboca en la monotonía de los hábitos, en la reiteración de la significación, en la redundancia de lo mismo. Existen regulaciones que devienen en un conjunto de

campos potencialmente significativos donde la significación se expresa como potencia.

La disciplina puede entenderse como un momento de la significación que implica una ruptura del hábito y asume un valor de umbral contra el cual trabaja el orden corporal.

Siguiendo a Mier, podemos decir que cada movimiento es al mismo tiempo el producto de un patrón y su ruptura. Es un signo y una cancelación de toda significación determinada. El cuerpo se hace al mismo tiempo acontecimiento y atavismo. Es al mismo tiempo arrebato y figura. La disciplina, expresada en la serie, no es sino la creación de una distancia frente al cuerpo habitual, una experiencia de la fragilidad y la metamorfosis de la experiencia (2002, p. 114).

El hábito, como forma estable de conocimiento, lleva a la pose, a la interpretación canónica del movimiento, a la interpretación habitual de las figuras, así la danza se reduce a una sucesión de figuras, de imágenes, de posiciones o de esquemas de corporalidad articulados uno tras otro.

El cuerpo estético surge de la experiencia, del arrebato, del vértigo, de esa tensión que conduce vivirse a sí mismo como potencia que amplía la capacidad de acción de los sujetos y posibilita la emergencia de nuevas significaciones.

La potencia permite enfrentar y dislocar el hábito; lo presupone, pero apunta a su desbordamiento.

Por ello, la disciplina, entendida como experiencia, involucra un proceso de desfiguración del cuerpo, que implica trabajar en los bordes de la figura para ensanchar sus márgenes.

La danza, afirma Mier, como todo acto estético, revela un rostro singular de la disciplina: su capacidad para desdibujar los hábitos del sentido, para engendrar, a partir del formalismo de los cuerpos, una extrañeza radical de los signos, para vaciarlos de su sentido, para desplegarlos en un entorno móvil e irrepetible. En la serie de pasos disciplinados, como en cualquier elaboración rítmica con impulso estético, los signos mantienen un dualismo irreconciliable: son al mismo tiempo la materia de los hábitos y el testimonio de su enrarecimiento. El hábito se hace

irreconocible, se arrebata de cualquier cauce monótono de la memoria, de cualquier decaimiento de la reminiscencia.

No representa una estructura imperativa, un marco, un régimen de certidumbre, sino que aparece como memoria tácita, primordial, que se reinventa. Es la fuente misma de la perturbación. Según Mier cuando prevalece el ritmo, la cadencia de los signos engendra otra percepción, mutable, caleidoscópica: el cuerpo-signo se ofrece como algo inmediato, como una experiencia pura, tajante, ajena al régimen mediato de los signos (2002, p. 114).

Aquí, además del desbordamiento del hábito, se descubre otro proceso también paradójico, pues el bailarín, a la vez que se centra afectivamente, pasionalmente, en el propio cuerpo para construir y destruir los hábitos y ser capaz de reinventarlos en cada interpretación, se descentra al momento de dilatar su energía corporal y constituirse en un signo capaz de conmover a otros y de ofrecerles una experiencia estética.

El cuerpo de la danza no puede circunscribirse a una experiencia interior, exige una expresión de esa experiencia para convertirse en un signo visible, legible para otros. De ahí que el cuerpo de la danza sea a la vez interior y exterior, pues debe hacer visible el mundo propio creado y ofrendarlo a la mirada del otro. Esta capacidad de dilatarse, de constituirse en un signo visible, no puede surgir de la reiteración, de la monotonía de los hábitos, sino de la experiencia.

La disciplina apunta a la incertidumbre, a la potencia, al incremento de la capacidad de acción de los sujetos, a la posibilidad de engendrar nuevas significaciones.

Dice Raimondi (1998) que el tango tiene forma de abrazo. La pareja solo separa sus cuerpos para darle espacio al juego de las piernas y al movimiento de los pies, y lo hace de la cintura hacia abajo. “A mí me gusta el tango, pero el tango que ciñe a la cintura de las minas la mano del varón como un reclamo de amor”. Ese estrecho abrazo es tan apasionado como funcional. El hombre dirige las piernas de la mujer con su mano derecha mientras que con la izquierda orienta el movimiento en el espacio, con lo que queda definido el tiempo de su interpretación a través de sus manos. Esto lo convierte en un momento único e irrepetible, ya

que cada paseo, corte y quebrada son el resultado de su espontánea interpretación de la música y del momento psicológico que está viviendo.

Paseos, cortes y quebradas son manifestaciones externas de la coreografía del tango, unidas a la intención interna de su significado pasional.

Los primeros bailarines tuvieron que desplegar toda su creatividad, toda la fuerza de su temperamento, caracterizado por carencias de todo tipo, para enriquecer este baile hasta convertirlo en la expresión auténtica de su clase social. Para bailar el hombre lleva la cabeza erguida, signo de altanería, pero la inclina sobre la cabeza de la mujer en búsqueda de contacto. La mirada, en tanto, sigue lejana como rasgo de introversión. Con su cadera pesada y el peso en los talones, el bailarín del tango primitivo, avanza siempre. No ha de dar oportunidad al enemigo virtual de atacarle por la espalda. Introduce pausas, paseos y quebradas, en los que va empujando a su dama contrariando las reglas de cortesía imperantes en las danzas de enlace de la época.

El hombre conduce obedeciendo a su instinto musical y se detiene en el movimiento que, a veces, realiza en coordinación con su compañera, otras se detiene sólo él y otras, atornilla a la mujer en el suelo para bailarle alrededor.

Las señales llegan a la mujer sin previo aviso y la mujer le responde.

La conducción del hombre tiene que ver con un juego de roles en el que se incluyen además de técnicas básicas, sentimientos que van a hacer que cada pareja sea única en su juego.

Parece que la mujer ya supiera qué es lo que va a hacer el hombre, su respuesta es inmediata pero muy consistente. Se deja llevar de manera absolutamente sensible y dispuesta a la conducción masculina. Hace fácil esa dificultad de entender y percibir la marca del hombre y logra incluir su estilo, sus firuletes, sus adornos, su baile.

El hombre improvisa y asume la responsabilidad de la correspondencia musical y temática y también se hace cargo de los desplazamientos y quebradas. Estas son figuras de armoniosa belleza en las que la mujer se quiebra virtualmente disociando la cadera del pecho para permitir el cruce de sus piernas en

movimientos de enrosque, avances, retrocesos o trayectorias circulares alrededor de su compañero.

La calidad de la danza femenina puede embellecer la propuesta del varón a través de la interpretación de las señales que le va marcado con sus manos y pecho.

Giberti (2000) dice que bailar tango autoriza la palpación de algunas regiones del cuerpo de la pareja e introduce una estética focalizada en un entrevero de muslos y piernas que sólo se autorizaba en público porque estaba acompasado en 2 por 4.

Según Raimondi (1998) la atracción que despierta el baile sería consecuencia de que no es una simple coreografía, sino que implica cuerpos apretados en el abrazo, ojos entrecerrados, pensamientos vagando en la distancia. Piernas que se acarician y entrecruzan. Pies que se atraen y se besan. Una melodía que penetra en el alma y sale del cuerpo convertida en movimiento. Es, además, expresión de la nostalgia y deseos irrealizados, de tristeza, escepticismo e ironía.

Ferrari, L. cita a Dujovne Ortiz, A. que ha asociado al tango con un monstruo de dos cabezas, una bestia de cuatro patas, lánguida o vivaz, que vive lo que dura una canción y muere, asesinada, por el último compás.

Desde su concepción el tango siempre ha jugado con la rivalidad en busca de la identificación; una rivalidad específica, antagonizando a sus potenciales usurpadores. De esta sólida tensión, pero pretendiendo ser un acto fortuito, nace un monstruo descabezado, con un torso y cuatro patas que se mueve rítmicamente, sin un indicio del grotesco, siguiendo los compases desparejos del destino. Baila absorto, enajenado.

Sobre el tango se despliegan todas las fantasías, ideologías y formas de vida de las personas que bailan.

El hecho de que sea una danza donde hombre y mujer bailan abrazados es un campo propicio, un terreno fértil para que se depositen allí fantasías que se vehiculizan en cualquier aspecto de la vida. Surgen historias pasionales más allá del baile, historias de maltratos y desengaños, historias de amor, con encuentros y desencuentros, en suma, es un encuentro de hombres y mujeres.

Los bailarines en la "milonga" se dan las gracias al terminar la tanda, lo que podría considerarse como que cada uno agradece al otro la posibilidad de desplegar su fervor, su habilidad y su sentimiento.

6. La estética de la Danza

Podemos considerar a la danza como un hecho estético, como acto creador que permite abordar el dolor de existir, de sostener la libertad del hombre en un espacio posible y digno.

La danza es la más enigmática de las artes y la que pone en movimiento los modos más tempranos de expresión humana.

Dice Nietzsche en *La gaya ciencia* que "El ritmo genera un irresistible deseo de ceder, participar, no solo el paso de los pies, sino el alma misma se pliega al compás"

Ariel dirá que "Danzar es regresar, es volver a pasar por el origen, es una forma de habitar el fundamento mismo del deseo" (1994, p. 50)

La danza esboza un movimiento que, demorado en los bordes del cuerpo, irrumpe con la fuerza del silencio.

El cuerpo, a partir del movimiento, está dispuesto a dejarse afectar por el aquí y el ahora de la danza, lo que le permite construir un horizonte de posibilidades abierto a la creación de nuevas formas de mirar el mundo, su propio cuerpo y la danza, sin olvidar que en la danza no se trata sólo de bailar, sino de comunicar bailando, de conmover al espectador y dejarle una huella profunda.

Apunta a la formación de cuerpos estéticos con capacidad para crear, para actuar significativamente, para conmover a otros, para lo que se hace necesario recuperar su esencia (en el sentido heideggeriano), su sentido poético.

El sujeto viene a lo social perdiendo su libertad en las voces de los otros que él, para hablar, pronuncia. Las palabras de la voz harán el resto, y los movimientos devendrán "movimientos culturales". El movimiento, tal como se citara en la página 27, es entonces estético y a la vez está revelando una ética, es decir, la existencia de un sujeto.

Sin embargo sepultar la libertad no es sepultar sus huellas.

Dirá Ariel:

> La música es la estética en cuyas grietas se puede escribir el ritmo-profundo.

> La figura es la estética en cuyos agujeros se puede escribir la forma.
>
> Las palabras son la estética en cuyos intervalos puede habitar la palabra plena. (1994, p. 57)

Podemos decir que la danza es un medio para expresar emociones por lo tanto está estrechamente ligado con la sexualidad.

Foucault dirá que la "sexualidad es el correlato de esa práctica discursiva que es la *scientia sexualis*" (1998, p. 86). Dicho de otra manera, la sexualidad es eso que "funciona como dominio de una verdad específica", como dominio de saber para un discurso o práctica discursiva (1998, pp. 86-7).

Para Foucault el dispositivo de sexualidad dispone las cosas, las prácticas, de tal modo que produzcan su dominio. La "sexualidad" no es otra cosa que "el nombre que se puede dar a un dispositivo histórico: no una realidad por debajo en la que se ejercerían difíciles apresamientos, sino una gran red superficial donde la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el refuerzo de los controles y las resistencias se encadenan unos con otros según grandes estrategias de saber y poder"(1998, p.129).

En el mismo sentido, "la "sexualidad" es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja" (1998, p. 154).

Foucault, con su intervención de *Historia de la sexualidad* dibujó dos posiciones desde las cuales suponer o pensar el sexo. En una primera posición, desde dentro del dispositivo de sexualidad, el sexo es una realidad, esa que hay que discursear para saberla y apoderársela, esa donde ancla el discurso de sexualidad. En una segunda posición, desde lo que Foucault llama una analítica del poder, "sexo" es una idea producida por ese discurso en el funcionamiento estratégico del dispositivo de sexualidad; es un "punto imaginario fijado" (1998, p. 189) y el más interior (1998, p. 188). "No hay que referir a la instancia del sexo una historia de la sexualidad", lo cual pertenecería a la primera posición, "sino que mostrar cómo el "sexo" se encuentra *bajo la dependencia* histórica de la sexualidad" (1998, p. 190).

Esto nos introduce en un problema que llevó a Foucault a reorientar todo su proyecto en "cómo el individuo puede hacer la experiencia de sí mismo, como sujeto de una "sexualidad" "(1998, p.9) o, meramente, como sujeto del dispositivo que fuera.

Así, el dispositivo de sexualidad pudo servir como dispositivo de control que disponía la subjetividad de las clases dominadas en la primera vertiente de la constitución subjetiva, o sea, como subjetividad sujetada.

Dice Foucault:

> Para que el proletariado apareciera dotado de un cuerpo y una sexualidad… se necesitaron conflictos (en particular a propósito del espacio urbano: contaminación, epidemias…); fueron necesarias urgencias económicas (…obligación de lograr regulaciones demográficas); fue finalmente necesaria la erección de toda una tecnología de control que permitiese mantener bajo vigilancia ese cuerpo y esa sexualidad (la escuela, la política habitacional, las instituciones de socorro y seguro, la medicalización general de las poblaciones -en suma, todo un aparato administrativo y técnico permitió llevar a la clase explotada, sin peligro, el dispositivo de sexualidad…) (1998, pp. 153/4).

Una de las tesis centrales del pensamiento de Foucault es que el sujeto está sujetado porque se desconoce (desconoce cómo "su" sexualidad obra en él) y porque sólo es cognoscible por obra de otro que sabe (1998, p. 88).

Precisamente es por esto que el baile, y fundamentalmente el baile en pareja ha tenido que soportar censuras de todo tipo en el transcurso de la historia.

Nietzsche lo expresa bien en *La gaya ciencia,* cuando dice que el ritmo conlleva una coacción y un incentivo: “Genera un irresistible deseo de ceder, participar; no sólo el paso de los pies, sino el alma misma se pliega al compás” (Vigotsky, 2008, p. 300)

Se ha acusado a la danza de exceso de erotismo, pero fundamentalmente de ir en contra de la moral establecida.

Para los hombres nunca hubo algo más difícil de soportar que la libertad.

Podríamos decir que la danza fue escogida y practicada por el individuo porque lo hace feliz, porque le otorga la dicha; porque encuentra con ella intensas

sensaciones placenteras. Y seguramente no dejará de danzar hasta que no le sea displacentera.

Cuando el artista rebasa los límites temporales de la estética, los límites del tiempo que le tocó vivir en términos de la estética social, siempre produce un efecto disruptivo, un cimbronazo en el estado de las cosas.

Freud (1930, p.76) dice que los seres humanos como fin y propósito de vida quieren alcanzar la dicha, conseguir la felicidad y mantenerla. Esta aspiración tiene una meta positiva y una negativa; por un lado, quieren la ausencia de dolor y displacer; por otro buscan vivenciar intensos sentimientos de placer. En armonía con esta bipartición de las metas, la actividad de los seres humanos se despliega siguiendo dos direcciones, según se busque realizar una u otra.

Freud (1930, p.p.82-83) plantea que la felicidad en la vida se busca sobre todo en el goce de la belleza, donde quiera que ella se muestra a nuestros sentidos y a nuestro juicio, la belleza de formas y gestos humanos, de objetos naturales y de paisajes, de creaciones artísticas y aún científicas. Esta actitud estética hacia la meta vital ofrece escasa protección contra la posibilidad de sufrir pero puede resarcir de muchas cosas. El goce de la belleza se acompaña de una sensación particular de suave efecto embriagador. Por ninguna parte se advierte la utilidad de la belleza, tampoco se alcanza a inteligir su necesidad cultural, pero a pesar de lo cual la cultura no podría prescindir de ella.

La ciencia de la estética indaga las condiciones bajo las cuales se siente lo bello aunque no ha podido brindar esclarecimiento acerca de su naturaleza y origen. Al parecer lo único seguro es que se deriva del ámbito de la sensibilidad sexual; sería originariamente propiedad del objeto sexual.

Siguiendo a Freud, diremos que la felicidad es gozar de la belleza en cualquiera de sus manifestaciones; que la belleza despierta emociones embriagadoras que nos indemnizan por los muchos pesares sufridos y por ende pensamos que la felicidad es una recompensa ante el sufrimiento

Sin embargo, encontramos en Freud otra idea de lo que podría ser la felicidad: “Lo que en sentido estricto es la “felicidad” corresponde a la satisfacción más bien repentina de necesidades retenidas, con alto grado de éxtasis, y por su propia

naturaleza, sólo es posible un fenómeno episódico". (1930, p. 76) Más adelante deja en claro que tal satisfacción de necesidades es equivalente a satisfacción pulsional. Y luego continúa "Dijimos que la experiencia del amor sexual (genital) asegura al ser humano las más intensas vivencias de satisfacción, y en verdad le proporciona el modelo de toda dicha". (1930, p. 99)

Recapitulamos y vemos cómo Freud presenta dos ideas de la felicidad. En un caso la muestra como producto de las relaciones sexuales genitales, y en el otro como producto de una moción de meta inhibida.

Como en la danza no hay consumación del acto sexual genital, necesariamente estaríamos ante la presencia de una obtención de la felicidad a través de la belleza y más exactamente por medio de una moción de meta inhibida.

A primera vista surge un inconveniente, que siendo el amor sexual genital el prototipo de toda felicidad, no se entendería por qué determinados individuos buscan la felicidad en la danza. ¿Qué le impide al hombre alcanzar la felicidad por medio de relaciones sexuales genitales?

Freud (1930, p.99) explica que "el amor sexual y la cultura, al evolucionar, se desprenden tomando rumbos distintos, hasta el punto de interferir mutuamente en sus intereses". "La cultura sustrae a la sexualidad gran parte de su energía para su sustento y la sexualidad pugna por lograr la felicidad del individuo". (1930, p.p.99-100)

De igual forma, concibe que "el precio que el individuo paga por el progreso de la cultura, por su seguridad como individuo, es la pérdida de la felicidad". (1930, p.130)

Freud plantea que la cultura reposa sobre la restricción de la sexualidad del individuo.

Esta idea no es exclusiva del psicoanálisis, pues se puede encontrar fácilmente en los escritos de Platón y quizás sea Foucault, que rompiendo con el racionalismo iluminista, la pone aún más de relieve.

Para ello se nos muestra como un continuador del pensamiento de Nietzsche de quien recoge aspectos fundamentales, como la afirmación "Dios ha muerto" que señalaba la desaparición de la esencia y su sustitución por la apariencia. La razón

y el humanismo en ella asentado, son los cadáveres que exhibe aquella muerte y establece lo absurdo que resulta buscar el origen.

El pasado nada nos puede aportar y el futuro no existe en cuanto una perspectiva de crecimiento, de mejoramiento axiológico de la humanidad. Lo colectivo se diluye en lo individual, en su subjetividad.

Citando a Nietzsche, Foucault va a decir que toda cosa y la razón misma "nacieron de un modo perfectamente razonable, del azar" (1991, p.10). Y va a llegar a la conclusión de que toda la historia de la humanidad, no avanza sucesivamente a planos de mayor racionalidad, como lo postulara el positivismo, sino que refleja relaciones de poder. Poder que deja su huella en el propio individuo. El impacto de dichas formas que se proyectan hacia el individuo, pasa a formar parte del propio ser y lo transforman en singular.

La idea freudiana es que la evolución individual supone la interferencia entre dos tendencias, la aspiración a la felicidad por un lado, y el anhelo de fundirse con otros individuos en comunidad por el otro. "Estas tendencias, antes que ser independientes, encierran en si una dinámica en la cual el individuo se conducirá en aras de buscar la felicidad mientras la cultura tendería a la restricción en la consecución de la misma". Freud (1930, p.136)

Encontramos pues, un sujeto que tiende a la búsqueda de la felicidad representada en los aportes de las relaciones sexuales; pero, también, lo encontramos luchando contra la tendencia que le impide tal realización: la tendencia cultural.

Freud plantea que toda cultura reposa en la imposición coercitiva del trabajo y la renuncia de lo pulsional. Posteriormente complementa la idea diciendo que la cultura debe crear los medios necesarios para defenderse de las embestidas que el individuo le hace para destruirla, y dice que "los medios capaces de preservar la cultura, los medios compulsivos y otros destinados a reconciliar con ella a los seres humanos y resarcirlos por los sacrificios que le impone" Freud (1930, p.10)

La renuncia a la felicidad implica mucho sufrimiento al individuo, de tal manera que éste, en su afán de conseguirla, se transforma en un enemigo de la cultura; a su vez, la cultura busca mecanismos para defenderse de las tendencias anticulturales

del sujeto, entre ellos, todos esos medios para compensarle parcialmente de su sufrimiento. Podríamos pensar la danza como parte integrante de estos medios de mantenimiento.

Surge la danza como una manifestación capaz de brindar la felicidad, esto es, a través del mecanismo de inhibición pulsional

Para entender los procesos a través de los cuales opera tenemos que tener en cuenta las partes que se ven implicadas en el acto dancístico. Por un lado, el ejecutante, protagonista principal y aparentemente en quien deberíamos centrar toda nuestra atención y por el otro el protagonista pasivo, quien percibe el acto. O sea que no sólo los que danzan disfrutan del espectáculo sino que involucra a los que miran.

En la teoría de las pulsiones, Freud plantea que la inhibición de una pulsión no debilita su fuerza sino que la represa hasta un punto en el que se hace difícil mantener la mencionada represión.

> El mantenimiento de la represión implicaría un gasto energético que iría en detrimento del individuo y de la cultura misma. Esto en razón de que el individuo trataría de destruir la cultura al no poder soportar la sobrecarga de energía acuciante de la pulsión. En procura de su mantenimiento la cultura se ve obligada a ofrecer los medios que propicien el alivio de esa sobrecarga, esto es, tendientes a superar la represión. Freud (1915, p. 20).

Este levantamiento de la represión está encaminado a ahorrar energía: “El mantenimiento de una represión supone, por tanto, un dispendio continuo de fuerza, y en términos económicos su cancelación implicaría ahorro.” Freud (1915, p.146). El ahorro que será utilizado en provecho de la cultura y el bienestar del individuo. Tiene entonces el individuo la posibilidad de encontrar en la danza un medio a través del cual la energía de sus pulsiones elude la represión, al ser ésta una forma aceptada por la cultura. Nos preguntamos de dónde surge esta aceptación de la danza por la cultura. Ya dijimos que la danza es la manifestación de una pulsión coartada en su fin; pero ¿qué hace que esta condición sea lo que propicie su aceptación por la cultura?

Nos damos cuenta de la dispendiosa tarea en que se ve envuelta la cultura al tener que realizar un esfuerzo encaminado a mantenerse y enriquecerse, por un

lado, mediante la imposición coercitiva de la satisfacción sexual, y por otro, ocuparse en propiciar al individuo los canales que le permitan deshacerse del montante acumulado por la represión, evitando así que el individuo insatisfecho se esfuerce en destruirla. ¿Cómo logra la cultura conciliar estos objetivos tan aparentemente irreconciliables?

La cultura no puede propiciar la satisfacción sexual plena porque estaría minando sus propios cimientos; a cambio, permite otras formas de manifestación, que originariamente son sexuales, pero cuya satisfacción no es plena sino controlada gracias a ciertas posibilidades de transformación que acepta la libido. Dentro de estas posibilidades podría pensarse el distanciamiento del fin último de la pulsión. Freud se pregunta (1915, p. 145) hasta dónde tiene que llegar la desfiguración, el distanciamiento respecto a lo reprimido. Y dice que se trata de detenerse antes de que se llegue a determinada intensidad en la investidura de lo inconsciente, rebasada la cual lo inconsciente irrumpiría hacia la satisfacción.

La represión trabaja, entonces, de manera individual; cada uno de los retoños de lo reprimido pueden tener su destino particular; un poco más o un poco menos de desfiguración cambia radicalmente el resultado. De esto se desprende que los objetos predilectos de los hombres, sus ideales, provienen de las mismas percepciones y vivencias que lo más aborrecido por ellos, y en el origen se distingan unos de otros sólo por ínfimas modificaciones.

Dentro de estas transformaciones que acepta la libido, dice Freud que el proceso de sublimación consiste en el aprovechamiento de la energía libidinal en favor del mantenimiento de la cultura. La amplia gama de comportamientos y logros que fortifican la cultura tiene su explicación a través de este mecanismo. La sublimación es ante todo formativa, o sea que utiliza la energía de la pulsión en el enaltecimiento del individuo y el fortalecimiento de la cultura; cohesiona al hombre con otros hombres en la búsqueda de formas más adecuadas de supervivencia.

Dice Freud que la intensidad originaria de la pulsión sexual es probablemente de diversa magnitud en los diferentes individuos. Será la organización congénita la que decidirá cuánto de la pulsión sexual ha de resultar sublimable y valorizable en el individuo; además las influencias de la vida y el influjo intelectual del aparato

anímico consiguen llevar a la sublimación a una porción más vasta. Este proceso de desplazamiento no puede continuarse indefinidamente. Una cierta medida de satisfacción sexual directa parece indispensable para la inmensa mayoría de las organizaciones, y la denegación de esta medida individualmente variable se castiga con fenómenos que nos vemos precisados a incluir entre los patológicos a consecuencia de su carácter nocivo en lo funcional y displacentero en lo subjetivo. Freud (1908, p.168-169)

Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos decir que el individuo que danza lo hace porque de esta manera logra eludir la represión que sobre sus pulsiones libidinales recae; esto gracias a la desviación efectuada sobre el fin de la pulsión que crea una nueva manifestación más acorde con los objetivos culturales. O sea, obtiene satisfacción pulsional por medio del proceso de sublimación.

Que algunos individuos satisfagan sus pulsiones mediante la danza sería producto directo de una disposición particular, que se constituye a partir de factores heredados filo y ontogéneticamente.

Según Freud (1905, p.286) "Lo que llamamos "carácter" de un hombre está construido en buena parte con el material de las excitaciones sexuales, y se compone de pulsiones fijadas desde la infancia, de otras adquiridas por sublimación y de construcciones destinadas a sofrenar unas mociones perversas, reconocidas como inaplicables…(Nota agregada en 1920): hasta se ha llegado a individualizar en ciertos rasgos del carácter componentes erógenos determinados".

Continúa diciendo Freud: "por lo demás es posible indicar la fórmula respecto de la formación del carácter definitivo a partir de las pulsiones constitutivas: los rasgos de carácter que permanecen son continuaciones inalteradas de las pulsiones originarias, sublimaciones de ellas, o bien, formaciones reactivas contra ellas". (1908, p.158).

Lacan (1959) retoma el concepto y continúa diciendo que la noción de sublimación puede definirse como la forma en la cual se cuela el deseo, ya que justamente es ella la que puede vaciarse de la pulsión sexual, en tanto que la noción de pulsión, lejos de confundirse con la sustancia de la relación sexual, es la forma en que es

juego del significante. Sublimación como tal, es donde se despliega, o se instaura, donde se instituye el trabajo creador en el orden del logos. Y es acá que llega más o menos a insertarse en el nivel social. Comprendería lo que llamamos actividad cultural.

Este deseo del sujeto, en tanto que deseo de deseo, abre sobre el corte, manifestado bajo su forma de falta.

Un poeta, Desiré Viardt en una revista en Bruselas, hacia 51, 52, bajo el título de Fantomas, ha propuesto este pequeño enigma cerrado: "la mujer tiene en la piel un grano de fantasía", este grano de fantasía que es seguramente del que se trata, finalmente en lo que modula y modela las relaciones del sujeto con aquel a quien demanda cualquiera que sea. Se trata de la abertura, de la hiancia que introduce el corte de la palabra.

Según Lacan (1969, p.197) la sublimación es uno de los modos de satisfacción de la pulsión. [8] Ella es una pulsión desviada de su fin. Ante lo que hace obstáculo, la pulsión se desvía y logra satisfacerse fuera de su fin sexual.

El baile es un medio que encuentran algunos individuos para la satisfacción de las pulsiones. A pesar de que en la cultura se encuentran otros medios de satisfacción pulsional, algunos individuos eligen la danza en virtud de la naturaleza del desarrollo particular que ha tomado la sexualidad.

[8] La lista de destinos posibles es: trastorno en lo contrario, vuelta hacia la propia persona, represión y sublimación. Podemos inferir una característica común a los cuatro: ninguno de ellos implica desaparición, anulación o renuncia a la satisfacción. En la sublimación, hay una satisfacción, desviada, nueva, distinta, pero, satisfacción al fin; en la represión y su correlato inevitable, los síntomas como evidencia de su fracaso, también hay satisfacción; en los otros dos casos, transformación en lo contrario y vuelta sobre la propia persona, tampoco hay duda, la satisfacción está presente. Por tanto, "*la pulsión se satisface siempre*" o, como decía Lacan "*el sujeto siempre es feliz*".

7. Lo pulsional

Trataremos de aproximarnos a la idea de lo pulsional, teniendo presente que no se trata de hacer un estudio acabado de las pulsiones, sino una aclaración conveniente a este trabajo.

Freud dice que: “Por “pulsión” podemos entender al comienzo nada más que la agencia representante (reprasentanz) psíquica de una fuente de estímulos intrasomáticos en continuo fluir, ello a diferencia del <<estímulo>> que es producido por excitaciones singulares provenientes de afuera”. (1905, p.153)

Más adelante, dice que: “El análisis de las observaciones lleva a establecer dos grupos de pulsiones: el de las llamadas pulsiones yoicas, cuya meta es la autoconservación, y el de las pulsiones de objeto, que tienen por contenido el vínculo con objeto” ... “La especulación teórica permite conjeturar la existencia de dos pulsiones básicas que se ocultan tras las pulsiones yoicas y de objeto, manifiestas: el Eros, que quiere alcanzar cada vez una unión más comprensiva, y la pulsión de destrucción, que lleva a la disolución del ser vivo. La exteriorización de la fuerza de Eros es llamada libido en el psicoanálisis”. Freud (1926, p.252).

Luego dice que:

> La meta (ziel) de una pulsión es en todos los casos la satisfacción que sólo puede alcanzarse cancelando el estado de estimulación en la fuente de la pulsión. Pero si bien es cierto que esta meta última permanece invariable para toda pulsión, los caminos que llevan a ella pueden ser diversos, de suerte que para una pulsión se presentan múltiples metas, más próximas o intermedias que se combinan entre sí o se permutan unas a otras. La experiencia nos permite también hablar de pulsiones <<de meta inhibida>> en el caso de procesos a los que se permite avanzar un trecho en el sentido de la satisfacción pulsional, pero después experimentan una inhibición o desviación. Cabe suponer que también con tales procesos va asociada una satisfacción parcial…. El objeto (objekt) de la pulsión es aquello en o por lo cual puede alcanzar su meta. Es lo más variable en la pulsión; no está enlazada originalmente con ella, sino que se le coordina sólo a consecuencia de su aptitud para posibilitar la satisfacción. Freud (1914, p.118).

Podemos pensar entonces que una pulsión es una energía (fuerza) de origen orgánico, dirigida a una satisfacción somática. Se distinguen dos grupos: las de objeto, equivalente a las sexuales, designadas más exactamente con el término de libido; y las pulsiones yoicas, que tienden a la autoconservación; tenderían a buscar lo más conveniente para la supervivencia del individuo y el manejo del ambiente. Cada pulsión está constituida, ya sea de naturaleza yoica o sexual, por la combinación de las dos pulsiones protogénicas: Eros y pulsión de destrucción. Eros se empeña en reunir lo existente en unidades más grandes y su antagonista en disolverlas. La idea en Freud es que no se trataría tanto de dos fuerzas distintas sino de dos polos de la misma; en sus propias palabras: "Una pulsión sería entonces un esfuerzo inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas; sería una suerte de elasticidad orgánica o, si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica." Freud (1920, p.36).

Volvemos a la idea expuesta de la dinámica entre pulsión y cultura para acercarnos a lo que es una moción de meta inhibida. El individuo tiene que renunciar a la plena satisfacción de sus pulsiones, cuyo logro implicaría la consecución de la felicidad prototípica, con el fin de mantener la cultura y asegurar su propia supervivencia.

Dice Freud (1917, p.20) que ante el apremio de la vida, la cultura fue creada a expensas de la satisfacción pulsional. En la medida en que los individuos van ingresando en la comunidad de los hombres repiten ese sacrificio de la satisfacción pulsional, que se va recreando permanentemente. Las fuerzas pulsionales pertenecientes a las mociones sexuales desempeñan un importante papel; en ese proceso son sublimadas, vale decir, desviadas de sus metas sexuales y dirigidas a otras, que se sitúan socialmente en un plano más elevado y ya no son sexuales. Pero esa construcción es lábil, siempre subsiste el peligro de que sus pulsiones sexuales se rehúsen a este empleo.

La sociedad está siempre amenazada por la eventual emancipación de las pulsiones sexuales y el regreso de ellas a sus metas originarias.

Es claro que la renuncia a la satisfacción plena de su potencial pulsional, tenga gran importancia, tanto para la cultura como para el individuo, aun a costa de su sufrimiento. Surge la necesidad de inhibir las pulsiones sexuales para promover la permanencia de la cultura y por ende la supervivencia del individuo. La inhibición pulsional, al no otorgar la satisfacción plena, deja un remanente de energía suficientemente grande para mantener y enriquecer la cultura, mientras que la satisfacción plena propicia una descarga energética completa, negativa para la construcción de la cultura y el engrandecimiento individual. "Las pulsiones sexuales de meta inhibida tienen, respecto de las no inhibidas, una gran ventaja funcional, puesto que no son susceptibles de una satisfacción cabal, son particularmente aptas para crear ligazones duraderas; en cambio las que poseen una meta sexual directa pierden su energía cada vez por obra de la satisfacción, y tienen que aguardar hasta que ellas renueven por reacumulación de la libido sexual". Freud (1920, p.131).

Continúa Freud: "Valga decir que el término energía se refiere a la carga ligada a la pulsión (catexia), y que el aparato psíquico previene el estatismo de estas cargas, tratando de mantener lo más bajo posible el potencial energético acumulado; ya que una sobrecarga iría en detrimento del mismo sujeto, el cual perdería el control en su afán de aliviar dicha sobrecarga". Freud (1925, p.252).

De esta manera el sujeto puede considerarse en una dinámica energética donde constantemente es estimulado desde el interior, buscando descargar la energía acumulada; del otro lado, la cultura y el mismo sujeto restringen tal descarga al ser perjudicial a sus propios fines. Pero una acumulación energética que supere la resistencia del sujeto es contraproducente para los objetivos propuestos y es aquí donde se puede apreciar mejor la funcionalidad de la pulsión de meta inhibida al constituirse en canalizador de excedentes energéticos.

Continuando con las pulsiones de meta inhibida, dice Freud:

> Las pulsiones inhibidas son susceptibles de mezclarse con las no inhibidas, en todas las proporciones posibles; así como surgieron de estas últimas, pueden retransformarse en ellas. (1920, p.132). La pulsión reprimida nunca cesa de aspirar a su satisfacción plena, que consistiría en la repetición de una vivencia primaria de satisfacción; todas las formaciones substitutivas y reactivas, y todas

> las sublimaciones son insuficientes para cancelar su tensión acuciante, y la diferencia entre el placer de satisfacción hallado y el pretendido engendra el factor pulsionante, que no admite aferrarse a ninguna de las sustituciones establecidas, sino que, en palabras del poeta “acicatea, indomeñado, siempre hacia adelante”. (1920, p.42)

Repensando el concepto, Lacan (1964, p.193) continúa diciendo que el análisis que realiza Freud sobre el amor nos permitirá progresar con respecto a la relación del sujeto con lo real. La relación constructiva que tiene el sujeto con ese real está en estrecha dependencia con el principio del placer, el principio del placer no forzado por la pulsión. Este sería el punto de emergencia del objeto de amor. Toda la cuestión radica en saber cómo este objeto de amor puede llegar a desempeñar un papel análogo al objeto del deseo.

“De esta conjunción del sujeto en el campo de la pulsión el sujeto tal como se evoca en el campo del otro, de este esfuerzo para unirse, depende que haya un soporte para la ganze Sexualstrebung. No hay otro. Sólo ahí se representa la relación de los seres de los sexos al nivel del inconsciente.” Lacan (1964, p.195)

Lacan plantea (1964, pp.186-187) que el enunciado de Freud que dice que la inhibición de la pulsión está referido al fin sexual, no alcanza. El campo psicoanalítico, constituye ciertamente un horizonte, pero su esencia está mucho más allá. El saber y la práctica de la sexualidad, no están aún esclarecidas. Lo que está hoy en cuestión sería develar como la pulsión como goce de borde, ha podido ser llamada en la equivalencia del goce sexual. Aquí el borde está constituido por una suerte de logística de la defensa, que se reencuentra en todos los recodos, hasta en la práctica sexual.

Cuando se estudia la sexualidad femenina, el enigma del goce femenino se asemeja a la "Cosa freudiana". Es precisamente por ello que le damos trazos de mujer cuando, en el mito, la llamamos la Verdad. No hay que olvidar que la cosa, seguramente, no es sexuada. Esto es probablemente lo que permite que hagamos el amor con ella, sin tener la menor idea de lo que es la mujer como cosa sexuada. Esto es importante porque nos permitirá introducir las dos direcciones bajo las cuales puede estudiarse la sublimación. La sublimación conserva a la mujer, en la relación del amor, al precio de constituirla al nivel de la cosa.

Cuando Freud nos dice que la sublimación da la satisfacción de la pulsión y esto es una producción que está en función de la estima que le da lo social, nos hace pensar que el divertimento aparece justamente para no ocuparnos de los anhelos que son mucho más importantes.

8.- La mujer y el Arte

Desde el psicoanálisis se ha llegado a esbozar la idea de que el sujeto actual no es el mismo que el de siglos pasados ya que su posición está determinada, en parte, por la historia. Los individuos nos ubicamos socialmente de acuerdo a las coordenadas de tiempo y espacio en que nos toca vivir.

Aquí, nos aproximamos al pensamiento de Foucault (1999, p. 16) cuando plantea que para comprender la historia de la sexualidad hay que contextuarla dentro de una cultura, entre campos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.

O sea que para comprender cómo el individuo moderno puede hacer la experiencia de sí mismo, como sujeto de una "sexualidad", se hace necesario despejar la forma en que, a través de los siglos, el hombre occidental se vio llevado a reconocerse como sujeto de deseo. Incorpora al campo histórico al deseo y al sujeto del deseo a fin de dar cuenta de lo que pueda haber de histórico en la sexualidad.

Cabe destacar su afirmación de que el propio cuerpo no es sino el resultado de las huellas de la historia. Huellas que no son el resultado de un impacto unidireccional, sino fruto de la lucha que desarrolla el individuo.

En los planos académicos la realidad se vive a partir de una meta, realidad elaborada y sostenida a partir de un determinado discurso que tiene la capacidad de autolegitimación.

Dicho discurso es resultado de su propia descripción y en muchos casos a través de un sistemático acallamiento de voces. Podemos considerar la ausencia de la mujer en la historia como resultado de este acallamiento y como incidió en los diferentes procesos.

Foucault resalta el rol articulador que ejercen las formulaciones discursivas ya que están preexistentes en las redes de poder en que se mueve. Tomando en cuenta esto es que se puede comprender la postura foucaultiana respecto a que el discurso es el que conforma el objeto y es este el que posibilita su emergencia en determinado contexto.

Siguiendo a Foucault podemos decir que no existe una relación directa entre sujeto-objeto sino que dicha relación se encuentra mediada por la cultura la que va introyectándose en el individuo aún antes de ser consciente de ello. Como la cultura está cruzada por relaciones de poder, estas están presentes en el acto de conocer.

Foucault, en 1964 en el comienzo de “Las palabras y las cosas” establece al respecto:

> Los códigos fundamentales de una cultura – los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas – fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver. (1985, p.5).

Podríamos considerar a las letras del tango como documentos en los cuales se pueden leer descripciones y personajes de Buenos Aires en distintas épocas.

Es a partir de la enseñanza de Jacques Lacan que es posible pensar acerca de los significantes que marcan a un sujeto y que conforman lo que él dio en llamar "la subjetividad de una época". Cada época tiene un discurso que le es propio y cada generación genera, justamente, significantes que la representan.

Lacan considera que no se puede hablar de "La Mujer", ya que no hay un universal que la contenga. Es decir que el goce femenino se inscribe en la particularidad de cada una. En cambio para todos los hombres hay una forma de goce sexual equivalente. Es a partir de la heterogeneidad de los goces que Lacan determina, desde el psicoanálisis, la diferencia sexual. Es decir que ésta no pasa por la biología, ni por la anatomía, sino por una posición del sujeto respecto a su sexo.

Dice Derrida (1979): "Los asuntos del arte, del estilo, de la verdad no pueden disociarse del asunto de la mujer" porque: "Es el ´hombre´ quien cree que su discurso sobre la mujer o sobre la verdad concierne...a la mujer. La ´mujer´ se interesa tan poco en la verdad, cree tan poco en ella, que su propia verdad ya ni siquiera le concierne".

Teresa de Lauretis convalida el desdén de la mujer porque: "(A la mujer) la verdad no la desvela. Por lo tanto, paradójicamente la mujer se convierte en símbolo de la verdad; símbolo de aquello que constantemente le es esquivo al hombre, y debe

ser conquistado; (la mujer, como la verdad) tienta y resiste, se burla y seduce, y no se deja capturar. Ese escepticismo, esta verdad de la no-verdad, tal como Derrida sugiere, es la mujer afirmativa que Nietzsche amó".

El psicoanálisis, reconoce en el deseo la verdad del sujeto y dice que no se puede desconocer lo que va a seguir, sin demostrar lo que ella reprime.

> El desplacer se reconoce allí por experiencia que da su pretexto a la represión del deseo, al producirse en el camino de su satisfacción: pero asimismo que da la forma que toma esa satisfacción misma en el retorno de lo reprimido. De modo semejante el placer redobla su aversión a reconocer la ley, por sostener el deseo de satisfacerla que es la defensa. Si la felicidad es agrado sin ruptura del sujeto en su vida,… está claro que se rehúsa a quien no renuncie a la vía del deseo. Esta renunciación puede ser voluntaria, pero al precio de la verdad del hombre... Es libertad de desear la que es un factor nuevo, por el hecho de que esa revolución quiere que su lucha sea por la libertad del deseo. Lacan (1962, p.p.764-765)

Esta concepción hegeliana de la verdad es el motivo por el que Lacan afirma que Hegel nos ofrece una solución ideal para la verdad a partir de su revisionismo permanente y dice: “La verdad está en reabsorción constante en lo que tiene de perturbador, no siendo en sí misma sino lo que falta para la realización del saber... La verdad no es otra cosa sino aquello de lo cual el saber no puede enterarse de que lo sabe sino haciendo actuar su ignorancia". Lacan concluye que esta concepción hegeliana implica una "conjunción de lo simbólico con lo real del que ya no hay nada que esperar". Lacan (1962, p.777).

Y luego continúa: “Sin la dimensión que constituye, el engaño de la Palabra no se distinguiría del fingimiento que, en la lucha combativa o la ceremonia sexual, es sin embargo bien diferente. …el fingimiento se integra en el juego de acercamiento y de ruptura que constituye la danza originaria, en que esas dos situaciones vitales encuentran su escansión, y los participantes que ordenan según ella lo que nos atreveremos a llamar su dancidad. Lacan (1962, p.777)

El arte nos salva de creer en la verdad como un saber absoluto.

Lacan acusa a las mujeres porque ellas no se resignan a ser "no toda". "A la postre”, dice, “nos equivocaríamos si no vemos que en líneas generales, y en

contra de lo que se dice, son ellas, las mujeres, después de todo, las que joden a los hombres". (1973, p.90)

Lacan reprocha la reticencia de las mujeres a entregarse; recrimina la resistencia de las mujeres para confiarle su goce: "a las mujeres nunca se les ha podido sacar nada. Llevamos años suplicándoles, suplicándoles de rodillas -hablaba la vez pasada con las psicoanalistas- que traten de decírnoslo, ¿y qué?, pues mutis, ¡ni una palabra! Entonces, a ese goce, lo llamamos como podemos, *vaginal*, y se habla del polo posterior del útero y otras pendejadas por el estilo". (1973, p.91)

La indignación de Lacan con las mujeres: "las que joden a los hombres", las que no se entregan, las que sí se entregan pero no del todo y algo del saber sobre el goce femenino se guardan, esa resistencia encendió sus iras y lo obligó a disparar el asunto aquel de que el goce de la mujer no existe, que la mujer nada sabe de él, y que aunque acepte que sí siente nada sabe de ella misma.

El amor, cuando aparece, lejos está de acercarse al modelo que supone la reciprocidad, la complementariedad o la correspondencia; y lejos está, también, del modelo beligerante que supone la lucha, más o menos despiadada, por el reconocimiento mutuo.

Según Volnovich (1994), la noción tradicional de la sexualidad como expresión de la "naturaleza animal" del hombre, supone una trampa referida a que una vez que los varones son provocados y excitados, ya no son responsables de sus actos. En consecuencia serían las mujeres las responsables, las que deben asumir la culpa por despertar, incitar o estimular la "naturaleza animal" y desatar nuestra fiera que hay en los hombres. La obligación de los hombres de "poner a las mujeres en su lugar", se entiende como el trabajo de ubicarla en el doble sitio que les corresponde: paradójicamente culpables de nuestras pasiones y, al mismo tiempo, domesticadas, dominadas y desapropiadas de su deseo sexual. Para los varones, la sexualidad viene de un espacio que está afuera de ellos. Y la ira y la rabia tienen rostro de mujer.

El psicoanálisis, instituye la coherencia del género a través del metarrelato estabilizador del desarrollo infantil, cuando no a partir de la relación del sujeto al

Nombre del Padre, o del Complejo de Edipo escandalosamente asimétrico para hombres y mujeres.

Dice Karothy (2006) siguiendo a Lacan que cuando una mujer accede al goce propio de la feminidad, éste "la sobrepasa, la aniquila como sujeto", lo cual "implica un efecto de angustia": en busca de esa identificación perdida, pide ser amada.

Un sintagma conocido de Lacan es: "La mujer no existe". Es decir que no hay representación de la mujer ya que en el inconsciente no hay inscripción de la diferencia sexual.

Si bien desde el punto de vista de la inserción social, el papel de la mujer no ha sido muy relevante, sabemos que ellas encontraron una compensación en otro poder, que es el poder familiar, donde funcionaron en el lugar de la madre. Esto puede y podía marchar, siempre y cuando una madre no sea toda para sus hijos y conserve algo de la dimensión femenina en relación con un hombre, para el cual puede existir, entonces, como causa de deseo. El poder materno no es lo mismo que el poder femenino.

Freud percibió este problema y se plantea la siguiente cuestión: si la diferencia sexual depende del posicionamiento respecto del complejo de castración, si es relativa a la problemática del falo, entonces la envidia del pene en la niña es el punto de partida de una deducción que permitiría captar qué es la mujer. La niña se define a partir de una privación fálica en relación con el varón. Es así como resulta que Freud concibe a la niña, y a partir de ahí a la mujer, como un varón en menos. Por eso las tres alternativas de la feminidad que plantea en los clásicos trabajos sobre ese tema, lo llevan a plantear que una mujer puede apartarse de la sexualidad, desplegar el llamado complejo de masculinidad o, tercer camino que parece ser el "normal", la maternidad.

Al seguir la lógica precisa de su discurso, Freud se encontró con el problema referido a la identificación de lo femenino con la maternidad, que él mismo percibía como una dificultad, pero sin embargo era la conclusión de su razonamiento.

Sin embargo, contra el pensamiento de Freud, hay muchas mujeres que no desean tener un hijo y no dejan por eso de ser femeninas, y por otro lado hay

muchas mujeres que desean tener un hijo e incluso lo tienen y que, sin embargo, no por eso se ubican del lado de la feminidad.

La diferencia entre lo masculino y lo femenino a partir de las características de un goce diferencial permite también introducir una precisión mayor a una captación de Freud, quien decía que las mujeres, más que amar, desean ser amadas. Esta exigencia de las mujeres respecto del amor, esta ligazón al amor de un hombre, no encuentra una explicación muy satisfactoria en la argumentación freudiana. En la posición femenina hay un goce que, a quien lo padece, lo sobrepasa. Ser sobrepasado por un goce es algo diferente de carecer de pene. Porque carecer de pene es un "menos"; en cambio, ser sobrepasado por un goce es un "más". De todos modos, la cuestión no es sólo aritmética, cambiar un "menos" por un "más". Lo principal es que, cuando se analiza la cuestión desde la perspectiva del goce, se advierte que no es posible considerar lo femenino a partir de una carencia, por un déficit respecto de lo masculino, es decir una privación fálica, sino que lo debemos definir por la presencia de un "más", por un goce que sobrepasa. Todo consiste ahora en definir qué quiere decir este "más". El "más" de goce, es decir el goce extásico que sobrepasa, implica un "menos" de identidad, un arrasamiento subjetivo.

El goce fálico, en cambio, tiene como modelo un ciclo, es decir, una localización corporal: la erección del pene, el orgasmo y la detumescencia. Pero además tiene otras características: la posibilidad de la medida, del cálculo y de la exhibición. El hecho de ser un ciclo que se localiza, se exhibe, se calcula y se mide y que así pone sobre el tapete todos los juegos de la prestancia fálica, implica que se trata de una dimensión identificante, es decir, de la posibilidad de lograr una identificación masculina a partir de la puesta en juego del goce fálico

El goce fálico funciona como una performance: se lo cuenta, se lo acumula, se lo exhibe, es del orden del tener, lo cual puede otorgar la dimensión del ser que semblantea, que se hace aparente en el falo. Por eso el goce fálico es un goce inherente al narcisismo sexual. Si bien ese goce no es voluntario, porque el pene no se educa por la voluntad, se lo pone en la cuenta del sujeto;

quiere decir que es un goce subjetivante, identificante. La posesión de las mujeres, del dinero, de los objetos, entra en la misma serie que otorga, entonces, identificación fálica. Se lo pone en la cuenta del sujeto porque ahí se reconoce, apropiándose de esa dimensión del tener que le permite semblantear el ser, le permite presentarse bajo la apariencia del ser. En cambio, el goce femenino no se pone en la cuenta del sujeto. El goce estrictamente femenino, que Lacan define como "no-todo fálico", no queda subsumido en la dimensión fálica, destituye al sujeto, lo sobrepasa, no le permite identificarse, y en este sentido el goce femenino redobla para las mujeres el fading, el desvanecimiento del sujeto respecto del objeto. Se percibe que la deducción lacaniana es diferente de la deducción freudiana. Y esto nos permite entender un poco más cuál es el lugar del amor en la posición femenina. La exigencia, la demanda que sostienen las interminables quejas femeninas deriva, en parte, de la existencia de este goce: ahí donde el goce femenino no identifica, una mujer se esfuerza por lograr la identificación a través del amor de un hombre. Dicho de otra manera, como el goce no la identifica sino que la sobrepasa, la aniquila como sujeto, para alguien en posición femenina vale más la idea que está reflejada en el idioma francés cuando define al orgasmo como una petite mort, una pequeña muerte, en el sentido de que para una mujer, si es que efectivamente está puesto en juego, ese goce la sobrepasa. Esto implica inevitablemente un fuerte efecto de angustia, ya que la angustia concierne al peligro de pasar de la posición de sujeto a la de objeto. Toda mujer que está padeciendo ese goce extásico que la pone fuera de sí, con ese aire de extravío, exige el privilegio de ser amada. Porque el amor, en cambio, identifica. Pero le exige ser amada con una particularidad: ser amada como la única. Es decir: espera que el amor de un hombre le dé valor fálico. El valor fálico es identificante y eso es lo que no logra con el goce que la sobrepasa. Por eso, una mujer va a estar siempre asociada con este factor identificante derivado del "de": ser "la mujer de", "la amante de", "la musa de"...

Cuando Lacan le rinde su homenaje a la novelista Marguerite Duras, dice de ella que en El rapto de Lol V. Stein “evidencia saber sin mí lo que yo enseño” y reconoce allí, siguiendo a Freud, que en nuestra materia, el artista siempre nos

lleva la delantera. Dicho esto, recomienda no hacernos los “psicólogos” allí donde es el artista el que nos desbroza el camino.

El problema consistiría en intentar desvelar cómo el propio concepto de la femineidad se construye a través del lenguaje y, en general, de la cultura. Tanto la obra de arte como el artista permiten percibir lo que la teoría aún no ha podido delimitar.

Se suele considerar al arte como una manifestación del espíritu humano y por lo tanto alejado de su experiencia práctica o material. La obra de Vigotsky viene a saldar esta aparente dicotomía, organizando un campo conceptual que tiende un puente entre ambas actividades de la existencia humana.

Vigotsky recupera el concepto de catarsis en su sentido Aristotélico para resolver la cuestión de la respuesta estética. Una manifestación artística produciría un afecto que hallaría su liberación en la imaginación. Genera en el espectador efectos contrapuestos que sumados a la inhibición motora de las emociones destruye el afecto de contenido y forma e inicia una descarga de energía nerviosa que culmina con la descarga de emociones. Esta manifestación de la contradicción afectiva es lo que denomina catarsis.

En este sentido, objeta los postulados de Tolstoi, para quien “la actividad artística reposa sobre la capacidad de las personas de contagiar sus propias emociones a otras y de ser contagiadas por las emociones de otros” (Vigotsky, 2008, p.293). Según Tolstoi, el arte será bueno o malo en función de los sentimientos que propicie.[9] Para Vigotsky esta idea conlleva la no diferenciación de los sentimientos suscitados por el arte a los sentimientos ordinarios, a una visión moral del arte *“Como la ética, la estética: este sería el eslogan de esta teoría”* (Vigotsky, 2008, p.294)

[9] Tolstoi basa su teoría en que la eficacia de la cuestión estética en la contagiosidad del objeto que se presume artística en la siguiente experiencia. Para demostrar este postulado, comparó los sentimientos que le suscitaron los cantos de un grupo de campesinas con los de la sonata opus 101 de Beethoven. Asistió a una fiesta que celebraba un grupo de campesinas con motivo del casamiento de la hija de una de ellas. Las campesinas cantaban con alegría y entusiasmo. Tolstoi, luego de haber participado en este evento, regreso a su casa de excelente humor. No ocurrió lo mismo luego de haber presenciado la sonata de Beethoven. Llego así a la conclusión de que la segunda era una tentativa artística fallida en relación a la primera experiencia. Los cantos populares, las marchas y danzas militares serán, a la luz de la teoría de Tolstoi, las manifestaciones artísticas por excelencia dada su *capacidad de contagio*.

> La enigmática diferencia existente entre el sentimiento artístico y el ordinario puede explicarse del siguiente modo: el artista es el mismo que el otro, pero se libera por una actividad extremadamente intensificada de la imaginación. Los elementos contrastados de los que se compone cualquier respuesta estética se ensamblan, por lo tanto en una unidad. (Vigotsky, 2008, p.260)
>
> Las emociones que el arte suscita son emociones inteligentes. En vez de manifestarse en forma de ataques o de temblor en los puños, suelen liberarse en imágenes de la fantasía (Vigotsky, 2008, p.261)
>
> La reacción estética como tal no es otra cosa que catarsis, esto es, una compleja transformación de sentimientos… La ley de la respuesta estética es la misma para una fábula que para una tragedia: comprende un afecto que se desarrolla en dos direcciones opuestas pero alcanza la aniquilación como su punto de extinción (Vigotsky, 2008, p.263)

El estilo sólo adviene en una obra de arte como producto del acto creador. El objeto artístico, fruto del artista (sujeto del acto), tendrá su sello. Alejandro Ariel lo define de esta manera:

> El estilo... es la posición del sujeto frente a su soledad… pero aquí no frente a lo que está dispuesto a afirmar sino frente a lo que está dispuesto a crear más allá de la belleza. La belleza implica, en el orden de la estética, una protección que el mundo brinda, un modo de estar entre otros, entre otros seguro con todos. El estilo indicará, entonces, esa posición del Sujeto en el acto creador que va más allá de la belleza. Y por ello es atemporal, resiste las épocas. Es atemático, no histórico y no personal. No tiene que ver con la persona del creador, con la vida del creador. Trasciende su propia vida, crea. Produce, en el nivel de la existencia, más allá de él mismo. (Ariel, 1994, p. 20)

En esta cita el autor menciona varios puntos susceptibles de ser desarrollados en virtud de obtener una idea de referente a lo que entiende por Estilo: soledad en la creación, creación más allá de la belleza, belleza como sinónimo de protección, el estilo por fuera del tiempo, atemático, no personal y no histórico.

El sujeto en el cual irrumpe el acto creador se enfrenta por tanto a una soledad sin referencias. En este punto intentaremos aclarar el alcance de éste término en la definición de Estilo para Alejandro Ariel.

> El acto creador produjo un sujeto actual y no presente. Un sujeto caído de la dialéctica de los reconocimientos. Un sujeto que “es tiempo” por fuera de la temporalidad de lo social. Un sujeto que es una ignorancia (respecto a quién él es) y que implica un saber-hacer (a solas). (Ariel, 1994, p. 55)

Este estar solo al que se refiere Ariel, intenta describir la posición del sujeto en un momento determinado, cuando todo lo que lo rodea se desvanece, está por fuera del tiempo social. Esto implica que todo aquello que en la vida cotidiana lo define ante los otros como tal, es sin referencias ya que todas ellas que nos definen frente a los demás en el tiempo y el espacio cotidiano no tienen lugar alguno en el tiempo y el espacio en el que transcurre el acto creador.

Se desvanece todo aquello sobre lo cual ha forjado su identidad a lo largo de su vida. Ya no será quién creía ser. Será un ser que ignora, del cual nada sabe.

Aquí en el tiempo las garantías de las que gozaba en la cotidianeidad no serán tales, ya no existe. Estará solo consigo mismo y contará solo con eso: su ser más profundo, con ese *Uno.*

Esta entrada a este tiempo-espacio de la creación no podrá calcularse. Ni el propio artista sabrá cuando se sumergirá en la soledad sin referencias para brindarle el lugar a la manifestación de ese *Uno*. Quizás un día, en la rutina de sus ejercicios y sin proponérselo, su entorno comience a desdibujarse, desaparezca y se encuentre allí, a solas, con las manos llenas de ideas urgidas de ser plasmadas.

La ausencia de referencias, este silencio, implica entonces la no manifestación de lo ajeno en la obra propia.

Si todo desaparece surgirá el advenimiento de lo *Uno*. De modo que el estilo de un artista, manifiesto en una obra, será concebido si y sólo si ocurre la pérdida, en el sujeto del arte durante su entrega, de toda referencia social. Sólo podrá plasmar ese *Uno,* que a su vez encuentra en la creación, su único modo de atestiguar una existencia.

Veníamos diciendo que la única forma por la cual el artista llega al tiempo-espacio de la creación es en acto, es decir, de manera no predeterminada. Es una realidad que irrumpe en la vida cotidiana del sujeto y lo distancia de su entorno. Así, sin

preverlo y sin buscarlo, se encuentra en un lugar solitario y desconocido donde solo hay oídos para lo que Alejandro Ariel llama *el Uno.*[10]

Del mismo modo que el artista se ve asaltado por ese no ser en el momento de la creación de la obra de arte, éste es un acontecimiento propio de todo hecho singular.

Si revisamos lo ya expuesto veremos que el artista es tal debido a que ha logrado encontrarse, en esa *soledad* donde solo es ese *Uno*, con su deseo, fuera de las normas y de las convenciones que lo rodean y uniformizan en su vida cotidiana.

Desde el producto de ese acto singular, el objeto artístico, decimos que éste corresponde a esta categoría puesto que, al margen de la estética vigente, posee la huella de quien lo ha creado. Ese exceso quedará inscripto en la obra.

El sujeto sólo responderá aquí ante su existencia, ante su deseo que sencillamente se inscribe en ese acto. Desde aquí es que Ariel (1994) afirma que "el estilo es la ética del artista*".*

Sábato (2005) dice que se crea lo que no se tiene, lo que en cierto modo es objeto de nuestra ansiedad y de nuestra esperanza.

Las relaciones de género ocupan un lugar considerable en las letras de tango y nos permite detenernos en las transformaciones operadas a lo largo de nuestro siglo en la comedia de los sexos.

Borges se pregunta ¿dónde están? en el poema "El tango".

¿Dónde estarán? Pregunta la elegía
De quienes ya no son, como si hubiera
Una región en que el Ayer pudiera
Ser el Hoy, el Aún y Todavía.
…….
Aunque la daga hostil o esa otra daga,
el tiempo, los perdieron en el fango,
hoy, más allá del tiempo y de la aciaga

[10] La cuestión del Uno se retoma de manera extremadamente productiva en la obra de Santiago Kovadloff "El enigma del sufrimiento" Emece, 2008

muerte, esos muertos viven en el tango.
……..
en un instante que hoy emerge aislado,
sin antes ni después, contra el olvido,
y que tiene el sabor de lo perdido,
de lo perdido y lo recuperado.
……
Esa ráfaga, el tango, esa diablura,
los atareados años desafía;
hecho de polvo y tiempo, el hombre dura
menos que la liviana melodía,

que sólo es tiempo. El tango crea un turbio
pasado irreal que de algún modo es cierto,
un recuerdo imposible de haber muerto
peleando, en una esquina de suburbio

CONCLUSIONES

Después del recorrido realizado a través de la historia y del psicoanálisis para tratar de descubrir y comprender el lugar que ocupó la mujer en los primeros años del siglo XX, podríamos concluir con la idea de Lacan, “la mujer es una incógnita”.

En este trabajo hemos intentado darle una explicación al lugar social de la mujer, y para ello la buscamos en el baile del tango. La situamos en Buenos Aires, entre 1880 y 1940, entendiendo que a partir de este momento surge otro tipo de mujer en la Argentina. Es decir, el lugar de la mujer desde el nacimiento del tango hasta casi mediados de siglo XX, tomando sus rasgos conforme la plasmaron los poetas populares.

Si la posición del sujeto está determinada, en parte, por la historia, entonces los individuos nos ubicamos socialmente de acuerdo a las coordenadas de tiempo y espacio en que nos toca vivir. Así, nos acercamos a comprender la participación que tuvo el tango en la construcción de las identidades sociales, descubriendo en el discurso social, el tipo de mujer de la época.

La mujer está omnipresente en el tango de distintas maneras. Es algo más que la musa que va a inspirar las desgarradas letras de amor o celos o las elegías a la madre o a la que acompaña dócilmente al hombre en la danza.

Las escenas que ilustran las figuras del tango, tanto el inaugural, orillero o cobijado en los peringundines, revelan el imaginario social de un universo en el cual las representaciones de los hombres y de las mujeres respondían a la canónica patriarcal/machista paradigmática de los prejuicios epocales.

Si consideramos al baile del tango desde el psicoanálisis, podemos verlo como un fenómeno de simbolización de sentimientos, emociones, experiencias cotidianas; y más aún, que la danza del tango es expresión de estos afectos. Podemos decir, que el tango, considerado como acto dancístico, es la exteriorización de una fuerza pulsional. Esta fuerza pulsional tiene múltiples formas de expresión, tomando los más diversos caminos que le permiten evadir la represión. Además, esta fuerza pulsional se erige en constructora del fenómeno dancístico, como forma aceptada por la cultura, gracias a la sublimación presentada a su interior.

En este orden de ideas, considerando el tango como la manifestación de una moción pulsional coartada en su fin, más exactamente pulsiones desviadas de sus metas sexuales, nos encontramos con que, si bien, el baile es, en general, una forma aceptada por la cultura, tiene igualmente como contraparte sus detractores, los cuales ponen de relieve sus caracteres marcadamente eróticos, excitadores de la sexualidad.

Después del recorrido realizado, podríamos decir que el tango aparece como incitador de lo erótico, lo que refuerza la idea de que tiene su génesis en pulsiones sexuales coartadas en su fin, no aceptada plenamente por la cultura.

Esto mismo lo podemos afirmar con respecto a la idea de que la danza es una diversión, tanto para el espectador como para el danzante. Tenemos pues, que la diversión, en último término, es la satisfacción de esas mociones pulsionales que no pueden llegar a su satisfacción plena.

La apariencia que puede tomar la inhibición pulsional, la forma como culturalmente se racionaliza la pulsión, ya sea como diversión o cualquiera otra forma, es una derivación de ésta, y no por ello debemos pensar que lo pulsional no sea lo determinante. Por esta razón lo consideramos como un mecanismo de satisfacción pulsional en donde, por medio de la sublimación, se desvían las metas sexuales hacia formas más aceptables de expresión, y con un valor cultural que, en un momento determinado, puede obedecer a un fin práctico como es el apropiarse o transmitir un saber.

Desde la óptica psicoanalítica podríamos decir que todo comportamiento humano tiene su origen en la tendencia a la satisfacción de mociones pulsionales, por lo tanto, podemos pensar que todo movimiento corporal, por encubierto que aparezca, obedece a la búsqueda de satisfacción.

Una primera impresión que surge tras la lectura de los tangos existentes es que el conjunto parece constituir una especie de "búsqueda del tiempo perdido" de esos grupos de inmigrantes y desarraigados que convergieron llenos de ilusiones en los márgenes del Río de la Plata. Una rememoración del modo como, gradualmente y condensado en miles de vidas individuales, sus esperanzas se fueron viendo frustradas, y una reflexión sobre las posibles causas de sus fracasos. En esta

línea, Enrique Santos Discépolo definió el tango como "un pensamiento triste que se baila". Pau sugiere que también podría decirse que es "una canción que se entona para no llorar", como sugiere Gardel en la *Milonga Sentimental* de Piana y Manzi. Pero también es una descripción cruda y nada idealizada de toda la *comedia humana* en general; como lo expresa *Viva el tango*, de Ferrer y Garello: *Viva el tango, que es un fresco de madonas, casanovas y cornelios, comedia humana que a lo malo y a lo bueno, que a lo lindo y a lo feo, lo escrachó del natural.*

Como dice Antonio Pau, lo que hace universal al tango es que el sufrimiento y la soledad no son anécdotas locales de inmigrantes decepcionados, sino categorías universales, propias de la actual civilización occidental: "El *embalurde del cuchifai*, la confusión del pobre diablo, es la misma *Geworfenheit* que ha sentido el hombre moderno y que ha analizado Heidegger en sus densos libros de filosofía".

Gómez de la Serna recoge la opinión de una señora inglesa que, al verlo bailar por vez primera, preguntó si se trataba de una secta religiosa. Ese aire no teísta y a la vez litúrgico que transmite el tango está muy bien descrito en *Danza maligna*, de Irusta, Fugazot y Demare, donde se define al tango como una religión pagana: *Placer de dioses, baile perverso, el tango es rito y es religión, porque sus criollos son sus altares y el sacerdote su bandoneón... Su música doliente pareciera, sentir que una amenaza se aproxima… Será la extremaunción de mi agonía. Te invito a penetrar en este templo, donde todo el amor lo purifica, viviremos los dos el cuarto de hora, de la danza nostálgica y maligna.*

Maldad esencial del mundo, desconfianza en lo sobrenatural, descripción de las cosas sin atenuantes ni falsas esperanzas, indagación desesperada sobre todos los posibles escapes, insultos y acusaciones continuadas contra el destino, intento de mantener la propia dignidad en medio de la podredumbre; elegancia y esteticismo... De haber llegado a conocerlo, Schopenhauer habría hecho sin duda del tango su canto favorito.

Podemos concluir que el tango es una danza del género, una danza donde se bailan los roles: masculino – femenino.

Ha sido el tema que motivó a grandes pensadores. El tema que ha despertado curiosidad, polémica a través del tiempo.

Freud inicia sus investigaciones tratando de dilucidar la cuestión, tratando de descifrar la incógnita. ¿De qué se trata la sexualidad? ¿Qué quiere una mujer? Preguntas que le llevan años de investigación y no puede llegar a responder.

Lacan con su retorno a Freud, se pregunta, ¿Qué es la mujer? Y se responde "la mujer es una incógnita". "La mujer no existe"

El hombre. La mujer. Dos incógnitas que han inspirado a más de un artista, que queriendo ir más allá del pensamiento han tratado de crearla.

El hombre. La mujer. Conceptos que van cambiando según quien lo intente dilucidar

Diría Saramago "no son dos caras de la misma moneda, sino son la misma cara de la moneda".

El encuentro del hombre y la mujer despierta los sentimientos más primarios, las pasiones más profundas…

La ansiedad es incontrolable. Intentamos buscar respuestas que la contengan pero es inútil, no aparecen….

El hombre. La mujer.

… *todos somos (un) borde, ninguno somos uno…*

Danzan queriendo ser uno. Danzan queriendo encontrarse. Danzan queriendo separarse.

Lucha de un ir y venir. Miedo a llegar. Miedo a no llegar.

Lucha que se convierte en el "motivo de la vida". Lucha que se inscribe en el deseo. Lucha que se inscribe en la sexualidad

Siempre tratando de buscar una respuesta que le dé el lugar al hombre y a la mujer.

Los movimientos sociales llamados "feministas" y "machistas", en busca de respuestas, han elaborado teorías y tratado de cambiar pautas sociales.

No resolvieron mucho.

En este trabajo hemos tomado al tango como paradigma de una época en referencia al tema, y pudimos ver que desde su nacimiento, a principio del siglo

XX, cuando el “machismo” estaba muy arraigado en nuestra cultura, aparece definiendo estos lugares. El hombre es el que lleva, el que “plantea donde hay que ir”. La mujer acepta, se deja llevar. “El tango es macho” dice una de las versiones de la Cumparsita.

En el baile del tango, se da un juego de roles donde el hombre es quien manda. Él improvisa y asume la responsabilidad de la correspondencia musical y temática y también se hace cargo de los desplazamientos y “quebradas” de la mujer. Estas son figuras de armoniosa belleza en las que la mujer se quiebra virtualmente disociando la cadera del pecho para permitir el cruce de sus piernas en movimientos de enrosque, avances, retrocesos o trayectorias circulares alrededor de su compañero. Los pies van caracoleando y coqueteando al mismo tiempo que rozan los de su pareja.

La mujer interpreta las señales que el hombre va marcando con sus manos y pecho. Reproduce generalmente los pasos en “espejo” y muchas otras veces en complicadas secuencias que se resuelven en perfecta concordancia rítmica. La calidad de la danza femenina puede embellecer la propuesta del varón.

La marca del hombre condiciona lo que hace la mujer. Si bien es ley en el tango que el hombre conduce esto no quiere decir que la mujer adopte una relación de dependencia, pues se borraría la producción conjunta del baile y sobre todo la emoción que hay en ella. La mujer se deja llevar, pero no como “una marioneta”.

El movimiento “feminista” va tomando cada vez más fuerza en la sociedad, y paralelamente el tango va perdiendo vigencia. La mujer “se revela”, no quiere “dejarse llevar”.

La danza se convierte en una expresión de “cada uno”, se baila con otro pero sin contacto físico, con otro pero sin el otro.

Se logran cambios, sin embargo, tampoco encontramos alivio a nuestro malestar.

Hoy, el tango toma nueva forma. Reaparece, como Freud en Lacan, inscribiendo en el riesgo de “danzar” la polémica del género.

Hoy, aparece la necesidad “del abrazo”. Del abrazo con el otro, masculino-femenino.

El tango ofrece esa posibilidad.

¿Se encontraran respuestas?
Solo un nuevo intento ante algo que circula y lleva a un continuo desencuentro.

…todos somos (un) borde, ninguno somos uno…

El “abrazo” contiene ante tanta inseguridad. Sin duda.
El tema es inacabado.
¿Qué haríamos si dejáramos de “danzar encuentros y desencuentros”?
Danzar el género. Danzar el lugar del hombre y la mujer.
Encontrarnos como bordes, como líneas de dos colores que se entrecruzan, que circulan, que aparecen y desaparecen en esta danza fascinante que mueve nuestras pasiones; que no tiene principio, ni fin, ni medios. Que es y a la vez no es.
“Vagamos en la inconsistencia” dice Karothy.
¿Será que se trata de no buscar más respuestas y dejarnos fluir?
¿Se trata en realidad de sentir, sin miedo a tener miedo?
¿Disfrutar los bordes?
¿Tolerar la angustia, que los psicoanalistas llamamos de castración?
Probablemente nunca nos encontremos; es solo una ilusión.
La danza nos permite jugarlo.
Por eso el irresistible placer de hacerlo; y buscar y encontrar distintas formas de lo mismo
“Todos somos (un) borde, ninguno somos uno
Ser un borde
O ser borde
Vamos perdiendo letras
Y vamos ganando cuerpo.
Bailar la eterna danza del género
Correr por los bordes
Sin parar

Haciendo borde

Siendo borde

Hombre-mujer-hombre-mujer-------

BIBLIOGRAFIA

Ariel, A. (1994). *El Estilo y el Acto*. Buenos Aires. Ediciones Manantial.

Bernarós, L. (1977). *La Historia del Tango*. Tomo 11. Buenos Aires. Editorial Corregidor.

Bourdieu, P. (1979). *Los Tres Estados del Capital Cultural*. Núm. 30. Disponible en: sociologiac.net/.../Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf

Borges, J. L. (1974). *Historia del Tango, en Evaristo Carriego.* Obras Completas. Buenos Aires. Emecé Editores.

Carretero, A. (1964). *El compadrito y el Tango.* Buenos Aires. Ediciones Pampa y Cielo.

Derrida, J (1979). Eperons. Les Styles de Nietzsche; Spurs: Nietzsche´s Styles. Chicago: University of Chicago Press.

Dorfles, G. (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza.* México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Foucault, M. (1985) *Las palabras y las cosas*. España. Planeta Agostini.

Foucault, M. (1991) *Microfísica del poder*. España. Ediciones de La Piqueta.

Foucault, M. (1998) *Historia de la sexualidad*. México. Editado por Siglo XXI.

Freud, S. (1998). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Obras Completas. Vol. 7. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Freud, S. (1998). *La moral sexual "cultural".* Obras Completas. Vol. 9. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Freud, S. (1998). *Introducción al narcisismo*. Obras Completas. Vol. 14 Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Freud, S. (1998). *Trabajos sobre metapsicología*. Obras Completas. Vol. 14. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Freud, S. (1998). *Pulsiones y destinos de pulsión*. Obras Completas. Vol. 14. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Freud, S. (1998). *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. Obras Completas. Vol. 15. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Freud, S. (1998). *Más allá del principio del placer*. Obras Completas Vol. 18. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Freud, S. (1998). *Inhibición, síntoma y angustia*. Obras Completas. Vol. 20. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Freud, S. (1998). *El malestar de la cultura*. Obras Completas. Vol. 21 Buenos Aires. Amorrortu Editores.

Ferrari, L. *El lugar de la mujer en el tango*. Disponible en www.buenosaires.tango.com

García Jiménez, F. (1981). *Estampas de Tango*. Buenos Aires. Rodolfo Alonso Editor.

García Jiménez, F. (1981). *Así nacieron los tangos*. Buenos Aires. Ed. Corregidor.

Giberti, E. (2000). *El cuerpo en la cultura argentina*. De los firuletes del tango a los cortes y quebradas de la cirugía estética. Mitos y prejuicios en las representaciones del cuerpo. Apuntes acerca de dos producciones corporales. XIII Encuentro Roberto Noble. 30 de junio. Disponible en: http:/www.evagiberti.com/articulos/genero.htm

Gobello, J. (1976). *Orígenes del Tango*. Buenos Aires. Ed. Corregidor.

Heidegger, M. (2001). *La pregunta por la técnica*. Conferencias y artículos. Barcelona. Ediciones del Serbal, 2ª ed. revisada.

Husserl, Edmund (1996). *Meditaciones cartesianas*. México. Fondo de Cultura Económica, 2ª ed.

Islas, Hilda (1995). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, serie Investigación y Documentación de las Artes, 2ª época. Disponible en: www.cenart.gob.mx/centros/cenidid/.../libros4.html

Kaes R. (1999). *Las representaciones sociales*. Paris. Compilación Jodelet D.6º edición. puf.

Karothy, R. (2006). *Feminidad, Identificacion y "Goce Extasico"* La mujer, los orgasmos y el amor*Fragmento del prólogo al libro Escritura y psicoanálisis, de María Isabel Pazos de Winograd, Ediciones del Candil.

Labraña, L. y Sebastián, A. (2000). *Tango, una historia*. Buenos Aires. Ed. Corregidor

Lacan, J. (1996). *El deseo y su interpretación.* El Seminario. Libro 6. Buenos Aires. Paidós.

Lacan, J. (1996). *La pulsión parcial y su circuito*. El Seminario. Libro 11 Clase 14. Buenos Aires. Paidós.

Lacan, J. (1996). *Del amor y la libido.* El Seminario. Libro 11 Clase 15. Buenos Aires. Paidós

Lacan, J. (1996). *Kant con Sade.* Escritos 2. Seis. Buenos Aires. Ed Siglo XXI.

Lacan, J. (1996). *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano.* Escritos 2. México. Siglo Veintiuno.

Lacan, J. (1996). *De otro al otro.* El Seminario. Libro 16. Clase 13. Buenos Aires. Paidós

Lacan, J. (1996). *De otro al otro*. El Seminario. Libro 16. Clase 14. Buenos Aires. Paidós

Lacan, J. (1996). *Dios y El Goce de La Mujer.* El Seminario. Libro 20. Aún. Clase 6. Buenos Aires. Paidós.

Lamas, H. y Binda, (1880-1920). *El tango en la sociedad porteña.* Buenos Aires. Ed. Héctor Lucci.

Langer, S. (2001). *La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza*. De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danz*a.* Hilda Islas (comp.). México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.

Maldavsky D. (1976). *Teoría de las representaciones.* Buenos Aires. Nueva Visión.

Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona Península 4° edición.

Mier, R. (1998). *Apuntes del seminario teorías de la cultura*. México. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Mier, R. (2001). *Signos, cuerpos*. La clasificación de los signos en Ch.S.Peirce. Revista Razón y Palabra. N° 21, febrero-abril.

Mier, R. (2002). Leer a Valery: *la danza, las puntuaciones y la mirada* en Maya Ramos Smith y Patricia Lang. La Danza en México. México. Visiones de cinco siglos, vol. 1. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto nacional de Bellas Artes/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la danza José Limón –Escenología.

Pastoriza, E. (2008). *Ciudad y memoria social: Los que construyeron Mar del Plata* Militancia obrera y proyectos gremiales comunistas en vísperas del peronismo Disponible en:http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/pastoriza.pdf último acceso: 8/10/2009.

Pujol, S. (2001). Revista Pugliese. Febrero

Raimondi, N. (1998). Artículo publicado en la Revista B.A.Tango, Año IV, Número 89, diciembre, Buenos Aires.

Remi Hess, (1998) *El vals. Revolución de la pareja en Europa*. Ed. Paidós

Rodriguez Molas, R. (1957). *La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX*. Buenos Aires. Ediciones Clio .

Rossi, V. (2002). *Cosas de negros*. Buenos Aires. Taurus.

Sábato, E. (2005). *Tango, discusión y clave.* Buenos Aires. Ed. Losada.

Salas H. (1990). *Tango, prosa y poesía de Buenos Aires.* Buenos Aires. Ed. Manrique Zago.

Selles (2004). *Origen del tango*. Buenos Aires. Ediciones Hécuba.

Steiner, G. (2005). *Heidegger*. México. Fondo de Cultura Económica.

Vega, C. (2007). *Danzas y Canciones Argentinas*. Teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango. Buenos Aires. Ricordi.

Vigotsky, L (2008). *Pensamiento y Lenguaje*. En Obras Escogidas T II. Madrid. Ed. Visor.

Villalobos, M. *El Tango de Mujeres*: Mujeres bailarinas. Disponible en : http://www.elportaldeltango.com/especial/InfoMujeres.htm

Volnovich,J.(1994).*Machos fieles de gran corazón*. Suplemento Futuro, Página/12, 24/9. Reproducido en Clarín 13/11.