
UNA IGNORANCIA SAGRADA: APRENDIENDO A NO SABER BAILAR TANGO EN BUENOS AIRES

María Julia Carozzi

A veces me pregunto si no será mi sombra que siempre me persigue o un ser sin voluntad, pero es que ella ha nacido así pa'la milonga y como yo se muere, se muere por bailar... *Así se baila el tango.*
Letra de E. Martínez Vila (1942)

La letra del tango de Martínez Vila (Marvil), da cuenta de las virtudes femeninas en el baile del tango describiendo a la mujer, desde el punto de vista de su pareja, como “una sombra que siempre lo persigue” o un “ser sin voluntad”. Dado que la letra está fechada en 1942 (Saikin 2004), podría imaginarse anacrónico aplicarla a las mujeres que participan hoy a un tiempo como *performers* y miembros del auditorio en las milongas porteñas, esos eventos de danza¹ en que diariamente se bailan tangos, milongas, valsés y, en ocasiones, otros ritmos en las tardes y las noches de Buenos Aires. Sin embargo, la frase que afirma que la mujer es una sombra del varón y un ser sin voluntad cuando baila el tango, parece seguir teniendo vigencia. Para muchas milongueras² hoy experimentadas, que antes de serlo tomaron sistemáticamente clases de tango durante períodos de entre dos y siete años, la ignorancia de la mujer acerca del baile que ejecutan, es una condición necesaria de la buena calidad del mismo. En el curso de una entrevista, Marcela, participante habitual del circuito milonguero

hacía entonces diez años, afirmaba convencida: “Yo tomé muchas clases durante mucho tiempo, hasta que un día me di cuenta de que para bailar bien el tango, la mujer sólo tiene que aflojarse y dejarse llevar”. Sandra, otra milonguera, aún más experimentada que ella, que aprendió y enseña a bailar hace quince años tanto “la parte del varón” como “la parte de la mujer” del tango estilo milonguero, proclamaba ante sus alumnas y alumnos en una de sus clases: “Yo antes creía que la mujer tenía que saber cosas para bailar. Ahora sé que la mujer no tiene que saber nada, la mujer tiene que relajarse y dejar que el varón la lleve”.

Como complemento menos explícito de esta necesidad de ignorancia para bailar correctamente “la parte de la mujer” en el tango, se halla una súper-competencia performática atribuida a los varones que aparecen como capaces de producir el buen baile de las mujeres que los acompañan. Así, en sus escritos, publicados en la revista *El Tangauta* – que informa tanto al circuito de milongas “tradicionales” como a los circuitos de milongas “jóvenes”, “relajadas” y “gay” – y en la página de Internet de su Academia, Susana Miller hace referencia explícita a esta división de saberes y agencias entre mujeres y varones, diciendo a las primeras que algunos varones “*las bailan bien*”. En sus palabras, esta emprendedora maestra de nuevos milongueros define a la mujer en la danza como “bailada” por el varón que aparece entonces como depositaria pasiva del baile de un varón que “*la*” baila. También en conversaciones oídas en las mesas ubicadas a orillas de las pistas donde se desarrollan las clases y las milongas, he escuchado -a menudo de boca de mujeres- que un varón que baila bien, puede “hacer bailar” a cualquier mujer, aún cuando esta última no sepa bailar el tango.

La súper-competencia atribuida al varón en el tango adquiere a veces rasgos de sobrenaturalidad: otra frase empleada en los textos de prosa poética que acompañan a las clases de tango emitidas por el canal de cable porteño *Sólo Tango*, afirma que la pareja conforma “una criatura con cuatro piernas y sólo una cabeza”. En tanto, en las clases de tango milonguero es habitual escuchar de profesoras y profesores la frase: “para bailar bien el tango las mujeres tienen que dejar la cabeza en la mesita de luz”. La cabeza de aquella versión porteña y televisada de los monstruosos *sacra* turnerianos (Turner 1999) es entonces la del varón que “conduce” e improvisa en el baile del tango.

Aún cuando provenientes de mujeres de mi misma extracción social – profesionales y artistas de clase media con altos grados de educación formal – las afirmaciones citadas se vuelven problemáticas cuando comparadas con mi apreciación del conocimiento que bailar bien el tango supone de acuerdo con mi propia experiencia durante los ocho años en que participé³ en clases de tango milonguero. De acuerdo con la misma, para bailar bien “la parte de la mujer” en el tango, es preciso haber adquirido al menos la competencia performática que permite anticipar el movimiento de la pareja – que baila “la

parte del varón” – y responder a este movimiento con un movimiento complementario y adecuado del repertorio tanguero, con la suficiente celeridad como para pisar al mismo tiempo al concluir el movimiento. Observadas desde mi posición, en lo que dura un compás de tango, las mujeres que han adquirido esta habilidad, hacen un proceso de decodificación a partir de la percepción táctil de un micro-movimiento en el pecho de su pareja de turno que les permite establecer qué movimiento está a punto de realizar con sus piernas y pies; determinan con qué movimiento complementario corresponde responder a ese movimiento incipiente y lo realizan, cuidando que su pie en movimiento pase en el trayecto junto a su pie de apoyo y arribe al mismo tiempo al piso que el de su compañero, sin adelantarse ni atrasarse en relación a su pisada, sin que su pecho se despegue del de él, sin levantar el pie excesivamente del piso ni arrastrarlo y sin perder el equilibrio en el trayecto. A esta compleja habilidad básica se le suma el seguir el – a menudo elusivo – ritmo del tango en aquellos pasos en que los pies de su compañero permanecen en el lugar, pero realizando un *pivot* o girando el torso y a ellas les corresponde mover los suyos a su alrededor, como en las diversas variantes de giros. Intentar comprender esta diferencia interpretativa es el objetivo general que me lleva a escribir este trabajo en que quiero explorar desde la perspectiva de la performance, en primer lugar los modos en que, durante las clases de tango milonguero, actualmente constituidas en el modo de preparación más frecuente para incorporarse como *performer* en las milongas “ortodoxas” de Buenos Aires, se aprende el “no saber nada” de las mujeres como rasgo propio y necesario de su danza y cómo, complementariamente, se construye la competencia quasi-sobrenatural, de los varones como productores del baile de las mujeres que bailan con ellos. En segundo lugar, intentaré comprender esta exigencia de ignorancia mediante su puesta en relación con otras prácticas vigentes en ese circuito de milongas “ortodoxas”⁴ porteño.

Secretos y poder en la perspectiva del ritual y la performance

Si consideramos, con Mariza Peirano (2000) que los estudios de rituales constituyen una larga tradición de análisis antropológico de situaciones sociales caracterizada por la recurrencia de ciertas preguntas y estrategias de análisis, y al mismo tiempo pensamos, a tono con la postura de Catherine Bell (1997), que la perspectiva de la performance no constituye una estrategia de análisis opuesta a la de los estudios del ritual, sino uno de los diversos enfoques que estos estudios han cobijado históricamente, podemos percibir que el arribo a estos estudios de la mencionada perspectiva otorgó centralidad a algunas antiguas preguntas al tiempo que las redefinió en nuevos términos. Una de esas preguntas se halla sugerida por las propias definiciones de la performance que resaltan sus

aspectos de comportamiento apto para ser exhibido o mostrado (Singer 1959) o subrayan el rol del auditorio en su ejecución o evaluación (Hymes 1975; Bauman 1977). Estos subrayados suscitan entonces la pregunta acerca aquello “que se muestra” consistentemente en una clase culturalmente definida de eventos que parece conllevar como lógica contrapartida la aseveración de que hay, al mismo tiempo, en esos eventos, algo que no se muestra o se oculta.

La metáfora dramática, introducida a los estudios de la performance a partir de la obra de Ervin Goffman (1959) tradujo aquello que no se muestra como comportamiento *off-stage* de los participantes en situaciones sociales cotidianas, en tanto su formación como director de teatro llevó a Richard Schechner (1990) a resaltar los aspectos de entrenamiento y preparación de los actores que se producen fuera de la vista del público. Estas cuestiones, que aparecen a primera vista novedosas para la tradición de estudios del ritual, cuando examinadas en su profundidad histórica, encuentran antecedentes en algunas preguntas antropológicas de antigua data: el interrogante acerca de la formación de los actores parece traducir a nuevos términos la cuestión de la transmisión de saberes en los rituales iniciáticos, en tanto la del comportamiento *off-stage* reformula una vieja obsesión antropológica por develar los secretos de los *medicine-men* (Piot 1993). De cualquier modo, la dialéctica entre lo que se muestra y lo que no se muestra y los modos estructurados de adquirir saberes no accesibles a otros miembros de la sociedad constituyen dos cuestiones que la perspectiva de la performance recolocó en el centro de la escena al irrumpir en la tradición del análisis del ritual.

Siguiendo una tradición que en occidente se remonta por lo menos al siglo XVI en que esta relación fue elaborada en el seno de la naciente revolución científica y en oposición a la tradicional doctrina del saber esotérico (Eamon 1985), los antropólogos que se abocaron al estudio del ritual han generalmente relacionado el secreto con un mecanismo por el cual los poderosos aseguran, construyen y despliegan su poder. Se ha supuesto generalmente que la iniciación ritual comporta una transmisión de saberes misteriosos y separa al grupo que conoce los secretos de quienes los desconocen, preservando el saber como un dominio sagrado y contribuyendo a mantener el poder en manos de quienes los poseen. El secreto, dice Luhrmann (1989:161), “hace referencia al control. Habla de la posesión individual de un conocimiento que otros no tienen y sobre las consecuencias psicológicas de esta posesión privilegiada se desprenden sus efectos en la práctica mágica. El secreto eleva el valor de aquello que se “oculta”. Así “aquello que no se muestra” ha quedado generalmente asociado en la literatura antropológica al ejercicio del poder, en tanto la explicitación y la libre circulación del saber quedaba tácitamente equiparada a las relaciones igualitarias.

Recurriendo al concepto de performance como actuación cínica y subrayando la duplicidad entre lo que se muestra y lo que se cree, en *Domination*

and the Arts of Resistance James Scott (1990) transforma esta relación entre secreto y poder en el marco de la performance casi hasta invertirla. Refiriéndose a situaciones de dominación no modernas, en que el poder se ejerce por coerción directa y no mediante la instauración de una disciplina, el autor sostiene que quienes no tienen poder “actúan” la aceptación de la relación de dominación como legítima cuando se encuentran frente a los poderosos. En cambio, cuando no están frente a sus ojos cuestionan la legitimidad del dominio por múltiples medios eufemísticos. Dentro de este marco general distingue entonces los rituales y performances, entendidos ahora como eventos estructurados, organizados por los segmentos dominantes que forman parte de las versiones públicas de la dominación como legítima – como los desfiles militares o los actos de coronación – de aquellos organizados por los sectores carentes de poder que, según el autor, cuestionan esa legitimidad y constituyen la cara simbólica de una micropolítica que permite a los subyugados resistir de diversos modos la apropiación que los poderosos ejercen contra ellos. El secreto, aquello que no se muestra en el ámbito de la performance, cambia, en los escritos de este autor, de signo y queda entonces del lado de las tácticas de quienes carecen de poder constituyéndose en un arma de los subyugados para cuestionar las relaciones de poder y legitimar las pequeñas desviaciones cotidianas que les permiten apropiarse de parte de lo que los sectores dominantes se arrojan como propio.

La relación entre secreto y poder se ve reforzada para Michael Taussig (1999) cuando el secreto forma parte de la conciencia pública, emergiendo como un espectro escondido en la luz: aquello que todo el mundo sabe pero por una razón u otra no puede articularse, encarna los límites del mundo social. El secreto público debe ser al mismo tiempo continuamente no sabido y persistentemente develado, desenmascarado e incluso desfigurado, un proceso en que paradójicamente yace su potencial mágico. Para el autor, el “no saber” activo es un conocimiento poderoso y saber qué no saber es la forma más poderosa de conocimiento social.

En este trabajo me propongo explorar, y problematizar, las relaciones entre iniciación, secreto y saber sagrado, cuestiones que en términos de la perspectiva de la performance se traducen respectivamente como preparación de los performers, la dialéctica de lo que se muestra y lo que no se muestra y la adquisición de competencia performática, en las clases de tango milonguero en Buenos Aires. El saber no saber bailar es parte central de esta competencia performática para las mujeres que asisten a estas clases.

La preparación para la performance

Para la mayor parte de las mujeres de más de cuarenta y menos de 60 años, las clases y las prácticas mixtas de tango milonguero constituyen hoy una

preparación necesaria para incorporarse como *performers* en las milongas. A diferencia tanto de las mujeres de la generación anterior como de algunas de la generación siguiente, en muy contadas ocasiones aprendieron a bailar tango en su juventud y en otras excepcionales ocasiones aprenden a bailar tango escénico o de salón y luego adaptan ese baile a las pistas mediante el baile con milongueros experimentados.⁵

Según apuntan sus más antiguas profesoras, las clases de tango milonguero se originaron con la intención de reproducir en gran escala el baile de los milongueros del centro – que se distinguen por su estilo de baile de los de Villa Urquiza y sus alrededores, al noroeste de la ciudad, poniendo su saber al alcance de todos (quienes tuvieran los medios para pagar las clases colectivas). A principios de la década del 1980, Susana Miller, con la ayuda de Ana Schapira y Cacho Dante, asumió esta tarea que realizó bailando con los milongueros más famosos, observándolos en las pistas, filmándolos y escuchando sus consejos y creando luego un método para enseñar sus combinaciones de pasos y sus tácticas en las pistas. Desde entonces, las clases de tango milonguero se reprodujeron en la ciudad en manos de sus ex-alumnos y ayudantes, pero también de algunos antiguos milongueros que, con menos éxito, decidieron hacerse cargo ellos mismos de dar clases y obtener así los beneficios económicos que las mismas reportan. Estas clases de tango milonguero se sumaron a clases preexistentes de otros estilos: las clases de tango escénico y tango salón que tanto bailarines profesionales, como milongueros del barrio de Villa Urquiza y sus alrededores venían impartiendo en Buenos Aires desde antes de la década del 1980 (Taylor 1998).

Antes de la década del 1980, cada milonguero del centro parecía tener, dentro de ciertos límites estilísticos, un repertorio de combinaciones de pasos que le era propio y que desarrollaba creativamente cuando bailaba. El estilo milonguero que los primeros profesores y sus discípulos enseñan es entonces la sumatoria de las combinaciones de pasos propias de varios milongueros del centro a los que se agregan unos saberes que suelen transmitir informalmente cuando acompañan a sus alumnos a la milonga: los “códigos” que regulan la invitación a bailar, el dirigirse a la pista, el comienzo del baile, la charla con la compañera de baile circunstancial, el abandonar la pista, el elegir la próxima compañera, etc. y que tornan a las milongas “ortodoxas” en eventos altamente ritualizados. Si hubiera que elegir un ejemplo paradigmático actual del “estilo milonguero” este sería el de “El Tete”. A menudo El Tete baila levantando los brazos y mostrando cómo es capaz de conducir a su compañera sin hacer uso de ellos, exclusivamente con el movimiento de su torso. La diferencia entre el estilo milonguero y otros estilos de baile reside justamente en esa característica que El Tete orgullosamente remarca cuando recorre las pistas: el varón “marca” – esto es indica a la mujer qué movimiento espera que haga – exclusivamente

con el movimiento de su torso y sin usar los brazos. En otros estilos del baile del tango, el varón puede indicar con el sólo movimiento de su brazo, su mano o sus hombros el movimiento que pretende de la mujer. En el estilo milonguero, en cambio, el varón debe mover todo su torso para que la mujer responda con el movimiento complementario adecuado.

Describiré muy brevemente la secuencia de actos (Hymes 1974) que componen una clase de tango milonguero, a fin de contextualizar el análisis posterior. La estructura de las clases varía algo entre profesores pero las mismas suelen seguir secuencias similares a ésta:

1. El profesor/la profesora a cargo de la clase invita a todos los alumnos y alumnas a formar un círculo y muestra ejercicios de equilibrio y posición acompañados por instrucciones verbales. Los alumnos y las alumnas la/lo imitan.

2. Suena un tango. El profesor/la profesora invita a los alumnos a formar parejas y bailarlo. Los alumnos forman heteroparejas y bailan en círculo y en dirección contraria a las agujas del reloj. Todos los varones bailan “la parte del varón” en tanto las mujeres bailan “la parte de la mujer”.

3. El profesor/la profesora indica que detengan la música. Llama a una ayudante y asumiendo “la parte del varón” muestra una secuencia de movimientos que repite dos o tres veces.

4. Suena una serie de dos o tres tangos. Las parejas antes formadas practican el paso tomadas primero de los hombros hasta que el varón de la pareja siente la suficiente confianza en poder bailar mientras abraza a la mujer (según el abrazo propio del tango milonguero). Se escuchan reproches y correcciones de los varones a sus parejas circunstanciales cuando no responden a sus movimientos con los movimientos esperados. El profesor/la profesora recorre la pista, responde preguntas y dudas y corrige los movimientos de los varones. Su ayudante corrige los movimientos de las mujeres.

5. El profesor/la profesora interrumpe el baile y la música, e invita a los varones a colocarse detrás de él/ella e imitar, sin sus parejas, la misma secuencia de movimientos que había enseñado al principio indicándoles qué cambios de peso y movimientos hacer para que las mujeres hagan los movimientos que esperan de ellas. En tanto, las mujeres se paran alrededor de la pista y miran. En ocasiones, lideradas por la ayudante, practican la secuencia de movimientos que les corresponde, recibiendo correcciones de postura y equilibrio corporal. En algunas clases de estudiantes avanzados⁶ también se les enseñan “adornos” que pueden incorporar entre los pasos del varón.

6. Vuelve a sonar un tango. El profesor/la profesora invita a los varones a “tomar” una mujer y volver a practicar el paso, cosa que harán por el resto de la clase, cambiando de compañera a indicación del profesor (generalmente cada dos a cuatro tangos) y siempre circulando por el borde externo de la pista en dirección contraria a las agujas del reloj.

Las instrucciones explícitas y la dirección de la atención

Según se desprende de esta descripción, en las clases de tango milonguero no se enseña explícitamente a las mujeres cómo responder a los movimientos del varón. Los varones a menudo son instruidos frente a las mujeres en lo que a veces se denomina “la marca”: se les indica que si ellos realizan un movimiento o un cambio de peso determinado, su pareja hará un movimiento dado y complementario con sus piernas o su cuerpo. Pero prácticamente nunca se les indica directamente a las mujeres que ante un movimiento dado del varón ellas deberán responder de un modo determinado. Este aprendizaje la mujer lo realiza o bien imitando a las ayudantes que muestran “la parte de la mujer”, o bien “dando vuelta” las instrucciones dadas a los varones (es decir deduciendo que si a ellos se les enseña que ante el movimiento X la mujer responderá con el movimiento Y, ellas deberán responder al movimiento X con el movimiento Y); o bien equivocándose y siendo corregidas en sus respuestas cinéticas por su pareja.

La naturalidad que se imprime a las respuestas motoras de la mujer ante movimientos determinados del varón a menudo resulta – particularmente en las clases de alumnos principiantes e intermedios en que las mujeres aún no han aprendido a responder adecuadamente a los movimientos del varón – en reproches por parte de los últimos del tipo “¿por qué no cruzaste?” o “¿por qué no giraste?”. Reproches que dan por sentado que cuando el varón hace un movimiento, la mujer tiene que hacer *naturalmente* el movimiento complementario. Cuando aprenden con varones desconocidos las mujeres suelen no responder a estos reproches y continuar practicando hasta dar con la respuesta correcta. Cuando aprenden con varones a los que conocen íntimamente en cambio, los reproches suelen dar lugar a peleas que a menudo llevan a las parejas constituídas fuera de las clases de tango a abandonarlas para preservar su armonía.

La ausencia de instrucciones explícitas a las mujeres acerca de cómo responder a los movimientos del varón, contribuye a mantener este saber en la inconsciencia mientras es adquirido en la práctica. La atención es dirigida discursiva y cinéticamente por los profesores al “saber llevar” o al “saber marcar” del varón y nunca al conocimiento que las mujeres deben adquirir para “seguirlo”, es decir, responder adecuadamente a sus movimientos. Las mujeres – como los varones – sí son durante las clases explícitamente instruidas en la posición que deben adoptar sus cuerpos quietos, en dónde colocar el peso, en el recorrido que deben realizar sus piernas y pies para realizar un movimiento determinado, en cómo mantener el equilibrio, en si deben o no deben realizar *pivots* al girar, deben o no doblar las rodillas o deben o no apoyar los tacos en momentos determinados del baile (estos últimos, dos puntos controvertidos). Pero nunca en cómo responder a cada uno de los variados, múltiples y, cuando se baila fuera

del ámbito de la clase, sorprendivos movimientos del varón. Como consecuencia, las mujeres, particularmente en el nivel intermedio, suelen quejarse de que se aburren de que se les enseñe “siempre lo mismo” durante las clases. Sin embargo, y dada la absoluta invisibilidad con que las prácticas tanto discursivas como motrices que conforman las clases invisten al saber que supone el responder con movimientos adecuados, no esperan que tal aburrimiento llegue a su fin accediendo ellas mismas a una mejor instrucción en la parte del baile que se les atribuye, sino pasando a niveles más avanzados donde suponen que los varones poseerán un mayor conocimiento de su propia parte y las “llevarán” a realizar, por lo tanto, un baile más complejo.

La instrucción explícita en las clases, divide entonces, por una parte, una esfera de conocimientos propios de las mujeres que sólo incluye su posición corporal y su equilibrio y, por otra parte, una esfera de conocimientos propios de los varones, que incluye tanto sus propios movimientos como los de la mujer que baila con ellos. Las consecuencias de esta diferencial instrucción que pone el acento en unas habilidades tornándolas explícitas en tanto ocluye otras, se ven reflejadas en la descripción que hizo Gloria, una entrevistada, amiga y abogada que aprendió a bailar en los inicios del renacimiento del tango milonguero, a mediados de la década del 1980, y continúa haciéndolo hasta hoy:

La mujer lo que tiene que hacer sencillamente es aflojar el cuerpo y hacer como una entrega, aflojarse totalmente. Pero para poder hacer esto, previamente hay que aprender a caminar el tango, a pasar el peso del cuerpo de una pierna a la otra, aprender a bailar en la punta de un pie y agarrarse del hombre, porque en realidad una está sólo apoyada en la punta de un pie, el otro pie está haciendo giros y cosas extrañas en el aire. Digamos que el equilibrio es muy ligero. Por eso es importante estar bien parada, en el pie en que se está apoyado; estar bien parada y hacer una buena estructura con el compañero de baile...

En su definición, mientras el varón “sabe” como bailar y hacer bailar a la mujer, la mujer sólo “sabe” pararse – en un pie – y mantenerse en equilibrio, aflojarse y dejarse llevar.

La evaluación de la performance

Un segundo factor que contribuye a construir el supuesto de que para bailar bien las mujeres sólo tienen que aflojarse y dejarse llevar por el varón, reside en la forma que toma la evaluación de la *performance* (Bauman 1977; Schechner y Appel 1990) de las mujeres, tanto durante las clases como en las

mesas alrededor de las pistas de las milongas. De una mujer que responde inmediatamente a los movimientos del varón con los movimientos complementarios correctos no se dice que es una buena bailarina, sino que es “liviana”. El significado de esta “liviandad” no es inmediatamente transparente ni a los no iniciados, ni a los principiantes para quienes una mujer liviana es una mujer pequeña y delgada. En las clases de tango y en las mesas alrededor de las pistas en las milongas se aprende en cambio que una mujer “liviana” es una mujer que responde rápidamente a los movimientos del varón con movimientos adecuados. Complementariamente una mujer “pesada” es una mujer que tarda en responder adecuadamente al movimiento del varón, independientemente de su peso. En las conversaciones entre varones a estas últimas mujeres se las suele denominar “muebles” o “heladeras”, en frases como “A mí no me gusta mover muebles” o “Ni se te ocurra sacar a esa mina; está re-fuerte pero es una heladera”. El vocabulario de la pesadez sanciona no sólo a las mujeres que tardan en responder porque carecen de la competencia cinética para hacerlo, sino también a aquellas que, ejerciendo presión con su pecho, son capaces de imprimir su propio ritmo al baile – desafiando el que el varón pretende llevar – cuando, por ejemplo, caminan o hacen “ochos” hacia atrás. Las mujeres pesadas son, entonces, las que ponen trabas a la libertad del varón para bailar a su ritmo y desplegar la coreografía que creativamente pretenden improvisar al bailar. Sin embargo, ya sean tildadas de livianas o pesadas las mujeres son equiparadas con objetos que deben ser movidos por el varón contribuyendo así a la percepción de que no se mueven por sí mismas, no bailan y son en cambio “llevadas” por el varón.

Adicionalmente, se define todo movimiento independiente del movimiento del varón que realizan las mujeres como “adornos” o “arreglos”. Discursivamente, lo que la mujer hace cuando no es “llevada” por quien actúa como su pareja o cuando no “lo sigue”, es decir cuando no responde al movimiento del varón, no es definido como bailar sino como “adornar”. En las clases mixtas se enseña que el “adorno” de la mujer debe ser absolutamente imperceptible para el varón con quien baila y realizarse sin interferir con el ritmo que él imprime a su danza, sino realizarse en los intersticios que ésta deja. La definición de los movimientos independientes de la mujer como “adornos” contribuyen a construir la noción de que cuando no está siendo “llevada” por el varón la mujer no baila. De tal modo, cuando la mujer responde al movimiento del varón, no baila, es, en cambio, llevada, y cuando se mueve sin ser llevada tampoco baila, adorna. Las clases de tango milonguero favorecen de tal modo una desatención selectiva al saber que las mujeres despliegan durante el baile. Esta desatención selectiva se suma a la inconsciencia que caracteriza a otros saberes incorporados cuando se ha adquirido maestría en el desempeño de los mismos (Connerton 1989) para crear la ilusión de que la mujer para bailar el tango sólo debe aflojarse y dejarse llevar.

La inconsciencia del conocimiento incorporado mediante la práctica

La inconsciencia es el resultado final de muchos procesos de aprendizaje de habilidades mediante la práctica. Como afirma Connerton:

El hecho de que las prácticas de incorporación hayan sido por largo tiempo dejadas de lado como objetos de atención interpretativa explícita se debe no tanto a una peculiaridad de la hermenéutica como a una característica que define a las prácticas de incorporación en sí mismas. Efectivamente, estas prácticas, como hemos notado, no pueden ser realizadas sin una disminución de la atención consciente que les prestamos. El estudio del hábito nos enseña esto. Cualquier práctica corporal, nadar o escribir a máquina o bailar, requiere para su ejecución adecuada una cadena completa de actos interconectados, y en los primeros ejercicios de la acción, la voluntad consciente tiene que elegir entre un número de alternativas erróneas; pero el hábito eventualmente logra que cada evento precipite la realización de su sucesor apropiado sin que una alternativa parezca ofrecerse y sin referencia a la voluntad consciente.” (Connerton 1989:101)

Sin embargo, las características específicas de los procesos de transmisión del conocimiento, parecen afectar la medida en que ciertas habilidades incorporadas terminan por ser consideradas consecuencia del entrenamiento, o aquel en que, contrariamente, la relación entre el entrenamiento y el desarrollo de la habilidad se ve oscurecida (Carozzi 2005). Entre las clases medias tanto en la danza clásica y contemporánea, como en los bailes incluidos en los rituales de posesión o en el tai-chi-chuan, a partir de la observación y la repetición de secuencias similares de movimientos el iniciado aprende a responder adecuadamente a ciertos estímulos, ya sea auditivos o cinéticos, sin que el proceso que une el estímulo y la reacción llegue a la conciencia. Esta inconsciencia que hace que el cuerpo se mueva adecuadamente sin intervención de la intención, deja lugar a la postulación de agentes externos o sobrenaturales como orígenes o fuentes del movimiento corporal. Sin embargo, tanto las características de estos agentes, el grado de certeza en cuanto a su intervención y su carácter intra o extrapersonal dependen del modo y el contexto en que se realiza el aprendizaje. Los bailarines clásicos y modernos suelen afirmar que su danza, una vez aprendida e incorporada la coreografía, *parece* emerger directamente de la música o del público pero, a un tiempo, ponen el acento en el propio entrenamiento y el esfuerzo personal realizado durante el mismo, como condición previa y necesaria de esta percepción (Hawkins 1992). Los practicantes porteños de tai-chi-chuan afirman a menudo que el movimiento emerge de su “centro” que se conecta directamente a la “energía cósmica universal” y el lugar del entrenamiento sólo consiste en permitir que esa energía fluya (Carozzi 2000). Para los participantes porteños en ceremonias de religiones afro-brasileñas,

el movimiento de sus cuerpos durante parte de los rituales emerge directamente de su Orixá que se manifiesta, o alternativamente de alguna entidad de Umbanda que los posee (Carozzi y Frigerio 1996). Producto de la desatención selectiva a su saber que se opera durante el entrenamiento, y de la atribución del mismo a los varones o a quienes bailan “la parte del varón”, para las milongueras porteñas que ya han aprendido a bailar bien, su propio movimiento durante el baile emerge del varón que en ese momento baila con ellas. Consecuentemente una vez que, después de años de entrenamiento, han incorporado mediante la mimesis y la práctica la competencia que les permite responder a los movimientos de su eventual pareja; lo han hecho hasta tal punto que el proceso ya no requiere de intención consciente alguna y pueden concentrarse en la música y sentirse bailando, afirman que para bailar bien el tango sólo necesitan aflojarse y dejarse llevar por sus parejas.

Las transcripciones ocultas y sus límites

Pobladas mayormente por varones añosos, en su mayoría trabajadores manuales independientes, jubilados y pequeños comerciantes que vivieron sus juventudes a finales de la década del cuarenta y principios del cincuenta, las milongas del centro de la ciudad de Buenos Aires se vieron repobladas, a partir de la década del 80, por nuevos *performers*: jóvenes de menos de 35 años; mujeres y, en menor número, varones profesionales y artistas de entre 35 y 60 y extranjeros y extranjeras provenientes en su mayoría de países europeos, EEUU y Japón.

Mientras sus antiguos frequentadores consideraban su forma de bailar el tango como un saber intransmisible adquirido a partir de años de practicar en secreto con milongueros más experimentados y participar luego en las milongas, fueron dos mujeres con ayuda de un varón, que poseían los medios económicos y el capital cultural necesario para hacerlo, quienes “robaron” el secreto de su saber. Las mujeres, que bailaban con ellos en las milongas, se dedicaron a aprender, y luego a crear un método para enseñar “la parte del varón” en el baile, apropiándose de este modo del único saber reconocido en el mismo para commodificarlo luego (Carozzi 2003). En el proceso acumularon las técnicas y las combinaciones de pasos de muchos milongueros diferentes, las sumaron y crearon un estilo: “el estilo milonguero”. Como sus detractores suelen decir: el estilo milonguero es un invento de ellas, antes había milongueros y no “estilo milonguero”. Aunque más tarde algunos antiguos milongueros se dedicaron a dar clases, estas dos mujeres poseen actualmente las dos academias más exitosas y rentables de la ciudad. Una de ellas realiza ininterrumpidamente durante seis meses al año giras por Estados Unidos y Europa enseñando ese saber extraído de los antiguos milongueros y tamizado por las nociones técnicas globalmente

hegemónicas de la enseñanza de la danza. Empleando un vocabulario poblado de cambios de peso, equilibrio, estiramientos, posturas, energía y posiciones de las distintas partes del cuerpo ellas implementaron los medios a su disposición para dotar a la enseñanza del tango de un vocabulario accesible a las clases medias educadas y culturalmente omnívoras dispuestas a frecuentarlas y pagarlas, que resulta ajeno a los antiguos milongueros. Desde hace veinte años, sus clases preparan a nuevos milongueros y milongueras y profesores y profesoras de clase media que siguen enseñando según su método.

Una de ellas, menciona en sus clases a los milongueros autores de las combinaciones de pasos que enseña. Desarrolla esas clases en su propio local bailable y las mismas son seguidas inmediatamente por milongas, que en ocasiones ella misma organiza. Los antiguos milongueros concurren a esas milongas y mantienen relaciones de amistad y mutua consideración con la profesora en cuestión. El que sepa sus pasos y los enseñe a otros no parece constituir para ellos el quiebre de un código importante. Ella y otras profesoras y profesores que enseñan “la parte del varón” continúan reproduciendo en sus clases, práctica y discursivamente, la noción de que la mujer no tiene que saber nada para bailar (la parte de la mujer). Muchas veces, además, sólo permiten a sus alumnas mujeres aprender la parte del varón una vez que han alcanzado excelencia en ejecutar la parte de la mujer y sólo si lo solicitan explícitamente.

Sin embargo, pronunciado por mujeres que ante una multitud de varones y mujeres enseñan el rol del varón en el tango milonguero la afirmación de que las mujeres para bailar el tango sólo tienen que aflojarse y dejarse llevar es una afirmación ambigua que construye una duplicidad. Instando a sus alumnas mujeres a sólo aflojarse y dejarse llevar en tanto ellas mismas bailan la parte del varón las profesoras contribuyen a construir el “ser mujer” como un rol que puede ejercerse o abandonarse. Y de hecho, también lo abandonan explícitamente: cuando enseñan la parte del varón es común que digan al tiempo que muestran el movimiento “nosotros los varones *tenemos* que hacer esto o aquello” en primera persona del plural. Parecería que es posible para esas profesoras saber “la parte del varón” en el tango milonguero pero bajo la condición de dejar de ser mujeres cuando despliegan este saber, preservando, de este modo, la ignorancia femenina del baile del tango.

A lo largo de la historia del tango bailado en Buenos Aires, muchos varones aprendieron la parte de la mujer antes de aprender la parte del varón en el baile del tango. Según afirman Marta Savigliano y Magalí Saikin el conocimiento de esta última “parte”, estuvo en cambio vedado a las mujeres “decentes” y permaneció oculto cuando practicado por mujeres consideradas “indecentes” (Savigliano 1995; Saikin 2004). O mejor dicho, tornó indecentes a las mujeres que poseyeron este saber y, por esa vía logró ocultarlas. Una profesora que enseñaba tango con su marido ahora fallecido, recordaba en el

curso de una entrevista que cuando la sacó a bailar por primera vez, a fines de la década del cuarenta, ella le dijo “tranquilo, no me haga hacer cosas raras [refiriéndose a figuras complejas] que soy una chica decente”. En tanto, los porteños mayores provenientes del mismo segmento social que los milongueros, suelen decir, para indicar que una mujer ha tenido una nutrida experiencia sexual que “es ligera”, “es rápida” o “corrió más carreras que Leguizamo”, comparándola con el exitoso jockey amigo de Carlos Gardel.

La asociación entre indecencia y movilidad, y el consecuente ocultamiento de la movilidad femenina, también tiene una larga historia en la milonga y excede sus límites. Para muchos de los antiguos milongueros y milongueras, que aprendieron a bailar en las décadas del 1940 o del ‘50, las mujeres que actualmente aprenden y enseñan la parte del varón “pierden la femineidad” y ya no pueden desempeñar correctamente la parte de la mujer. Así, uno de ellos decía en el curso de una reunión informal que una de las más famosas profesoras que enseña la parte del varón en el tango milonguero, “baila de mujer como un camionero” y de otra profesora que había comenzado recientemente a enseñar ese rol que “ya no se puede bailar con ella, porque una vez que aprendió la parte del varón, no se deja llevar”. La ignorancia por parte de las mujeres del saber bailar de los varones, también es parte esencial de su baile: es preciso no saber qué hace el varón para “dejarse llevar” por él. Una mujer que sabe bailar se convierte en “camionero”, pierde la femineidad, deja de ser mujer. Incluso en las clases de tango milonguero pobladas y dirigidas por jóvenes a las mujeres que aprenden la parte del varón se las rebautiza socarronamente con nombres de varón. Esto no ocurre con los varones que aprenden a bailar la parte de la mujer. A diferencia de lo que postula la teoría psicoanalítica, en el tango la masculinidad no es una condición inestable. Sí lo es, en cambio, la femineidad que se pierde en cuanto se “sabe” bailar tango. Esta pérdida constituye una condición para la preservación de la ignorancia del baile como condición femenina.

En las academias en que las clases de tango milonguero son seguidas por milongas a las que asisten los milongueros más antiguos, cuando termina la clase y comienzan a llegar los antiguos milongueros las profesoras y ayudantes cambian los zapatos bajos con que enseñan “la parte del varón” por los tacos altos: la independización del género del baile en relación con el resto de la performance de género no se refleja en estas milongas donde el heterobaile es norma, las mujeres sólo bailan la parte de la mujer y los varones la parte del varón. A las contadas mujeres que han aprendido la otra parte y se animan a bailar con otras mujeres en estas milongas “ortodoxas” los organizadores suelen llamarles la atención para que dejen de bailar o invitarlas a retirarse⁷. Mientras en el circuito de las milongas ortodoxas a las que ellos asisten no se desafía el control de los antiguos milongueros, respetándose los “códigos” de comportamiento,

los ámbitos para bailar el tango sin respetar esos códigos poblados generalmente por jóvenes se segmentan y multiplican crecientemente por fuera del circuito permaneciendo ocultos a los ojos de quienes asisten a las milongas ortodoxas.

En los últimos años, un creciente número de profesoras se ha dedicado a ofrecer clases de “técnica femenina” exclusivamente dedicadas a mujeres. Algunas de ellas afirman haber investigado tanto en antiguas películas como en tradicionales milongas todos los “adornos” que las mujeres crearon e incorporaron a su baile a lo largo de la historia del tango dedicándose luego a enseñarlos a las nuevas milongueras. La inclusión de adornos es una práctica ejecutada por las mujeres desde antigua data durante el baile del tango⁸. El adorno tiene la particularidad de ser un movimiento “de la mujer” que es realizado entre los pasos de su pareja y sin interrumpir su ritmo. Constituye en este sentido una verdadera táctica, en cuanto se insinúa en el espacio ajeno y supone estar siempre al acecho de oportunidades que deben ser “agarradas al vuelo”, transformando los eventos en oportunidades de acción en el momento propicio (De Certeau 1988: XIX). En cuanto movimientos que sólo percibe el auditorio en tanto pasan desapercibidos para la pareja, constituyen una coreografía disimulada que parece encontrar su correlato verbal en la descripción de la relación entre mujeres y varones que una antigua milonguera me susurraba junto a la pista: “acá nosotras les hacemos creer que ellos mandan”.

La multiplicación del adorno femenino que se gesta en esas clases, sí se observa en las pistas de las milongas ortodoxas y renueva los parámetros de evaluación para el baile de las mujeres. La mujer que adorna mucho y bien sin interrumpir el ritmo del varón es valorada tanto por los antiguos como por los nuevos milongueros. Sin embargo, cuando los adornos hacen que el varón deba interrumpir o modificar su libre improvisación coreográfica son calificados de excesivos y provocan quejas en los mismos.

Excepcionalmente algunas profesoras enseñan a sus alumnas la habilidad de parar el ritmo que lleva el varón durante el baile y dejar de responder a su “marca” para introducir movimientos propios⁹. Una mujer que detiene el ritmo de la coreografía propuesta por el varón para ejercer su propia iniciativa en el movimiento, corre el riesgo seguro de no ser invitada a bailar nunca más por sus parejas ocasionales en el circuito milonguero ortodoxo. Presenció un caso en que un profesor se separó definitivamente de la mujer que actuaba hacía diez años como su compañera en las clases de tango de este estilo, debido a que ésta -luego de una gira de enseñanza que realizó sola- empezó a enseñar a sus alumnas a tomar la iniciativa en el baile, detener el ritmo del varón e introducir sus propios movimientos. Días antes de separarse definitivamente de ella, el profesor se quejaba públicamente ante sus ayudantes y alumnos de que esta práctica “le quitaba libertad” a él, en tanto alababa las virtudes de otra compañera ocasional que, según los amigos que lo habían observado mientras bailaba con

ella en la milonga, había “hecho de todo” [adornado] mientras bailaba con él sin que él se diera cuenta. .

Reflexiones finales

Preparándolas para actuar en las milongas, las clases de tango milonguero parecen transformar situacional y cinéticamente a las mujeres de clase media que se acercan a ellas, en mujeres aparentemente dóciles y adaptarlas a un estereotipo femenino construido a partir de la segunda década del siglo pasado (Archetti 1994; Campodónico y Lozano 2000): la *milonguita* sensual, aunque elusiva, que “hace sentir a los hombres poderosos y a salvo actuando como subordinadas leales” aunque luego traiciona y escapa (Savigliano 1995:209). En los márgenes de la milonga, en clases, y prácticas que se desarrollan lejos de la mirada de los antiguos milongueros, las mujeres de clase media extienden los límites de su actividad tanguera: aprenden la parte del varón, la enseñan sacando un provecho económico de ello, aprenden y enseñan a “adornar”, organizan milongas, “llevan” a varones y mujeres. Estas prácticas, sin embargo, se producen generalmente dentro de los límites que el discurso y el dispositivo de la ignorancia desplegados en las clases imponen sobre el baile de las mujeres, sin desafiarlos en su adecuación y verosimilitud. Si bien contribuyen a crear arenas alternativas a la pista de baile en que se generan transcripciones ocultas (Scott 1990) de las relaciones de género en el baile, e incluso en ocasiones, como en el caso de la multiplicación del adorno, tales transcripciones encuentran un lugar en el mundo público de las milongas, las mismas no ponen en cuestión el hecho de que en el corazón de la práctica del tango milonguero, hay un varón que sabe bailar y una mujer que ignora, se relaja y se deja llevar. Tal vez nada simbolice mejor ese requerimiento de ignorancia del baile que la criatura de cuatro piernas a la que hacía referencia la publicidad del canal porteño de televisión Sólo Tango, en que la cabeza de la mujer se encuentra ausente. Para las mujeres que toman clases de tango milonguero el hecho de que las mujeres tienen un saber que les posibilita bailar el tango parece adquirir los contornos de un secreto público que todos conspiran para ignorar mediante una multiplicidad de prácticas (Taussig 1999). La magia del tango como forma ritualizada de la seducción parece fundarse en la preservación de ese secreto que hace del varón el poderoso creador, origen y generador independiente de todo movimiento femenino. Es, ciertamente, sólo uno de los múltiples secretos públicos que conforman ese mundo oculto de las milongas que los propios participantes definen como “lugares de trampa” y que suscitan en el observador reminiscencias de lo que Barth (1971:218-219) predicara del ritual de los Baktaman de Nueva Guinea: cada revelación se develará luego, retrospectivamente, ante la próxima, como un velo.

Referências Bibliográficas

- ARCHETTI, Eduardo. (1994), "Models of Masculinity in the Poetics of the Argentinian Tango". En Archetti, Eduardo (Ed.), *Exploring the Written: Anthropology and the Multiplicity of Writing*, pp 97-123 Oslo: Scandinavian University Press.
- BAUMAN, Richard. (1977), *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Ill.:Waveland Press.
- BARTH, Fredrik. (1971), *Ritual and Knowledge among the Baktaman of New Guinea*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- BELL, Catherine. (1997), *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford: Oxford University Press.
- CAMPODÓNICO, Raúl y GIL LOZANO, Fernanda. (2000), "Milonguitas En-Cintas: la Mujer, El Tango y el Cine". En F. Gil Lozano, V. Pita y M. Ini (Dirs.) *Historia de las Mujeres en la Argentina 2. Siglo XX*, pp.117-136. Buenos Aires: Taurus.
- CAROZZI, María. (2000), *Nueva Era y Terapias Alternativas: Construyendo Significados en el Discurso y la Interacción*. Buenos Aires: Educa.
- _____. (2003), "El reconocimiento de las formas populares y locales de la memoria en las políticas de patrimonio cultural". En Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (Org.). *El Espacio Cultural de los Mitos, Ritos, Leyendas, Celebraciones y Devociones*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.
- _____. (2005), "Talking minds. The scholastic construction of the incorporeal discourse". En *Body and Society*. London: Sage Publications.
- CAROZZI, María y FRIGEIRO, Alejandro. (1996), "Diventare Altro. Il processo di conversione alle religioni afro-brasiliani a Buenos Aires". En R. Cipriani, P. Eleta y A. Nesti (Eds.). *Identità e Mutamento nel Religioso Latinoamericano: Teorie e Ricerche*, pp. 267-290. Bologna: Laboratorio Sociologico.
- CONNERTON, Paul. (1989), *How Societies Remember*. London: Cambridge University Press.
- DE CERTEAU, Michel. (1988), *The Practice of Everyday Life*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- EAMON, William. (1985), "From the Secrets of Nature to Public Knowledge: the Origins of the Concept of Openness in Science". *Minerva*, 23 (1985): 321-347.
- GOFFMAN, Erving. (1959), *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday.
- HAWKINS, Erik. (1992), *The Body is a Clear Place and Other Statements on Dance*. Princeton: Princeton Book Company.
- HYMES, Dell. (1974), *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- HYMES, Dell. (1975), "Breakthrough into Performance". En D. Ben-Amos y K. S. Goldstein (Eds.). *Folklore: Performance and Communication*, p. 13. The Hague: Mouton.
- LUHRMANN, T.M. (1989), "The Magic of Secrecy". *Ethos*, 17(2): 131-165.
- PEIRANO, Mariza. (2000), "A Análise Antropológica de Rituais". Serie Antropología #270. Brasília: Departamento de Antropología, Universidade de Brasília. Mimeo.
- PIOT, Charles. (1993), "Secrecy, Ambiguity and the Everyday in Kabre Culture". *American Anthropologist*, 95 (2); 353-370.
- SAIKIN, Magali. (2004), *Tango y Género. Identidades y Roles Sexuales en el Tango Argentino*. Stuttgart: Abrazos.
- SAVIGLIANO, Marta. (1995), *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder y Oxford: Westview Press.
- SINGER, Milton. (ed.) (1959), *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society.
- SCHECHNER, Richard. (1990), "Magnitudes of Performance". En R. Schechner and W. Appel (eds.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge

- University Press.
- SCHECHNER, Richard y APPEL, Willa. (1990), "Introduction". En R. Schechner and W. Appel (Eds.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCOTT, James. (1990), *Domination and the Arts of Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- TAUSSIG, Michael. (1999), *Defacement: Public Secrecy and the Labour of the Negative*. Stanford: University Press.
- TAYLOR, Julie. (1998), *Paper Tangos*. Durham and London: Duke University Press.
- TURNER, Victor. (1999), *La Selva de los Símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo XXI. Primera Edición [1967].

Notas

- ¹ Evento de danza es una adaptación del concepto de "evento de habla" empleado en sociolingüística y etnografía de la comunicación para referirse a actividades gobernadas por normas para el ejercicio del habla (Hymes 1974:52)
- ² Mujeres que bailan habitualmente en las milongas.
- ³ Durante el curso de los últimos ocho años tomé clases durante períodos de un año o más conducidas por dos parejas, dos profesoras y dos profesores diferentes de tango milonguero a las que se agrega un promedio de cuatro clases con cada uno de otros doce profesores. Todas las clases eran grupales costaban entre 5 y 12 pesos y se desarrollaban los días de semana a la noche o los domingos a la tarde. En el curso de esos años pasé en esas clases del grupo de alumnos principiantes al de intermedios y luego al de avanzados, fui ayudante ad-honorem en las clases de una de mis profesoras y luego profesora rentada en la escuela de otro. Durante todo el período asistí a numerosas milongas con distintos grupos de compañeros, compañeras, profesores y alumnos así como a otros eventos que los convocaban. En el último año también concurrí a reuniones semanales de los profesores de la escuela donde actualmente enseño. Adicionalmente asistí a diversas clases gratuitas dictadas por otros profesores durante los festivales de tango organizados por el Gobierno de la Ciudad y en el año 2007 enseñé en una clase de las mismas características en el Festival de Tango Joven organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación.
- ⁴ Milongas "ortodoxas" es un término nativo que designa aquellos eventos de danza que están estrictamente regulados por los "códigos" de la milonga. Mujeres y varones se sientan enfrentados a ambos lados de la pista de baile; no se entra al salón con jeans ni zapatillas sino con ropa elegante; los varones invitan a bailar a las mujeres que los miran mediante un movimiento de cabeza y éstas responden del mismo modo; el baile de la pareja así formada se extiende por cuatro tangos, cuatro milongas o cuatro valsés dependiendo de la "tanda" de que se trate; las "tandas" bailables sólo incluyen estos ritmos que se suceden alternativamente y son divididos por "cortinas musicales" en que nadie baila; al principio de cada tango se reservan unos segundos para conversar con la pareja de turno y luego se comienza a bailar en dirección contraria a las agujas del reloj, sin pasar a otras parejas, sin rozarlas y sin detenerse a hacer figuras por más de dos o tres compases; los pies de los miembros de la pareja no se levantan más de unos pocos centímetros del suelo al bailar; terminada la tanda el varón acompaña a la mujer a su silla y vuelve a la suya para invitar a una nueva pareja; la distribución de los lugares donde sentarse está regida por la antigüedad y frecuencia de concurrencia a esa milonga; mientras la gente está sentada en las mesas no habla o lo hace en tono muy bajo para no interferir con el baile; los bailarines se retiran del salón de baile solos o con algún miembro del mismo sexo, si concertan una cita con alguien del sexo opuesto lo hacen de forma disimulada y nunca salen juntos a la vista de otros; no se produce ningún contacto físico más allá del baile a excepción de un apretón de manos o un beso en la mejilla al encontrarse. Los organizadores de milongas ortodoxas se aseguran de que estos códigos se cumplan y llaman la atención de los que

no lo hacen o los expulsan si considera que la ruptura del código ha sido grave o persisten en ella.

⁵ Este recorrido era en cambio más usual antes de mediados de la década del 1980 cuando todavía las clases de tango milonguero eran escasas (Taylor 1998) y lo es hoy entre las mujeres más jóvenes

⁶ Dependiendo de su número, las clases suelen dividir a los alumnos en principiantes, intermedios y avanzados, fundir dos de estos niveles en uno, o subdividirlos.

⁷ En cambio, sí es posible ver mujeres bailando con mujeres, varones con varones y mujeres llevando a varones en un número creciente de milongas jóvenes en que se experimentan nuevas formas de bailar el tango, en las milongas “gay” y “queer”, en las milongas “relajadas” en que el estilo milonguero se mezcla con otros estilos y los códigos que regulan el comportamiento se relajan y en “las prácticas” que originalmente pensadas como entrenamiento para bailar en las milongas, se están constituyendo en ámbitos elegidos por quienes saben bailar para no tener que sujetarse a los códigos.

⁸ Carmencita Calderón decía en una entrevista realizada durante el 2004 que, en la década del 30 cuando bailaba con el Cachafaz ella “adornaba” mientras su legendaria pareja bailaba.

⁹ Marta Savigliano (1995:60) presenta los adornos y el parar al varón como traducciones coreográficas de las estrategias que las letras de tango clásicas ofrecían a las “milonguitas” y a las mujeres de clase media que las escuchaban, frente a la dominación masculina.

Recebido em outubro de 2008
Aprovado em fevereiro de 2009

María Julia Carozzi (mcarozzi@mail.retina.ar)

É membro do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina, e Profesora do Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín.

Resumo:

Este trabalho explora e problematiza as relações entre iniciação, segredo e saber sagrado – questões que em termos da perspectiva da performance se traduzem respectivamente como preparação dos *performers*, dialética entre o que se mostra e o que não se mostra e a aquisição de competência performática – nas aulas de tango milongueiro em Buenos Aires. À luz dos conceitos propostos por Michael Taussig (1999) em *Defacement: Public Secrecy and the Labour of the Negative* o “não saber” dançar o tango por parte das mulheres se interpreta como uma ignorância sagrada que preserva a magia do tango e o lugar dos homens como únicos geradores do movimento feminino.

Palavras-chave: tango, performance, rituais de iniciação, segredo público, movimento corporal, gênero.

Abstract:

The article explores and criticizes the relations between initiation, secret and sacred knowledge -concepts that in terms of performance theory are translated respectively as the training or performers, the relationships linking what is shown and what is not shown, and the acquisition of competence- in the context of tango lessons in Buenos Aires. Knowing how not know to dance is a central part of the performative competence acquired by women attending those classes. Under the light of concepts outlined by Michael Taussig (1999) in *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative* the “not knowing” how to dance tango by women is interpreted as a sacred ignorance that preserves the magic powers of the tango and the place of men as the sole creators of women’s mobility.

Keywords: tango, performance, initiation rituals, public secret, body movement, gender