

# Un sentimiento que se baila: Reflexiones sobre la danza en el tango desde la fenomenología material

[A feeling that you can dance: Reflections on tango dancing from the perspective of material phenomenology]

[Um sentimento que se dança: Reflexões sobre a dança do tango desde a fenomenologia material]

---

Carlos Belvedere

## Resumen

A fin de ofrecer una perspectiva interpretativa sobre el sentido afectivo de la danza de tango, se sigue la interpretación de Enrique Santos Discépolo, profundizándola desde la perspectiva de la fenomenología de la vida desarrollada por Michel Henry. Se comprende entonces que la danza de tango es de índole afectiva y, por lo tanto, no tiene un carácter mimético sino expresivo y liberador. Así, se muestra: que lo expresado en todo baile no es el cuerpo orgánico sino el cuerpo subjetivo; que la fuente originaria del sentido del ritmo es la vida; y que la intersubjetividad implicada en el baile de tango es de carácter no-intencional.

*Palabras clave:* Tango - danza - Discépolo - sentimiento - Henry

## Abstract

Aiming to provide an interpretation of the affective meaning of the dance of tango, I follow the interpretation of Enrique Santos Discépolo and I intend to enhance it from the perspective of the phenomenology of life pursued by Michel Henry. Consequently, I understand that the dance of tango is affective in nature and, therefore, is not mimetic but expressive and liberating. So, I argue: that what's expressed in any dance is not the organic body but the subjective body; that the source of the sense of rhythm is life; and that the kind of intersubjectivity involved in the dance of tango is non-intentional.

*Keywords:* Tango - dance - Discépolo - feeling - Henry

## Resumo

Com a finalidade de oferecer uma perspectiva interpretativa sobre o sentido afetivo da dança do tango, segue-se a interpretação de Enrique Santos Discépolo, aprofundando-a desde a perspectiva da fenomenologia da vida desenvolvida por Michel Henry. Deste modo chegasse à compreensão que a dança do tango é de índole afetiva e por tanto, não tem um caráter mimético e sim, expressivo e libertador. Assim, fica demonstrado que: o que é expresso em

toda dança não o corpo orgânico, se não que é o corpo subjetivo; que a fonte originária do sentido do ritmo é a vida, e que a intersubjetividade implícita na dança tango é de caráter não intencional.

*Palavras chave:* Tango - dança - Discépolo - sentimento - Henry

## Introducción

Enrique Santos Discépolo, en una de sus frases más recordadas, caracterizó al tango como “un sentimiento triste que se baila”.<sup>1</sup> Dejando de lado la tristeza (manifestación contingente del sentimiento, tan reveladora como la alegría<sup>2</sup>), surgió la pregunta cómo es posible bailar un sentimiento; más aún, cómo es posible que lo bailado sea el sentimiento mismo.

La revelación discepoliana que habrá de guiarnos en este artículo no podría hacerse evidente en las representaciones de los bailarines. Justamente, por ser una revelación afectiva, es –para la fenomenología material– de otro orden que la representación. Esta heterogeneidad se traslada a la distancia entre las prácticas y las representaciones de los bailarines de tango, muchos de los cuales –como se ha de mostrar– efectivamente bailan el sentimiento mientras piensan que hacen otra cosa. Así es que esta profunda comprensión del tango como sentimiento ha llegado a ser camuflada por consideraciones inesenciales tanto más difundidas cuanto más superficiales son.

En este género de ideas se incluyen no solo la identificación del sentimiento tanguero con la tristeza sino también la proliferación de un conjunto de “representaciones” relativas a la danza, que tienen gran aceptación entre los bailarines e incluso son difundidas por muchos profesores de baile, que la conciben como una práctica encuadrada en el régimen de la intencionalidad. Ellas contribuyen a que el tenor radical de la experiencia afectiva de la danza de tango se vea disimulado tras un conjunto de instrucciones contingentes con las cuales no solo se orienta el baile cotidiano sino también, y ante todo, se enseña a bailar como si se tratase de dominar una técnica y no de expresar un sentimiento.

En efecto, los profesores de academias y “milongas”<sup>3</sup> imparten su conocimiento sobre la base de instrucciones que conllevan un conjunto de

<sup>1</sup> Ernesto Sábato, *Tango. Discusión y clave* (Buenos Aires: Losada, 2005), 11.

<sup>2</sup> Alegría y tristeza son manifestaciones contingentes del sentimiento en la medida en que, para Henry, la afectividad pura es de un tenor neutro, siendo sus distintas modalidades contingentes y transitorias. Tal como se verá luego, el sentimiento se expresa tanto en la alegría cuanto en la tristeza.

<sup>3</sup> “Milonga” es el nombre de los bailes y salones de baile de tango en Buenos Aires. Por metonimia, también significa la mujer que baila y una situación agitada o incluso comprometida. En su acepción

representaciones sobre el tango, la danza y la vida cotidiana. Por más que esas indicaciones cumplan pragmáticamente con el objetivo de introducir a los “principiantes”<sup>4</sup> en el arte de bailar el tango, lejos están de dar cuenta de un modo preciso de la experiencia en la cual los inician. De modo que el sentido de esta danza habrá de buscarse más allá de las representaciones a ella asociadas.

A tales efectos, se ha de adoptar un proceder fenomenológico. Se comienza presentando un conjunto de tres prejuicios que exponen un pensamiento objetivista y una concepción intencional de la relación entre los bailarines, para luego ponerlos entre paréntesis —al modo de una *epoché*<sup>5</sup>— a los efectos de reconducir la atención a la subjetividad que efectúa la acción de bailar.

Esta operación inicial tendrá el efecto de suspender las ideas preconcebidas, despejando así el horizonte de una comprensión más profunda del fenómeno en cuestión; sin embargo, resultará insuficiente para alcanzar el carácter patético de la danza de tango pues, si bien tendrá el mérito de reconducir hacia la subjetividad implicada en esa actividad, el modo de acceder a ella estará enmarcado aún en la intencionalidad, perspectiva aún a los preconceptos que se intenta poner en cuestión. De modo que habrá que profundizar la *epoché* en dirección a una fenomenología radical como la de Michel Henry, a fin de acceder al carácter patético e inmanente de la subjetividad implicada en la danza de tango (como en cualquier otro fenómeno bien comprendido) y que solo la “fenomenología material” logra alcanzar,<sup>6</sup> en tanto que únicamente ella puede “designar esta

---

lunfarda, “milonga” remite también a “cabaret, baile, festín” (VV. AA. *Diccionario de lunfardo*, disponible en <http://www.elportaldeltango.com.ar/dicciona.htm>, Internet [consultado el 6 de enero de 2014]). Entre sus múltiples acepciones se encuentran las de: enredo, alboroto, mentira (Adolfo Enrique Rodríguez, *Diccionario lunfardo*, disponible en <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/Lunfardo/Diccionario.aspx>; Internet [consultado el 6 de enero de 2014]). “Milonguero”, a su vez, se dice de quien es “aficionado o concurrente asiduo a los bailes populares”. En diminutivo y femenino (“milonguita”), alude a la “mujer de vida airada” y a la “mujer muy afecta al baile” (ibíd.).

<sup>4</sup> Tal es la denominación que se les da a quienes comienzan su aprendizaje en las clases de tango.

<sup>5</sup> “*Epoché*” es el término griego con el cual Husserl denomina la “suspensión de todo juicio en lo que atañe a la existencia o la inexistencia del objeto. Por lo tanto, la *epoché* es un recurso metodológico que suspende la creencia característica de la actitud natural de que el mundo y sus objetos existen” (Jesús Adrián Escudero, “Notas aclaratorias”, en *La idea de la fenomenología*, Edmund Husserl [Barcelona: Herder, 2012], 160).

<sup>6</sup> Bajo esta perspectiva, solo la fenomenología material es “fenomenología en un sentido radical, puesto que en la donación pura tematiza su auto-donación y da cuenta de ella” (Michel Henry, *Phénoménologie matérielle* [París: Presses Universitaires de France, 1990], 58). En cambio, “la fenomenología hylética es una fenomenología en el sentido trivial y pre-crítico del término [y por lo tanto], no es fenomenología” (ibíd., 25) pues “tropieza con la imposibilidad de producir un conocimiento teórico de la subjetividad

sustancia fenomenológica invisible” que es “afecto” o, mejor dicho, que hace posible todo afecto:<sup>7</sup> “La sustancia fenomenológica que tiene en vista la fenomenología material es la inmediatez patética en la que la vida hace la experiencia de sí –Vida que no es ella misma otra cosa que este abrazo patético y, de este modo, la fenomenicidad misma según el Cómo de su fenomenización original–”.<sup>8</sup>

En consecuencia, a los efectos de volver elocuente el profundo tenor afectivo de la danza de tango –tal como acertadamente lo ha señalado Discépolo– se retoman pasajes de la obra de Henry sobre la afectividad y la danza que permitirán describir con mayor rigor lo que el poeta ha señalado de manera sucinta aunque inobjetable.

Así, desde la fenomenología material, se irá más allá de la fenomenología intencional, a los efectos de proponer una comprensión del baile de tango que no se limite a la representación que de ella tienen sus practicantes sino que describa su experiencia de manera más fidedigna, no como ellos se la representan sino como la sienten.

### **La intencionalidad y el régimen de la representación (prolegómenos)**

El principio de la intencionalidad (que toda conciencia es conciencia de algo) ha sido elevado por Edmund Husserl al rango de “principio de los principios” de la fenomenología. Según la interpretación fuerte del mismo, se sigue de él que todo lo que es dado, lo es dado bajo alguna forma de intencionalidad. Henry considera que el imperio de este principio le impone severas condiciones a la experiencia, pues que algo entre en mi experiencia significa que se da en ese “fuera” primordial donde se lanza la intencionalidad, en ese lugar de luz donde alcanza y ve todo lo que ella ve.<sup>9</sup> Además, la donación intencional no puede dar la presencia misma de aquello que dona sino tan solo algo que vale por él, sin serlo realmente: algo que no es real sino que es mentado, un “pensamiento” o noema<sup>10</sup> –es decir, lo dado

---

absoluta, aportando así ella misma la prueba de que la vida trascendental se oculta a toda aproximación intencional, a la e-videncia y a la ‘vista pura’ de la reducción fenomenológica” (ibíd., 8-9).

<sup>7</sup> Ibid., 7.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Ibid., 138.

<sup>10</sup> En *Ideas I*, Husserl caracteriza al noema como el objeto dado intencionalmente a la reducción. Sobre este punto véase: Luis Román Rabanaque, “Why the noema?”, en *Phenomenology 2005. Selected Essays from Latin America. Part 2*, eds. Zeljko Loparic y Roberto Walton (Bucarest: ZetaBooks, 2007), 462.

es reducido al “sentido” de su ser, o sea que es una cuasi-realidad.<sup>11</sup> De modo que el supuesto de la fenomenología de entrada la existencia y la esencia de lo real en la irrealidad noemática, en tanto no supone otra cosa que intencionalidad.<sup>12</sup> Con ello, además, la donación intencional dona su objeto “fuera de mí, como algo trascendente”.<sup>13</sup>

Por ser irreal y trascendente, el objeto intencional pierde –según Henry– la supuesta cosa misma que debía proporcionar, pues la realidad en cuestión –que es sentimiento, *pathos*, afectividad pura– es, al contrario de lo proporcionado por la donación intencional, de carácter inmanente. Así, la intencionalidad no dona lo real sino que lo sustituye por su representación: vuelve a presentar –esta vez, bajo la forma de la irrealidad– lo que originariamente se había presentado en la auto-afección inmanente de la vida. De modo que la fenomenología intencional (en tanto “filosofía de la conciencia”) se inscribe en el régimen de la ontología de la representación y, en consecuencia, incurre en el monismo ontológico pues la concibe como el único modo de donación posible.

Ahora bien, en lo que sigue se intenta mostrar cómo operan los presupuestos de esta ontología en la danza de tango, contraponiendo las representaciones propias del discurso profesoral y de los bailarines avezados con las prácticas reales de esos mismos actores y del “milonguero” fenomenológicamente “ingenuo”, capaz por ello de vivir en plenitud la realidad de la danza, en su inmanencia radical.

### Tres prejuicios “milongueros”

Toda una serie de opiniones no examinadas parecieran indicar que la danza de tango es de otra índole que el sentimiento, inmanente y radicalmente subjetivo, pues la conciben como algo exterior, objetivo, visible, en fin... mundano. En el contexto de una investigación de largo aliento,<sup>14</sup> he logrado sistematizar tres prejuicios fundamentales operantes en el ambiente

<sup>11</sup> Henry, *Phénoménologie matérielle*, 139.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*, 140.

<sup>14</sup> Este artículo es parte de una investigación más extensa, dedicada a una descripción del tango argentino desde una perspectiva fenomenológica. En ese contexto, he realizado observación participante tomando clases de tango y asistiendo a bailes en las siguientes milongas de Buenos Aires: Centro Cultural Torquato Tasso; Chiqué; Club Almagro; Club Atlético Fernández Fierro; Cochabamba 444; El Abrazo; El Arranque; El Beso; Fulgor de Villa Crespo; Grisel; La Argentina; La Catedral; La Ideal; La Viruta; Lo de Celia; Maldita Milonga; Niño Bien; Salón Caning.

“milonguero” que impiden comprender en su radicalidad la danza de tango: el primero, que lo expresado en el baile es el cuerpo orgánico, al cual se busca dominar pragmáticamente y utilizar como un medio de expresión; el segundo, que lo expresado es la música concebida como la fuente del ritmo; el tercero, que esta expresión es una experiencia intersubjetiva regulada por el régimen de la intencionalidad.

El primero de los prejuicios enumerados alude a la idea de que bailar tango significa dominar el cuerpo orgánico<sup>15</sup> hasta un punto tal que se vuelva dócil instrumento subyugado a un sistema significativo que se inscribe en un régimen discursivo con fuertes rasgos de género, reconocibles no solo por la pareja de baile sino también por los demás bailarines y el público milonguero. Además, el dominio del cuerpo orgánico en ese contexto le permite al bailarín darle a esas pautas de género un matiz de expresión personal y creativa. El buen bailarín sabe, entonces, imprimirle un estilo propio a la tradición, reconfigurándola con maestría y personalidad. Para ello, es necesario en primer lugar dominar el cuerpo orgánico a través de un conjunto de técnicas que permitirán aprender a “caminar”, a “marcar”, a “pisar”, etc. Antes de bailar, entonces, hay que “caminar la pista” incansablemente y realizar una serie de ejercicios cuya finalidad es, precisamente, lograr este dominio técnico del cuerpo orgánico como condición necesaria para ser capaz de interpretar y expresar el tango de un modo personal.

El segundo prejuicio mencionado consiste en la idea de que aquello que el bailarín expresa es la música; más en particular, los elementos estrictamente musicales, haciendo caso omiso de la letra —aspecto que, en otros usos del tango, es altamente significativo—. Así, muchos bailarines suelen cerrar los ojos para concentrarse en el ritmo, llegando a confesar que no le prestan atención a las letras. Lo que se baila es, ante todo, el ritmo. No es cuestión de interpretar la letra, de escenificar la historia que ella relata, sino de expresar a través de ese cuerpo orgánico, rearticulado según la peculiar semiótica de la danza de tango, el sentido del ritmo y la coloratura sonora que expresa

<sup>15</sup> Henry distingue el “cuerpo subjetivo” del “cuerpo orgánico” (Michel Henry, *La barbarie* [París: Quadrige / Presses Universitaires de France, 2004], 80-81). El cuerpo subjetivo, absoluto, se revela en la experiencia interna del movimiento, antes de todo conocimiento y reconocimiento pues, ya que posee inmediatamente el poder de mover sus órganos, tiene una suerte de saber interior e inmanente en tanto experiencia del poder y del esfuerzo del movimiento. Quien experimenta el movimiento interno es, entonces, este cuerpo originario, puramente inmanente, subjetivo y absoluto (Antoine Vidalin, *La parole de la vie. La phénoménologie de Michel Henry et l'intelligence chrétienne des Écritures* [París: Parole et Silence, 2006], 52). Pero este movimiento subjetivo encuentra, en el seno de la inmanencia, una resistencia relativa e interior que cede según las estructuras fijas que son los órganos. El medio general de este tipo de resistencia es el cuerpo orgánico, que es el término inmediato y móvil del movimiento absoluto del cuerpo relativo (ibíd., 53). Esta distinción se amplía más adelante.

la orquesta, tanto en su sección rítmica cuanto en los distintos timbres de los instrumentos que la integran. Así, lo que se baila es la música, y ella ante todo proporciona el ritmo que ha de ser interpretado, en el doble sentido de comprendido y recreado performativamente.

El tercer prejuicio que se anticipó es el que concibe la danza de tango como una experiencia intersubjetiva regulada por el régimen de la intencionalidad. En esto, hay una suerte de fenomenología silvestre según la cual la comunicación en la pareja de tango tiene que ver con indicaciones destinadas a la coordinación de la interacción en la pista de baile. Recuerdo en particular uno de mis profesores, a la sazón, conocido bailarín. De un modo más consciente y programático que otros, había desarrollado un discurso sobre la interacción comunicativa en la danza de tango que ponía a la intencionalidad en el centro. El hombre manda con la intención –decía–, la cual se marca con el torso –más precisamente, con la orientación del torso en el espacio–. Es eso lo que indica la dirección a seguir, lo que le comunica a la pareja de baile el sentido de los pasos a realizar, y la significación global del movimiento. Finalmente –queriendo congraciarse con parte de sus alumnos, en la que se incluye el autor de estas páginas–, el profesor remataba diciendo que “los caballeros” pueden marcar con “la panza”, que en este contexto constituye una ventaja relativa... Se tiene, entonces, como tercer prejuicio la representación de la danza de tango como signada por una forma peculiar de intencionalidad encarnada que lo rige todo: la comunicación, la articulación de los movimientos, la composición estética.

Ahora bien, muy lejos están estas consideraciones de asir la realidad del baile de tango, que bien ha sabido captar Discépolo al definirla como “sentimiento”. ¿Qué verdad podrían acaso encerrar estas representaciones?

## Explicaciones y acciones

A fin de responder a la pregunta formulada, se ha de extender el método fenomenológico a un terreno que aún no se ha explorado aquí: el de la sociología como ciencia empírica. Se comprenderá, siguiendo a Psathas,<sup>16</sup> que la etnometodología es una sociología fenomenológica pues surgió bajo la influencia del padre de la fenomenología social (Schutz), cuya obra ha intentado convertir en un programa de investigación. Así es que, por

<sup>16</sup> George Psathas, “The correspondence of Alfred Schutz and Harold Garfinkel: What was the ‘terra incognita’ and the ‘treasure island?’”, en *Alfred Schutz and His Intellectual Partners*, eds. Hisashi Nasu, Lester Embree, George Psathas e Ilija Srubar (Constanza: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2009), 401-434.

ejemplo, su fundador (Garfinkel) ha comenzado elaborando estrategias de investigación empírica para algunos conceptos fundamentales de la fenomenología schutziana (tales como el de “actitud natural”). Pues bien, estas afinidades hacen fructífero que se recurra a la tradición etnometodológica en el contexto de las presentes indagaciones fenomenológicas sobre la danza del tango. En particular, serán de ayuda las nociones de explicabilidad (*accountability*) y “prácticas de glosa”.

En efecto, la etnometodología permitirá comprender que aquello que profesores y milongueros dicen de la danza de tango ha de ser considerado como “prácticas de glosa”. Estas prácticas son métodos propios de los lenguajes naturales para producir comprensiones observables-reportables.<sup>17</sup> Se trata de un paratexto que acompaña a la acción pero que no es la acción misma sino que discurre en paralelo a ella. Ciertamente, ellas son acciones pero “otras” acciones, suplementarias de aquellas a las cuales explican. De modo que el análisis de las explicaciones verbales (*verbal accounts*) de la acción no puede sustituir al análisis de la acción primigenia.<sup>18</sup> Además, estas explicaciones descriptivas (*descriptive accounts*) no son transparentes<sup>19</sup> y deben, por lo tanto, ser ellas mismas explicadas.

Por estas razones, la etnometodología no considera las descripciones por su función representativa sino que pone en evidencia “hasta qué punto las explicaciones ordinarias (*ordinary accounts*) se ajustan ‘laxamente’ a las circunstancias que describen. La naturaleza del ajuste entre las explicaciones (*accounts*) y sus circunstancias se establece en el transcurso de un trabajo interpretativo activo”,<sup>20</sup> que no está realizado de antemano.

Existe, entonces, un entrelazamiento de acciones y explicaciones: “las explicaciones ordinarias (*ordinary accountings*) no son un ‘tiempo muerto’<sup>21</sup> de las acciones”, en el sentido de que “no hay momentos en los que la acción se detenga y el comentario de la acción tome su lugar” sino que, como todas las acciones, “inevitablemente contribuyen al entorno del que forman parte” y, también como todas las acciones, “son interpretadas y comprendidas

<sup>17</sup> David S. Richards, “Talking Sense: Ethnomethodology, Postmodernism and Practical Action”, en *The language of organization*, eds. Robert Westwood y Stephen Linstead (Londres: Sage, 2001), 34.

<sup>18</sup> John C. Heritge, “Ethnomethodology”, en *Social theory today*, eds. Anthony Giddens y Jonathan Turner (Stanford: Stanford University Press, 1987), 248.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 249.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> “*Time out*”: expresión que emplean los directores técnicos de básquet y otros deportes para detener el juego y dar indicaciones a sus jugadores antes de que este se reanude.

procedimentalmente”.<sup>22</sup> Luego, las explicaciones (*accounts*) “están sujetas a las mismas contingencias circunstanciales e interpretativas que las acciones con respecto a las cuales se orientan”.<sup>23</sup>

Además de su contingencia, es preciso tener en cuenta otras características de la relación entre las glosas y las prácticas que contribuyen a relativizar la significación del lenguaje expreso. Tal como lo indica Garfinkel, lo que los partícipes dicen “ha de ser tratado como una versión no detallada, parcial, incompleta, enmascarada, elíptica, oculta, ambigua, o engañosa de *aquello sobre lo cual los partícipes hablan*”.<sup>24</sup> No es que se desprecie o desconozca las explicaciones (*accounts*) sino, por el contrario, que se busca comprenderlas en profundidad.

La interacción social muestra dos rasgos que habilitan este tipo de consideraciones. Uno, que existen cuestiones sobre las cuales los interlocutores conscientemente hablan sin mencionarlas explícitamente y que son comprendidas, de un modo tácito, en base a lo que queda sin decir.<sup>25</sup> En este sentido, ir más allá de lo expresamente dicho es condición necesaria para su comprensión. El otro, que hay un trasfondo de rasgos “vistos pero desapercibidos” que permiten comprender qué es lo que realmente se quiso decir, más allá de lo que efectivamente se dijo.<sup>26</sup> O sea que, incluso más allá de lo que los interlocutores saben que están trayendo al habla sin nombrar, existen rasgos desatendidos que hacen al sentido de aquello que se dice sin saber y se sabe sin decir.

Pues bien, a continuación se muestra que el sentido de la danza de tango se encuentra precisamente allí: en esos rasgos desatendidos, en lo tácito, más allá de los dichos expresos de sus cultores, los cuales no logran dar una representación completa de lo que, no obstante, hacen. Más aún, se dirá que por el carácter mismo de esta experiencia, esas falencias son insoslayables. En esto, se irá más allá de la etnometodología, hacia el encuentro de la fenomenología material, la cual revelará que toda acción es subjetiva, es decir (en el marco de la fenomenología material), afectiva, y que por eso jamás puede ser representada. De modo que el fracaso de estas explicaciones técnicas sería también su mayor logro pues su incompletud tendría el mérito de llamar la atención hacia aquello que no puede ser representado pero que se revela a

<sup>22</sup> Heritge, “Ethnomethodology”, 250.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology* (Cambridge: Ed. Polity Press, 1994), 27.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 41.

sí mismo de manera inmediata en el *pathos* de la subjetividad absoluta. Así es como se llegará a comprender qué significa que el tango es un sentimiento que se baila.

### El cuerpo y la técnica

Que la acción discurra por carriles distintos a los de la representación es algo inherente a su carácter subjetivo. Nadie lo ha mostrado mejor que Henry, para quien “solo hay acción posible en la subjetividad y por ella, como praxis”.<sup>27</sup> Esto significa que la acción siempre está encarnada y que la técnica –tanpreciada en el discurso profesoral sobre la danza– no es más que “la representación de la praxis” que suscita una “ideología” alusiva al dominio de la naturaleza por parte del hombre en función de “fines fijados por él”.<sup>28</sup>

Esta ideología, en vez de facilitar la acción, la vuelve imposible al sacarla de su medio ontológico propio.<sup>29</sup> Además, rompe “la unidad interna del desplazamiento inmanente del cuerpo orgánico” al proyectar “en la exterioridad de la representación, como elementos separados, la ‘causa’, el ‘efecto’, los ‘medios’, el ‘fin’, su ‘relación’ devenida inteligible” sustituyendo, así, las categorías afectivas del “cuerpo” por “las categorías del pensamiento racional”.<sup>30</sup> De modo que la concepción de la técnica como representación y dominio es impropia porque desplaza la praxis “desde el ámbito de su realización efectiva hacia el de su representación falsificadora por parte de un entendimiento que pone causas y fines”.<sup>31</sup>

En cambio, la *tekhné* bien entendida es

La expresión de la vida, la puesta en obra de los poderes del cuerpo subjetivo y, así, una de las formas primeras de la cultura. Son las exigencias internas de la vida las que la suscitan [...], son las estructuras fenomenológicas del cuerpo original las que determinan las modalidades de su ejercicio o, más bien, las que *son* estas modalidades.<sup>32</sup>

En consecuencia, “la esencia original de la *tekhné*” no puede comprenderse sin el cuerpo subjetivo, que es la base del “sistema de conjunto” en que ella cobra sentido. Por eso, antes que al “cuerpo orgánico que se abre y se dobla bajo su esfuerzo” –que es tenido en cuenta de manera predominan-

<sup>27</sup> Henry, *La barbarie*, 85.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, 84.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Ibíd.*

<sup>31</sup> *Ibíd.*

<sup>32</sup> *Ibíd.*

te por quienes enseñan y aprenden el baile de tango—, es preciso considerar al “Cuerpo inmanente absolutamente subjetivo y absolutamente vivo”, pues es quien se mueve y se esfuerza.<sup>33</sup> En efecto, “el cuerpo interior que soy y que es mi verdadero cuerpo, es el *cuerpo viviente*” con el cual “en verdad camino, tomo, abrazo, soy con los otros”.<sup>34</sup>

El cuerpo orgánico, entonces, no tiene entidad propia. Todo lo que es, lo es en relación con el cuerpo subjetivo, al cual enfrenta “en la existencia inmanente de su fuerza que se auto-afecta y no cesa de auto-afectarse”.<sup>35</sup> Es allí —y no en la exterioridad del mundo, donde, naturalmente, se ubica la pista de baile— que el cuerpo orgánico ofrece la resistencia de sus

Sistemas fenomenológicos internos que ceden a su esfuerzo y constituyen [...] el conjunto de nuestros ‘órganos’, no como pueden aparecer a una conciencia objetiva cualquiera sino precisamente tal cual los vivimos en el interior de nuestro cuerpo subjetivo como los términos de nuestro esfuerzo, como las ‘configuraciones’ primitivas cuyo único ser consiste es ser-dado-al-esfuerzo y agotarse en él.<sup>36</sup>

Pues bien, si la técnica del baile de tango busca —como se dijo— dominar el cuerpo orgánico de modo tal que responda dócil y eficazmente a una visión de conjunto en la que convergen rasgos impersonales, de género, y rasgos personales, de estilo, entonces, ella ha de responder al cuerpo subjetivo, que es aquel con el que realmente se vive y, por ende, con el que realmente se danza. Sin embargo, el discurso dominante en las pistas se centra —según se lo ha mostrado— en el cuerpo orgánico, al cual se le intenta fijar fines de un modo intelectualizado y abstracto, haciendo caso omiso del cuerpo subjetivo, en cuyo seno este ofrece su resistencia.

No se cree que este discurso sea enteramente errado sino superficial y, por ello, incompleto y falsificador. Si —como se dijo— la técnica bien entendida es la puesta en obra de los poderes del cuerpo subjetivo, el virtuosismo en la danza solo podría alcanzarse sujetando el cuerpo orgánico a aquel, que es el cuerpo originario. Sin él, no hay cuerpo dócil y eficaz que responda al sentimiento que a través suyo busca expresarse, pues solo “en la inmanencia radical de su corporeidad original el cuerpo toma y dispone de cada uno de sus poderes a fin de, cuando lo quiere, ‘servirse de ellos’”.<sup>37</sup> De esto, los

---

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 81.

<sup>34</sup> *Ibíd.*, 293.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, 80.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, 81.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, 86.

instructores de tango nada dicen; ni podrían decir, puesto que se trata de “un pathos oculto” liberado de toda “asociación de ideas”.<sup>38</sup>

### La enseñanza de la técnica como un ejercicio del olvido

La técnica es indispensable en la enseñanza del tango... desde que se aprende a bailar estudiando. En sus orígenes, en cambio, cuando era expresión directa del cuerpo subjetivo y liberación de la afectividad de la vida, no se lo estudiaba sino que directamente se lo bailaba.

No es que antaño los bailarines no hubiesen desarrollado técnica alguna ni que fueran incapaces de transmitírsela a otros, sino que ella jamás era objeto de atención. Ciertamente había un dominio del propio cuerpo, una práctica e incluso ejercicios, pero no se elaboraba un discurso sobre la técnica. En breve, la técnica era vivida, no representada. Se bailaba y punto. Hoy, en cambio, es necesario tomar “clases” para que un “profesor” enseñe cómo se baila el tango.

Esto convierte el aprendizaje en una tarea mediada por la representación que invierte los términos al pretender que la representación sea primera respecto de la praxis —que primero se “entienda” y luego se baile—. Si el tango, como la vida, es sentimiento, jamás podrá encontrárselo en la representación. Pensar (como algunos “profesores” buscan que sus “alumnos” piensen) que solo es posible bailar una vez que se ha entendido la técnica, es poner el caballo delante del carro. Solo quien ya siente el tango, quien experimenta esas irrefrenables ganas de bailar que urgen al milonguero, podrá encontrar sentido en la técnica que se le presenta. Debe haber algo previo —un sentido inmanente, invisible, afectivo— para que las instrucciones encuentren su significación. De lo contrario, ocurrirá lo que con muchos bailarines aprendices (uno de los cuales he sido yo): que se mueven de un modo artificial y aparatoso cuando intentan poner en práctica las técnicas que les han sido explicadas, debido a que no han logrado aún la expresión espontánea que viene de la liberación de la afectividad por sí misma. Así, cual torpes demiurgos, van imitando pasos que aún no sienten como propios, en un grotesco espectáculo.

De todos modos, hoy la técnica es un mal necesario puesto que el sentido originario del baile de tango está perdido para siempre. Quien aprende a bailar hoy, hace a su modo una tarea de reconstrucción. Los aprendices son como arqueólogos prácticos, que buscan revivir un sentimiento ancestral.

<sup>38</sup> Henry, *La barbarie*, 315.

En tanto mal necesario, por un lado la técnica resulta indispensable para aprender una danza que ya no es generada espontáneamente por la libre afectividad del bailarín. Tiene, se podría decir, una artificialidad que antes no tenía; en parte porque carece ya de la espontaneidad propia de la que surgió, y en parte porque lo que se procura es dado ahora en la forma de una trascendencia, ya que se busca “revivir” un modo de bailar que no surge espontáneamente de la subjetividad propia del viviente que se acerca a una academia de danza. Es el sentimiento de otros hombres, de antaño, de cuya praxis se saben por ciertas representaciones sociales y reconstrucciones históricas. Por supuesto que aún honran con su sabiduría experimentados bailarines que han vivido aquellos tiempos, pero con ellos “se aprende bailando” –incluso, en los contados casos en que, por su ejercicio docente, estos maestros han llegado a desarrollar una técnica propia–.

Por otro lado, resulta imposible “bailar, bailar” si no se ha superado la técnica, pues el sentido de la danza está más allá de lo que el mero dominio técnico permite alcanzar. Precisamente por eso es que el tango es “un sentimiento”: porque no se puede seguir como una instrucción que es impartida por otro (es decir, que proviene de la trascendencia) sino que es obra de la espontaneidad de la vida, y porque –como lo manifiestan muchísimos tangueros– “no se explica” sino que “hay que vivirlo”. Por eso, porque es un mal necesario, en el baile de tango la técnica está destinada al olvido. Haber aprendido a bailar es ya no estar pendiente de cómo concatenar los pasos ni del esquema mental que representa la secuencia a desarrollar. Quienes se inician, suelen contar ocho pasos para “hacer la base” (como se dice en la jerga). Solo por una humorada alguien podría intentar desempeñarse en la pista de baile (ya no en la “clase”) contando pasos y dando instrucciones expresas a su pareja. Una vez adquirido el sentido del baile, es a eso que hay que atender, dejando atrás las instrucciones, nemotecnias y representaciones, todas ellas, accesorias al baile. Tal como me ha dicho una aprendiz que se autodefinió como “porteña y tanguera”: “te tenés que olvidar de la técnica para poder bailar”. Precisamente, aquello que diferencia el seguir mecánicamente las instrucciones y el bailar “en serio”, es el sentimiento.

Se dice que el sentimiento tanguero “va por dentro” (es inmanente, se diría en una acepción más filosófica). A diferencia de lo que algunos llaman (incluso, a veces, con connotaciones peyorativas) “tango ballet”, “tango de escenario” o “de espectáculo”; el tango “milonguero”, se baila “por abajo”,

pegado al piso<sup>39</sup> (tal como se juega el fútbol en Sudamérica: esto es, en sintonía con una práctica real, vigente, que todavía es propia), porque no está destinado a la exhibición, es decir, a mostrarse. Es el tango que se siente. “Hay que sentirlo”. Su realidad, interior, no es otra que ese movimiento subjetivo, invisible, que solo tienen quienes lo están bailando.

No obstante, el tango de escenario puede también apreciarse. El entendido (es decir, quien tiene la práctica del tango) se conmoverá ante una pareja que siente el tango “como Dios manda”; pero lo hará de un modo indescribible –dirá, tal vez: “me dejó mudo”, y se recogerá en un sentimiento interior que lo estremece en su afectividad–. Además, se sentirá tocado interiormente por detalles que al lego nada le dicen y que generan el sentimiento de que hay algo “inexplicable” allí. Porque la danza nada dice. Nada muestra.

### La música como expresión no mimética

El *pathos* danzante no se expresa en los discursos sobre la danza sino en la experiencia de bailar. En esto, la música tiene un marcado privilegio sobre los conceptos pedagógicos y las instrucciones técnicas, pues ella “es expresión de la vida afectiva”.<sup>40</sup> Es “la expresión inmediata del *pathos* en el sentido en que un grito puede serlo de un sufrimiento”<sup>41</sup>: “no expresa nada, no expresa el horizonte del mundo ni ninguno de sus objetos” sino que –tal como lo muestra Schopenhauer– “expresa la afectividad” misma; por lo tanto, remite al cuerpo viviente.<sup>42</sup>

El modo en que la música expresa la vida no es mimético: lo hace sin imitarla. De ahí la relevancia que adquiere en la danza, que también es expresión no mimética de la vida afectiva<sup>43</sup> y, por eso mismo, es capaz de manifestar la

<sup>39</sup> Algunos creen que la costumbre de bailar pegado al suelo proviene de los orígenes orilleros del tango, cuando no era raro bailar en patios con piso de tierra. No pegar saltos ni dar pisotones al suelo habría sido una manera de no levantar polvareda durante el baile: “El tango nació ‘a tierra’, porque cuando empezó los patios eran de tierra, los pisos eran de tierra, las calles también. Hay que apoyar todo el pie, estar en contacto con el suelo. El tango a tierra es no ir a los saltos” (Miguel Ángel Zotto, “En el baile, el hombre propone y la mujer dispone”, *Ciudad Abierta*, 1, n° 11 [octubre 2001], 125). Ahora bien, lo significativo es que esta costumbre se haya mantenido más allá de esa presunta utilidad original y que llegue hasta la actualidad, cuando ya se baila sobre piso de madera o de mosaico.

<sup>40</sup> Michel Henry, *Phénoménologie de la vie*. III. *De l'art et du politique* (Paris: Presses Universitaires de France, 2004), 317.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, 345.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, 192.

<sup>43</sup> *Ibíd.*, 317.

movilidad que le es propia.<sup>44</sup> En consecuencia, aunque pueda decirse que la danza –por ejemplo, el ballet– tiene un lenguaje, no es verdad que tenga un lenguaje representativo sino todo lo contrario. El ballet solo expresa verdaderamente cuando no representa nada; razón por la cual, cada vez que mima una historia, resulta grotesco. De ahí colige Henry que, en el ballet, solo hay verdaderamente expresión en el momento en que no representa nada.<sup>45</sup>

Ahora bien, la danza expresa el cuerpo subjetivo, sus poderes y sus dones, en breve, esta vida que es sufriente y gozosa,<sup>46</sup> que es afectividad pura y encuentra su esencia en el movimiento.<sup>47</sup> En efecto, el ser originario del cuerpo es el movimiento subjetivo,<sup>48</sup> que “se confunde con el acto de sentir”.<sup>49</sup> Dicho más precisamente, “la raíz de nuestro poder de sentir” consiste en “el ejercicio de la motilidad”.<sup>50</sup> El movimiento espacial no es más que una manifestación exterior de otro movimiento simple, en la resonancia interior de la fuerza subjetiva original. Se trata del movimiento más simple que uno pueda imaginarse, cuyo fin no es conocido y sin embargo actúa ya por sí mismo, tomando una importancia misteriosa y solemne.<sup>51</sup>

Es este, entonces, el cuerpo que danza, tanto ballet cuanto tango; en fin, el que se expresa en ese pathos irrepresentable en que el movimiento subjetivo experimenta su propia realidad. Es, también, la esencia del “tango milonguero”, que no se baila para el escenario –es decir, para ser visto– y que no busca representar nada sino simplemente sentir el movimiento en su inmanencia radical, experiencia eminentemente subjetiva, inextática e inefable.

A su vez, el ser originariamente subjetivo del cuerpo trascendental, en su experiencia interna, es la fuente del sentido del ritmo implicado en la danza, que proviene del “sentimiento de la potencia de repetir un acto” en tanto modo de nuestra vida concreta.<sup>52</sup> Es precisamente la potencia de producir y de repetir, “la experiencia inmediata de este poder ontológico”<sup>53</sup> en tanto

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, 318.

<sup>45</sup> Michel, *Philosophie et phénoménologie du corps* (Paris: Presses Universitaires de France, 2006), 323.

<sup>46</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie*. III. *De l'art et du politique*, 323.

<sup>47</sup> Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, 106.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 111.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 106.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 113.

<sup>51</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie*. III. *De l'art et du politique*, 279.

<sup>52</sup> Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, 148.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 138.

poder de sentir y de realizar movimientos,<sup>54</sup> la condición trascendental de la danza.

Así, el sentido del ritmo viene dado por el movimiento de la vida, que es como “una ola que se siente a sí misma”.<sup>55</sup> En este vaivén, el cuerpo subjetivo encuentra su ritmo, al cual la danza no hace más que expresar. Esa respiración, ese vaivén que es la vida, son entonces la fuente de la danza, lo mismo que de toda expresión artística.<sup>56</sup>

Esta generalidad del arte permite trazar un parangón entre la danza y la literatura, avalado en los dichos expresos de Henry, quien caracteriza a su propia escritura<sup>57</sup> como la búsqueda de una “exposición del cuerpo” que pueda “realizar en literatura lo que hacen los bailarines”.<sup>58</sup>

Así como la danza, la literatura henriana se expresa en un lenguaje no representativo, no discursivo, que es patéticamente expresivo y echa raíz en el cuerpo, coincidiendo con la respiración tanto más cuanto más animada está por el pathos que busca expresar.<sup>59</sup>

Es precisamente esa expresión encarnada que se siente en la respiración, lo que se experimenta en el baile sentimental que es el tango. Así lo comprendieron no solo Discépolo sino también uno de los más exitosos bailarines y coreógrafos del tango, como Miguel Ángel Zotto, al decir que: “con el tango trabajan los sentidos más íntimos que hay en una relación hombre-mujer... Tenés que emocionarte para bailar el tango, no tenés que mentir. El tango es un sinfín de emociones. Hay dos cuerpos que se van entrelazando”.<sup>60</sup>

Este lenguaje, que expresa la vida en su vaivén y la libera de sí fuera de la representación, debió haber sido el lenguaje con que el tango hablara de la danza. Afortunadamente, plumas excepcionales como la de Discépolo

<sup>54</sup> Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, 144.

<sup>55</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie*. III. *De l'art et du politique*, 321.

<sup>56</sup> Incluso el mismo el texto henriano testimonia el movimiento mismo de la Vida en sus infinitos renaceres como uno de sus ritmos singulares (François-David Sebbah, *L'épreuve de la limite. Derrida, Henry, Levinas et la phénoménologie* [París: Presses Universitaires de France, 2001], 279, 296). Por eso es que adquiere un estilo “tautológico”, como el movimiento de la Vida misma, que siempre está llegando a sí pero sin partir jamás (ibíd., 271). Las “tautologías” henrianas son el ritmo de la vida en la escritura de un texto en el que se hace la experiencia del ritmo de la donación de toda fenomenalidad (ibíd., 297).

<sup>57</sup> Además de una extensa y genial obra filosófica, Henry ha escrito tres novelas: *Le jeune officier*; *L'Amour les yeux fermés*; y *Le Fils du Roi*. Con la segunda de ellas ha ganado el premio Renaudot.

<sup>58</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie*. III. *De l'art et du politique*, 323.

<sup>59</sup> Ibíd., 322.

<sup>60</sup> Zotto, “En el baile, el hombre propone y la mujer dispone”, 124.

lo han sabido hacer,<sup>61</sup> superando en mucho el discurso dominante que se criticaba antes en base a un conjunto de prejuicios que se han puesto entre paréntesis.

Además de en poéticas como la de Discépolo, el carácter no representativo, invisible y acósmico del baile de tango se hace manifiesto en la experiencia de los mismos bailarines, quienes —como ya se dijo— suelen cerrar los ojos para “sentir el ritmo”. Así, la música, en tanto expresión no mimética de la Vida, “reanima un ritmo que ya está en el corazón del individuo viviente”.<sup>62</sup> En todos los ritmos resuena el ritmo singular de la Vida,<sup>63</sup> que refiere a su “intensidad” o “fulguración”.<sup>64</sup>

El movimiento subjetivo no solo es el origen del ritmo sino que también actúa como un sonido puro.<sup>65</sup> En toda composición (en la pintura, en la música) se expresa la vibración interior global del sentimiento,<sup>66</sup> que es efecto inmediato del poder del cuerpo, del Poder del Ser.<sup>67</sup>

No ha de extrañar, entonces, que Henry diga de la música lo mismo que del ballet: que no ha de ser imitativa (es decir, expresión del mundo fenomenal de la representación) sino que habrá de referirse exclusivamente al fondo metafísico del ser en uno mismo, a la esencia de la vida.<sup>68</sup>

Así considerada, entonces, la música no es nada original pues es reproducción de “una realidad anterior, metafísica, que constituye el fondo del ser y la esencia íntima de toda cosa”.<sup>69</sup> Es decir que la música es ya una “primera expresión” de la esencia secreta de las cosas, a la cual refiere.<sup>70</sup> Por eso es que, al escuchar música, cada cual descubre en sí mismo lo más profundo que hay: el fondo del ser.<sup>71</sup>

En consecuencia, la música es abstracta, y lo es en un sentido radical puesto que expresa las “generalidades ontológicas primeras”, que son el sufrimiento y la alegría. Se trata de “*Generalia ante rem* (no *pos rem*)”, en las

<sup>61</sup> Desarrollo esta cuestión en otro trabajo (Autor, en prensa).

<sup>62</sup> Sebba, *L'épreuve de la limite. Derrida, Henry, Levinas et la phénoménologie*, 292.

<sup>63</sup> *Ibid.*, 293.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 296.

<sup>65</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie. III. De l'art et du politique*, 279.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 270.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 281.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 253.

<sup>69</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie. III. De l'art et du politique*, 244.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*

que se reabsorben todos los fenómenos posibles. En este sentido, no son *Generalia* abstractas, como los conceptos, sino concretas, como la afectividad fenomenológica y el núcleo de la experiencia.<sup>72</sup>

Es decir que la música es abstracción en el sentido de su heterogeneidad respecto de los objetos reales de la percepción y sus formas visibles. Ella representa las *Generalia ante rem*, que prescindien del mundo. Por eso es “el primer abstracto”: completamente indiferente a toda figuración objetiva, “representa” lo irrepresentable, la cara oculta de las cosas, las modalidades y la estructuración afectiva de toda experiencia posible.<sup>73</sup>

La ausencia de toda referencia objetiva da lugar a la expresión inmediata de la Subjetividad absoluta de la Vida y de sus determinaciones afectivas esenciales.<sup>74</sup> Así, la música expresa el sufrimiento que designa el querer infatigable en el que se resuelve toda realidad del mundo y fuera de la cual no hay nada. Este querer es el cuerpo original, pura experiencia interior de una fuerza que me atraviesa y con la cual me confundo, este cuerpo radicalmente subjetivo que soy –mi cuerpo, que no es solo, ni en primer lugar, un objeto de representación sino la experiencia inmediata del Querer–.<sup>75</sup>

Pues bien: la indiferencia hacia el contenido representativo de las letras; la renuencia al régimen de la visibilidad como ámbito propio de la danza –donde solo puede haber “espectáculo” y no tango “de verdad”–; y la reticencia a la objetividad por parte de esta danza que se siente pero no se ve; todo ello hace del baile de tango una expresión de ese sufrimiento originario en que la vida se experimenta interiormente a sí misma. Que el tango sea “un sentimiento triste que se baila”, no tiene otra significación que esa.

### **El encuentro con el otro fuera de las coordenadas espacio-temporales del mundo**

No puede haber danza sin intersubjetividad; y si la danza de tango se da en el sentimiento, también allí tendrá que ocurrir el encuentro con el otro. En esto, sin embargo, el tango no es algo excepcional puesto que es siempre “en la subjetividad absoluta de la impresión pura, de esta fuerza pura, ahí donde permanece el ego, [donde] tiene lugar también por ende, como idénti-

<sup>72</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie*. III. *De l'art et du politique*, 254.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*, 269.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 256-257.

co a él, su ser con el otro”.<sup>76</sup> Por eso es que “la música expresa la generalidad de la tonalidad afectiva inherente a una pluralidad de experiencias”<sup>77</sup> y no solo una experiencia individual. Lo mismo ocurre con la danza, en la que el ego experimenta en su propio pathos al otro; en particular –se agrega– la danza de tango, que pone el énfasis en el carácter patético de este encuentro.

A pesar de las apariencias, esta danza no tiene lugar, en su sentido originario, en el mundo y, por ende, no transcurre en el espacio ni en el tiempo físico, exterior, sino en la vida acósmica del cuerpo original. Como toda relación intersubjetiva, la danza de tango implica una relación con otro fuera de toda intencionalidad, previa a la percepción de su cuerpo, que “se realiza en nosotros bajo la forma de afecto”.<sup>78</sup>

El carácter acósmico de la intersubjetividad experimentada en la danza sentimental que es el tango, hace superfluas todas las indicaciones técnicas que, en un lenguaje secundario y tan superficial como abstracto, intentan codificar y reglar los pasos, sujetándolos a su vez al suelo, como armonizando los cuerpos a partir de su emplazamiento en el espacio físico de la pista. El encuentro con el otro ya se ha realizado, antes incluso de recibir la instrucción, y ha sucedido en el contexto de esa “extraña acústica del mundo espiritual” merced a la cual las coordenadas “*hic, illic*, en lo que concierne a mi relación con el otro en la inter-subjetividad originalmente patética en la que estoy con él, no tienen nada que ver con el *hic* y el *illic* [...] de los cuerpos percibidos”.<sup>79</sup>

Es precisamente la acústica espiritual “que desafía las leyes de la percepción la que define nuestra relación concreta con el otro”;<sup>80</sup> de modo que “esta subjetividad radicalmente inmanente, acósmica y patética que somos”, independientemente de la percepción del cuerpo del otro, se nos da como el “sentido de un estar real con él [que] se realiza en nosotros, bajo la forma de afecto”.<sup>81</sup> Es por eso, y nada más que por eso, que el tango puede ser una danza sentimental.

Asimismo, la experiencia del otro implicada en toda danza, el “ser-con” en cuanto tal no es el mundo sino la Vida absoluta.<sup>82</sup> Allí es donde tiene lugar

<sup>76</sup> Henry, *Phénoménologie matérielle*, 153.

<sup>77</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie*. III. *De l'art et du politique*, 250-251.

<sup>78</sup> Henry, *Phénoménologie matérielle*, 155.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>80</sup> Henry, *Phénoménologie matérielle*, 154.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>82</sup> Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair* (Paris: Seuil, 2000), 47.

la danza en su sentido originario, en la vida que “se afecta constantemente a sí misma sin poder en modo alguno distanciarse ni escapar de sí”.<sup>83</sup> Ahora bien, ¿cómo es posible que, precisamente, donde no hay distancia ocurra algo así como una danza de a dos? Se dirá que en y por la afectividad pura. Se vuelve a la música para comprender mejor esto.

La reciprocidad de la música y la afectividad permite comprender cómo es posible reconocer en la audición, en cada retraso del ritmo, en cada disonancia y en cada acorde, el juego del dolor universal, puesto que “los procedimientos específicamente musicales tienen el poder de simbolizar nuestra existencia más íntima”.<sup>84</sup> Es decir que la prolongada frecuentación del sufrimiento que proporciona la música, al experimentarla como un eco del Dolor original que la engendró, permite percibir en ella la forma precisa de un sufrimiento particular: el modo de su lenta venida al ser, su acrecentamiento y profusión.<sup>85</sup>

Pues bien, la música jamás representa las cosas sino los puros sentimientos y su transformación. Por eso es que una misma música puede convenirle a múltiples episodios de la existencia, puede proporcionar incansables equivalentes.<sup>86</sup> Así, por ejemplo, “tal como lo explicitaba Schopenhauer, el simple cambio de la tercera mayor a la menor basta para hacer nacer un sentimiento de angustia, que el regreso al modo mayor tiene la virtud de disipar pronto”.<sup>87</sup> Es decir que en la música experimentamos el paso incesante del sufrimiento a la alegría,<sup>88</sup> lo cual es propio de la afectividad en tanto que ellas son sus dos modalidades fundamentales.

En efecto, “todos los acontecimientos que se producen en el mundo se reducen necesariamente a la manera feliz o dolorosa según la cual se los vive, de suerte tal que felicidad e infelicidad son las categorías bajo las cuales cae todo lo que nos toca, todo lo que puede ser objeto de experiencia para nosotros”.<sup>89</sup>

La poética de Discépolo, como ninguna otra, ha explorado hasta el límite este vaivén de la afectividad, escribiendo los tangos más dramáticos (como “Confesión”) y los más hilarantes (entre ellos, “Victoria”). Su pluma

<sup>83</sup> Henry, *Phénoménologie matérielle*, 157.

<sup>84</sup> Henry, *Phénoménologie de la vie*. III. *De l'art et du politique*, 247.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 248.

<sup>86</sup> *Ibid.*, 251.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 247.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 251.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 250.

es capaz de mostrar la desgracia como dicha (“Justo el 31”) y la dicha como desgracia (en la segunda estrofa de “Uno”), merced a ese singular recurso que el poeta Leónidas Lamborghini denominó “horrorreír”.<sup>90</sup>

### “Ese dolor...” (conclusiones)

Se han reunido ya los elementos fundamentales en base a los cuales caracterizar este sentimiento bailable del que habla la concepción discepoliana del tango. Para ello, se irán retomando –al concluir– lo esencial de los análisis precedentes, en dirección a una consideración final sobre el tema.

Se dijo que la danza es expresión de la vida afectiva: que manifiesta la movilidad del pathos. Esta expresión no es representativa sino expresiva. La danza expresa el cuerpo subjetivo, sus poderes. Ahora bien, el cuerpo es sentimiento y encuentra su esencia en el movimiento pues la afectividad pura que es la vida puede tanto ser sufriente como gozosa. Así, el movimiento espacial es manifestación exterior de otro movimiento simple, en la resonancia interior de la fuerza subjetiva original, según la cual la Vida se va dando en la infinita sucesión de sus fases fundamentales y equivalentes, en el sufrimiento y la alegría. Luego, el ser originariamente subjetivo del cuerpo trascendental es la fuente del sentido del ritmo. Es decir que la condición trascendental de la danza radica en la experiencia inmediata del poder ontológico de sentir y de realizar movimientos. En el vaivén del cuerpo subjetivo, ella encuentra su ritmo, testimonio del movimiento mismo de la Vida en sus infinitos renaceres.

La experiencia del ritmo, entonces, es la experiencia de la donación de toda fenomenalidad; y la música, implicada en la experiencia de la danza, expresa las generalidades ontológicas primeras de la fenomenalidad, que son el sufrimiento y la alegría en tanto *generalia* concretas de la afectividad fenomenológica y el núcleo de la experiencia. Ella expresa, entonces, el sufrimiento en el que se resuelve toda realidad.

Ahora bien, en la subjetividad absoluta y radicalmente inmanente del cuerpo original a la que conducen la música y la danza, tiene lugar el ser con el otro puesto que ella expresa la generalidad de la tonalidad afectiva inherente a una pluralidad de experiencias. De modo que el ego experimenta en su propio pathos al otro, en una “extraña acústica” en la cual las coordenadas

<sup>90</sup> Se refiere a “... nuestro horror que causa risa / y nuestra risa que provoca horror” (Leónidas Lamborghini, *La risa canalla (o la moral del bufón)* [Buenos Aires: Paradiso, 2004], 11). Sobre la significación del horrorreír en la poética discepoliana, véanse sus “reescrituras de Discépolo”, en especial: “El sueño de Jesús” (Leónidas Lamborghini, *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* [Buenos Aires: Sudamericana, 1988], 46-47).

*hic, illic*, no son las de la percepción sino las de la inter-subjetividad inmanente, acósmica, patética.

Este encuentro con el otro que produce la danza se da en la Vida, que se auto-afecta sin poder distanciarse ni escapar de sí. En otras palabras, la danza ocurre en y por la afectividad pura, donde se experimenta: el propio poder de expresión como liberación del sufrimiento patético en el permanente cambio de una modalidad a otra; el ritmo incesante de la llegada a sí de la vida; y el abrazo patético con que la vida se abraza a sí misma, sin distancia, soportando su propio peso.

Todo ello va implicado en la danza de tango, que es experimentada como eminentemente “sentimental”. En ella, sufrimiento y alegría se conjugan, no solo en el tenor de las “historias” que cuentan las letras —sobre todo aquellas en las que se expresa el “horroreír” discepoliano— sino, antes, en una combinación de sonidos y armonías, con sus pasajes del modo mayor al menor, ida y vuelta, que producen el sentimiento tanguero más allá de lo que las letras “representan”. Por eso es que esta danza logra prosperar en entornos donde el español resulta incomprendible y ha cautivado a bailarines de diversas culturas.<sup>91</sup> Los aires del bandoneón, el modo de tocar el violín, la fuerza desplegada sobre el contrabajo, el ritmo y la armonía del piano: todo ello, conjugado bajo sonoridades melancólicas, chillonas, llorosas y jocondas, en la mezcla indescriptible del “Cambalache”, expresa —de un modo no mimético— esa liberación patética que produce la danza del tango y que no se debe a una concepción literaria sino a la vida misma.

Todo esto lo sentía Discépolo. De ahí que se pueda concluir mentando las palabras con que respondía a quienes cuestionaban el “perfil sombrío” de sus personajes y la “esencia dramática” de algunos de sus tangos. Ante esas objeciones, Discépolo replicaba “que es la vida la verdadera y única responsable de ese dolor...”<sup>92</sup>

Carlos Belvedere

CONICET/Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional General Sarmiento

E-mail: cbelvedere@sociales.uba.ar; cbelvede@ungs.edu.ar

Recibido: 08/02/2015

Aceptado: 15/06/2015

<sup>91</sup> “El éxito [en el exterior del país], fundamentalmente, es la danza. Se entiende más la danza que la música porque para bailar no necesitás el idioma. El fenómeno es la comunicación que hay a través del abrazo”. Miguel Ángel Zotto, “En el baile, el hombre propone y la mujer dispone”, *Ciudad Abierta* 1, 11 (octubre 2001), 124.

<sup>92</sup> Norberto Galasso, *Discépolo y su época* (Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2004), 48.