



**Universidad del Aconcagua**  
Facultad de Psicología

LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA  
TESINA DE GRADO

---

TESINA DE LICENCIATURA

“BAILAR TANGO,  
UNA EXPERIENCIA EMOCIONAL ESTIMULANTE”  
UNA MIRADA PSICOANALÍTICA. ESCUELA INGLESA.

ALUMNA: ROMINA IACOVETTA RAYA

DIRECTORA: LIC. CRISTINA HERNÁNDEZ

MENDOZA, OCTUBRE - 2013

## HOJA DE EVALUACIÓN

### **Tribunal:**

- Presidente:

- Vocal:

- Vocal:

- Profesora invitada: *Lic. Cristina Hernández*

- Nota:

## ***Agradecimientos...***

*... a mis padres, que con amor y comprensión me han acompañado en cada paso y me han posibilitado las herramientas necesarias para salir a la vida.*

*... a mi mamá, que es un ejemplo de mujer, profesional de la salud, voluntad y fortaleza. Agradezco su confianza en mí.*

*... a mi abuela Nina que entre abrazos y mates ha sabido trasmitirme su inmensa sabiduría, la que se aprende de las experiencias vividas, a la vez que sembró en mí este amor por el tango.*

*... a mis hermanos Fabri y Renzo, mis primeros amigos incondicionales, mis primeros críticos desde el amor y para seguir avanzando, siempre en espiral, hacia arriba y hacia adelante.*

*... a mis amigas de la facu, Flor, Negra, Meli y Pini que me han alentado, en tiempos difíciles, así también hemos compartido momentos de esplendores.*

*... a mis amigos-colegas del "grupo f", Lelu, Caro, Gonza, Ena y Tavo que han compartido sus vuelos analíticos e intelectuales y también he aportado los míos, encuentros donde la pasión por lo psi da rienda suelta.*

*... a mis amigas, hermanas que me dio la vida, Sabri, Tinty, Fer y Mélody que han sabido entender mis ausencias en este proceso universitario, que han alentado mi la pasión por la psicología y me enseñan día a día que querer es, también, soltar.*

*... a mis amigos Javi, Nico y Nahuel que me acompañaron en los tiempos de tormenta. Saben ser faro.*

*... a Leo que me acompaña de niños, que también ha sido testigo de mis ausencias, siempre incondicional, siempre presente con su arte y sus colores.*

*... a los bailarines y bailarinas que, generosamente, participaron de la investigación haciéndola posible.*

*... a mi directora de tesis, la Lic. Cristina Hernández, que con generosidad ha transmitido sus conocimientos y su pasión por el psicoanálisis. Ejemplo de ética. Agradezco su disponibilidad, al supervisar casi semanalmente y sobre todo su contención en este proceso.*

*... a los amigos que me ha dado el tango y el mundo de la milonga.*

*... a todos por estimularme a crecer como persona...*

## RESUMEN

En el marco del psicoanálisis, a la luz de conceptualizaciones bionianas, se propuso investigar la *experiencia emocional* en bailarines y bailarinas de tango.

El siguiente trabajo apuntó a: profundizar sobre los aportes de Wilfred Bion al psicoanálisis. Capitalizar la experiencia emocional producida por el baile y, si es posible, aprender de ella. Existen particularidades de dicha danza tendientes a favorecer el contacto con las emociones, generar un resultado entre dos, ser sensible a la cercanía con el otro.

Se trabajó desde la metodología cualitativa, con un tipo de estudio exploratorio. El diseño narrativo, mediante entrevistas semi-estructuradas, permitió recolectar datos sobre las historias de vida y experiencias de bailarines y bailarinas de tango para analizarlas.

Participaron de la muestra intencional, no-probabilística, cuatro personas de distintas milongas de Mendoza: dos hombres y dos mujeres, adultos, que bailan tango de manera continua y sistemática durante cuatro años o más.

Las preguntas que guiaron la investigación fueron las siguientes:

1. ¿Puede ser la práctica del tango una experiencia emocional y aprender de ella?
2. ¿Es posible acceder a la emocionalidad de la pareja de baile?
3. ¿De qué manera se realiza esta producción conjunta sin que la comunicación verbal esté presente?
4. Qué papel juegan las percepciones al momento de interpretar la marca del compañero de baile?
5. ¿Bailar tango es una actividad que permite integrar emociones, cuerpo y mente y así producir pensamientos?
6. ¿La práctica del tango puede ser una herramienta que enriquece, en algún sentido, la vida de los bailarines?

Los resultados arrojaron que, el bailar tango, produce una experiencia emocional donde los bailarines aprehenden y aprenden de ella. En el encuentro que se da en la pista de baile logran conectar con la emocionalidad propia y la de su pareja, Se observó que es una experiencia que se corresponde con el accionar de la mente muscular, en el sentido de que es una acción para comunicar, generando una armoniosa producción conjunta.

## ABSTRACT

In psychoanalysis, under the bionian theory, I intend to research the emotional experience in tango dancers, both male and female.

This investigation is directed to: deepen Wilfred Bion's contribution to psychoanalysis; to expose the emotional experiences of the dancers and, if possible, learn from it. There are peculiarities in tango that promote emotions, having as a result the sensitivity of closeness.

A qualitative methodology was used in this research, with an exploratory study. Narrative design was used as well in semi-structured interviews, collecting information about biographies and different experiences in tango dancers.

Four experienced and systematic tango dancers, two men and two women, were chosen to participate of the intentional non-probabilistic sample.

The leading questions of the research were:

- 1- Can tango be an emotional experience and can we learn from it?
- 2- Is it possible to access a couple's emotionality through dance?
- 3- In which way this joint production is made without a verbal language?
- 4- What's the role of perceptions when interpreting your partner's mark?
- 5- Is the dance of tango an activity that allows body, mind and emotions to integrate in order to produce thoughts?
- 6- Can tango practice become in some way an enrichment tool for dancers?

The results were that dancing tango produces an emotional experience in which dancers learn and grasp from it. Each encounter in the dance floor makes tango dancers to connect with their own emotionality and their couple's. It was observed that tango is an experience closely related to the mind "muscle", considering that it's a communicative action which generates an harmonious joint production.

## ÍNDICE

	Pág.
TÍTULO.....	2
HOJA DE EVALUACIÓN.....	3
AGRADECIMIENTOS.....	4
RESUMEN.....	5
ABSTRACT.....	6
ÍNDICE.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
 <b>PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO.</b>	
CAPÍTULO I. EL PSICOANÁLISIS- ESCUELA INGLESA.....	13
I.1. Emoción .....	13
I.2. Experiencia emocional.....	16
I.2.a. Función del sueño alfa.....	17
I.3. Teoría de las funciones. Función alfa.....	18
I.4. Barrera de contacto.....	21
I.5. Origen y naturaleza del pensar.....	23
I.5.a. Continente-Contenido. Posiciones esquizoparanoide y depresiva.....	26
I.5.b. Función Reverie.....	28
I.6. Social-ismo en la obra de Bion.....	33
 CAPÍTULO II. -EL TANGO- .....	34
II.1. Breve recorrido histórico.....	34
II.1.a. Génesis de la palabra tango.....	34
II.1.b. Historia de su música.....	36
II.1.c. El tango como danza.....	40
II.1.d. Desarrollo coreográfico.....	42
II.1.e. Cuando el tango comenzó a hablar. Letra y poesía.....	43
 CAPÍTULO III. -ASPECTOS TERAPÉUTICOS DE LA DANZA- .....	47
III.1. Antecedentes de la danza al servicio terapéutico.....	47
III.2. El tango baile, texto del cuerpo.....	49
III.3. El tango a la luz del psicoanálisis.....	50
 <b>SEGUNDA PARTE. MARCO METODOLÓGICO.</b>	
CAPÍTULO IV -METODOLOGÍA Y PROCEDIMIENTO-.....	56
IV.1. Preguntas que guiaron la investigación.....	56
IV.2. Objetivos de la investigación.....	56
IV.3. Diseño de investigación.....	57
IV.3. a. Tipo de estudio.....	57
IV.3. b. Tipo de diseño.....	57
IV.3. c. Muestra.....	58

IV.3. d. Instrumentos.....	58
IV.3. e. Procedimiento.....	59
IV.3. f. Análisis de los datos.....	59

**TERCERA PARTE .PRESENTACIÓN DE RESULTADOS. ANÁLISIS DE DATOS. CONCLUSIONES.**

CAPÍTULO V – PRESENTACIÓN DE RESULTADOS Y ANÁLISIS DE DATOS-.....	61
V.1. Primer caso. – <i>Ramiro</i> - .....	61
V.1.a. Análisis de la entrevista.....	67
V.2. Segundo caso. – <i>Lila</i> -.....	70
V.2.a. Análisis de la entrevista.....	75
V.3. Tercer caso. – <i>Jara</i> -.....	78
V.3.a. Análisis de la entrevista.....	83
V.4. Cuarto caso. – <i>Octavio</i> -.....	84
V.4.a. Análisis de la entrevista.....	89
CONCLUSIONES.....	92
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	97



## INTRODUCCIÓN

El psicoanálisis posibilita instrumentos para acceder a los estratos más profundos de la psique y comprenderlos. A partir de los aportes realizados por Wilfred Bion, se analizará la experiencia emocional de bailarines y bailarinas de tango.

El encuentro con el otro es generador de un amplio espectro emocional. Las emociones movilizan y modifican, suceden y anteceden. La capacidad de elaboración de estas experiencias permite el desarrollo y la producción de pensamientos con sustento emocional.

Sólo basta escuchar un tango para tener acceso al mundo de emociones que atraviesan a su compositor. En el tango convergen distintas expresiones artísticas, música, danza y poesía. Los bailarines, envueltos en el abrazo milonguero, dibujan figuras en la pista y emociones en el alma, mientras la música y la poesía evocan sensaciones.

Bion coloca a las **emociones** en el centro del **funcionamiento mental**, del **pensamiento** y del desarrollo de la personalidad. Plantea su aspecto primitivo y la necesidad de que la **función alfa** opere sobre las emociones y percepciones, internas como externas, dando lugar a la producción de símbolos y significados que habilitan los procesos de pensamiento. Mientras que la función alfa opere con éxito, captando y percibiendo, se producirán elementos alfa adecuados para ser almacenados y satisfacer los requisitos del pensamiento. De esta manera se puede aprender de la experiencia y aprehenderla.

Una **experiencia emocional** no se puede concebir aislada de una relación. Las relaciones básicas que postula Bion (1980) son: X ama a Y, X odia a Y, X conoce a Y. Estos vínculos se expresarán por medio de los símbolos: L, (love) para amor, H (hate) para odio y K (knowledge) para conocimiento y sus contrapartes negativas -L, -H, -K.

Meltzer (1986, citado en López Corvo 2002, 133) define a la **experiencia emocional** como “*un encuentro con la belleza y el misterio del mundo, lo cual genera un conflicto entre L, H y K y menos L, H y K. Mientras el significado inmediato es experimentado como emoción, quizás tan diversas como los objetos que han podido evocarlas también de forma inmediata, su significación se encuentra siempre vinculado con las relaciones humanas íntimas.*”

En su libro “Volviendo a pensar”, Bion (1962), expone que los problemas emocionales se relacionan con el hecho de que el individuo humano es un animal político y no le es posible realizarse plenamente fuera de un grupo, ni puede satisfacer sus impulsos emocionales sin expresar su componente social. De aquí cabe pensar que pertenecer al mundo de la milonga y generar un baile entre dos, podría aportar al desarrollo de la emocionalidad y proporcionar un adecuado contacto con las emociones. Es importante destacar que el tango está muy relacionado con la identidad argentina, generándose a partir de la fusión de razas que poblaron nuestras tierras.

Al hablar de salud mental citaremos el artículo donde Melanie Klein (1960,272-273) enunció algunos elementos de una personalidad bien integrada: *“madurez emocional, fuerza de carácter, capacidad de manejar emociones conflictivas, equilibrio entre la vida interior y la adaptación a la realidad y una fusión exitosa entre las distintas partes de la personalidad”*. Y en el mismo agrega, *“si un carácter fuerte no está mitigado por la consideración hacia el prójimo, no estamos hablando de una personalidad bien equilibrada. La experiencia del mundo se enriquece con la comprensión, compasión, simpatía y tolerancia hacia los demás, esto nos hace sentir más seguros internamente y menos solos”*.

El equilibrio dependerá de la comprensión de la variedad de impulsos y sentimientos contradictorios y la capacidad que cada uno tenga para enfrentarlos y resolverlos. Otro aspecto del equilibrio, agrega Klein, es la adaptación al mundo externo, adaptación que se resuelve de manera que no interfiera con la libertad de nuestras emociones y pensamientos.

Al leer estas citas se pensó, inmediatamente, que podría ser una definición de lo que es el tango baile. Como danza de pareja enlazada, quienes se disponen a compartir una tanda en la pista se miran, se eligen y luego se abrazan haciendo pequeños movimientos para que el abrazo sea cómodo para ambos. La consideración de la pareja de baile es fundamental. Con este grado de intimidad se comienza a bailar, caminan a tiempo musical, pisan al unísono, van captando de a poco las posibilidades de movimiento del otro. Bailar tango es una producción conjunta un encuentro donde los cuerpos charlan y las palabras están demás. Se podría hablar de un tercer movimiento homogéneo como resultado del impulso de quien conduce y la interpretación de quien es llevado. En el encuentro los bailarines generan la más argentina de las danzas y se zambullen en una tormenta emocional que intentaremos dilucidar.

La siguiente investigación es relevante dentro de la comunidad de psicólogos, y sobre todo para los estudiantes de la carrera de psicología, ya que se presentan postulados teóricos que amplían el campo conceptual del psicoanálisis planteado por Escuela Inglesa.

Se pretende contribuir al conocimiento científico de la experiencia emocional y la danza, específicamente: el tango. Profundizar y exponer de manera clara conceptos aportados por Wilfred Bion. Proporcionar un recurso útil para quienes necesitan reconocer emociones y sensaciones, haciendo énfasis en el movimiento como una vía posible hacia la salud e integración psicofísica.

A los fines de llevar a cabo el objetivo, el trabajo se ha organizado de la siguiente manera:

- Capítulo 1: Psicoanálisis escuela inglesa. Emoción. Experiencia emocional. Función alfa. Teoría de las funciones. Barrera de contacto. Origen y naturaleza del pensar.
- Capítulo 2: El Tango. Sus orígenes. El tango danza. Desarrollo coreográfico. Aspectos terapéuticos. tango y psicoanálisis.
- Capítulo 3: Aspectos terapéuticos de la danza. Antecedentes de la danza al servicio terapéutico. El tango baile. Texto del cuerpo. El tango a la luz del psicoanálisis.
- Capítulo 4: Aspectos metodológicos. Se desarrollan: Preguntas que guiaron la investigación. Objetivos de la investigación. Diseño de investigación. Tipo de estudio. Tipo de diseño. Muestra. Análisis de los datos. Procedimiento. Instrumentos
- Capítulo 5: Presentación y análisis de resultados. Por último, se detallan las conclusiones a las cuales se arribó. Considerando que como se trata de una muestra no probabilística, las conclusiones que se derivan de este trabajo no pueden ser generalizadas a toda la población, sino que son válidas únicamente para aquellos sujetos que participaron del presente estudio.

**.PRIMERA PARTE.**

**.MARCO TEÓRICO.**

## CAPÍTULO I -EL PSICOANÁLISIS- ESCUELA INGLESA-

*“Cuando dos personalidades se encuentran,  
se crea una tormenta emocional .... Si hacen  
suficiente contacto... se produce un estado  
emocional por la conjunción de estos dos  
individuos....”  
Bion (1979)*

### **1- Emoción.**

Bion (1980) considera que no hay pensamiento sin emocionalidad que lo sustente. Por la importancia que el autor le atribuye a las emociones y a los vínculos, sus conceptos serán la espina dorsal de este trabajo. Nos ocuparemos principalmente de las emociones o sentimientos que serán tomadas como sinónimos sin referirnos al aspecto pulsional de las mismas.

Elizabeth T. de Bianchedi en su artículo “El psicoanalista apasionado o aprendiendo de la experiencia emocional” (1998) con mucha sensibilidad describe y analiza las emociones. Considera que las emociones así como la intuición nos diferencian de las máquinas. Son fundamentalmente singulares y subjetivas aunque podamos compartirlas con otros. Estamos movidos y con-movidos por ellas. Son el contenido de nuestros pensamientos, racionales e irracionales y de nuestras capacidades creativas o poéticas.

Bianchedi (1998, 618). Cuando decimos que tuvimos una experiencia emocionante o una fuerte experiencia emocional, al referirnos a un espectáculo de teatro o de música, nos referimos generalmente a una combinación de placer con una cierta ansiedad o tensión y una valoración positiva de una experiencia estética. Cuando decimos que el contacto emocional es fundamental en la sesión analítica, nos referimos –los que estamos convencidos de que este contacto es una dimensión necesaria para el esclarecimiento del objeto (de conocimiento) analítico– a un

contacto de mente a mente. Creemos/estamos convencidos que este contacto puede darse aunque uno (o ambos) de los miembros de esta pareja analítica esté en silencio, y aunque uno de ellos carezca –por motivos de patología– de la posibilidad verbal. Esta creencia deriva de la fuerte conjetura de que uno de los primeros vínculos (tal vez el primero) entre una madre y un bebé (prenatal y postnatalmente) es también emocional, de mente a mente, aunque el feto/bebé prácticamente no tenga aún una mente discriminada del cuerpo. De estos contactos emocionales se desarrollará luego la capacidad individual del darse cuenta, retener, contener y entender sus propias vivencias emocionales, sentir sus sentimientos, sufrir y gozar emocionalmente.

Bianchedi (1998) continúa su artículo preguntándose ¿Las emociones son sensoriales? Plantea su postura al respecto. La realidad psíquica y sus cualidades no son percibidas por los sentidos, sino por la contraparte mental de los órganos sensoriales, función que Freud (1911, citado en Bianchedi, 1998) atribuyó a la conciencia dirigida hacia adentro, el “órgano sensorial para la percepción de las cualidades psíquicas”. Esta conciencia permitiría darnos cuenta de lo que sentimos y transformarlo en pensamientos, palabras o interpretaciones más o menos sensoriales de esa realidad. Piensa que los sentimientos de admiración, de envidia, de gratitud, de esperanza, etc., no tienen forma, color, olor, ni sonido; podemos atribuírselos secundariamente.

La autora considera que las emociones se manifiestan subjetivamente mediante sensaciones que se registran en la conciencia (órgano sensorial de la cualidad psíquica). También pueden expresarse en gestos y reacciones físicas, como llanto, gruñidos o carcajadas entre otras. La comunicación verbal y la capacidad simbólica también son un medio de expresión de sentimientos. Las formulaciones verbales y la tonalidad de voz utilizada dejan entre ver estados emocionales. Las creaciones artísticas como la poesía, la música, la danza, el teatro, las obras pictóricas y escultóricas son otra vía por donde las emociones pueden manifestarse. A la inversa, al leer una poesía, por ejemplo, podemos conocer o reconocer las emociones del autor, por lo que nos dice y lo que nos evoca o hace sentir.

Entonces, ¿Podemos conocer las emociones de otra persona? ¿O solamente suponerlas, por identificación con las nuestras? Y aunque solamente podamos suponerlas, ¿A partir de qué momento de la vida concebimos que los otros seres humanos tienen emociones? Para responder a estas preguntas Bianchedi cita el libro *Picture of his World* de R.E. Money-Kyrle (1961, citado en Bianchedi, 1998), este autor, hablando de los modelos del mundo que los humanos tenemos, plantea que en una primera etapa, el bebé humano, biológicamente programado y en posición esquizoparanoide kleiniana, probablemente tiene una visión monista subjetiva del mundo, un modelo de mundo concreto y presente, no discriminado como tal. Más adelante, siempre a predominio esquizoide aunque ya con algunos elementos simbólico/depresivos, tiene una visión realista ingenua, es decir, un modelo del

mundo donde existen objetos permanentes (presentes y ausentes) animísticamente entendidos en función de sus proyecciones y sentimientos. La autora continúa diciendo que, no habría aún, en este estadio, una distinción entre materia y mente. Luego, ya habiendo llegado a la posición depresiva kleiniana, con una mayor capacidad de pensamiento simbólico, y un reconocimiento de la realidad psíquica como diferente de la física, llega a un modelo dualista del mundo, donde los objetos humanos tienen cuerpo y alma, y es también capaz de hacerse un modelo de otra personalidad identificándose con ella así como de verse a sí mismo desde afuera y de este modo percibir/conocer su propio self. En esta formulación, podemos conocer las emociones de otra persona por identificación si hemos pasado por la posición depresiva adecuadamente.

Bianchedi (1998, 621) Siguiendo la hipótesis de Bion de la identificación proyectiva realista (1962), realmente podemos captar las emociones de algún otro ser en mente propia, como si se transmitieran de mente/cuerpo del bebé (tal vez hasta del feto) a la mente de la madre, del aspecto bebé o primitivo del paciente a la mente del analista, o del amigo/amiga al amigo/amiga en una relación íntima. Las captamos, y luego tratamos de entenderlas. Desde esta conjetura, a través de este mecanismo también el bebé puede recibir y registrar las emociones primitivas de la madre o de otros objetos primarios, aunque no pueda aún entenderlas.

Otra pregunta que responde la autora es ¿Cómo clasificar las emociones?. Estima que debe haber muchas maneras según la teoría o sistema desde donde se las aborde. En un sistema pulsional freudiano/Kleiniano en amor y odio. En un sistema *trinario* y vincular boiniano, se las ordena como amor, odio y conocimiento, con sus contrapartes negativas. Las que encontraremos en la obra de Bion con los símbolos L (Love) para amor, H (Hate) para odio y K (Knowledge) para conocimiento y sus contrapartes negativas -L, -H y -K.

## 2- Experiencia emocional.

Para Bion las emociones están en el centro del funcionamiento mental, del pensamiento y del desarrollo de la personalidad. Plantea el aspecto primitivo de las emociones y la posibilidad o necesidad de que la *función alfa* opere sobre las emociones y percepciones internas y externas del sujeto; esta función, llamada por él, trabajo-de-sueño-alfa en la primera parte de sus notas privadas. Al procesar sensaciones o emociones genera símbolos y significados dado que habilita los procesos de pensamiento. Si esto ocurre, se puede aprender de la experiencia.

Tomaremos el modelo de la madre y el lactante, que más adelante ampliaremos, para ejemplificar la experiencia emocional del niño. El bebé posee una *expectativa* de pecho que, según Bion (1980), es innata. Al constatar esta expectativa con la realidad, es decir, al incorporar del pecho alimento, calor y amor se produce una *realización*, la concreción de su expectativa, esto constituye una *experiencia emocional* en el infante, donde incorpora un pecho bueno. La vivencia da lugar a la formación de un *concepto* que va a ser el pecho.

Si la función alfa no está operando, por diferentes motivos, las emociones así como también las percepciones, quedan sin modificación y deberán ser evacuadas de algún modo. Los caminos de evacuación pueden ser: a) identificaciones proyectivas, generando respuestas en el receptor (por identificación proyectiva realista) o (por identificación proyectiva masiva o excesiva) alucinaciones y/o objetos bizarros; b) trastornos o enfermedades psicósomáticas (o somato-psicóticas, como también las llama Bion); c) acciones no significadas (no pensadas); d) conductas grupales de niveles primitivos o de supuesto básico o e) conductas desmentalizadas, contractuales, automáticas (Bianchedi, 1998).

Podríamos decir que la *función alfa* opera sobre la percepción de sensaciones, internas como externas. Esto genera *elementos alfa* disponibles para producir pensamientos, dando lugar a símbolos o significados. En la medida que haya una *experiencia emocional* se puede aprender de ella. Si esto no ocurre hay elementos no digeridos, que Bion (1980) denomina *elementos beta*, aptos para ser evacuados. A lo largo de su obra el autor tomará como modelo el aparato digestivo, para explicar algunos aspectos del funcionamiento mental. Por lo tanto encontraremos palabras como incorporar, digerir y evacuar utilizadas sin modificar sus conceptos.

A partir de nociones de Bion, Meltzer ha definido a la *experiencia emocional* como "...un encuentro con la belleza y misterio del mundo, lo cual genera un conflicto entre L, H y K y menos L, H y K. Mientras el significado inmediato es experimentado



como emoción, quizás tan diversas como los objetos que han podido evocarlas también en forma inmediata, su significación se encuentra siempre vinculado con las relaciones humanas íntimas.” (Meltzer1986, citado en López Corvo 2002, 133). Cuando habla de esta triada, como se dijo anteriormente, Bion se refiere a vínculos de Amor (Love), Odio (Hate) y Conocimiento (Knowledge).

Para Bion (1980) una experiencia emocional que ocurra durante el sueño, no difiere de una experiencia emocional que ocurra durante el estado de vigilia. Las percepciones de la experiencia emocional en ambos casos tienen que ser elaboradas por la función alfa para ser usadas en pensamientos oníricos. En cualquier experiencia emocional las percepciones son elaboradas por la función alfa. Ésta opera sobre las impresiones sensoriales y sobre las emociones, cualquiera sean las que el paciente acepte. Mientras la función alfa opere con éxito captando y percibiendo, se producirán elementos alfa éstos resultarán adecuados para ser almacenados y satisfacer los requisitos del pensamiento. De esta manera se puede aprender de la experiencia y aprehender la experiencia.

Siguiendo el autor (Bion 1980, 82) “Una experiencia emocional no se puede concebir aislada de una relación. Las relaciones básicas que postulo son: 1) X ama a Y; 2) X odia a Y; 3) X conoce a Y. Estos vínculos se expresarán por medio de los signos A, O y C.”

## **2- a) Función del sueño alfa.**

Bion (1980) considera que tenemos experiencias emocionales en el sueño y en la vigilia. Si una persona tiene una experiencia emocional durante el sueño o la vigilia y es capaz de convertirla en elementos alfa, puede permanecer inconsciente de esa experiencia o llegar a ser consciente de ella. La persona que duerme tiene una experiencia emocional, la convierte en elementos alfa y así tiene pensamientos oníricos. Por lo que tiene la libertad de llegar a ser consciente, o sea despertar y describir la experiencia a través de una narración que generalmente se conoce como sueño.

De la misma manera si esta persona habla con un amigo convierte las impresiones sensoriales de esta experiencia emocional en elementos alfa. Es capaz de tener pensamientos oníricos y por lo tanto de tener una conciencia no perturbada de los hechos. A la vez puede permanecer “dormido” o inconsciente de ciertos elementos

que no logran penetrar la barrera que ofrece el “sueño”. Es decir gracias al “sueño” puede continuar “despierto” ante el hecho de que está hablando con su amigo, pero “dormido” en relación a los elementos que, si pudieran penetrar la barrera de sus “sueños”, conducirían a una irrupción de ideas y emociones inconscientes que dominarían su mente.

Para el autor el sueño constituye una barrera contra los fenómenos mentales que podrían abrumar la captación que tiene esta persona de que está hablando con un amigo y, al mismo tiempo, hace que sea imposible que la captación de que está hablando con un amigo abruma sus fantasías. En el caso del psicótico su mente no logra discriminar lo uno de lo otro, por lo tanto la función del “sueño” no estaría operando. El “sueño” tiene funciones de censura y resistencia, no como el resultado de lo inconsciente, sino como instrumentos mediante los cuales crea y diferencia conciencia e inconsciencia.

Bion (1980, 44) explica a modo de resumen la función del sueño de la siguiente manera:

El “sueño”, junto con la función alfa, que posibilita el soñar, es fundamental para el funcionamiento de la conciencia y la inconsciencia, de lo cual depende el pensamiento ordenado. La teoría de la función alfa del “sueño” tiene los elementos del enfoque de la teoría psicoanalítica clásica de los sueños, o sea, que la censura y la resistencia están representadas en ella. Pero en la teoría de la función alfa las fuerzas de censura y resistencia son esenciales para la diferenciación de consciente e inconsciente y ayudan a mantener la discriminación entre los dos. Esta discriminación deriva del funcionamiento del “sueño”, que es una combinación en forma narrativa de pensamientos oníricos y estos pensamientos a su vez derivan de combinaciones de elementos alfa. En esta teoría la capacidad para “soñar” preserva a la personalidad de lo que es virtualmente un estado psicótico.

### **3- Teoría de las funciones. Función alfa.**

Bion reformula las teorías existentes acerca del pensamiento. Postulando concepciones originales a partir de la consideración del *pensar* como una función de la personalidad que surge de la interacción de una serie de factores. Para desarrollar su hipótesis propone una *teoría de las funciones*, que articulada a la utilización de

modelos, puede ser aplicada a la situación analítica. Tanto la teoría de las funciones, como la *función alfa* en particular son propuestos como instrumentos para la labor psicoanalítica. (Grinberg, Sor y Bianchedi, 1991).

Para aportar precisión en el abordaje de conceptos bionianos definiremos los términos *función* y *factor*. Bion (1980) considera que hay factores en la personalidad que se combinan produciendo entidades estables que denominará funciones de la personalidad, sin apelar a los términos en el sentido estricto que se usan en las matemáticas o en la lógica simbólica.

Bion (1980, 24-25) Función es el nombre para la actividad mental propia de un número de factores operando en consonancia. Factor es el nombre para una actividad mental que opera en consonancia con otras actividades mentales constituyendo una función. Los factores son deducibles de la observación de las funciones de las cuales son parte y conservan una mutua armonía. (...) Los factores no se deducen directamente sino a través de la observación de las funciones (...) Mediante la teoría de las funciones, sistemas deductivos que poseen alto grado de generalización pueden representar observaciones en el análisis de un paciente en particular. Si el analista observa funciones y deduce de ellas los factores con los que están relacionadas, el obstáculo que separa la teoría de la observación ha sido sorteado sin la elaboración de nuevas y posiblemente equivocadas teorías.

El área de investigación en el que se aplica el concepto de función alfa, intencionalmente desprovisto de significado, incluye los procesos de pensamiento tal como se manifiestan en sus productos finales, sean gestos, palabras o formulaciones más complejas. La teoría de la función alfa incluye las hipótesis (factores) que explican como se producen estos procesos. Es aplicada al estudio y comprensión de la capacidad de pensar y de los trastornos del pensamiento. Durante la práctica clínica, el terapeuta puede observar las diferentes funciones en la conducta verbal y no verbal de su paciente y deducir los factores que participan en cada una de ellas. (Grinberg, Sor y Bianchedi, 1991).

Precisado el uso de los términos en cuestión, podríamos destacar que, cuando hablamos de funciones hablamos de observables que nos permiten inferir los factores. Nos valdremos de algunos ejemplos para terminar de echar luz. Un observable clínico sería "X comenzó a estudiar idiomas y abandonó en segundo año, también refiere que estudio letras, carrera que dejó luego de desaprobado dos materias consecutivamente. Conducir es algo que debería aprender por comodidad, sin embargo anda en micro, cada vez que alguien intentó enseñarle X perdía la paciencia y no continuaba con la práctica. De lo expresado podemos inferir que X ante situaciones frustrantes tiende a evadirlas."

Algunas funciones pueden ser factores, a su vez, de otras funciones que operan en niveles más complejos de la vida mental del paciente. Grinberg, Sor y Binachedi (1991, 56) agregan a lo dicho, "como ejemplo de formulación podríamos decir que

ciertas características observadas en la conducta de un paciente, corresponden a un exceso de *identificación proyectiva* y *exceso de objetos malos* que constituyen los factores fijos de la función de la personalidad de ese paciente”.

El doctor León Grinberg (citado en Bion, 1980) explica que la teoría de las funciones es para ser aplicada a la práctica psicoanalítica. Su uso dará más plasticidad a la teoría y labor psicoanalítica, por poder emplearse a situaciones analíticas de diversa índole sin perjudicar la permanencia y estabilidad de la estructura a la que pertenece. Continúa diciendo que en la práctica, la teoría de las funciones, en especial la función alfa, posibilitan formular interpretaciones al paciente y mostrarle como es que tiene sentimientos y sensaciones sin poder aprender de ellos. Estas interpretaciones podrían efectuar cambios en la capacidad para pensar del paciente y en su capacidad de comprensión.

La teoría de la función alfa postula la existencia de una función en la personalidad, denominada función alfa. Esta opera sobre impresiones sensoriales y las experiencias emocionales transformándolas en elementos alfa. Estos elementos pueden ser utilizados en nuevos procesos de transformación, almacenados, reprimidos, etc.

Los elementos alfa son, como dijimos, aquellas impresiones sensoriales y experiencias emocionales transformadas en imágenes visuales, o imágenes que responden a modelos olfativos, auditivos, etc., en el dominio de lo mental. Éstos son utilizados para la formación de pensamientos oníricos, el pensar inconsciente de vigilia, sueños y recuerdos. (Grinberg, Sor, Bianchedi, 1991). Dicha función se desarrolla en el vínculo con la madre, o quien cumpla ese rol, el bebé carece de ella. *Si no lograra desarrollarse la función alfa, estará dañada la capacidad de percibir más allá de lo concreto.*

Si esta función está perturbada, las impresiones y emociones quedan inmodificadas, produciendo lo que Bion denomina, elementos beta. Estos son vividos como “cosas en si mismas” disponibles para ser evacuados por medio de la identificación proyectiva. Estos elementos no resultan apropiados para pensar, soñar, recordar o ejercer funciones intelectuales, generalmente asociadas al aparato psíquico. Pacientes con serios trastornos de pensamiento tienen su función alfa deteriorada, producen elementos beta que los impulsan a las actuaciones y al pensamiento “concreto” por fracaso de su capacidad de simbolización. (Grinberg, Sor y Bianchedi, 1991). Es importante aclarar que estos elementos, alfa y beta, son términos teóricos útiles para explicar hechos clínicos, por lo tanto, no son elementos observables en la práctica analítica.

#### **4- Barrera de contacto.**

Bion (1980) propone el término ***barrera de contacto*** para marcar el punto de contacto y separación entre elementos conscientes e inconscientes y origina la distinción entre ellos. Así separa los fenómenos mentales en dos grupos permitiendo un pasaje selectivo de elementos de uno a otro. Formada por la proliferación y cohesión de elementos alfa entre sí, la barrera de contacto, se encuentra en continuo proceso de formación. La función alfa transforma en elementos alfa impresiones sensoriales y experiencias emocionales sucedidas en el sueño y la vigilia durante toda la vida de la persona.

La naturaleza de la barrera de contacto, agrega el autor, dependerá de la naturaleza de la provisión de elementos alfa y de cómo éstos se relacionen entre sí. Pueden cohesionarse, aglomerarse o estar ordenados en secuencia para dar la apariencia de una narración. Pueden estar ordenados lógicamente o geoméricamente. El cambio de elementos de consciente a inconsciente y viceversa dependerá de la naturaleza de la barrera de contacto. Los sueños nos permiten un acceso directo a su estudio, siguen teniendo en psicoanálisis la posición fundamental que Freud les asignó.

Grinberg, Sor y Bianchedi (1991) explican que la barrera de contacto es una estructura desarrollada a partir de la función alfa. Tiene una función de “membrana semipermeable” formada por elementos alfa que pueden articularse o desarticularse. Cumple las tareas de separar y relacionar al mismo tiempo consciente e inconsciente. Provee una *visión binocular* posibilitando un doble registro. Logra que el mundo emocional inconsciente no perturbe el contacto con el mundo del sentido común y viceversa.

Separa los fenómenos mentales en dos grupos. Otorga la posibilidad de estar dormido o estar despierto, de estar consciente o inconsciente y tener noción de pasado y futuro. Prosiguen con la comparación de la barrera de contacto con el acto de soñar como protector del dormir. Así impide que las fantasías y los estímulos endopsíquicos sean interferidos por la visión realista. De la misma manera, protege el contacto con la realidad evitando que sea distorsionada por las emociones de origen interno.

Si bien nos estamos manejando en un terreno de abstracciones, podríamos decir que, el término barrera de contacto, da cuenta de un límite que diferencia pero no divide taxativamente los espacios mentales. No asfixia sus partes, posibilita la de

circulación de elementos de una parte a la otra. El movimiento en el aparato psíquico es fundamental, permitiendo la plasticidad necesaria para su desarrollo.

Por analogía con la barrera de contacto y en el contexto de la misma teoría, Bion introduce otro concepto, el de *pantalla de elementos beta*. Lo utiliza para explicar estados mentales donde no hay diferenciación entre consciente e inconsciente, estar dormido o estar despierto. Esta pantalla, formada por elementos beta que, como dijimos anteriormente, son considerados cosas en sí mismas, no tienen la posibilidad de establecer vínculos entre sí. Por esto, la pantalla beta es producto de la aglomeración de elementos beta. Más parecido a una aglutinación que a una integración. Sin embargo pueden alcanzar cierta coherencia entre sí. Se manifiesta por la cualidad de provocar en el objeto determinadas respuestas emocionales, siendo esto un hecho observable en la clínica. (Grinberg, Sor y Bianchedi, 1991).

La *barrera de contacto* sería pilar de una relación saludable con la realidad, el mundo interno y el mundo externo, mientras que la *pantalla beta* constituiría vínculos con características psicóticas. Así los elementos alfa, propicios para configurar la barrera de contacto, permiten el recuerdo a diferencia de los elementos beta.

Grinberg, Sor y Bianchi (1991) nos explican que la barrera puede destruirse, en ese caso los elementos alfa son despojados de sus características y se convierten en elementos beta a los que se agregan partes del Yo y del Súper Yo, configurando *objetos bizarros*. A partir de los conceptos bionianos, los autores describen la *identificación proyectiva patológica* como un mecanismo utilizado por la personalidad psicótica. La describen como una fragmentación violenta del aparato psíquico en múltiples y diminutos trozos. Esta evacuación violenta conlleva, a veces, el depósito en objetos del mundo exterior, formándose así los llamados objetos bizarros.

Los ***objetos bizarros***, continúan exponiendo los autores, están constituidos por un aglutinamiento de fragmentos del aparato psíquico, objetos internos, partes del Yo, partes del Súper Yo y aspectos de objetos reales. Para la creencia del paciente, los objetos bizarros se apropian de los objetos reales poseyéndolos. Este objeto “poseído” a su vez ataca a la parte de la personalidad que le ha sido proyectada, despojándola de vitalidad, transformándola en una cosa.

En términos de la teoría del desarrollo del pensamiento el objeto bizarro está formado por elementos beta o elementos alfa devenidos en elementos beta, partes del Yo, del Súper Yo y objetos externos. Hablamos de objetos primitivos y complejos de naturaleza muy diversa que dependen de aspectos yoicos y superyoicos fragmentados y proyectados de manera que invaden el objeto real. El paciente psicótico al intentar usar estos objetos para pensar, lo lleva a confundir objetos reales con pensamientos primitivos y trata a los objetos reales de acuerdo con las leyes del funcionamiento mental, encontrándose luego confundido cuando éstos obedecen a las leyes de la naturaleza. Para Bion, continúan los autores, la parte psicótica de la

personalidad tiene ubicado en el mundo real lo que la persona no psicótica ha reprimido. Su inconsciente parece haber sido colmado por un mundo de objetos bizarros.

Bion (1980, 44) La naturaleza de la transición de consciente a inconsciente y viceversa, y, en consecuencia, la naturaleza de la barrera de contacto y los elementos alfa que la componen afectan la memoria y las características de cualquier tipo de recuerdo dado.

En la práctica, la teoría de las funciones y la teoría de la función alfa posibilitan interpretaciones que muestran precisamente como el paciente siente que tiene sentimientos, pero no puede aprender de ellos, y tiene sensaciones, alguna de ellas muy débiles, de las que tampoco puede aprender. Puede demostrarse que junto a una incapacidad para rechazar o ignorar cualquier estímulo puede existir una determinación de no vivenciar nada. Las impresiones sensoriales pueden ser vistas como teniendo algún significado, pero el paciente se siente incapaz de saber cuál es el significado.

Las interpretaciones derivadas de estas teorías parecen efectuar cambios en la capacidad para pensar del paciente, y por lo tanto en su capacidad de comprensión.

## **5- Origen y naturaleza del pensar.**

El origen y desarrollo del pensamiento ha sido objeto de estudio de filósofos, psicólogos y lingüistas, entre otras áreas de la ciencia. Desde el punto de vista psicoanalítico, Freud fue el primero en ocuparse de describirlo. Bion lo desarrolla y se centra en la evolución del pensamiento hacia la salud y hacia la patología. A través de su obra puede verse la importancia que le otorga a la fantasía inconsciente y al deseo, en la génesis, evolución y contenido del pensamiento. En *Formulaciones sobre los dos principios del acontecer psíquico*, Freud (1911), reflexiona sobre el origen del pensamiento, también destaca que provee el medio adecuado para restringir la descarga motora y aliviar el incremento de tensión producido por el aplazamiento de dicha descarga. (Grinberg, Sor, Bienchedi. 1991)

Freud, (1911, 55-56) Desde hace tiempo hemos observado que toda neurosis tiene la consecuencia, y por tanto probablemente la tendencia, de expulsar al enfermo de la vida real, de enajenarlo de la realidad. (...)El introducir el proceso de la represión (esfuerzo de desalojo y suplantación) en la génesis de la neurosis nos

ha permitido discernir ese nexo. El neurótico se extraña de la realidad efectiva porque la encuentra -en su totalidad o en algunas de sus partes- insoportable. El tipo más extremo de este extrañamiento de la realidad objetiva nos lo muestran ciertos casos de psicosis alucinatoria en los que debe ser desmentido el acontecimiento que provocó la insania. Ahora bien, eso es justamente lo mismo que hace todo neurótico con una parcela de la realidad objetiva.(...)

Al aumentar la importancia de la realidad exterior cobró relieve también la de los órganos sensoriales dirigidos a ese mundo exterior y de la **conciencia** acoplada a ellos, que, además de las cualidades de placer y displacer (las únicas que le interesaban hasta entonces), aprendió a capturar las cualidades sensoriales. Se instituyó una función particular, la **atención**, que iría a explorar periódicamente el mundo exterior a fin de que sus datos ya fueran consabidos antes que se instalase una necesidad interior inaplazable. Esta actividad sale al encuentro de las impresiones sensoriales en lugar de aguardar su emergencia. Es probable que simultáneamente se introdujese un sistema de *registro* que depositaría los resultados de esta actividad periódica de la conciencia -una parte de lo que llamamos **memoria**.

Bion (1980) destaca de este artículo la importancia que Freud le da a la conciencia ligada a las impresiones sensoriales. Lo retoma para hablar de la función de aprehensión o captación misma; la aprehensión de las impresiones sensoriales y la comprensión de las cualidades de placer y displacer. Trata las impresiones sensoriales, el placer y el displacer como igualmente reales. Pues Bion considera que placer y displacer son parte del mundo interno y externo de la persona. Posibles de apreciar a través de los que él llama, como mencionamos en el punto anterior, *visión binocular*, con esto se refiere a la capacidad de la persona de mirar y mirar-se, posibilitando la autoobservación y la reflexión. Se referirá, a la relación que existe entre el “principio del placer” y el “principio de realidad” y la elección que un paciente puede realizar enfrentado con la posibilidad de modificar una frustración o evadirla.

Siguiendo la cita de Freud, Bion (1980) considera a la conciencia como un órgano para la captación y aprehensión de las impresiones sensoriales. El sensorio permite captar lo placentero y lo displacentero. Para ello se va a valer de la atención y la memoria. El autor agrega que memoria y la acumulación de los resultados de la atención son fenómenos que investigará como factores de la función alfa.

Tomará en cuenta, también, como factores de la función alfa, las siguientes teorías de Melanie Klein y sus colaboradores: el *splitting* (fragmentación caótica, ruptura que no se realiza por zonas de clivaje), la *identificación proyectiva*, la transición de la posición esquizo-paranoide a la posición depresiva y viceversa, la formación de símbolos y el desarrollo del pensamiento verbal, investigación de su autoría. Se referirá a ellos sólo como factores modificados por combinaciones entre ellos en una función.



Retomando el artículo de Freud (1911) Grinber, Sor y Bianchedi (1991) consideran significativo que a principios de siglo había destacado que el comienzo del dominio del principio de realidad es sincrónico con el desarrollo de la habilidad para pensar. Que llena el hueco entre la frustración surgida en el momento en que aparece la necesidad y no es satisfecha, y el momento en que una acción apropiada satisface dicha necesidad. Citaremos algunos párrafos más de este artículo.

Freud (1911, 57) La descarga motriz, que durante el imperio del principio de placer había servido para aligerar de aumentos de estímulo al aparato anímico, y desempeñaba esta tarea mediante inervaciones enviadas al interior del cuerpo (mímica, exteriorizaciones de afecto), recibió ahora una función nueva, pues se la usó para alterar la realidad con arreglo a fines. Se mudó en *acción*.

La suspensión, que se había hecho necesaria, de la descarga motriz (de la acción) fue procurada por el *proceso del pensar*, que se constituyó desde el representar. El pensar fue dotado de propiedades que posibilitaron al aparato anímico soportar la tensión de estímulo elevada durante el aplazamiento de la descarga. Es en lo esencial una acción tentativa con desplazamiento de cantidades más pequeñas de investidura, que se cumple con menor expendio (descarga) de estas. Para ello se requirió un transporte de las investiduras libremente desplazables a investiduras ligadas, y se lo obtuvo por medio de una elevación en el nivel del proceso de investidura en su conjunto. *Es probable que en su origen el pensar fuera inconsciente*, en la medida en que se elevó por encima del mero representar y se dirigió a las relaciones entre las impresiones de objeto; entonces adquirió nuevas cualidades perceptibles para la conciencia únicamente por la ligazón con los restos de palabra.

Para abordar el estudio de los trastornos de pensamiento, Bion (1980) se basó en su experiencia clínica psicoanalítica. Encaró dichas perturbaciones como aparecen en el consultorio en pacientes severamente perturbados, en sus manifestaciones verbales y para-verbales, a través de la comunicación con el paciente. Valiéndose de su experiencia clínica y de su amplia formación en otras áreas de la ciencia como la filosofía de donde tomó conceptos de Platón, Kant y Home, reformuló las teorías existentes acerca del pensamiento.

Postuló concepciones originales a partir de considerar el pensar como una función de la personalidad que surge de la interacción de una variedad de factores. De esta manera desarrolla una ***Teoría del pensamiento***, propone la existencia de pensamientos y de un aparato para pensar.

Grinberg, Sor y Bianchedi, (1991) explican de manera clara la teoría del pensamiento y la propuesta de Bion de un aparato para pensar. Estiman que en un primer momento la actividad de pensar fue un procedimiento destinado a liberar al psiquismo del exceso de estímulos que lo abrumaban. En la conceptualización de Bion,

los pensamientos son considerados de carácter genético y epistemológicamente previos a la capacidad para pensar. *En una primera etapa los pensamientos no son más que impresiones sensoriales y experiencias emocionales muy primitivas*, a ellos Bion (1980) lo llamó **protopensamientos** relacionados con la experiencia concreta de la cosa en sí misma.

Entonces, el pensar se dará a partir del desarrollo de dos aspectos, **el pensamiento** y un **aparato para pensar los pensamientos**. Los pensamientos anteceden al pensador y al aparato. El pensar tiene que ver con la capacidad para pensar los pensamientos. Lo que puede llevar a una persona a desarrollar la capacidad para pensar son los pensamientos inconscientes que lo anteceden.

Cuando Bion habla de **pensar**, describen Grinberg, Sor y Bianchedi (1991), designa dos procesos que son diferentes: un pensar que da origen a los pensamientos y otro que consiste en usar los pensamientos epistemológicamente pre-existentes. Para que éste último tipo de pensar, sea usado es necesaria la diferenciación dentro del psiquismo de un aparato especial para “pensar los pensamientos”.

### **5-a) Continente-Contenido (♀ - ♂)**

### **Posición EsquizoParanoide y Posición Depresiva (Ps ⇔ D).**

En la formación de este aparato hay principalmente dos mecanismos que participan: el primero está representado por la relación dinámica entre algo que se proyecta, a lo que Bion (1980) denomina **contenido** y le otorga el símbolo ♂ y un objeto que lo contenga, **continente** le asigna el símbolo ♀. A esta relación dinámica entre *continente* y *contenido*, la simboliza de la siguiente manera (♀ ⇔ ♂). El segundo mecanismo es representado por la relación entre las posiciones esquizo-paranoide y depresiva. Conceptualiza los momentos de integración y desintegración, como un permanente oscilar entre ambas situaciones. Simboliza esta relación con el signo (Ps ⇔ D).

Esta oscilación permanente entre ambas posiciones denota lo que Poincaré (citado en Grinberg, Sor y Biachedi. 1991) denominó **hecho seleccionado**. Un hecho seleccionado es una emoción o una idea que da coherencia a lo disperso, permite la

integración produciendo orden en el desorden. Puede ser una experiencia emocional, un sentimiento de descubrimiento, claridad, entendimiento que permite coherencia.

En la formación y utilización de pensamientos, al igual que en la integración del objeto, ambos procesos, el modelo continente-contenido (♀ ↔ ♂) y la relación de las posiciones esquizo-paranoide y depresiva (Ps ↔ D), operan de manera conjunta.

Bion (1980), destaca que Melanie Klein ha descrito un aspecto de la identificación proyectiva relacionado con la modificación de los miedos infantiles. El lactante expulsa un *contenido*, miedos, envidia, odio. Proyecta parte de su psique en un pecho bueno, que los *contenga*. Luego de un tiempo son reintroyectados, han sido modificados de tal manera que el objeto reintroyectado se ha vuelto tolerable para la psique del lactante. La madre, o quien cumpla ese rol, tiene la capacidad de estar abierta a las proyecciones del bebé, las *digiere* y luego las devuelve de manera que sean tolerables para la psique del niño.

De la teoría de las funciones Bion (1980) aportará, para usar como modelo, la idea de un continente en el que un objeto es proyectado y designará como contenido el objeto que es proyectado. *“Continente y contenido son susceptibles de ser unidos e impregnados por la emoción. Así unidos o impregnados o ambas cosas a la vez, cambian de un modo generalmente descrito como crecimiento. Cuando están separados o despojados de emoción disminuyen en su vitalidad”* (Bion. 1980, 146). De todas maneras continente y contenido dependen entre sí para beneficio mutuo, sin daño para ninguno.

Esta relación impregnada por una emoción y facilitadora del pensar, implica una relación de beneficio mutuo entre el contenido que puede ser una experiencia emocional y el continente que puede ser su modalidad de expresión (Sor, Pistiner y Bordone, 2005). Otro ejemplo sería la madre se beneficia al tener la experiencia emocional de proporcionar cuidados logrando crecimiento mental a través de ella. El lactante se beneficia también al alimentarse y logra crecer.

El bebé no posee función alfa ésta se desarrolla a partir de vínculo con la madre si esta es capaz de ejercer la función *reverie*. La madre funciona como continente receptivo, en esta relación dinámica la función alfa se va desarrollando en el niño. Esta actividad compartida, es introyectada por el lactante, de tal manera que se va formando el aparato para pensar (♀ . ♂) *siendo el punto una emoción que vincula* y se instala en el bebé como parte de la función alfa. La idea del bebé al explorar y el contacto de la boca con el pecho proporciona un modelo.

**Con la intervención de estos mecanismos, continente-contenido y la relación dinámica entre las posiciones esquizoparanoide-depresiva, se va formando en la mente del bebé un aparato para pensar los pensamientos.** El bebé internaliza buenas y repetidas experiencias de su relación con la madre. Así en la

mente del bebé ha quedado internalizada una *pareja feliz*, constituida por una madre continente, receptiva y metabolizadora, a través de la función alfa de los sentimientos proyectados por el niño, y por este último, con sus distintas emociones que son el contenido que ubica por identificación proyectiva dentro de su madre. (Grinberg, Sor y Bianchedi, 1991).

### **5-b) Función Reverie.**

La madre cumple la función de contener y metabolizar lo proyectado por el lactante en ella. De esta manera digiere lo que la psique de su bebé no tolera. Los destinos posibles de los contenidos evacuados por el niño, pueden ser: un pecho externo real, este será el mejor de los casos. La madre que está para alimentar al lactante y capta dentro de ella la necesidad del bebé, respondiendo amorosamente a ella. De esta manera funciona como un continente efectivo de las sensaciones del lactante. Con su madurez logra transformar el hambre en satisfacción, el dolor en placer, la soledad en compañía, el miedo de estar muriendo en tranquilidad, por medio de su capacidad de *reverie*. (Grinberg, Sor y Bienachedi, 1991).

El modelo continente-contenido puede ser utilizado para representar una identificación proyectiva exitosa como una fallida. Grinberg, Sor y Bianchedi (1991) exponen las distintas posibilidades de la madre ante la proyección del infante. El bebé que llora de ansiedad por temor a morir encuentra una madre afectuosa y comprensiva que lo levanta, lo mece, le sonrío y le canta, diciéndole “tranquilo, no es para tanto”. El niño se calma, porque ha logrado, según el modelo, colocar en la madre su temor por medio de la identificación proyectiva. Ese temor queda desintoxicado y es devuelto al niño como un temor leve y soportable.

Un segundo caso que podría suceder es que la madre reaccione con ansiedad e incomprensión puede decir “no se qué le pasa a este chico”. Pone una distancia afectiva entre ella y el bebé que llora. De esta manera la madre ha rechazado la proyección del niño y le devuelve su temor a morir sin modificarlo.

Puede ocurrir que se trate de un bebé muy perturbado, psicótico, o de una madre muy perturbada. En este caso, la fantasía subyacente a la de identificación proyectiva es que la madre, en lugar de desintoxicar el temor a morir proyectado por el niño, actúa como un objeto malo que despoja a la proyección del bebé de su significado en

forma ávida, envidiosa y hostil y le devuelve un *terror sin nombre*. Este caso Bion (1980) lo define como *menos continente-contenido* [- ♀ ↔ ♂].

Otro mecanismo implicado en la matriz del pensar es la interacción dinámica entre las Posiciones Depresiva y Esquizoparanoide. Bion (1980) cita a Klein cuando describe la posición esquizoparanoide. El niño pequeño está expuesto al impacto de la realidad externa y a la ansiedad que le produce su propia muerte (o instinto de muerte), utiliza mecanismos de disociación, idealización, negación, omnipotencia e identificación proyectiva para defenderse. De esta manera disocia los objetos en idealizados y perseguidores. Si estos mecanismos son extremos pueden llegar fragmentar el Yo y los objetos. La posición depresiva viene a generar un proceso de integración, necesaria para la mente.

Bion (1980, 49-50) El aprendizaje depende de la capacidad de ♀ para permanecer integrado y sin embargo perder rigidez. Esta es la base del estado mental del individuo que puede retener sus conocimientos y experiencias y sin embargo estar preparado para reconstruir experiencias pasadas de un modo que le permita ser receptivo para una nueva idea.

Bajo el término ***pensamiento***, explican Grinberg, Sor y Bianchedi (1991), Bion incluye las *pre-concepciones*, las *concepciones* o los *pensamientos* propiamente dichos y los conceptos. Dudando entre incluir o no los elementos beta como forma primitiva de pensamiento. Para desarrollar estos conceptos, los autores, al igual que Bion, se valen del modelo de la relación existente entre la madre y el bebé a la que ya hemos hecho referencia.

Con el término ***pre-concepción***, Bion (1980) quiere representar un estado de expectación, de pecho y pene que considera innata. Una *pre-concepción* es una ***expectativa***. El autor lo equipara a la cualidad que tiene el concepto Kantiano de "*idea vacía*", donde algo puede ser pensado pero no conocido. De esta manera podríamos decir que el niño nace con la expectativa de pecho y pene. Cuando el autor habla de *concepción* se refiere a la unión de la pre-concepción con las impresiones sensoriales apropiadas que dan lugar a una ***realización***. La expectativa es constatada en la realidad a través de una experiencia emocional, esto da lugar al pensamiento.

Podríamos decir que el niño nace con la pre-concepción de pecho, al ser amamantado por la madre el niño tiene la experiencia emocional de pecho. Hay una *realización* (experiencia real con el pecho), dando lugar a una concepción. Si esto no sucede, si la pre-concepción no se encuentra con el pecho real, se produce una ***realización negativa***, esto equivale al encuentro entre una pre-concepción con una *frustración*, esto puede dar lugar a la aparición del pensamiento propiamente dicho. Para Bion (1980) la ***tolerancia a la frustración*** es un factor innato y de gran importancia en el proceso de formación de pensamientos y de la capacidad para pensar. Por lo tanto hay quienes poseen un umbral más alto de tolerancia que otros.

Frente a la frustración producida por una realización negativa, el autor considera que se pueden producir dos situaciones, *evadirla* o *modificarla*. Si la frustración es muy grande la personalidad tiende a evadirla por medio de la evacuación de elementos beta (cosas en si mismas) utilizando el mecanismo de identificación proyectiva. Una adecuada tolerancia a la frustración pondrá en funcionamiento mecanismos tendientes a modificarla produciendo elementos alfa y pensamientos que representen a la cosa en si misma. La modificación puede darse de dos formas, desarrollar el bebé un rudimentario sentido científico de distinción entre verdadero y falso, esto sería poder pensar, o sustituir el enfoque científico por el enfoque moral, con el desarrollo de la omnisciencia, lo cual será una manera patológica de modificar la frustración.

La tolerancia a la frustración, deviene en un pensamiento y se desarrolla el ***aparato para pensar***. En cambio su intolerancia hace que el bebe tienda a evadir la frustración en vez de modificarla. Lo que debería ser un pensamiento queda como un objeto malo indistinguible de una cosa en sí misma, apto para ser evacuado.

Para comprender mejor los alcances de cada una de estas categorías nos seguiremos valiendo del modelo de relación existente entre la madre y el bebé. Aún a riesgo de ser repetitivos nos valdremos de un esquema donde, Grinberg, Sor y Bianchedi (1991, 63-64), resumen las experiencias que conducen a la formación de los pensamientos de la siguiente manera:

1- El bebé llora porque tiene hambre, pero la madre no está para satisfacerlo. En este caso se trata de la unión de una pre-concepción y una realización negativa (ausencia del pecho). El lactante lo experimenta como un pecho malo presente o no-pecho, indistinguible de una-cosa-en-si-misma, o elemento beta, y tiende a su evacuación.

2- El bebé llora porque tiene hambre que se satisface con el contacto gratificador con el pecho de su madre. Podemos representar esta situación como la unión de una pre-concepción (expectativa innata de pecho) con una realización (presencia del pecho bueno gratificador) que da lugar a una *concepción*, caracterizada por su cualidad sensorio perceptiva. (sensorio-perceptiva)

3- Se produce la evacuación del “pecho malo” en el pecho real externo, a través de una identificación proyectiva realista. La madre con su capacidad de *reverie*, transforma las sensaciones desagradables ligadas al “pecho malo” y procura alivio al bebé. El bebé reintroyecta la experiencia emocional modificada y mitigada, es decir, adquiere la base para su propia función alfa, aspecto no sensorial del amor de la madre.

4- Si el bebé tiene tolerancia innata a la frustración y su monto de envidia no es demasiado intenso, frente a una nueva experiencia de realización negativa surgirá en él la primera noción de ausencia de objeto y de frustración (equivalente a un “problema a solucionar”) que es para Bion, el pensamiento

propiamente dicho. Este pensamiento se apareará con una nueva realización, dando origen a la matriz de un nuevo pensamiento y así sucesivamente.

5- Si el bebé presenta una intolerancia innata a la frustración originada en una envidia muy intensa (tal como M. Klein utiliza este término), tenderá a la evitación de la frustración mediante el desarrollo hipertrófico del aparato para la identificación proyectiva, tornándola más omnipotente y menos realista (sin tener en cuenta la presencia real del objeto-continente). El bebé desarrollará entonces un tipo de personalidad en la que no se formará el aparato para pensar los pensamientos. En su lugar, utilizará la descarga como evacuación permanente a través del mecanismo de identificación proyectiva, con las características anteriormente descritas. Su mente funcionará como un músculo que descarga continuamente elementos beta.

La **mente muscular** tiene dos caminos posibles. Al investigar la acción como una idea que nos convoca con una fuerte presencia, Sor, Pistiner y Bordone (2005) explican la diferenciación entre **una acción como manipulación** y **una acción para comunicar**. Para ello consideran la acción como una función de la cual se pueden deducir factores. Además usaran la diferencia en la nominación **acción alfa** y **acción beta**.

Una **mente muscular** puede tender a la evacuación de contenidos inoculándolos en una gran variedad de objetos que estén disponibles, lo cual atenta contra el pensamiento y el conocimiento. Este mecanismo usurpa funciones yóicas produciendo sentimientos de arrogancia. Exhala superioridad y desprecio hacia lo que lo rodea. Evidenciando una transformación en -K es decir, una disposición al no conocimiento.

A diferencia de Klein, Bion concibió la identificación proyectiva, no solo como una fantasía omnipotente sino como el equivalente a una **acción para manipular** que produce efectos reales en el receptor, de esta manera manipula al objeto a la vez que depende de él por ser portador de los contenidos proyectados. De esta manera, continúan los autores (Sor, Pistiner y Bordone, 2005,12) “una **acción beta** tiene la capacidad de evocar memoria posesiva y deseos imperiosos en el analista y que suelen provocar contra-actuaciones”. La **acción beta** perturba los procesos armónicos de proyección e introyección necesarios para dirigir las experiencias emocionales y poder pensarlas. Con procesos armónicos los autores quieren expresar los aspectos saludables y fundantes de la mente y de la identificación proyectiva.

En esta distinción que hacen los autores encontramos la **acción alfa** que es una acción integrada con el pensamiento, una **acción con fines para comunicar**. Para que esto suceda Bion introduce la necesidad de que se desarrolle la función alfa para que el campo del pensar y de la acción se relacionen con una modalidad de beneficio mutuo. Podemos pensar en las acciones exploratorias que realiza el bebé a través de la identificación proyectiva realista y comunicativa, así explora aspectos de su

personalidad y depende de la mente transformadora de su madre para poder reintroyectarlos, asimilarlos y usarlos para pensar.

Sor, Pistiner y Bordone (2005, 15) “Una identificación proyectiva puede funcionar como un contenido explorador a la búsqueda de un continente, si encuentra uno con cualidad receptiva que le da un significado, de esa forma puede transformarse en elemento alfa y por ende ser usado para pensar, como hicimos referencia en relación al bebé. Para poder tolerar la relación entre la cosa y la no-cosa la significación es un factor importante. Bion lo ilustra diciendo que el bebé que tiene terror a morir y lo identifica proyectivamente en la madre, puede recibir de vuelta un significado **terror con nombre** en cuyo caso desarrollará pensamiento y reserva alfa o puede recibir de vuelta un **terror sin nombre**.”

Vale aclarar que cuando hablan de no-cosa no es el objeto en sí sino una representación de este. Además consideran que es un sistema en tránsito, su cualidad de pensamiento supone un aspecto no saturado y un sistema en tránsito hacia nuevas experiencias con las cuales aparearse.

El elemento alfa, continúan los autores siguiendo a Bion, tiene una capacidad articuladora. Forma la barrera de contacto que puede articularse y desarticularse sin dañarse. El elemento beta, en cambio, tiene sólo un punto de combinación que es para ser evacuado. No se articula, se aglomera.

La llamada identificación proyectiva realista, comunicativa o benigna la clasifican como **acción alfa** produciendo “acciones derivadas del pensamiento como: la actividad lúdica, acciones expresivas, el teatro, la danza, etc. La acción y el pensamiento tiene que tener un encuentro comunicacional y cierto grado de armonización entre pensamiento y acción (...) El crecimiento mental es el criterio que usa Bion para evaluar si un elemento, aquí la acción, lleva a una evolución o a un deterioro.” Sor, Pistiner y Bordone (2005,18-19).

Los autores siguiendo a Bion, asocian la **mente pensante** con el desarrollo de la función alfa, capaz de transformar las impresiones emocionales y sensoriales en elementos alfa. Consideran a esta mente autoconstructiva a través de la función alfa y autotolerante a su construcción. Definen **mente** como un sistema vivo en continua evolución, lo que implica tolerar la ignorancia de lo no evolucionado aún, la incertidumbre del sentido de esa evolución hacia el crecimiento mental o no. El par saber-ignorar son dos lados de una perspectiva reversible, tolerar su alternancia nos permitirá acceder al conocimiento.

Por otro lado Bion (1996) realiza una diferenciación entre **ser consciente** y **estar consciente**. *Ser consciente* implica un proceso de conocimiento donde hay un vínculo entre las emociones y el conocimiento, esto produce un pensamiento, la capacidad de reflexión y auto-observación. *Ser consciente* implica aprender y aprehender de la



experiencia. En cambio *estar consciente* no genera conocimiento ni aprehensión ya que hay una desconexión emocional. El autor proporciona un ejemplo de un caso clínico: “...En otros momentos él parecía tener una idea rudimentaria de lo que estaba pasando, pero ninguna idea de como sentía.” Bion (1980, 52).

## **6- Social-ismo en la obra de Bion.**

Para Bion (2001) la contraparte del social-ismo es el Narcisismo. No considera que sean polos opuestos sino que la intensidad del narcisismo disminuye a medida que aumenta la intensidad del social-ismo y viceversa. Supone que el incremento de intensidad del narcisismo va acompañado por un estrechamiento o concentración de la emoción, a punto tal que se puede decir que es una sola emoción, como el amor, o el odio, o el temor, o el sexo, o cualquier otra. En forma similar considera que la intensidad del social-ismo va acompañada por una ampliación del espectro de emociones.

En su libro *Volviendo a pensar* (2006) expone que los problemas emocionales se relacionan con el hecho de que el individuo humano es un animal político y no le es posible realizarse plenamente fuera de un grupo, ni puede satisfacer sus impulsos emocionales sin expresar su componente social. Cuando el autor se refiere a impulsos, se refiere a todo tipo de impulsos, no tan solo a los sexuales. Y agrega que el problema reside en la resolución del conflicto entre el narcisismo y el social-ismo.

Bion (1980) indica que la extensión del concepto de un objeto psicoanalítico, al igual que las extensiones de todos los conceptos biológicos, incluyen fenómenos conectados con el crecimiento. Considera que el crecimiento puede ser positivo o negativo. Lo representa por medio de los símbolos +Y o -Y. Emplea los símbolos más o menos para dar sentido o dirección al elemento que preceden usando una analogía a su forma de empleo en geometría coordenada. Si el crecimiento (Y) ha de ser precedido por el signo más o menos será determinado sólo por el contacto con una *realización*. Agrega que la abstracción del objeto psicoanalítico estará relacionada con la resolución de las exigencias del narcisismo y social-ismo en conflicto.

## CAPÍTULO II -EL TANGO-

*“¿Quién fue el raro bicho  
que te ha dicho, che pebete  
que pasó el tiempo del firulete?  
Por más que ronquen  
los merengues y las congas  
siempre es buen tiempo para milonga.  
Vos dejá nomás que algún chabón  
chamuye al cuete  
y sacudile tu firulete,  
este arabesco que en el alma  
la milonga nos bordó.  
Es el compás criollo y se acabó.”  
El firulete.  
Música: Mariano Mores  
Letra: Rodolfo Taboada*

### **1-Breve recorrido histórico.**

#### **1-a) Génesis de la palabra tango.**

El tango es una expresión artística que conjuga música, poesía y danza. Canta mientras cuenta nuestra historia de fusión de razas, donde se entrelazan ilusiones y nostalgia tanto del inmigrante europeo como del “gaucho” que se traslada a la ciudad

para convertirse en “guapo”. El tango es una expresión cultural por excelencia, arte y estética.

El origen de la palabra tango, en sí, es bastante controversial. Pues antecede el nombre del género musical. Se consultó el diccionario etimológico Corominas (1983, pp.556) con el fin de arribar a un consenso. Define al tango como: “Baile argentino, 1836. Aparece primeramente fuera de la Argentina como una danza de la Isla El Hierro (es la más occidental de las islas Canarias) y en otras partes de América en el sentido de reunión de negros para bailar al son del tambor y como nombre de este tambor mismo. Éste y otros análogos constituirán el sentido primitivo, es probable que se trate de la voz onomatopéyica Tangue “cierta danza” aparece en Normandía en el siglo XVI y en alemán tingeltangel “café concierto” en 1872. Se dan de forma paralela aunque sin duda independiente.”

La mayoría de los investigadores coinciden en que es una voz de origen africano y que se expande por el mundo a partir del mercado de esclavos.

Las principales regiones de las que provenían esclavos eran: el territorio del antiguo Congo, dividido hoy en República del Congo y Zaire, la zona sur del Sudán y los países lindantes con el Golfo de Guinea. Rodríguez Molas (1957) realizó un rastreo de las tribus que habitaban estas regiones y sus dialectos, determinó que en varios de ellos “tango” significaba: “lugar cerrado”, “círculo”, haciendo referencia a todo espacio vedado al cual se accede sorteando ciertas condiciones previas de admisión. De este modo, el traficante de negros llamó “tango” al lugar de reclusión de los esclavos antes del embarque y, posteriormente, al lugar en que se realizaba la venta de esclavos ya en tierras americanas.

La voz “tango” circuló por todos los países esclavistas afirma José Gobello (1976). Realiza un seguimiento de esta palabra y afirma que podría tratarse de un término proveniente del portugués. Llega a África en la segunda mitad del siglo XV. La palabra “tango” existe en portugués como primera persona del indicativo del verbo “Tánger”, deriva del verbo latino “tangere” que significa tocar o palpar. De allí podría ser su relación con la danza ya que el *tango es un baile de pareja enlazada donde el contacto es inevitable*. Podemos decir entonces que la palabra tango tendría una raíz latina tomada por la lengua portuguesa, que llega a América por los esclavos que hablaban esa lengua.

En Cuba se llamó “tango” a la reunión de negros bozales para bailar al son de los tambores y atabales. Se le llamaba bozal al esclavo recién llegado por la dificultad en la comunicación al no manejar la lengua castellana. Rodríguez Molas (1957) coincide en que el término tango llega a Buenos Aires en boca de negros esclavos en el sentido de “lugar de reunión” también “lugar de baile”. Pero hay registros de una “casa de tango” en 1802, con esto sostiene que no fue del habla de los negro que se denomina “tango” a la música porteña.

En su trabajo sobre el “Origen del tango”, Selles (2004) cita al cubano Fernando Ortiz y encuentra en su “Glosario de Afronegrismos”, que en algunas lenguas africanas, como, por ejemplo, en la de los pueblos que habitaban las costas de Calabar, en la región de la desembocadura del río Níger, “bailar” se dice “tamgu” y “tuñgu”. Asimismo, para los soninké o sarakolí, también habitantes, como los anteriores, del Sudán, se dice “ntiangu”. Además agrega Ortiz, que los mandingas, grupo de pueblos africanos originarios de amplios territorios del oeste del Sudán, llaman “dango” a “bailar” y “tomton” o “tamtamngo” al “tambor”. En el mismo sentido, continúa Selles, Néstor Ortiz Oderigo, ratificando lo dicho, agrega que en varios idiomas africanos “tamgú” y “tañgu”, significa “bailar” y “tamtamngo”, es el “tambor”.

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

Según la página oficial de la Real Academia Española, consultado en su sitio web, el recorrido por sus páginas de la palabra tango comienza en la edición de 1803. Aparece como una variante de tángano, el hueso o piedra que se utiliza en el juego de ese nombre. En la edición de 1889, la primera acepción vuelve a remitir a tángano, mientras que la segunda define al tango como “fiesta y baile de negros y de gente de pueblo en América”. Recién en la edición de 1984 del citado diccionario, y en su segunda acepción, la Real Academia define al tango como *“baile argentino de pareja enlazada, forma musical binaria y compás de dos por cuatro, difundido internacionalmente”*.

Según la bibliografía consultada, las aguas se dividen entre: estudiosos que afirman que la palabra tango hunde sus raíces en las lenguas africanas y los que niegan esta idea. Siguiendo la primera aseveración, podemos concluir que la palabra “tango” hace referencia a los conceptos “bailar”, “tambor” y “sitio de danza”. También tendría espacio, dentro de esta acepción la idea de “reunión de negros para bailar al son de tambores y atabales”.

### **1-b) Historia de su música.**

El tango argentino, como género musical no posee un origen claro ni único. Sus raíces han sido generadoras de acaloradas polémicas. Al igual que la etimología de la palabra, como vimos en el punto anterior no hay datos precisos sobre la fecha concreta de su aparición. Investigadores del tema lo sitúan alrededor de 1860.

Es necesario situarnos histórica y socialmente en la época para entender su desarrollo. A mediados del siglo XIX y principios del siglo XX una ola inmigratoria se desencadena en el mundo. Buenos Aires albergaba a inmigrantes europeos, nativos y esclavos redimidos que escapaban de la miseria. La inmigración, que fue fomentada inicialmente por los primeros gobiernos liberales, hizo que la población de Buenos Aires pasara en pocos años de 250.000 a casi 2 millones de habitantes y de un 9% de extranjeros en 1857 al 37% en 1869 y a más del 50% en 1887. En esa época, Argentina estaba situada entre los diez países económicamente más prometedores del mundo, compartiendo con E.E.U.U. el liderazgo como país receptor de inmigrantes. Schenini (2012).

Jóvenes llenos de esperanzas llegaban de diferentes lugares escapando de guerras y pobreza, con la intención de “hacerse la América” y luego volver a sus países de origen. Al mismo tiempo, dentro del país, también habían frecuentes movimientos del campo a la ciudad en busca de una vida mejor, donde el gaucho se convertía en guapo para mitigar su imagen de pueblerino intimidado por las luces de la gran ciudad.

La mayoría de los inmigrantes, especialmente genoveses, españoles, polacos y judíos poblaron las zonas periféricas de la ciudad, donde se mezclaron con los criollos, descendientes de aborígenes del interior o de antiguos esclavos negros. Podemos decir entonces que el tango surge de una increíble fusión cultural, dando como resultado esta incomparable expresión musical. Como toda música nueva, recibió las influencias propias del contexto social y cultural de fines del siglo XIX, que acompañó parte de su evolución. La inmigración conlleva una doble vertiente, dolor y esperanza. Dolor por el desprendimiento de la madre tierra, del origen y esperanza por un mundo mejor. El tango surge de una situación de dolor. Se deja ver en el aspecto melancólico que tiñe sus letras.

Rápidamente se difundió en los barrios donde era muy común verlo bailar entre hombres en las veredas. En esa época las mujeres escaseaban, ya que la inmigración era principalmente de varones jefes de familia. Lo cual no resultaba obstáculo para quienes les apasionaba danzar al compás del tango.

A partir de esta población en su mayoría masculina, algunos autores destacan el origen prostibulario como verdadera cuna del tango. Las posibilidades de encuentro con el sexo opuesto era a través de las “casas de citas” o “piringundines” que contaban con mujeres contratadas a las que llamaban milonguitas, eran sitios que requerían de

autorización para funcionar. Se encontraban en los suburbios y zonas alejadas de la ciudad. La concurrencia era variada y no poseían buena reputación.

Ricardo García Blaya, investigador de tango, coleccionista, productor radial y director del sitio web Todo Tango considera que es incorrecto asociar el origen del tango con ambientes prostibularios, ya que según sus investigaciones, en los lupanares no había músicos, sólo en algunos lugares de provincia había locales que, con la apariencia de lugares de baile, brindaban el doble servicio y allí no sólo se tocaban tangos, también polcas, milongas, cifras, valeses y todo ritmo que animara el ambiente. Considera que la confusión obedece a varios motivos. Algunas casas de baile o academias no tenían buena reputación, los llamados “piringundines”. Acudían compadritos y chicas de “vida fácil”. Asevera que esto no convierte a esos lugares en prostíbulos.

El investigador, ferviente opositor del origen prostibulario de tango, expone que los que repiten esta versión, también, se basan en los títulos procaces y de doble sentido que tenían algunos tangos primitivos. Esos mismos títulos antes los habían tenido polcas y corridos y las letras, cuando las tenían, se iban repitiendo pasando de un ritmo a otro.

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

El gran musicólogo argentino Carlos Vega (2007) realiza un recorrido histórico de las etapas de su gestación a partir de “especies progenitoras” y una cronología del “tango argentino” que incluye: El tango argentino en Buenos Aires de 1890 a 1910, el triunfo del tango argentino en París entre 1910 y 1913 y finalmente el ascenso del tango argentino en Argentina.

Este género musical, en sus primeros momentos no fue aceptado por la sociedad pacata de Buenos Aires. Tanto el baile como sus letras eran consideradas como producción lasciva, pecaminosa y espantaron a los miembros de la sociedad porteña que se consideraba orientadora de la cultura nacional. Avanzada la segunda década del siglo, más precisamente, después de 1912, trasciende las fronteras rioplatenses y comienza a tener éxito en Europa, triunfando en los salones más elegantes de París, Londres y Roma. Recién entonces la oligarquía de Buenos Aires se decide por fin y el tango hace su entrada en los salones de la aristocracia, dando impulso a la denominada “guardia vieja”. De allí en más el tango se independiza de los condicionamientos sociales y comienza su verdadera historia y desarrollo musical. Schenini (2012).

Olga Fernández y Teresa Barreto (2013) en su investigación sobre el léxico de la música ciudadana, especifican con claridad las características de lo que fue la llamada “guardia vieja” (1880-1917) es un periodo de gestación del tango aún emparentado con la Milonga a medida que se van desarrollando elementos privativos del tango. Entre 1917 y 1925 atraviesa una transición, donde aparece el tango canción, dándole lugar a la “Guardia nueva”.

El psicoanalista argentino Horacio Etchegoyen junto a un equipo de investigadores publican en la revista Vertex (2004) un trabajo donde aplicaron el instrumento psicoanalítico a la comprensión del tango. Coinciden en que la historia del tango es compleja y puede rastrearse hasta mediados del siglo XIX. Destacan algunos hitos demarcatorios, uno de ellos es hacia 1902 cuando Villoldo escribió “El choclo” y sufrió un vuelco cuando, en 1917, Gardel cantó “Mi noche triste”. Es la divisoria de aguas entre la Guardia Vieja y la Guardia Nueva, entre el tango alegre y confiado de los comienzos del siglo XX y el tango canción y sentimental de los años veinte. Ya comienza a vislumbrarse la nostalgia por la madre patria que se abandonó, el desamor y tintes melancólicos. También canta el pesimismo de una época decadente marcada por la “crisis del 30”. Hay que agregar, sin duda, como una tercera etapa, el tango de Astor Piazzolla de la segunda mitad del siglo pasado. Impuso un nuevo estilo, el tango cierra algunas de sus puertas hacia el pasado y se lanza al futuro con lenguajes que, en sus comienzos, hubiera sido imposible vislumbrar.

La Guardia Vieja tuvo como principales protagonistas a Ángel Villoldo, Juan Maglio (Pacho), Vicente Greco, Rosendo Mendizábal, Enrique Saborido, Alfredo Gobbi, Ernesto Ponzio (el Pibe), Agustín Bardi y Eduardo Arolas, que proponían un tango para escuchar y bailar, en que la letra no existe o es subsidiaria. Es la música que reinó en los suburbios de Buenos Aires y Montevideo y tiene alusiones muy claras, y a veces excesivas, a la sexualidad y al amor. El tango más antiguo que se conoce –y que se toca actualmente– es del pianista Rosendo Mendizábal (el Negro Mendizábal) y se titula “El entrerriano”, de 1897; pero es “El choclo” el más representativo de la Guardia Vieja.

Con el tango canción, la sexualidad y el amor siguen presentes; pero más como expresión del fracaso y de la pérdida que de la alegría y el placer, agrega Etchegoyen y su equipo.

Retomando a Fernández y Barreto (2013) nos encontramos que las primeras formaciones musicales, según todas las fuentes consultadas por ellas, fueron tríos constituidos por violín arpa y flauta, lo que llama la atención porque, esa época inicial fue la más próxima a la influencia africana, no aparecen los tambores y demás instrumentos membranófonos propios de sus ritmos. Poco tiempo más tarde el arpa fue remplazada por la guitarra criolla y desde entonces, hasta la incorporación del bandoneón, subsistirá el trío de violín flauta y guitarra, instrumento cuya manera de

ejecución se describe como rápida, traviesa, propia de una danza “atrevida, acrobática y candombera”.

El piano era privativo de los establecimientos públicos, generalmente piringundines, donde se practicaba el tango, mientras que los conjuntos musicales deambulaban portando sus livianos instrumentos.

El bandoneón o fueye, que luego habría de instalarse como símbolo del tango, se incorporó tardíamente, pero cuando lo hizo se aceleraron los cambios en el conjunto tanguero fundamental. Se reemplazó la flauta por el bandoneón y luego la guitarra por el piano, esto generó cambios en la rítmica.

Un hito que se refleja también en el tango como baile es la creación de la llamada “Orquesta típica” que, según refiere Gobello (2007), nació en 1911, como creación del precoz bandoneonista Vicente Greco y su amigo Francisco Canaro. Para publicitar sus grabaciones los músicos idearon el nombre “Orquesta típica criolla” acorde con los usos de la época. Inicialmente se conformaba por dos bandoneones, dos violines, una flauta y un piano. Posteriormente la antigua flauta fue descartada por Canaro, con la incorporación del contrabajo y la abreviatura del nombre, quedó definitivamente configurada la Orquesta Típica.

### **1-c) El tango como Danza.**

*“El tango es un sentimiento triste que se baila”  
Enrique Santos Discépolo.*

Según Carretero citado en el trabajo de Schenini (2012) el tango tomó el paso candombe característico de la coreografía negroidea y con él se lucieron, los primeros treinta años de este siglo, los más celebrados bailarines de tango de los patios de arrabal y de los salones de diversión pública del radio céntrico ciudadano.

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

Según Fernández y Barreto (2013) candombe es una voz compuesta de origen africano. Su etimología, de ka “fuerza vital del ser humano” y ndongue “negro”, propio



de la sociedad afroargentina aparece más como danza ceremonial, asociada a supervivencias de las culturas traídas por el régimen de la esclavitud. De aquí su relación con el canyengue. Ka-llengue designa una danza africana en lengua “quimbundo”. Es deformada y tomada por el lunfardo para designar un modo arrabalero de andar relacionado a una clase social baja. También un baile de cortes y quebradas adjudicado al compadrito. Este modo de caminar destaca movimientos de hombros y caderas. En la mujer se suponía que era motivado por el uso de calzado con tacos altos que la obligaba a dar pasos breves con las rodillas semiflexionadas. El tango del maestro Villoldo “El choclo” nos canta “Salió el sórdido barrial buscando el cielo/(...) luna en los charcos, canyengue en las caderas.”

Por su lado Carlos Vega, ha abierto para la prosperidad el tesoro de sus fuentes y proporcionado las claves del tango, la Milonga y el Vals criollo como bailes al ubicarlos en el devenir de la historia general de la danza social, después de las generaciones coreográficas europeas de la Gallarda (danzas vivas de galanteo, de parejas sueltas e independientes), del Minué-Gavota (danzas graves. Vivas, ceremoniosas, de parejas solistas), de la Contradanza (parejas sueltas interdependientes “viva” o “animadas”). El autor sostiene su teoría respecto al origen español del tango rioplatense, tendencia en la que confluyen infinidad de investigadores del tema, como las autoras de la obra “Léxicos del tango baile” Fernández y Barreto.

A medida que se avanza en la investigación, se observa que las polémicas de los orígenes no ceden, al igual que las disputas sobre la nacionalidad de Gardel que en momentos se atribuyó París, luego Montevideo mientras Buenos Aires afirmaba ser el gestor verdadero del “zorzal criollo”. Lo que sí podemos afirmar que una vez más es nuestra tierra de crisol de razas, culturas que se fusionan, se mezclan, se deconstruyen y construyen nuevos lenguajes musicales y dancísticos.

Según Vega, C. (2007, 155) “una vez que en la Ville-Lumière le han dado carta de ciudadanía y le tienen por cosa buena, nosotros no hemos tenido más remedio que adecentarlo, modificando las cuerpeadas, haciendo más habilidosos los tensados y, lo que es más, bailándolo con tal prosopopeya, que nuestros danzarines cuando lo bailan, parece que estuvieran resolviendo algún problema de agrimensura, tal es el cuidado que ponen al medir los pasos”.

En la revista "Caras y Caretas" del 20 de julio de 1912, (citado en Vega, C. 2007, pp. 157-158) fue publicado un artículo que dice que “nuestro país ya no exporta a Europa sólo cereales y ganado en pie o congelado, sino que también exporta costumbres” y hace referencia al tango. La aceptación ha sido tal que la UNESCO declara al “tango como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad” el 30 de septiembre del 2009. Fernández y Barreto (2013).

Esta virtuosa forma de expresión corporal, es un complejo fenoménico que requiere, para su manifestación completa: de la música, eventualmente de la letra, de

la pareja de bailarines y de un espacio para que esta última pueda evolucionar. Todos estos elementos aceptan múltiples variantes. Varían en cuanto al espacio; en sus nombres típicos; en su música, en su rítmica, en su estructura, en el carácter de sus melodías, en los instrumentos utilizados para su ejecución tanto solista como en ensambles diversos. También varía la constitución de la “pareja”: si bien la formada por el hombre y la mujer es la más representativa, la pareja de dos hombres y de dos mujeres figuran en variados testimonios literarios y gráficos de distintas épocas. La actual variación es el llamado tango Queer, en esta práctica los roles de la pareja no son fijos, hombres y mujeres pueden aprender ambos roles y bailarlos con quien desee. Así se vuelve de algún modo, a lo inicial, despojando las características sexistas.

### **1-d) Desarrollo coreográfico. La Danza en el tango.**

Retomaremos al musicólogo Vega, (citado en Fernández y Barreto, 1956) se refiere a la danza tanguera como un hallazgo coreográfico. Los creadores porteños, que no se resignaron a perpetuar las anodinas caminatas de idas y vueltas conversadas en que cayeron todas las danzas de enlace, habían ensayado innovaciones en la ejecución de esas mismas danzas de salón en la milonga. Los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento, las llamadas “pausas”. La pareja se aquietta de pronto. Y esto más, suele pararse el hombre mientras la mujer “caracolea” o gira en torno o a la inversa. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es la suma de pequeñeces.

En todos los bailes folclóricos argentinos de pareja suelta independiente, habían estructuras comunes de “pasos”, “figuras” y “cuadro del baile”. Vega destaca las diferencias que presenta el tango en este sentido. Las “figuras” en el tango tienen el ancho que ocupa la pareja enlazada y el largo que requieren en la línea del desplazamiento de los bailarines en el salón. Una “figura” es una breve combinación de pasos que la mujer reproduce caminando hacia atrás, puede ser un ocho, un molinete, un traspie o un boleó entre infinidad de pasos. Persistente, inventiva la mujer lanza diez, veinte, cuarenta figuras y a lo largo de la sala el hombre las concadena en serie, cada vez una versión más original que la anterior ya que es una improvisación, crea una versión del tango que nunca acertará repetir con exactitud. Esto hace un espectáculo que se renueva en cada presentación. Esa es su esencia.

Fue necesaria la creación de una técnica, ya que la pareja debía moverse enteramente abrazada y entre ambos producir un movimiento homogéneo. Cara contra cara, costado con costado el varón orienta a la mujer con su mano derecha fuerte en la cintura.

Vega, (2007) asevera que, si bien es un baile donde prima la cercanía, el roce y la seducción, no hay lujuria en el abrazo, fueron los críticos del abrazo quienes introdujeron la lujuria en el tango. Los danzantes tenían muchas otras cosas de qué preocuparse.

Los danzantes generan una imagen plástica del vínculo. Se observa una producción conjunta donde no hay fusión. Hay roles discriminados y concordancia, un verdadero intercambio. La recreación de lo diferente de lo espiralado de un vínculo emocional.

El hombre al guiar a la mujer camina hacia adelante, en esas épocas la rivalidad y la pugna en los barrios consumía atención y requería cuidado. Borges (1956, citado en Fernández y Barreto, 2013) lo describe de la siguiente manera “No podía el hombre bailar retrocediendo, como lo exigía la cortesía hasta entonces, porque la espalda no debe acercarse al enemigo potencial. Por regla de masculinidad era excepcional, pero no imposible, la agresión por la espalda. Los hombres de todo el mundo danzan hacia adelante, por recelo porteño.” Podemos ver como el tango es atravesado por la cultura y los “dramas” de la vida.

### **1-e) Cuando el tango comenzó a hablar. Letra y Poesía.**

Al principio del siglo XX las letras del tango se encargan de traernos elementos para la reconstrucción del ambiente social en el que el ritmo de la danza negra no ha desaparecido. Por ejemplo, el tango Argañarás de Cadícamo y Firpo dice: “Marcando una candombeada, fui luciendo medias lunas, entre cortes y quebradas, iba el tango provocador”. Las fiestas patrias también fueron motivo de canto. El centenario de mayo dio origen a un sinnúmero de tangos, como la famosa pieza de Manuel Campoamor “El sargento Cabral”. En relación a los deportes, el popular fútbol, con su iniciación en baldíos y potreros, alcanza tratamientos poéticos plenos de emoción como en “El sueño del pibe”, pero también otros como el de la bicicleta y la aviación incipiente, aparecen en el tango. Los juegos se immortalizan en sus letras: “berretines que tengo

por los pingos” a lo que Gardel y Le Pera advierten “Por una cabeza /de un noble potrillo / que justo en la raya afloja al llegar/ y que al regresar / parece decir: / No olvidés, hermano, / vos sabés, /no hay que jugar.” (Fernández y Barreto, 2013).

La extranjerización de lo criollo es una constante temática. La inmigración con sus galleguitas, sus francesitas, sus tanos, sus gallegos y hasta sus gitanos, dio notas de familiaridad a una sociedad profundamente permeable como era Argentina a principios del siglo XX. Haciendo honor al Preámbulo de la Constitución Nacional sancionado en 1853, que dice:

*“Nos, los representantes del pueblo de la Nación Argentina, reunidos en Congreso General Constituyente por voluntad y elección de las provincias que la componen, en cumplimiento de pactos preexistentes, con el objeto de constituir la unión nacional, afianzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer a la defensa común, promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino (...)”*  
(Constitución Argentina, Preámbulo. Sitio web)

De esta mezcla de mixturas heredamos, entre otras cosas, el lunfardo, inmortalizado en las letras del tango argentino. Se escucha cuánto se valora lo europeo, en especial lo parisino. El guapo le canta a la que fue su mujer: *“Che madam, que parlás en francés (...) ya no sos mi Margarita ahora te llaman Margot”*

Cuando el tango habla es poesía y con la precisión de un pintor grafica el campo histórico, social, económico, político y emocional de nuestro país, de su gente. Sus pasares, amares y pesares. Se considera que el tango “Taconeando” es una clara síntesis.

*Taconeando.*

*Tango 1930*

*Música: Pedro Maffia*

*Letra: José Horacio Staffolani*

*Vengan a ver...*

*El bailongo se formó*

*en su ley*

*a la luz de un gran farol*

*medieval.*

*Todo el barrio se volcó*

*en aquel  
caserón, bajo el parral,  
a bailar,  
y al quejarse el bandoneón  
se escuchó  
tristes las notas de un tango  
que nos hablaba de amor,  
de mujer, de traición,  
de milongas manchadas de sangre,  
de sus malevos y el Picaflor.*

*Se fue el arrabal  
con toda su ley.  
Su historia es, tal vez,  
la cruz del puñal.*

*Se fue el arrabal  
que hablaba de amor  
y aquel taconear  
también se perdió.*

*¿Quién no sintió  
la emoción del taconear  
y el ardor  
que provoca el bandoneón  
al llorar?  
Tango brujo de arrabal,  
triste son  
que se agita en el misal  
de un querer  
y en la lírica pasión  
del matón.*

*Notas que muerden las carnes  
con su motivo sensual  
al volcar la pasión  
que llevamos, tal vez, muy adentro,  
en lo más hondo del corazón.*

La **pasión** es una emoción que caracteriza las letras de tango. En su libro "Elementos del psicoanálisis", Bion (1988) explica que entiende por "Pasión" o la carencia de esta, al componente derivado de L, H, y K (iniciales de Amor, Odio y Conocimiento en inglés). El término representa una emoción experimentada con

intensidad y calidez, sin ninguna sugerencia de violencia. Y agrega que el sentido de violencia no debe ser expresado por el término “pasión” a menos que esté asociado con el término “voracidad”. Para el autor la pasión evidencia que dos mentes están unidas. No puede haber menos de dos mentes si la pasión está presente. Siendo un sentimiento único que se da en el encuentro con el otro.

## CAPÍTULO III -ASPECTOS TERAPÉUTICOS DE LA DANZA-

“Pa' que bailen los muchachos  
via' tocarte, bandoneón.  
¡La vida es una milonga!  
Bailen todos, compañeros,  
porque el baile es un abrazo:  
Bailen todos, compañeros,  
que este tango lleva el paso.”  
Pa' que bailen los muchachos.  
Tango 1942  
Música: Aníbal Troilo  
Letra: Enrique Cadícamo

### **1-Antecedentes de la danza al servicio terapéutico.**

La danza en su más amplio espectro ha desbordado teatros, escenarios y calles, para posicionarse con su fuerza y belleza en consultorios y grupos terapéuticos. Sebiani (2005) resume el estado actual del conocimiento científico de la Danza Terapia (DT) y sus aplicaciones a las adaptaciones psicológicas de diferentes enfermedades crónicas tales como cáncer, fibromialgia y SIDA. Se discuten aspectos relevantes de la DT (danza terapia) y de sus aportes a la vida de los pacientes. Los estudios encontrados revelan que la DT es un excelente complemento para aliviar los efectos colaterales de las terapias tradicionales, permite reducir la fatiga, la ansiedad, depresión y percepción del dolor al mismo tiempo aumenta el vigor, la energía vital, auto-imagen y estados internos del paciente. Dada la creciente evidencia se recomienda trabajar la DT como medio integral de salud somática en conjunto con los tratamientos tradicionales.

Mills y Daniluk (2002, citado en Sebiani, 2005) indican que la Danza Terapia es un método muy efectivo para la rehabilitación y la adaptación de problemas físicos y psicológicos, ya que trabaja con la premisa de que el cuerpo refleja los estados psicológicos del individuo. El ADTA (American Dance Therapy Association), la define como: *un proceso que fomenta el bienestar emocional, cognitivo y físico de la persona, facilitando así el crecimiento emocional y la integración del cuerpo-mente.*

La Danza Terapia es una forma de psicoterapia donde la vía principal es la creación, la cual parte en todo momento del paciente; esto facilita el proceso terapéutico. Es durante el proceso de la DT que se retorna a la interrelación del cuerpo-mente y movimiento-emoción. Al igual que los diferentes estilos de danza, la DT es expresividad y comunicación, es un catalítico del trabajo creativo y de la sanación, donde la importancia es el discernimiento y la observación del flujo natural de los movimientos, lo cual implica un proceso mental de alto nivel de abstracción. Este puede ser llamado así por su veracidad al partir de lo más primario del ser, al contemplar dentro de cada uno el único y auténtico individuo; o por un método de trabajo de terapia donde uno es observado y observador en un momento determinado. (Ellis, 2001 citado en Sebiani, 2005).

La DT apuesta a la inseparabilidad del cuerpo y la mente, la esencia natural del juego, creatividad inherente a todo ser y conecta así la emoción con la locomoción (Best, 2000 citado en Beatlle, 2009), a diferencia del quehacer diario, que enfrasca al ser en diferenciar la parte corporal de la mente, anulando el potencial expresivo.

Beatlle, (2009) asevera que, la capacidad artística y creadora serían herramientas de expresión de lo más intrínseco del ser, a modo de juego, aumenta la capacidad de disfrute aportando al bienestar. De por sí el arte existe desde la noche de los tiempos. Todas las culturas han producido grafismos, músicas, danzas y objetos cuyos fines no eran utilitarios. Dichos lenguajes universales trascienden los límites del lenguaje verbal y permiten a cada uno expresar emociones o experiencias profundas, más allá de las palabras. Las expresiones artísticas son producciones con alto grado de perdurabilidad, traspasando barreras epocales y fronteras.

Heinz Kohut (1977, citado en Beatlle, 2009) afirmó que el proceso creativo tiene poderes que van mucho más allá de la necesidad de compensación o efectos reparadores temporales. Por otro lado Rollo May y Joseph Zinker opinan que la creatividad es la expresión del individuo en su más elevado grado de salud. De hecho Rollo May (1994, citado en Beatlle, 2009) describe al artista como atrapado en un acto destinado a estimular el desarrollo del ser.

Zinker, (1978, citado en Beatlle, 2009,13) Las emociones se desbloquean de modo que pueden ser experimentadas y expresadas, liberando al artista y permitiéndole establecer un contacto más espontáneo con sus emociones, de cara a vivir una vida más rica, repleta de sensaciones y de emociones dirigidas de un modo creativo.



## 2- El tango baile, texto del cuerpo.

Entre los diferentes lenguajes de la danza encontramos al tango que se compone de escenas culturales con cualidades musicales, corporales y espaciales que se distinguen entre sí. Desde su dinámica intersubjetiva, estos ámbitos crean y recrean significados sociales alrededor de la normatividad de los cuerpos, que opera en el tango, desde sus inicios. En los últimos años, la práctica se nutrió de nuevas propuestas de baile que se fueron esparciendo hasta adquirir un peso visible como espacio alternativo, mientras que con anterioridad la actuación se mantenía en los márgenes de convenciones rígidas e inalterables. De estas experiencias fue surgiendo el concepto de exploración corporal del *tango Nuevo* (Liska 2008, citado en Liska 2009) y la dinámica de intercambio de roles del *tango Queer*. La música también atravesó un proceso de cambio a través de las nuevas orquestas típicas y su renovada impronta “rockera” (Liska 2007, citado en Liska 2009) pero la captación mediática se detuvo en la novedad proveniente de la mixtura musical que comprende el tango electrónico. Desde diferentes puntos de vista, todas estas experiencias debaten su pertenencia al género musical y disputan su sentido, rompiendo con el mandato inflexible de la tradición cultural.

Liska, (2009, 2,3) El término “*Tango nuevo*”, posee un uso más preciso que designa una nueva forma de bailarlo. Entonces, en los últimos cinco años aproximadamente, adquiere visibilidad en espacios públicos y festivales de tango la experiencia de baile del tango “nuevo”. Se trata de jóvenes bailarines profesionales que “investigaron” las estructuras de movimiento en el tango estudiando lo que ocurre con los cuerpos en cada secuencia de pasos, con el objetivo de “crear movimientos nuevos, eliminar la rigidez y generar mayor sensibilidad corporal”.

Centrada en la experimentación corporal que enriquece la actividad de manera innovadora, la búsqueda del equilibrio como sostén del enlace en la pareja de baile y la realización de movimientos más espontáneos, el aprendizaje del tango se convierte en lo que propongo llamar un “juego corporal reflexivo”. El tango nuevo busca la conexión corporal de cada individuo consigo mismo.

El tango nuevo, asevera Liska (2009), busca la conexión corporal de cada individuo consigo mismo y el tango queer propone combinaciones en los roles de la pareja de baile. Tanto el “juego reflexivo” del tango nuevo, como el intercambio de roles del tango queer se estructuran en la posición del abrazo, que es más abierto. La distancia entre los cuerpos favorece la diferenciación de los que bailan, permitiendo el

contacto primeramente con la emocionalidad y corporalidad propia para luego conectar con la pareja.

### **3- El Tango a la luz del psicoanálisis.**

El psicoanalista Horacio Etchegoyen, también fue atraído por el mundo del tango. Su ojo analítico se volcó sobre las letras. Considera el tango como un fenómeno cultural relacionado con la sexualidad y los procesos inconscientes.

El grupo de investigación sobre letras de tango, formado por los siguientes psicoanalistas: Etchegoyen, Dimov, Capello, Caso de Leveratto, Neuman, Retondano y Silvani de Capello, (2004), presentan su trabajo diciendo:

Las letras de tango, develan procesos inconscientes, el drama de sus protagonistas: el inmigrante, ilusionado y a la vez nostálgico por la pérdida de la 'madre patria'; el porteño, invadido por los inmigrantes y teniendo que darles cabida como nuevos compatriotas; el habitante de 'tierra adentro', que fue arrastrado a la ciudad por las nuevas condiciones de la vida rural, y el conventillo, como espacio en el que se alcanzó la integración de esos grupos. Como en una paleta de pintor, que contiene los diversos colores y matices, aparecen las interpretaciones acerca de la nostalgia, la congoja, la soledad, la relación con la madre abandonada, la rivalidad con el padre, la relación entre los géneros, el machismo, el enamoramiento, la identidad, el miedo a morir, el nacer a una nueva vida, el pasaje del 'gaucho' al 'guapo'. (pp.222)

El tango llega para quedarse y globalizarse, pues el mundo se siente identificado con este fenómeno. "La cumparsita" bien lo dice en sus versos. "La cumparsita" es un tango cuya melodía fue creada y escrita entre finales del año 1915 y principios de 1916 por el músico uruguayo Gerardo Matos Rodríguez. Poco después y a pedido de Matos Rodríguez, recibió arreglos musicales de Roberto Firpo quien posteriormente a esto, la tocó junto a su orquesta por primera vez en público. Su letra más popular pertenece al argentino Pascual Contursi y dice así:

*"Con permiso, soy el tango...  
Yo soy el tango que llega  
por las calles del recuerdo.  
¿Dónde nací? Ni me acuerdo,  
en una esquina cualquiera.  
Una luna arrabalera  
y un bandoneón son testigos.  
Yo soy el tango argentino.*

*Donde guste y cuando quiera.”*

Agregan (Etchegoyen et al., 2004, 223) “En cuanto valor social, la letra del tango expresa el amor, la nostalgia y la tristeza, así como también, aunque menos, la alegría y la crítica social”. Con el tango canción, la sexualidad y el amor siguen presentes; pero más como expresión del fracaso y de la pérdida que de la alegría y el placer.” Un ejemplo claro de esto es “Mi noche triste” este tango expone en primer plano la tragedia de un hombre abandonado por su mujer; pero también simboliza el drama del inmigrante que perdió su madre patria. El tema musical, Lita, de Samuel Castriota, se convirtió por la magia poética de Pascual Contursi en este tango inmortal, que también significa el ascenso de Carlos Gardel a un lugar inigualable. Gardel lo grabó para Odeón en 1917, lo cantó en el teatro Esmeralda ese mismo año y volvió a grabarlo en 1930. Son innumerables las versiones de “Mi noche triste”, que figuran en el repertorio de todas las grandes orquestas y de los más destacados cantores desde entonces. Podemos mencionar a Alberto Gómez, a José Basso con Fiorentino, a Florindo Sassone con Jorge Casal, a Aníbal Troilo con Edmundo Rivero y a muchísimos más. Recordemos la primera estrofa de este tango:

*Mi noche triste (Lita).*

*Tango 1916.*

*Música: Samuel Castriota.*

*Letra: Pascual Contursi.*

*“Percanta que me amuraste  
en lo mejor de mi vida,  
dejándome el alma herida  
y espina en el corazón,  
sabiendo que te quería  
que vos eras mi alegría  
y mi sueño abrasador,  
para mí ya no hay consuelo  
y por eso me encurdelo  
pa’ olvidarme de tu amor.”*

Pascual Contursi, continúan los autores, es un poeta sentimental, su verso es fluido, plástico. Maneja con discreción y en forma precisa el lunfardo. Si nos atenemos al bello y documentado libro histórico de Lucía Gálvez y Enrique Espina Rawson, Romances de tango citado por Etchegoyen et al. (2004), Pascual Contursi, un impenitente bohemio, abandonó a su mujer, Hilda Briamo, y a sus hijos (entre ellos José María, que fue con el tiempo otro gran letrista del tango) en 1913, es decir poco antes de escribir la letra de Mi noche triste. De esto se sigue, para el psicoanálisis, que el poeta usó el mecanismo de proyección para componer su tango, donde él (y no su mujer) sufre el abandono.

Los autores citan a Horacio Salas que afirma, que Contursi puede ostentar con justicia el título de inventor del tango canción, ya que transforma una danza en una crónica, en un relato, que expresa con sencillez y hondura el sentimiento del hombre común, su dolor, su frustración y su angustia. Etchegoyen et al. (2004) agregan que en esta frustración y en esta angustia el poeta también expresa el complejo de Edipo, con una madre inaccesible que se aleja y hunde al hombre en la angustia de castración, con la guitarra (el pene) colgada del ropero y la impotencia para hacer vibrar sus cuerdas. La guitarra también representa, por cierto, a la mujer y a la madre.

Etchegoyen y su grupo de estudio sobre el tango destacan que “No se puede comprender cabalmente al tango sin referirse al fenómeno inmigratorio que sucedió en nuestro país desde mediados del siglo XIX y, principalmente, desde 1880 a 1920. “

Los inmigrantes llegaron con la ilusión de una vida mejor, pero también traían la nostalgia por dejar su tierra de origen, cuestión que profundizamos en páginas anteriores. A este sentimiento se suma la dificultad de su inserción en un país nuevo. Para analizar y comprender esta situación Etchegoyen et al. (2004) se remiten al esquema de Melanie Klein (1952), en los inmigrantes se mezclaban angustias depresivas por la patria (= madre) perdida, con las angustias persecutorias que los amenazaban en su adaptación. Los argentinos, los criollos, también reaccionaban con estos dos tipos de angustias, al sentirse invadidos desde afuera por los inmigrantes (angustias persecutorias) y teniendo que darles un lugar como nuevos compatriotas (angustias depresivas). Otro proceso que es usual identificar en las letras de tango es la negación de los aspectos malos de la tierra que se dejó, en el sentido de madre que no dio, mientras se idealizan sus aspectos bondadosos.

Donde más se alcanzó la integración de argentinos e inmigrantes fue en el conventillo, en el que vivían los porteños pobres, junto con los que llegaron del campo a la ciudad, y los inmigrantes. El tango los unió a todos en el abrazo simbólico de la danza, del canto y de la música. (Etchegoyen, et al. 2004)

*En Tinta roja, el tango de Cátulo Castillo y Sebastián Piana (1941), se expresa bellamente la nostalgia del inmigrante por su patria lejana:*

*“Y aquel buzón carmín.  
Y aquel fondín  
donde lloraba el tano  
su rubio amor lejano  
que mojaba con bon vin.”*

En este tango, como en muchos otros, expresa la nostalgia y la congoja del inmigrante con patética claridad al evocar a la rubia lejana y al mismo tiempo, la niñez y el lugar cultural en que transcurrieron los primeros años de su vida. El mismo tango enlaza la añoranza de la patria lejana con la de los años perdidos de la infancia y se pregunta: Etchegoyen et al. (2004, 224)

*“¿Dónde estará mi arrabal?  
¿Quién se robó mi niñez?  
¿En qué rincón, luna mía,  
volcás, como entonces,  
tu clara alegría?”*

Podríamos decir que el tango fue una expresión epocal. Donde a partir de la creación artística se logra afrontar el dolor psíquico que había producido el duelo por el exilio. Las letras nos cuentan los pasares y pesares de esta generación. Su danza de pareja enlazada busca en el abrazo contención. Como dice Mario Benedetti (1992, parr.1) *"Es virtualmente imposible que, después de varios tangos, dos cuerpos no empiecen a conocerse. En esa sabiduría, en ese desarrollo del contacto, se diferencia el tango de otros pasos de baile que mantienen alejados a los bailarines entre sí o sólo les permiten roces fugaces que no hacen historia."*

Siguiendo la dinámica etchegoyana se cita una estrofa de *“Así se baila el tango”* donde se concentra el sentido del abrazo tanguero. *Letra de Elizondo Martínez Vila y Música de Elías Randal.*

*“Así se baila el Tango,  
sintiendo en la cara  
la sangre que sube  
a cada compás,  
mientras el brazo,  
como una serpiente,  
se enrosca en el talle  
que se va a quebrar.  
Así se baila el Tango,  
Mezclando el aliento,  
Cerrando los ojos  
pa´ escuchar mejor  
como los violines  
le cuentan a los fueyes  
por qué desde esa noche  
Malena no cantó...”*

Wilma Bucci (2011), psicoanalista y bailarina. En su obra *“El interjuego de procesos subsimbólicos y simbólicos en el tratamiento psicoanalítico: Hacen falta dos para bailar el tango, pero, ¿quién sabe los pasos, quién dirige? La coreografía del intercambio psicoanalítico.”* dejó que el tango entrelazara el lenguaje de la danza y del psicoanálisis.

Bucci (2011) considera que analista y paciente llegan a la sesión con un conjunto de esquemas de emoción, arraigados en la experiencia subsimbólica corporal y emocional, desarrollados en las interacciones interpersonales de sus vidas, y activados en el contexto relacional de la sesión. Explica que los procesos subsimbólicos son formas de pensamiento sistemáticas, organizadas que continúan desarrollándose a lo largo de la vida. Pueden tener lugar dentro y fuera de la conciencia.

El tango argentino y la enseñanza del tango, asevera la autora, ofrecen ejemplos óptimos de procesos que son sistemáticos y subsimbólicos que tienen lugar sin darnos cuenta y que subyacen a la intersección de la organización interna y la comunicación interpersonal. Los objetivos del tratamiento incluyen la nueva integración de esquemas de emoción que han sido disociados en respuesta a un estrés o trauma agudo o crónico y nuevas resoluciones de soluciones previas que han demostrado ser poco adaptativas en los contextos vitales actuales. En el intercambio analítico, como sucede en las complejas interacciones del tango, la comunicación subsimbólica ofrece la guía para la exploración e integración corporal y emocional. En el tratamiento, la comunicación subsimbólica abre potencialmente nuevas conexiones para el modo simbólico, el cual entonces retroalimenta para profundizar las exploraciones subsimbólicas y se construyen nuevos y emergentes esquemas compartidos.

Bucci (2011) sabe que el tango es un baile de improvisación y creación libre. Si bien hay una técnica y pasos a seguir, la manera de combinarlos y los adornos que se hagan sobre cada uno depende de la pareja en cuestión. De la misma manera sucede en el contexto terapéutico. En ambas situaciones se crean nuevos patrones en la mente de ambos participantes.

**.SEGUNDA PARTE.  
.MARCO METODOLÓGICO.**

## CAPÍTULO IV -METODOLOGÍA Y PROCEDIMIENTO-

### **1- Preguntas que guiaron la investigación.**

- ¿Puede ser la práctica del tango una experiencia emocional y aprender de ella?
- ¿Es posible acceder a la emocionalidad de la pareja de baile?
- ¿Cómo se realiza una producción conjunta sin que medie la comunicación verbal? Qué papel juegan las percepciones al momento de interpretar la marca del compañero de baile?
- ¿Bailar tango es una actividad que permite integrar emociones cuerpo y mente y así producir pensamientos?

### **2- Objetivos de la investigación.**

- General:

Analizar la experiencia emocional en bailarines y bailarinas que practican tango, de forma continua durante cuatro años o más.

- Específicos:
  - ✓ Profundizar en las ideas-aportes de Wilfred Bion al psicoanálisis.
  - ✓ Analizar el baile a la luz de conceptualizaciones bionianas.
  - ✓ Profundizar que tipo de emociones produce bailar tango.



- ✓ Analizar si la práctica del Tango enriquece, en algún sentido, la vida de los bailarines.
- ✓ Vincular la práctica del tango con la integración de la personalidad. (madurez emocional, fuerza de carácter, capacidad de manejar emociones conflictivas, tolerancia a la frustración)

### **3- Diseño de investigación.**

#### **3-a) Tipo de estudio.**

Esta investigación se encuadra dentro de la **metodología cualitativa**. La cual brinda herramientas para comprender y adentrarse en la subjetividad de los participantes de este trabajo, considerando lo que dice y hace una persona como resultado de procesos internos.

Se trata de un estudio **exploratorio**. Los estudios de tipo exploratorio se realizan cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado antes (Hernández Sampieri, 1998).

#### **3-b) Tipo de diseño.**

Se utilizó un **Diseño narrativo**. En los diseños narrativos se recolectan datos sobre las historias de vida y experiencias de ciertas personas para describirlas y analizarlas. Pueden referirse a: a) toda la historia de un individuo o grupo, b) un pasaje o época de dicha historia de vida o c) uno o varios episodios.

### 3-c) Muestra.

En función de los lineamientos planteados, se utilizó una muestra no probabilística intencional compuesta por 4 sujetos, que accedieron a participar voluntariamente. Al momento de seleccionar los participantes de la muestra se consideraron los siguientes criterios:

- Sexo: dos mujeres y dos hombres.
- Edad: adultos entre 30 y 50 años.
- Personas que bailen tango de manera constante durante cuatro años o más. , el interés en trabajar con estas edades es que generalmente a esta edad la personalidad ya es más estable y existe un mayor equilibrio en el desarrollo psicofísico, también hay una mayor solidez en cuanto a los gustos e intereses. Sin embargo en esta edad se continúan produciendo cambios aunque estos son menos dependientes del paso del tiempo y se condicionan más por las diversas experiencias de la persona.
- Los participantes en este estudio asisten a diversas milongas ubicadas en el Gran Mendoza. Se entiende por Gran Mendoza a los departamento de Capital, Godoy Cruz, Guaymallén, Las Heras, Lujan de Cuyo y Maipú.

### 3-d) Instrumentos.

Se realizarán **entrevistas individuales** con un formato **semiestructurado**, en el cual las preguntas están definidas previamente –en un guión de entrevista- pero la secuencia como su formulación puede variar en función de cada sujeto entrevistado. Este tipo de entrevista permite enfocarnos en los objetivos de la investigación a la vez que otorga cierta flexibilidad para que el entrevistado pueda explayarse.

### **3-e) Procedimiento.**

Etapas:

- 1- Se estableció contacto con bailarines y bailarinas de tango en las distintas Milongas de la ciudad de Mendoza.
- 2- Se los invitó a participar en la investigación. Se informó sobre las características del estudio, la participación voluntaria y anónima.
- 3- Posteriormente se acordó con los bailarines individualmente, días y horarios, a fin de poder realizar las entrevistas de manera individual. Asimismo se aclaró la confidencialidad de los datos obtenidos, de esta forma se logró mayor rapport a la hora de entrevistar y sinceridad por parte de los participantes al responder
- 4- Una vez analizado el material se realizará se realizó una devolución individual sobre los aportes cometidos.

### **3-f) Análisis de los datos.**

Las entrevistas fueron analizadas a partir de la escucha analítica, dicho análisis estuvo enmarcado en el psicoanálisis escuela inglesa, rigurosamente supervisado por la Lic Cristina Hernández, especialista en este campo.

**.TERCERA PARTE.**  
**.PRESENTACIÓN DE RESULTADOS.**  
**.ANÁLISIS DE LOS DATOS.**  
**.CONCLUSIONES.**

## CAPÍTULO V –PRESENTACIÓN DE RESULTADOS Y ANÁLISIS DE LOS DATOS-

A continuación se presentan las entrevistas realizadas. Se analizan los resultados obtenidos en la presente investigación de acuerdo con los objetivos planteados. Los datos personales de los entrevistados han sido modificados a fin de mantener la confidencialidad de los participantes.

*“hay un tráfico de sentimientos clandestinos en la pista”  
“El tango tiene una cosa expectante y adrenalínica, estar dispuesta y expectante”  
“El cuerpo habla de maneras más sinceras, es mayor el acercamiento a la verdad.”  
“Un loco, solitario, apreciador de abrazos.”  
“al primer abrazo entendí el concepto, conocer al otro sin hablar.”*

### 1- Primer caso. -Ramiro-

Edad: 35 años.  
Ingeniero.  
Soltero. Una hija.

#### Recortes significativos de la entrevista.

1- Cuánto hace que bailas tango?

**Eo-** Cuatro años...

2- Por qué empezaste a bailar?

**Eo-** Acompañé a un amigo que hacía poco había quedado soltero y necesitaba salir del bajón. Pero abandoné. Era muy vergonzoso y me estaba costando bastante la técnica y la cercanía con las bailarinas...

Después retomé y me propuse no dejar. Estaba atravesando una crisis emocional y de separación. Tenía una depresión muy grande, me sentía perdido. Con el tango empecé a mejorar era una actividad que me colmaba. Me hacía muy bien sentir que estaba venciendo mi timidez, invitar a bailar a una mujer era un logro. Es una responsabilidad, para quien guía en el baile, que la chica la pase bien.

3- Te ha servido en otros aspectos de la vida esta experiencia?

**Eo-** Si, en un montón, en especial en el momento de acercarme a una chica que me gusta. Acercarme a hablarle, invitarla a salir. En la milonga incorporás ese código, pues es el hombre quien propone. Es como un ejercicio. De todas maneras hacer una analogía es algo complicado, ya que las parejas de baile son muchas y la pareja de la vida es una.

4- Por qué tango y no otra danza?

**Eo-** Nunca se me hubiese ocurrido otra danza. Siempre me gustó el tango, la música, sus letras (...) Para bailar tango no necesito tomar alcohol, bailo sobrio y lo disfruto, en cambio cuando iba a los boliches tomaba para desinhibirme.

5- Con qué frecuencia bailás semanalmente?

**Eo-** A dos o tres milongas por semana voy seguro y bailo casi todas las tandas, bueno en realidad las que me gustan. Aunque todas las noches son diferentes por distintos motivos. Influye mi estado emocional, el ambiente por ahí va gente que no va a bailar y son mesas grandes que hacen mucho ruido y no me dejan escuchar la música.

6- A qué te referís cuando decís que influye tu estado emocional?

**Eo-** Y es raro a veces estoy bien y no logro emociones en la pista, a veces estoy mal o cansado y en la pista logro una conexión increíble con quien bailo. La satisfacción mía no depende de la estética del baile, ni de hacer grandes figuras sino pasa por la conexión es un sentimiento que surge con la chica, un momento de encuentro, comunión donde ni siquiera estoy pensando en que pasos estoy haciendo. No pasa muy seguido, pero cuando pasa es un sentimiento único, es un momento que te permite soñar.

7- Te permite soñar?

**Eo-** Si, ese momento en que estás presente pero hay un nivel de conexión con tu pareja que a veces sentís que están solos en la pista, hasta el tiempo pasa de una manera diferente.

8- Cómo se logra la conexión?

**Eo-** No sé a veces pasa, se da. Hay condiciones que pueden favorecer a la conexión con la pareja. En mi caso la primera es la música, si bailo tangos que no me gustan me cuesta mucho conectarme con mi pareja. Después el abrazo, sentir a la otra persona. Yo bailo con el abrazo milonguero que se dice, es el abrazo bien cerrado, transmite mucho un abrazo. Te das cuenta si la otra persona está cómoda o si tiene resistencia. También te das cuenta si están pasando otras cosas en especial en la manera que se toman las manos.

Otra condición es transmitir un movimiento, que la chica lo interprete y también esté disfrutando. Y si la chica te gusta. Es perfecto. Es un estado en que mi confianza aumenta de manera ilimitada, siento que podría hacer cualquier cosa y que la mujer me seguiría. Sentir que ella lo está disfrutando y que lo logré con pocas herramientas, porque no soy de hacer muchas figuras ni grandes pasos, es como una droga, no me drogo pero supongo es comparable a esa excitabilidad, esa sensación de que todo está bien. Ese exceso de confianza.

9- Cómo elegís con quien bailar?

**Eo-** En la milonga es el momento y lugar donde uno elige más veces en tan poco tiempo. Elijo la tanda, el número de tango, la bailarina...

Si una bailarina baila mejor que yo, por lo general la saco en el segundo tango. Si baila peor que yo, pero sé que le gusta bailar conmigo, también la saco en segundo. Hay un estilo de tangos rápidos que no me gustan mucho y no bailo las tandas completas. Cuando la noche está perdida porque las tandas no me gustan y las bailarinas con que me gusta bailar no están, bailo dos temas... Hay noches que me siento bailarín de ballet y bailo todas las tandas, bueno las que me gustan, revoleo la vista y a quien me está mirando la invito y ya, sólo necesito alguien con quien bailar.

Eso en Mendoza no pasa mucho, está bueno respetar la mirada, acá los hombres se acercan a la mesa de la mujer y la invitan a bailar, la ponen en el compromiso de aceptar. Buscar a alguien con la vista y que ella te sostenga la mirada es una elección mutua. Es más fácil esquivar una mirada, que decirle que no a alguien que tenés parado enfrente. Hay orquestas que me gustan bailar con persona en especial así que la busco con la mirada y así la invito. De esa manera yo también me siento elegido. Por más que el hombre proponga la que elije es la mujer.

Hay noches que salgo con ganas de que alguien me elija, espero que me miren para invitar a la pista, de esa manera me siento mejor, voy en ganador a la pista, me da confianza. También he aprendido a darme cuenta cuando a alguien no le gusta bailar conmigo... O porque no me mira nunca, por ejemplo, tengo una compañera que lo hace

y cuando voy a invitarla a su mesa baila por compromiso, siento que no está presente, que está esperando que termine la tanda o pensando que tiene que hacer después, el abrazo transmite todo, baila con los ojos abiertos, no se entrega. Tiene la mano dura ofreciendo resistencia. No hay magia en esa pareja, siento que no hay conexión.

Hay bailarinas que uno sueña bailar con ellas, tiene las expectativas muy altas, una vez me sacó a bailar una de ellas, en Buenos Aires. Yo la había estado mirando y bailaba muy bien, no hacía grandes figuras pero entendía de conexión milonguera, era una mujer grande y muy linda. Justo era una tanda de vals y no sé bailarlo, así que le dije que no, que me encantaría bailar con ella pero no quería arruinar ese momento, así que si a ella le parecía, la invitaba a bailar cuando pusieran una tanda de tango. Así lo hice y fue perfecto. El día siguiente fui a otra milonga y ella estaba dando una exposición, resultaba que era una alemana, que había viajado a dar una exposición, tomar y dar clases. Ya con eso me fui contento, no necesitaba nada más. Salvé la noche, con eso me sentí lleno.

Hay bailarinas que estoy esperando que lleguen, con las que me gusta mucho bailar, es importante que sepan bailar, lo principal es que la mujer no me saque del eje. Que maneje su equilibrio. Hay bailarinas con las que me gusta bailar y nada más, como que en la pista nos entendemos pero no puedo tener una charla porque me aburren o simplemente no me caen bien. Hay bailarinas que no bailan tan bien pero me gustan como mujer. Y si alguien me gusta mucho por ahí en el baile se me complica un poco porque me cuesta concentrarme.

10- Cómo controlas tus impulsos cuando tu pareja de baile te gusta mucho?

**Eo-** Es algo que con la práctica he aprendido a manejar, ya que al incorporar la técnica me siento más seguro y puedo disfrutar del baile y de abrazar a mi compañera. El tango es un baile muy sensual y de mucha cercanía, pero uno pone una barrera para no quedar expuesto, no sé bien como, pero así sucede. Las caras están muy cerca y el los roces son constantes, podría confundirse, pero no da hacerlo y ya, no hay que mezclar... En el abrazo hay mucha intimidad pero límites a la vez, se comparte con la bailarina pero no se fusionan.

Hay otras búsquedas que encontré en la milonga, que en un principio no quería que se notaran. Por ejemplo: no está bueno ir de levante a la milonga, la idea es ir a bailar, pero como en todo grupo los encuentros se dan. También hay una necesidad social de hacer algo, pertenecer a un grupo, conocer gente, no quería que se note esa necesidad de encuentro. Después, con el tiempo, no me importó que se notara. Creo que a todos los que vamos de milongas nos pasa, el formar parte de algo es una necesidad natural...

11- Qué es una "pausa" en el baile?



**Eo-** Una parada, es un paso que lo congelas, un momento de quietud.

12- Hacés “paradas” cuando bailás?

**Eo-** Si, en ese momento de stop la sensibilidad de la música aumenta. Al menos a mi me pasa. Podés sorprender a tu pareja, el hombre tiene la ventaja porque sabe que va a hacer, como va a continuar el baile.

13- Influyen de alguna manera los espectadores cuando estás en la pista?

**Eo-** Si eso pasa, bailas y te miran de las mesas los que están en a milonga, es una sensación linda, no bailo para que los demás me miren, pero es un placer adicional. A veces te conectás tanto bailando que sentís que no hay nadie más alrededor. En Buenos Aires es fundamental, el éxito de que bailes depende de que te miren, no es un dato menor. Es un dato técnico, el varón que demuestra a las demás mujeres que no sacó a bailar, destreza en la pista, tiene posibilidades de seguir bailando.

La primera vez que fui a una milonga en Buenos Aires una amiga me pasó tres datos para bailar. Uno era el cabeceo, dos bailar término medio, tres bailar con alguien que tenga las mismas posibilidades de baile que yo, o un poco mejor.

Con la alemana me pasó, era una mujer hermosa con un cuerpo impresionante. La había estado mirando como bailaba y lo hacía bien, cuando la saqué a bailar, bailamos muy conectados y muy bien al parecer. Cuando me senté todas las miradas estaban sobre mí, fue una sensación increíble. No paré de bailar en toda la noche.

14- Te parece que bailar tango te ha servido para mejorar otros aspectos de la vida? Cuáles?

**Eo-** Me ayudó a vencer la timidez, para ser más sociable, me salvó de una depresión. Hoy todos los amigos que tengo vienen del tango. Muchos logros y satisfacciones personales me las ha dado el tango. Antes de empezar a bailar hacía muchas cosas, tenía un buen trabajo, estaba estudiando inglés, me iba bien pero nada me apasionaba. Tenía un sensación de vacío muy grande. En el tango encontré una especie de paz que antes no tenía.

Tener más amigas, bueno antes tenía amigas pero con la mayoría transgredí la amistad... No eran sólo eso, siempre había otro interés, me gustaban. Ahora tengo amigas y es muy importante para mí, he aprendido a valorar la mirada femenina de las cosas, es muy distinta a la nuestra e interesante. Las mujeres ven cosas que los hombres no vemos. Con el tango me moderé.

15- Hay otros logros y satisfacciones personales que te haya dejado el tango?

**Eo-** En otra provincia que vivía me convertí como en una especie de referente cultural. Organizaba y musicalizaba milongas. Hacía el diseño de los carteles. (muestra varios carteles que tiene colgados en su living).

Pude explorar facetas mías que tienen que ver con lo artístico. Leo sobre la historia del tango, sus letras sus poemas, me realicé mucho. Siempre tuve crisis vocacionales entre números y letras, entre ingeniería y literatura. En mi trabajo me va muy bien, está relacionado con lo concreto y es ir para adelante, siempre me mandan a hacer cursos afuera, tengo un equipo de trabajo a cargo, todo el tiempo estoy aprendiendo cosas, confrontando... Me gusta, no me aburre. Después vuelvo a mi casa y me gusta hacer otras cosas. No soy un fanático del trabajo. Y las cosas que me gustan hacer están relacionadas con el arte. El tango es el móvil.

16- Has estado en pareja con alguien que baile tango?

**Eo-** Si, estuve saliendo con una milonguera, ella bailaba hace mucho más tiempo que yo.

17- Viviste situaciones de sentir celos?

**Eo-** Si, yo no pero ella era re celosa, de hecho por eso terminamos. Ella me decía que era yo quien se los generaba. Pensaba que me pasaban cosas con las mujeres que bailaba, que los encuentros no terminaban en la pista. Estaba muy mal, comenzó a hacer terapia para tratar sus celos.

Yo los manejo porque sé que son infundados, que otro hombre abrace a mi novia es superficial y visual, por ahí choca a la vista, pero entiendo que la danza es así. Aunque por otro lado hay un tráfico de sentimientos clandestinos en la pista.

18- Tráfico de sentimientos?

**Eo-** Si, entiendo que funciona así, el abrazo trasmite todo, hay cariño en él, seducción, y erotismo. Sucede y está buenísimo que así sea, una pareja de baile que tiene magia, se conecta y está viviendo a pleno ese momento. Se produce un enamoramiento, un estado de ensueño cuando la pareja funciona. Pero esto es en la pista, no fuera de ella.

19- Has sentido envidias y competencias en la milonga?

**Eo-** Y... yo trato de llevarme bien con todos. No tengo competencias con otros hombres, tampoco tengo mi "harem" de mujeres con las que comparto la mesa y bailo. Pero si, pasa mucho en la milonga, se miran, se evalúan, hay chusmeríos, están atentos a con quien llega o se va cada uno. Si he invitado a alguien que me gusta a irse de la milonga conmigo y no ha querido por el que dirán y bueno lo he respetado, a mi no me interesa mucho, creo que una persona sólida no se condiciona por la mirada del otro.

### Análisis de la entrevista. –Ramiro–

Se puede observar que en el comienzo de la entrevista Ramiro realiza una **identificación proyectiva** de sus sentimientos en un amigo, a medida que avanza la misma logra conectar con sus emociones exponiendo las experiencias que lo llevan a tomar clases de tango.

Con respecto a la **tolerancia a la frustración**, en relación a la etapa de aprendizaje del tango, podemos ver que logró enfrentar y modificar los aspectos que le generaban dificultad, como la timidez que le dificultaba acercarse a una mujer y la intimidad con la compañera de baile. Mientras Ramiro baila, el sentimiento de soledad y la dificultad de producir algo en pareja, paulatinamente, fueron mitigados.

El entrevistado cuenta que invitar a una señorita a la pista “es como un ejercicio, incorporás ese código” podríamos inferir que en un primer momento es un trabajo que realiza conscientemente, invita a una bailarina y tolera la intimidad del abrazo. Luego esto se incorpora, se vuelve inconsciente, ya no es una gran dificultad acercarse a una mujer.

Ramiro logra **ser consciente** al bailar, lo que implica que se ha generado un proceso de conocimiento, favoreciendo la gestación de pensamiento, la capacidad de reflexión y auto-observación. Se trata de una persona que, al bailar, realiza un proceso introspectivo logrando captar sus emociones. Esto le facilita el encuentro, o captación de la emocionalidad de su pareja, generándose así un proceso comunicativo. Al bailar tiene una experiencia emocional que ha sido procesado por la función alfa. Lo que le permite aprender de la experiencia.

El entrevistado refiere que, a veces, logra la conexión con la pareja de baile, esto no solo es una vía por donde puede manifestar sus emociones, sino también nos habla del **contacto con las emociones** propias y así logra el contacto con el otro. Posee una conciencia (órgano sensorial de la cualidad psíquica) que le permite dar cuenta de lo que siente y transformarlo en pensamiento. Ha logrado, al bailar, recomponer la posibilidad de volver a establecer una relación con una mujer, poder producir algo en conjunto y disfrutar de ello.

Siguiendo la hipótesis de la **identificación proyectiva realista**, el entrevistado al transitar la posición depresiva, logra captar las emociones de otra persona en una relación íntima.

Se infiere que, en Ramiro, está operando la **función alfa** sobre la percepción de sensaciones internas como externas. Esto permite la producción de **elementos alfa** disponibles para producir pensamientos, dando lugar a símbolos y significados. De

esta manera, el entrevistado, vivencia la intensidad emocional que produce la conexión con su pareja, lo vive como un estado de “ensoñación” y como quien relata un sueño nos cuenta su experiencia emocional, lo que sintió en ese momento.

Ramiro tiene una **expectativa**, ser elegido, cuando esta se constata con la realidad, es decir encuentra una mirada cómplice para salir a la pista de baile, se produce una **realización**, la **concreción** de esta expectativa da lugar a una **experiencia emocional**. Esta vivencia da lugar a la formación de un **concepto**, ser elegido, ser aceptado lo que aumenta su autoconfianza.

Placer y displacer son percibidos en el “abrazo milonguero” y logra diferenciarlos. De esta manera logra la aprehensión de las impresiones sensoriales. Las cualidades de placer y displacer forman parte de su mundo interno y externo a la vez. Así distingue con quien disfruta en la pista y con quien no.

El entrevistado refiere que el baile es una producción conjunta, de mucha intimidad pero no hay fusión. Se observa que los procesos de diferenciación y discriminación Yo, No-Yo están presentes.

A Ramiro la **barrera de contacto** le permite que determinada información lo conecte con la bailarina, sin dejar expuesto al entrevistado, sobre todo en el momento en que baila con una compañera que “le gusta mucho como mujer”. De esta manera los impulsos que irrumpirían el baile están controlados. Ha logrado aprender de la experiencia, incorporando los códigos y la técnica que requiere bailar el tango.

Podemos inferir que el entrevistado “apela” al funcionamiento de la **mente muscular**, en el sentido que el baile es una **acción para comunicar**. De esta manera, a través del movimiento, explora las posibilidades de baile de su compañera y las emociones de esta. Propone un movimiento, la compañera lo recepciona, lo interpreta, lo devuelve generando un resultado entre ambos sin que sea necesaria la comunicación verbal.

El entrevistado al decir “incorporar la técnica” da cuenta de que su **mente pensante**, con el desarrollo de la función alfa, es capaz de transformar las impresiones sensoriales y emociones en elementos alfa aptos para producir pensamientos que articula con la acción de bailar.

Ha logrado disminuir la intensidad del narcisismo a medida que aumenta la intensidad del **social-ismo**. El tango y pertenecer al ambiente de las milongas le han permitido desarrollarse y crecer en sentido positivo, permitiéndose conectar con sus aspectos creativos. En la milonga el aumento del social-ismo en detrimento del narcisismo es crucial para seguir bailando, para seguir perteneciendo. En relación a la danza se evidencia un desarrollo.

Podemos observar que bailando logra un equilibrio, un grado de integración. Ha sabido desarrollar fuerza de carácter que a la vez está mitigado por la consideración hacia los demás, teniendo en cuenta que para bailar, es indispensable la consideración de la pareja. En cierto grado su experiencia del mundo se enriquece con la comprensión, simpatía y tolerancia hacia los otros, lo cual lo hace sentir más seguro internamente y menos solo.

Parte de el vacío que experimentaba Ramiro antes de bailar tango podría deberse a que una variedad de intereses y necesidades no estaban siendo atendidas por él. Bailar tango ha sido una herramienta para favorecer cierto grado de equilibrio y a la vez integrar partes de su personalidad.

## 2- Segundo caso. -Lila-

Edad: 34 años.

Médica, Profesional de salud mental.

Soltera, sin hijos.

### **Recortes significativos de la entrevista.**

1- Cuánto hace que bailas tango?

**Ea-** Cuatro años.

2- Por qué empezaste a bailar? O Que te llevó a tomar clases de tango?

**Ea** -Estaba en un momento de mi vida con muchas cosas en lo laboral, necesitaba una actividad alternativa que fuera grato y me desenchufara. Cuando iba a la facultad tomaba clases de tango pero dejé un tiempo. Y hace más de cuatro años retomé y sigo bailando hasta el momento...

3- Por qué tango y no otra danza?

**Ea** -Por la música. Por esa manera especial de comunicación que hay en esta danza, la necesidad de encuentro con el otro desde la comunicación corporal. Por mi profesión quería hacer algo que no necesitara palabras para comunicarme. Empecé Salsa, pero no... Necesitaba algo más tranquilo. Sin tanta exposición, como que la salsa es muy para afuera, para mostrarse, en cambio el tango es más íntimo, más para adentro de la pareja, el mostrarse es secundario.

4- Estabas en pareja cuando empezaste a bailar?

**Ea** -Estaba sola, bueno saliendo tranqui con un caballero que vivía en Buenos Aires...

5- Con qué frecuencia bailás semanalmente?

**Ea** -Clases dos veces por semana y milonga tres veces por semana, por ahí más...

6- Qué expectativas tenías cuando comenzaste a bailar? Cuales se correspondieron con lo que iba sucediendo y cuáles no?

**Ea** -Expectativas... Buscaba un espacio de desconexión de lo cotidiano, un espacio de disfrute. Ha sido así. Durante dos años tomaba clases y no me quedaba a la milonga, me daba vergüenza bailar, sentía que me exponía. Es un momento de contacto conmigo y compartir con otro, producir un encuentro y resultado con el otro, sin que medie el lenguaje, es el cuerpo el que habla. Lo disfrutaba pero al principio pensaba en que iban a decir, uh la nueva mirá como baila, no sabe... Después te das cuenta que no es así... Perseveré porque era un espacio mío de dialogo, de comunicarme y encontrarme con el otro, cumplió esas expectativas, ahora no puedo dejar de bailar.

7- Que te sucede bailando, que no podés dejarlo?

**Ea** -Es como jugar cuando eras niño, es espontaneo, si bien hay una técnica cada uno le pone su impronta y la creación del baile es de a dos. El tango tiene una cosa expectante y adrenalínica, estar dispuesta y expectante. Como mujer tenes que estar dispuesta, perceptiva a lo que va a suceder, me siento más cómoda siendo llevada. En ese rol.

8- Hay un momento en el que te sentiste más segura con la técnica? Qué diferencias notaste al bailar sin “pensar” en los pasos?

**Ea** -Esta danza tiene algo muy atractivo, te permite incorporar cosas nuevas, siempre estás aprendiendo. Como es una construcción de a dos, siempre se dan cosas nuevas. Sí siento que la técnica me ayuda a sentirme más cómoda y espontanea. El cuidado de como uno baila hace que se vea más lindo, lo voy disfrutando más y le pongo cosas personales.

9- Qué cosas te llamaron primero la atención de esta danza?

**Ea** -La forma de comunicación y la necesidad de estar conectado con el otro. Producir algo sin palabras y sin manejar con las manos. Como una charla sin palabras. Quiero quedarme con las sensaciones, son muchas, pero tampoco quiero intelectualizarlas para seguir jugando.

10- Que emociones hay en el baile?

**Ea** -El encuentro, disfrutar de él. Es súper halagador que alguien te elija para bailar y elegir vos también, es un contacto muy estrecho, es muy intimo hay que tener esa disposición, entrega y dejarse llevar.

11- Cómo generas un baile de a dos sin hablar sobre el paso que vas a hacer o sin repasar una coreografía? Cómo se entienden dos que bailan?

**Ea** -Implica mucho de lo físico, se siente en el cuerpo, el hombre marca el movimiento con su torso, hay que estar con el cuerpo disponible para el movimiento y receptivo para interpretarlo.

12- En esta cercanía y “charla” que se da en la pista, te podés confundir y gustarse más allá de los límites que propone el baile?

**Ea** -Y, todo puede pasar. Igual sé que no bailo tango para engancharme gente, de eso estoy muy segura. Lo hago para sentirme bien bailando, por ahí ha pasado que me guste gente con la que no bailo, simplemente porque no me gusta como baila, o que me guste bailar mucho con alguien y que fuera de la pista no compartamos nada... En la pista producimos algo en conjunto y eso es lo más importante, jugar con el otro como niños. Eso no se encuentra ni en la intimidad de una pareja. Deseo de encontrarse para y construir, me olvido de mi parte emocional, para encontrarme en lo emocional con el otro.

Con cada uno es diferente, se pone mucho de lo que es cada uno y como está ese día. Hay días que no le pega una, lo percibo en las formas, que trasmite, como marca. Hay gente que me cae mal, hay un homofóbico muy agresivo con el que no bailo. Pero hay gente que disiento en un montón de cosas pero bailar me gusta, dan lo mejor en el baile.

Hay situaciones que me han hecho sentir incómoda por un rollo personal, Alguien que me manda mensajes y me sigue, eso sí lo pondría como un límite. Si el compañero se propone otras cosas que no sean sólo bailar.

13- Cómo te das cuenta en el baile que tiene otras intenciones?

**Ea** -Porque me incomoda. Físicamente invadía en mi espacio para bailar, eso me hace estar pendiente, no para compartir sino para frenarlo, incomoda mi espacio Yoico. No se cuestiona ese espacio de encuentro, pero si se rompe con postura, es otra cosa. Genera una imposibilidad de conectarte estoy pendiente de otras cosas como hacia donde tiene la mirada... Pero eso me pasa una vez, si me saca a bailar nuevamente le digo que no, no me gusta bailar con Ud. Me costó mucho poder decir que no porque siempre me posicioné desde la que no sabe hasta que me di cuenta que no era cuestión de técnica sino de comodidad de espacios, físico, mental y corporal.

14- Cómo diferencias las marcas para realizar distintos pasos?

**Ea** -Las marcas las diferencio en el cuerpo, eso implica estar dispuesta y receptiva. Son dos personas que toman posturas, elijo llevar o ser llevada. Siempre bailo en el rol de mujer porque me siento cómoda. Aunque no es fácil poner tus emociones y tu ser a disposición del otro. Por eso bailo con quien me siento cómoda, es la manera de disfrutar.



15- Bailar tango te ha servido para mejorar otros aspectos de la vida? Cuáles?

**Ea** -Me ha servido para perder un poco esta vergüenza de exponerme desde lo físico por lo general, no me muestro, pero tengo tantas ganas de bailar y no me molesta si peso 5 kilos más que cuando empecé a bailar, me siento como más suelta en el momento de mostrarme. Al principio no me quedaba a la milonga después de la clase. Sentía que me iban a estar mirando todos y que iban a decir que mal baila la nueva... Hoy lo disfruto y no me importa. También me cuido un poco más. Antes de empezar a bailar no me arreglaba mucho, siempre andaba así nomás incluso no le daba mucha importancia al cuerpo, no reparaba en él. Con el tango he logrado integrarlo como parte de mí... También entiendo que si no le prestaba atención y lo tenía tapado, eso muestra una dificultad...

En relación a lo social no lo he relacionado. No sé si ha influenciado, obvio que tengo amigos de las milongas con quien comparto el gusto por esto, y vamos a ver músicos de tango y cosas así. El tango te obliga a estar muy receptiva, te sensibiliza. Me siento más perceptiva, sensibilizada.

16- Que es la conexión?

**Ea** -Estar dispuestos a construir un espacio común. Donde hay roles diferenciados que cada uno aporta lo suyo. Es un placer de la forma de comunicarte esa cosa d que va a venir...

17- Qué papel juegan los espectadores?

**Ea** -Puedo charlar una tanda con vos y no mirar la pista. Cuando salgo a bailar pienso lo mismo, que la gente está en la suya.

18- Que fue lo que más te costó en relación al mundo del tango?

**Ea** -Lo más difícil fue aceptarme a mí bailando, gustarme bailando. Por eso le dedico al tango un espacio importante en mi vida, para pasarla bien también.

19- Qué es una parada?

**Ea** -Es la temporalidad en el tango. El ritmo. Son momentos tan pequeños, es el momento de mayor comunicación es un momento de mucha expectativa.

20- Estamos hablando de una danza de gran sensualidad y seducción, como te relacionas con esas características?

**Ea** -Por empezar creo que la sensualidad y la seducción no tienen que ver sólo con lo corporal, un gesto, una palabra pueden ser sensuales, no sé, la forma en que alguien se rasca la nariz. Puede seducirme la forma de pensar de alguien... El tango tiene que ser sensual, por ahí lo encuentro por ahí no.

Si me ha permitido el conocimiento del propio cuerpo en distintos espacios y no necesito ser súper elástica para ser bailarina. La parte lúdica es que más disfruto, el día que deje de divertirme no bailaré más... Por eso no quiero competir ni hacer exhibiciones. Soy muy respetuosa en los tiempos que le dedico y para eso debería tener otro tipo y tiempos de entrenamiento.

### Análisis de la entrevista.-Lila-

Se puede inferir que bailar tango, ha contribuido en Lila, como una salida del sentimiento de soledad y al alejamiento del polo narcisista en sí. Al bailar y ser parte del mundo de la milonga mendocina, se vislumbra una tendencia hacia lo *social* que le permite una ampliación del espectro emocional, donde el contacto con su emocionalidad le permite el encuentro con las emociones de los demás y así generar un resultado en conjunto, que sería el baile sentido y el sentido del baile. El encuentro con el otro, la necesidad del desarrollo de lo social es una exigencia que la entrevistada estaba sintiendo y le dio rienda suelta a través del baile.

Se observa en Lila una disposición al conocimiento, donde el otro es importante para el crecimiento y el desarrollo de la personalidad. El baile le da la posibilidad de valorar al otro y acercarse al **social-ismo** a la vez que coadyuvó a estar más perceptiva y sensible.

Ante las dificultades que encontró, en el aprendizaje del tango, refiere que logró “perseverar”, lo que indica una adecuada **tolerancia a la frustración**, pudo enfrentar los obstáculos que se le presentaron en el aprendizaje del tango y modificarlos generando pensamientos. Lila tenía temor de no ser aceptada como bailarina, ser rechazada al exponer el cuerpo en la pista, lo que se traduce en una **expectativa** ser elegida. Al constatar esa expectativa con la realidad se produce una **realización**, a raíz de esto formula un **concepto**: “soy aceptada” “soy elegida más allá de las características físicas”. Pensamiento que le permite seguir bailando y disfrutar de ello.

Por otro lado manifiesta el pensamiento: “bailando tango me encuentro conmigo misma y con el otro” primeramente tenía la *expectativa* de que fuera así, al constatarlo con la realidad se produce una *realización* que facilita su capacidad para pensar. De esta manera la danza es una experiencia emocional en la vida de Lila que le permite aprender.

La entrevistada refiere que “para poder producir el baile debe estar receptiva a la marca del compañero”. De esta manera, siguiendo el modelo **continente-contenido**, podríamos inferir que el hombre proyecta un movimiento, ella lo recepciona generando una relación dinámica y de beneficio mutuo. Lila tiene la capacidad de estar abierta a las proyecciones de movimiento de su pareja de baile, las *digiere* y luego las devuelve con el movimiento adecuado para generar un baile armonioso y estético, de manera que, entre los dos crean un movimiento. Así al bailar, *continente* y *contenido* forman una relación impregnada por una emoción y facilitadora del pensar.

Con respecto a la técnica, primeramente fue necesario pensar en ella para poder bailar, al incorporarla, se vuelve inconsciente, lo que le permite explorar nuevos movimientos, apelar a su creatividad y disfrutar de las sutilezas sin estar pensando en los pasos.

Bailar tango le produce una experiencia emocional donde hay un encuentro con las emociones propias y las del otro, donde lo que vale para la entrevistada es la disposición a compartir y la entrega. En la pista surge una tormenta emocional a la que Lila se entrega, luego hay un segundo momento donde todos estos elementos se ordenan formando pensamientos, lo que refleja que la función alfa está operando.

Si bien se observa que es una producción conjunta el baile, están operando, en Lila, los procesos de diferenciación y discriminación al bailar y con respecto al compañero de baile. Esto evidencia un buen funcionamiento de la **barrera de contacto** que le permite el traspaso de los elementos necesarios para el baile, a la vez que, evita que traspasen elementos inconscientes que puedan abrumar ese momento de intimidad. De esta manera, y haciendo referencia a la función **del sueño alfa**, Lila permanece “dormida” a los elementos que puedan irrumpir en el baile, lo cual le permite seguir bailando y disfrutando del encuentro.

Para encontrarse con la emocionalidad del otro es necesario que la entrevistada esté en contacto con las emociones propias, así por el mecanismo de **identificación proyectiva** puede identificar sus sentimientos y a la vez tener acceso a los que siente su pareja. De manera que identifica en el otro una emoción o sentimiento que para ella es conocido.

Nuevamente la entrevistada evidencia que “si bien es un espacio compartido no debe fusionarse”. La **diferenciación y discriminación Yo, No-Yo** son indispensables para bailar y sentirse cómoda. A medida que Lila va adquiriendo experiencias emocionales va aprendiendo de ellas, generando pensamientos que se traducen en acciones concretas como responderle a un compañero: “no me gusta bailar con usted” luego de haber tenido una experiencia incómoda en la pista anteriormente o tomar la decisión de no bailar con gente a la cual considera agresiva.

Se puede observar que la **mente muscular** está orientada a realizar acciones tendientes a comunicar, refiere “es una charla con el cuerpo”. De esta manera vislumbramos un accionar coherente integrado al pensamiento. Lo que la dispone hacia el crecimiento mental (+Y).

Se denota una **mente pensante** en la bailarina, por el desarrollo de la **función alfa** es capaz de transformar las impresiones emocionales y sensoriales en **elementos alfa** aptos para producir pensamientos y accionar en consecuencia. En la viñeta seleccionada en el párrafo anterior, queda claro que una experiencia emocional también puede ser displacentera.

Lila **es consciente** cuando está en la pista. Logra conectar con sus emociones lo que favorece el proceso de conocimiento. Logra diferenciar, bailando con su pareja, emociones placenteras de las displacenteras. Mediante la **visión binocular** registra sensaciones que le son propias y conecta con las sensaciones de su compañero de baile.

**Tercer caso. -Jara-**

Edad 29 años.

Actriz, profesora de tango.

En pareja, una hija de 2 años.

**Recortes significativos de la entrevista.**

1- Cuánto hace que bailas tango?

**Ea** -No llevo bien la cuenta, pero hace más de cuatro años, seguro. Principalmente soy actriz, estude en la Escuela Popular de Teatro. El hecho de ser actriz me allano el camino para aprender más rápido. Ya tenía un entrenamiento físico, por ahí otra gente no tiene esa conciencia corporal. Por otro lado la cercanía e intimidad también lo tenía trabajado desde el teatro. De todas maneras nunca fui muy tímida ni me cuesta el contacto con los demás.

2- Por qué empezaste a bailar? O Que te llevó a tomar clases de tango?

**Ea** -Me encontré con el tango, mi mamá baila y su pareja también, ellos se separan y la empiezo a acompañar a las milongas. Lo encontré en el momento indicado, porque cuando sos más chico no lo entendés, hay sentimientos de los que habla el tango que son más adultos. Necesitás las experiencias en la vida para entender su poesía. La melancolía, por ejemplo, hoy por hoy creo que lo he empezado a entender...

Mi abuelo escuchaba los grandes valores del tango, crecí escuchando, pero después de que él falleció dejé de hacerlo. Escuchaba un tango y lloraba a llanto, no sé si era por él en sí, no siempre que lloraba me acordaba de él...

2- A qué te referís con el momento indicado?

**Ea** -Me fui a vivir a Chile a los dieciocho años, hasta los veintitres a estudiar teatro. Sentí el desarraigo. Se siente cuando estás allá y después cuando estás acá también, porque te hacés de un lugar en otro lado y después se extraña. Muchas veces he pensado en volver, pero he elegido quedarme acá. Necesitaba buscar algo más, no sólo desde lo profesional sino desde una búsqueda personal. En Teatro me planteaban un esquema que no me conformaba. Sentía una especie de vacío, un amigo me recomendó la Escuela Popular de Teatro, tiene más que ver con una profundidad ideológica. Ser coherente entre mis ideales y lo que hacía a nivel profesional.

4- Por qué tango y no otra danza?

**Ea** -Me genera una identificación con la identidad argentina. La comedia musical, por ejemplo, no es de acá, no quiero eso. Musicalmente hablando y como danza me encontré en el tango. Otra música escuchaba Silvio, Sabina, Serrat. Tienen, al igual que el tango, una identidad, a los 25 necesitaba identificarme con una identidad nacional. Muestra un montón de giladas que es el argentino. Fusión de razas. Sentirme identificada, que te arraiga, te llena eso tiene el tango.

5- Qué es el tango para vos? Qué significa bailar para vos?

**Ea** -Un espacio de encuentro. El tango te hace comunicarte de otra forma que no es explícita, para mí es un hecho revolucionario que atenta contra el sistema en que vivimos. La pareja tiene que encontrarse, producir algo de a dos, si no hay encuentro y comunicación corporal, no hay danza. Las milongas son un espacio de encuentro y en la pista se abandonan todas las diferencias. Atenta contra este sistema individualista, que pone énfasis en las diferencias, de clases, de edad, de piel, de imagen estética. El tango borra todas esas diferencias. Es caminar con otro, pisar los dos a tiempo, me produce una idea romántica y profunda. Volvés a tu casa, modificada, con esa sensación que algo se te iluminó.

La técnica te acerca a caminar al unísono, tenés que pensar en el otro, para que funcione. Es un sistema que se creó cuando lo social, la solidaridad, era cierta no era un chamullo me llena desde ese lugar, no desvaloriza la salud. Por ejemplo, en un boliche si no te ponés en pedo, la gente no baila, y borrachos tampoco bailan mucho. En vez de conectarse se desconectan de ellos y de los demás. Se van alejando de sí mismos. En el tango más que en el teatro, encuentro esa conexión, algunos teatreros por el miedo al prejuicio, no se conectan con ellos mismos, o hacen cosas que están de moda y no se plantean si concuerdan o no con sus ideales. Yo trato de ser coherente, mi actividad, lo que yo intento hacer, quiero que me acerque más a eso más interno que soy.

6- Qué expectativas tenías cuando comenzaste a bailar? Cúales se correspondieron con lo que iba sucediendo y cuales no?

**Ea** -Expectativas, no sé si tenía, estaba en una búsqueda personal, pero creo que no fui a tango con alguna expectativa... Al principio me conecté más de lo instintivo, el primer día me sacaron a bailar y me encantó muchísimo, no le tenía miedo a la intimidad, ni vergüenza. No tenía miedo a equivocarme, sentí una abrazo y me emocioné, sentí una entrega a la que no estamos acostumbrados, o no nos enseñan.

7- Cómo fue el proceso de aprendizaje?

**Ea** -No me costó mucho por lo que te decía, pero igual siempre que algo me da miedo o más me cuesta más lo afronto más la remo. Los mayores aprendizajes me los ha dado atravesar las dificultades, como que al enfrentarlas saco cosas de mí que ni sabía que tenía...

8- Hubo un momento en que incorporaste la técnica, notaste alguna diferencia con los primeros momentos en que bailabas de manera instintiva?

**Ea** -Al incorporar la técnica, perdés cosas y ganás otras. Al evolucionar técnicamente te conectás con el otro de formas más sutiles. Caminás más juntos, si te encontrás con alguien que no maneja la misma técnica no bailás tanto. Me puse mucho más selectiva. Hoy selecciono más lo que disfruto y con quien disfruto. Es como cuando sos adolescente te enamorás con todo, todos te parecen geniales. Ya cuando sos más adulta seleccionás, de adolescente te gustan todos de grande no. Al principio bailás y disfrutás del hecho que te saquen. Y con el tiempo vas disfrutando de cuando se dan los verdaderos encuentros en la pista y la técnica lo facilita, no lo garantiza. Puedo bailar con alguien que sepa muchísimo y no conectarnos... Con la técnica es más limpia la comunicación, permite sentirlo.

9- Qué es “estar conectado” con la pareja?

**Ea** -Cuando hay conexión el tiempo pasas de otra manera, es un encuentro para adentro.

10- Qué es un encuentro para adentro?

**Ea** -Por ejemplo en la actuación que es lo que hago. El actor que piensa lo que hace y actúa para afuera, intentando impresionar al público, piensa si muevo la mano de esta manera o hago tal gesto les va a encantar... eso es estéril, no es lo que el personaje siente, si fuera para adentro la actuación, el actor es el personaje, camina, come, mira, siente, como el personaje.... Cuando se da la conexión entrás en otra órbita, se produce un vacío de vos, para encontrarse con el otro, el tiempo pasa de otra manera, volando. Es una manera de comunicarse de otra forma sin hablar. Como los niños, mi hija cuando no hablaba me comunicaba lo que quería o sentía... Es charlar con el cuerpo y respondernos con el cuerpo, eso te permite, expresar sentimientos, el tango es telepático.

11- Qué emociones te produce bailar tango?

**Ea** -Si te ponés a identificarlo o intelectualizar, durante el baile te dejás de comunicar y de sentir a tu compañero, perdés la conexión. Podés hacerlo después, por



ahí quedo emocionada, por ahí me sentí muy contenida, por ahí nada, por ahí incómoda.... Es un mundo...

12- Hubo algo que te costara o te cueste asimilar del mundo de la milonga?

**Ea** -Cosas difíciles de asimilar... en cuanto a la danza no, por ahí hacer de varón, o para que no suene machista, el rol de quien conduce me costó. Al principio no quería y después me encantó, lo empecé a entender. Un profesor nos insistía en la importancia del cambio de roles. Antes yo era muy exigente con los bailarines, les decía como tenían que hacer las cosas o me molestaba cuando tenían errores. Al ponerme en ese rol entendí lo complejo que era. Tiene que manejar un montón de variables que nosotras no. Interpretar las posibilidades de movimiento de su pareja, llevarla a tiempo musical, atender a los demás bailarines que están en la pista para no chocarse, les tiene que gustar la tanda musical... Por eso no saco a bailar a mis compañeros porque es ponerlos en un compromiso, por ahí no quieren bailar en ese momento... Por ahí suena machista pero entendí su rol y sus complejidades. Por ejemplo si vas a hacer un viaje, uno conduce y el otro va de acompañante, podés cebar mate pero no manejar.

El rol del conductor tiene muchas responsabilidades en cuanto a uno y a otro pasajero, llegar destino en tiempo y forma, que el viaje sea agradable para ambos.... Aprendí a no menospreciarlo respetar ese rol y cuidarlo. Yo elijo ser conducida porque me siento cómoda así. Aparte si vos elegís un rol hay que cumplirlo desde que llegás a la milonga hasta que te vas. Porque todo comunica, una compañera estaba llevando en la milonga, después cuando terminó le dice a un compañero, ¿ por qué no me sacaste a bailar hoy? en tono de reproche, y él le dijo que creía que estaba conduciendo ella esa noche... Es como en una charla, si los dos queremos gritar a la vez no nos vamos a entender. En la comunicación siempre hay dos roles, en la relaciones de la vida es igual para un entendimiento una construcción de a dos. Para todo lo de la vida hay analogías con el tango. No es machista, si realmente logran ponerse en el rol del otro y entenderlo.

13- Qué es una “parada”?

Se llama “parada romántica”, si es muy técnico. Es una sensación energética de que seguís bailando en stop, es una comunicación hay un concepto de movimiento, de respiración. Por ahí se puede sentir un momento de tensión, de expectativa y encuentro, por ahí se hacen por encima, porque el tiempo musical lo está indicando. Se transmiten las dos cosas cuando es vacío y cuando hay una intención energética.

14- Bailar tango te ha servido para mejorar otros aspectos de la vida? Cuáles?

**Ea** -Para acercarme a mí y al otro sin máscaras. Cuando uno charla desde el entendimiento hay una barrera mental o intelectual, podés pensar cosas, decir otras y

hacer otras... y con el cuerpo no es posible que se pongan barreras. El cuerpo transmite si estás cansada, eufórica, disfrutando o no... Si tenés un mal día bailas mal, o re bien, porque el baile te conectó con otras partes de vos... El cuerpo habla de maneras más sinceras, es mayor el acercamiento a la verdad.

A medidas que bailás más te vas poniendo más perceptiva. Esa comunicación que se da en el baile, se produce una conexión que como wouu! se da algo de mucha verdad, después al intelectualizar la relación con esa persona no funciona. Conectamos desde el baile y desde otros lugares no. Todo está relacionado con el tango, soy como una enferma de tango. Empieza a ocupar más lugares en mi vida porque me he identificado. Al papá de mi hija lo conocí bailando.

15- Es un baile que requiere una sensualidad especial, cómo te conectas con eso?

En la vida disocio, la que baila es una y yo soy otra, la seducción tiene que ser algo más sincero. Por ejemplo si estoy actuando es el personaje. Cuando bailo es el momento más sincero que puedo tener. Y si me sale una sensualidad especial. Me gustaría acercarme mucho más a la que baila. Esa entrega y esa pasión, que en mi vida recién ahora estoy consiguiendo en distintos aspectos. La madre, la profesional... Me siento feliz cuando doy clases de tango y veo como llega la gente y como se van modificando, se van relajando, aprender a confiar en el otro, hasta el semblante les cambia.

16- Cerrás los ojos para bailar?

**Ea** -No los cierro, me mareo. Los dejo entre abiertos. Siento que es tan placentero ese momento que me empiezo a dormir, entro en un estado de somnolencia.

17- Podés percibir otras intenciones que vayan más allá del baile en tu compañero?

**Ea** -Si, hay varones que no les permito que me abracen. No hace falta decir sos un baboso, corporalmente les abro el abrazo, o les agarro la mano y se las corro cuando me han estado clavando los dedos. Trato de no usar el lenguaje verbal, me sigo manejando con lo corporal.

18- Le decís que no a alguien que te invita a bailar cuando no querés?

**Ea** -Digo que no cuando no tengo ganas, o no me gusta bailar con alguien... Pero eso no debería pasar, el hombre debe invitar a la mujer cuando ésta le responde a su mirada, ahí la "cabecea" señalando la pista. Así, si no querés bailar con alguien, no lo mirás y se evita el rechazo textual.

### **Análisis de la entrevista. -Jara-**

Al comienzo de la entrevista Jara identifica y proyecta sus sentimientos en su madre. A medida que la entrevista avanza, logra centrarse en su emocionalidad haciendo referencia a sus propias experiencias. De la misma manera, lo que la seduce en un primer momento del mundo del tango son sus letras, realiza una **identificación proyectiva** de sus sentimientos y experiencias en las letras del tango.

A lo largo de su vida ha ido acumulando experiencias emocionales. Emociones y sensaciones fueron procesadas generando símbolos y significados aptos para producir pensamientos. Mediante este proceso logra reconocer la melancolía, la nostalgia, el sentimiento de desarraigo en las letras de tango. Genera pensamientos y actúa en consecuencia, eligiendo vivir en Mendoza y comenzar a bailar tango como medio para recuperar su identidad nacional.

La entrevistada tiene una **expectativa** “encontrarse con ella misma” y una “necesidad de identificarse con una identidad nacional” que se realizan positivamente. Refiere que “Musicalmente hablando y como danza logré encontrarme en el tango”. Este encuentro con su emocionalidad le permite conectar también con las emociones de su compañero de baile, donde disfruta plenamente de la conexión y de la producción conjunta.

Se evidencia una tendencia al **social-ismo**. Jara está convencida que el desarrollo personal y, particularmente, la evolución en la danza es algo que sólo puede lograrse si hay más de uno involucrado. Destaca que la conexión emocional de los bailarines es indispensable. Considera revolucionario el baile del tango ya que exige la participación de muchos pero con conciencia y compromiso de producir un resultado en conjunto. Esto también evidencia que bailar tango implica el funcionamiento de su **mente muscular** produciendo una **acción para comunicar**, integrada con el pensamiento. De esta manera encuentra una coherencia entre sus ideales o pensamientos y sus acciones en este caso bailar y dar clases de tango.

Considera que “el tango no desvaloriza la salud” aquí se infiere que Jara para bailar **es consciente**. Las emociones que le produce el baile y el conocimiento que requiere la técnica, están vinculadas. Así genera pensamientos, capacidad de reflexión y auto-observación. Mediante la **visión binocular** logra diferenciar con quien le gusta bailar, con quien no y que sensaciones le produce cada compañero.

**Cuarto caso.-Octavio-**

Edad: 46 años.  
Profesor de tango y Presentaciones.  
Soltero. Sin hijos.

**Recortes significativos de la entrevista.**

1- Cuándo empezaste a tomar clases de tango?

**Eo** -Empecé hace 15 años, no me acuerdo el año exacto, son esos años que pasa de todo...

2- Qué es de todo?

**Eo** -Terminó mi convivencia, me tuve que mudar, estaba gordo, mucho más que ahora, como estaba en pareja me había relajado, no estaba muy atento al cuerpo y sus cuidados... Cuando empecé a salir las mujeres me esquivaban... Pensaba, antes me miraban las mujeres, y así, no iba a divertirme, ni me miraban. Me dijo un amigo andá a tango, hay 20 chicas y dos flacos, faltan hombres. Y cuando fui me recibieron con los brazos abiertos, fue una gran bienvenida y eso me gustó, al primer abrazo entendí el concepto, conocer al otro sin hablar. Ese fenómeno que no es sexual, a diferencia de los boliches. Un profe en clases de abrazo, nos indicaba que debíamos poner la mano atrás del corazón y no debajo del ombligo, eso lo usa la salsa donde el mensaje es más sexual, en el tango uno va con el corazón hacia el otro, como cuando abrazás a tu mamá o a tu hermana. El abrazo transmite muchas emociones, cariño, respeto, compasión, pasión. También puede transmitir desgano, o mal estar...

Dejás en el baile tus estados de ánimo. Me saco el traje, si estás estresado tenés un traje, el día elije tus emociones pueden ser hasta sexuales, pero en el momento de bailar se dejan fuera de la pista. Me pasaba que iba a los boliches y decía que ganas de ir a una milonga, ahí sentís a la otra persona, si está bajón le decís vamos vamos!, o si está nerviosa bailo más tranquilo con un abrazo contenedor que diga tranquila... Las energías cambian, uno tiene distintas energías, para estudiar tenés una, o cuando estás cansado, el tango las modifica, las recicla.

3- Por qué tango y no otra danza?

**Eo** -Uno cuando esta solo valora mucho más el abrazo. Yo siempre he estado falto de abrazos sinceros en la vida. El tango está lleno de solitarios y tímidos, el que tiene mucha vida social, un montón de grupos deportivos, estudiantiles, esos están como de paso. El que se detiene piel para adentro, es el tímido o la persona solitaria. Los extranjeros alucinan por eso, para ellos es muy difícil saludar con un abrazo y

nosotros nos abrazamos, nos damos la bienvenida y bailamos abrazados. También están los un poco locos, personajes, cuesta hacerse amigo, no los lograrás descifrar... no los captás. Algunos vienen a dominar un poco el ego. Se da la supervivencia del más apto, acá el más apto es el que mejor baila.

4- Vos cómo te definirías?

**Eo** -Un loco solitario, apreciador de abrazos.

5- A que te referís cuando decís “piel adentro”?

**Eo** -Piel adentro, abrazo adentro, es difícil... Ves que la persona tiene la cara de concentración en lo que está sintiendo, abrazo adentro es me estoy metiendo con algún recuerdo, ese tango es mi abuelo, es mi mamá, cuenta mi experiencia de amor o desamor, es sentirlo hacerlo carne, reparar en la emoción, o lo que he sentido en el día para reciclarlo.

6- Siempre el que sobrevive en la milonga es el que mejor baila?

**Eo** -Si, al menos es el que más baila, todas quieren bailar con él, o ella... No importan muchas cosas más... Por ejemplo Chicho Frumbolli, llegaba y te guardabas la billetera, pero la gente se sentaba a mirarlo bailar.

7- Juega algún papel los espectadores en vos?

**Eo** -En mi la mirada del otro es importante me transmite aceptación, está bueno sentir que ella me dice estoy dispuesta a bailar con vos, antes gordo en el boliche las chicas, ni me miraban, hasta se hacían las descompuestas para no bailar conmigo. En el tango no hay edad, no hay cultura, ni país, ni diferencia social. Después cuando lo intelectualizas entra todo por lo normal. Te sentás charlás con alguien que conectaste bailando y nada, aparecen las diferencias...

8- Cómo fue el proceso de aprendizaje?

**Eo** -Primero fui a ver de que se trataba y cómo reaccionaba mi cuerpo. En los boliches no me gustaba bailar, aunque bailaba bien y era muy tímido también. A mi padre nunca lo vi bailar, pensaba que bailar no era de hombre. Pero sí vi bailar a mis abuelos y a mis tíos. Mientras más mejorás tu estado corporal más expresas, esto es una comunicación mientras más palabras tenés más expresas. Aprendí rápido, sobretodo la conexión, percibir a mi compañera y fui muy constante, eso es importante, perseverar.

9- Notaste alguna diferencia cuando incorporaste la técnica y no tenías que “pensar” en los pasos?

**Eo** -Si, incorporar la técnica me permitió atender, expresar y sentir otras cosas... Hay días q estás con ira, encendido y querés bailar Pugliese, y estás querendon y bailas Di Sarli... O te acurrucás en un abrazo, “abrazame para que no me vean”. Aprendí que hay instrumentos masculinos como el piano, el bandoneón y a dejarle a la mujer los violines, los clarinetes y las flautas... Soy bastante obse. en aprender más y más cosas.

En el tango no necesitas edad, ni un gran estado físico, si no saber bailar lo importante sobre todo es sentirlo.

10- Esta capacidad de análisis o reflexión siempre la tuviste?

**Eo** -Creo que si lo tenía, creo que desarrollás algo cuando lo tenés. Si se ha agudizado con el tango. Me ha desarrollado una percepción de los demás y de mí, escucho D’ Arienzo y es mi viejo, lo siento. En Buenos Aires van creciendo con el tango. La mujer te hace vibrar, va escuchando la letra y se aferra a vos porque se está emocionando, esa estrofa, ese verso, esa música le está tocando el corazón. Y puedo emocionarme con ella, sentirlo.

Me pasa que por ahí bailo y me entiendo cómo si nos conociéramos de la vida entera, y no sabemos ni el nombre, ni a que nos dedicamos. El otro día en una milonga charlamos con una chica que bailamos hace más de un año y nos sorprendió eso, que no sabíamos nada del otro.

11- Bailar tango te ha servido para mejorar otros aspectos de la vida? Cuáles?

**Eo** -El tango me hizo bajar entre dieciocho y veinte kilos. Los perdí bailando en un año. Me las arreglaba para bailar la mayor cantidad de horas por día. El tango me despertó la pasión, el amor.

12- Ahora cuanto tiempo le dedicas?

**Eo** -Uff no se bien... Siempre hago media horita en solitario, de equilibrio, pívot, porque eso me da firmeza te clava al piso. Es bueno en todos los aspectos de la vida ser firme, estar presente en cada paso. Es decir acá estoy, acá vengo.

13- Cuanto tiempo viviste en buenos Aires?

**Eo** -Estuve cinco años en Buenos Aires. Dos años en pareja y después dos convivencias de seis meses cada una si, seis meses o algo así... El primer abrazo tanguero fue con esta chica que convivía y al separarnos empecé a bailar... Estábamos en un boliche, el Disk Jockey se jactaba que tenía lo que le pidieran, le pedí un tango,

pensando que no lo iba a tener, y tenía, la abracé y bailamos... ese fue el primer abrazo tanguero, pero ahí el tango no prendió. Como le gustaba bailar a ella, se bailaba todo, desde que llegábamos al boliche hasta que nos íbamos. Aparte vivíamos solos y no teníamos muchas responsabilidades salíamos casi todas las noches, no teníamos horario de regreso... Después pensaba si supiera que estoy bailando y dando clases...

14- Dónde empieza el baile?

**Eo** -En la música, escuchas el tango q te gusta y miras a la que más te gusta si está disponible, y así empieza una escalada decreciente.

15- Si está disponible?

**Eo** -Puede pasar que la saque a bailar otro. O que no me esté mirando...

16- A qué te referís cuando decís que mirás a “la que más te gusta”?

**Eo** -Y la que me gusta como bailarina, puede gustarme como mujer o no. Me importa mucho el abrazo, un buen abrazo supera la mejor técnica. Cuando voy a abrazar quiero que me abracen con ganas, yo voy con un abrazo preciso y comprometido. Lo siento, esta mujer no está acá. Es un misterio porque no sabes si sos vos o es ella, si le está histeriquiando a alguien, si no tiene ganas de bailar y salió por compromiso a la pista... Este misterio produce mucha inseguridad, porque vos no sabés por qué la otra persona no está ahí

17- Hay algunos autores que relacionan el auge del tango con épocas de crisis, estás de acuerdo?

**Eo** -No, no me parece, aparte coincide con la época de Perón, de abundancia que decían nuestros abuelos. Cuando hay plata hay tiempo para la cultura, cuando empezó la crisis primero tiraron abajo el tango, después en los 70 persiguieron y se fueron los folcloristas. La crisis atenta contra la cultura. No hay un artista rico, si vos vivís de la cultura, no lo creen. Sos un boludo, un bohemio, se lo sigue castigando y menospreciando al artista. Uno de mis maestros que no sabía ni hablar, afuera fue tratado como un artista, reconocido como un promotor de la cultura del país. Le pedía clases la actriz de Fama la negra, ay no me acuerdo como se llama... lo invitaba a cenar al Hotel Astoria de New York y ella decía, “tengo el orgullo de estar cenando con el gran bailarín de tango” ...

18- Y cuál ha sido tu experiencia al respecto?

**Eo** -Y acá sos un atorrante, si vivís de esto no sos serio. Desde el vamos una presidente, bueno casi presidente era puta porque era actriz, Eva. La cultura empezó a atacarse desde los bestias que tenían guita y poder, siempre hemos estado dominados

por brutos... Que vayan a matar gente a una plaza, con las armas que les paga el pueblo para que nos defiendan contra el extranjero, es una brutalidad.

Cuando digo me voy a trabajar, me voy a la milonga, se me cagan de risa en la cara, me dicen que va a ser una trabajo eso!!! Hasta a la familia le da vergüenza decir de que trabajo. Es una pasión, aunque gano poco y algunos no reconocen mi laburo... Claro que me gustaría comprarme un auto, pero así soy FELIZZZZ. Cuando empecé a dar clases me daba vergüenza cobrar por algo que me gustaba hacer. Y hacía colas de cuadras para buscar laburo. Daba clases y tenía los zapatos despegados, un alumno me lo marcó y me dio mucha vergüenza. Me dijo, por qué no aumentas? y subí a diez pesos la clase y me daba vergüenza decirle a mis alumnos... pero lo hice, yo pensaba ser abogado político, viajar salir en la tele codearme con gente importante... A todos nos gusta eso, si yo te invito a tomar algo y pasa tu artista favorito de cine y te invita a salir, con quien vas a salir?, es obvia la respuesta. Por problemas económicos no pude terminar la carrera de derecho, mi padre murió cuando yo era muy chico y siempre tuve que ayudar en mi casa.

El tango me salvó y me dio todas esas posibilidades. Cuando iba a pensar que iba a viajar bailando! Me pasó lo del mundial de tango, llegar a la final sin estar en Buenos Aires, conocí a gente muy reconocida, estuve comiendo con Baltazar Garzón hace poco. Me ha invitado a España, tengo propuestas de ir a dar clases por muchos lugares en el mundo... Nunca me imaginé que el tango me iba a traer tantas satisfacciones...

Igual me dan ganas de irme a la mierda... a Europa, de hecho me podría haber ido hace tiempo ya, me quedé porque sentí que acá tenía que hacer algo, el tango se estaba auto aniquilando. Hoy en Mendoza hay milongas para todos los gustos. Milongueros que les gusta el tiroteo van a lugares más oscuritos y se siguen sumando espacios para todos los gustos. Al principio bailábamos en la fábrica de pastas Bauzá, en un galpón, nos cagábamos de frio, ahora hay milongas con un buen servicio, buenos mozos...



**Análisis de la entrevista. -Octavio-**

El entrevistado evidencia un sentimiento de soledad y abandono al momento de comenzar a bailar tango, el baile fue una herramienta que le permitió, en parte, mitigar dichas emociones. A su vez lo acercó al polo del **social-ismo**. La **expectativa** de ser aceptado por el sexo opuesto es contrastada por la realidad al vivenciar el rechazo de las mujeres. Surge en él una noción de **frustración**, que logra modificar al afrontarlo como un problema a solucionar. De aquí surge el pensamiento propiamente dicho. Lo cual moviliza al entrevistado a realizar una actividad, donde se sienta aceptado, o en sus palabras, “bienvenido” y pueda integrar el cuerpo, sin que este no sea condicionante para realizarla.

El vínculo con el tango es vivenciado con pasión. En el “abrazo milonguero” experimenta esta emoción con intensidad y calidez. Siendo un sentimiento único que se da en el encuentro con su compañera de baile. De la misma manera cuenta el amplio espectro de emociones que le produce y transmite el abrazo. Logra, en ese momento, un contacto con su emocionalidad y de esa manera identifica, en su pareja de baile, lo que está sintiendo sin que medie la comunicación verbal. Así Octavio explora las posibilidades de movimiento de su compañera para realizar una producción conjunta.

Podemos inferir que el entrevistado ha desarrollado una **visión binocular** que le permite realizar procesos de auto observación, reflexión a la vez que analiza y observa el mundo que lo circunda.

En el contacto emocional que le produce el bailar, se evidencia la proliferación de **elementos alfa** que forman una **barrera de contacto** que le permite, percibir lo que está sintiendo y la emocionalidad de su compañera. Por otro lado esta barrera semipermeable no deja que otras emociones perturben la danza. Así, por ejemplo, cuando sus “emociones son sexuales” logra dejarlas “fuera de la pista”.

Hay una tendencia al **social-ismo**, como se mencionó anteriormente, si bien se describe como “solitario” está dispuesto, en el momento del baile, al encuentro con el otro y a generar una producción conjunta donde hay un compromiso con el baile y con las emociones que éste genera.

Octavio hace referencia a sentir el baile “piel adentro”, repara en las emociones que el tango le evoca. Lo que demuestra que, al momento de bailar, **es consciente** hay un vínculo entre la emocionalidad y el conocimiento que produce pensamientos, su capacidad de reflexión y auto observación. Lo cual implica que aprende de la experiencia a la vez que se apropia de ella, es decir, logra incorporarla.

Al incorporar la técnica que requiere bailar tango, Octavio, puede detenerse en las sensaciones que esto le produce, seguir aprendiendo apelando a la creatividad que le da una impronta personal a su baile. Se infiere, al menos dentro de la pista, una mente plástica, viva y en evolución continua.

Al momento de bailar demuestra una personalidad equilibrada donde comprende la variedad de impulsos y sentimientos contradictorios teniendo la capacidad de enfrentarlos y resolverlos.

**.CONCLUSIONES.**

## -CONCLUSIONES-

En este apartado se expondrán las conclusiones a las que se ha arribado en la presente investigación. Es importante destacar que los datos obtenidos no son generalizables a toda la población por las características de la metodología empleada. Se prefirió analizar la subjetividad de los y las participantes.

A lo largo del presente trabajo se presentaron los aportes de Wilfred Bion en relación a: la génesis del pensamiento, el vínculo con las emociones y como va evolucionando la mente. El autor da cuenta que la mente no es una estructura fija, sino que es flexible. Plantea una mente plástica, en continuo desarrollo. Su evolución es posible a partir de los vínculos y las emociones que estos generan. Destaca su capacidad autoconstructiva y autotolerante a su construcción.

Se observó que estas conceptualizaciones están presentes en la pista de baile. Los entrevistados evidencian que el contacto emocional se da espontáneamente en el momento del encuentro con la pareja de baile. Por otro lado, para que la danza evolucione, los bailarines deben ser plásticos, si bien existe una técnica en el tango, al incorporarla, les permite "*seguir aprendiendo siempre*", crear una impronta personal, a demás de ser una producción conjunta donde cada uno aporta lo suyo, por lo tanto se desarrolla a partir del vínculo. Los bailarines demuestran poseer una mente con capacidad autoconstructiva a la vez que son tolerantes a esta construcción.

Bion considera que existen experiencias emocionales durante el sueño y la vigilia. Es a partir de la **función alfa** que pueden ser elaboradas y transformadas en pensamientos. De esta manera, a partir de los datos arrojados en las entrevistas, podríamos decir que los bailarines, en el momento de realizar su performance, experimentan una intensa **experiencia emocional**.

En el encuentro con la pareja en la pista surge una **tormenta emocional** a la que los entrevistados se entregan, luego, refieren que hay un segundo momento (fuera de la pista), donde todos estos elementos se ordenan. Se observa el aspecto primitivo de las emociones y la necesidad que la **función alfa** opere sobre ellas haciendo posible que: los "*elementos se ordenen*", es decir, se produzcan **elementos alfa** aptos para habilitar procesos de pensamiento. De las sensaciones o emociones experimentadas en la pista se producen símbolos y significados, que siempre van a estar vinculados a las relaciones humanas íntimas. Producir pensamientos les permite

aprender de la experiencia y actuar en consecuencia, por ejemplo preferir compartir una tanda con algunas personas y con otras, definitivamente, no volver a bailar.

Se evidencia en los bailarines un funcionamiento de la **mente muscular** en el sentido de producir **acciones para comunicar**. Así logran generar un baile de a dos, una “charla” sin palabras entre ellos. De este modo la acción, que sería bailar y el pensamiento que sería la técnica incorporada, tienen un encuentro comunicacional y armónico lo que les permite disfrutar de la más argentina de las danzas.

Los entrevistados han atravesado por diversas dificultades en el proceso de aprendizaje del tango. Se observa que han podido enfrentar la frustración y poner en funcionamiento mecanismos tendientes a modificarla, produciendo elementos alfa, lo que les ha permitido producir pensamientos y continuar practicando la danza nacida en el río de La Plata.

Al bailar, los entrevistados refieren que, surgen una gran variedad de emociones que son transmitidas por el “abrazo milonguero” y sentidas por los bailarines. También expresan que la técnica es importante en esta comunicación, pero más allá de la técnica está la conexión con la pareja, que puede darse o no. Definen a la conexión como un estado de ensoñación, de disfrute pleno en el encuentro con la emocionalidad del otro. Para que esto sea posible es necesario **ser consciente** en la pista, cosa que se evidencia en todos los casos. Ser consciente les implica un proceso de conocimiento donde hay un vínculo entre las emociones y el conocimiento que les posibilita producir pensamientos, tener capacidad de reflexión sobre lo que está sucediendo y auto-observación sobre lo que están sintiendo, pensando y haciendo. Esto les permite **aprender de la experiencia** ya que hay pensamiento con sustento emocional.

En la pista realizan un proceso introspectivo posibilitado por la **visión binocular** así logran captar sus emociones y por medio de la **identificación proyectiva realista** logran acceder y conectar con la emocionalidad de su pareja.

Los bailarines refieren que el tango es un baile de mucha intimidad y cercanía, el abrazo es muy cerrado, los cuerpos están muy juntos y los roces son constantes. Es un baile de contacto, pero que entienden que esos “códigos” se manejan dentro de la pista y que “no es un lugar para ir de levante”. Esto evidencia en ellos que está operando la **función alfa**, también un buen funcionamiento de la **barrera de contacto**, y de la **función del sueño alfa**. Formada por la proliferación y articulación de **elementos alfa**, la **barrera de contacto**, permite que traspasen los elementos necesarios para producir el baile mientras que contiene emociones primitivas que podrían interferir en el mismo. Podríamos decir que, en relación a la función del sueño alfa, los bailarines poseen una conciencia no perturbada de los hechos, por lo tanto permanecen “dormidos” a ciertos elementos que, si atravesaran la barrera,

conducirían a una irrupción de ideas y emociones inconscientes que dominarían su mente e imposibilitarían seguir bailando.

Los bailarines entrevistados tienen una **expectativa**, ser elegidos, cuando esta se constata con la realidad, es decir, encuentran una mirada cómplice para salir a la pista de baile, se produce una **realización**, la **concreción** de esta expectativa da lugar a una **experiencia emocional**. Esta vivencia da lugar a la formación de un **concepto**, un **pensamiento**, “ser elegido”, “ser aceptado” lo que aumenta su autoconfianza.

Es **signo de salud una personalidad bien integrada**. La conciencia del cuerpo es una parte del self, permite concretamente observar donde empieza y termina uno. A partir de ello van construyéndose esquemas a lo largo de la vida, estos se van modificando y enriqueciendo con la variedad y calidad de las experiencias emocionales. Al realizar una actividad donde el cuerpo está implicado los entrevistados han logrado ser conscientes de su cuerpo, experimentar, a partir del movimiento, las posibilidades de este y sus **limitaciones**.

Podemos observar que bailando logran cierto grado de **equilibrio**, de integración. Han sabido desarrollar fuerza de carácter que a la vez está mitigada por la consideración hacia los demás, teniendo en cuenta que para bailar, es indispensable la consideración de la pareja. En cierto grado su experiencia del mundo se enriquece con la comprensión, simpatía y tolerancia hacia los otros, lo cual los hace sentir más seguros internamente y menos solos.

Se infiere, al menos dentro de la pista, el funcionamiento de una mente plástica, viva y en evolución continua. Así mismo al bailar demuestran una personalidad equilibrada donde comprenden la variedad de impulsos y sentimientos contradictorios, teniendo la capacidad de enfrentarlos y resolverlos.

El tango es un baile de contacto pero no de fusión, es importante que cada uno mantenga su peso, que esté en su eje a no ser que se marque lo contrario, refieren los entrevistados. Esto evidencia que ponen en marcha procesos de diferenciación y de discriminación Yo, No-Yo.

El mundo de la milonga y el encuentro en la pista con el compañero o compañera de baile acerca a los entrevistados al polo del **social-ismo**. Esto les ha permitido crecer y desarrollarse en sentido positivo, dentro de este ambiente, ampliar el espectro de sus emociones a la vez que conectan con sus aspectos creativos. Mientras bailan, el sentimiento de soledad y la dificultad de producir algo en pareja, paulatinamente, son mitigados.

Los bailarines entrevistados, refieren que quien es conducida, para poder producir el baile, debe estar receptiva a la marca del compañero y quien cumple el rol de conductor propone los movimientos. De esta manera, siguiendo el modelo

**continente-contenido**, inferimos que quien conduce proyecta un movimiento en la pareja, esta lo recepciona generando una relación dinámica y de beneficio mutuo. Las bailarinas entrevistadas poseen la capacidad de ser sensibles a las proyecciones de movimiento de su pareja, las *digieren* y luego las devuelven, de manera que, entre los dos crean un movimiento. Así al bailar, *continente* y *contenido* forman una relación impregnada por una emoción y facilitadora del pensar que se puede observar en el resultado que es el tango baile.

Bion considera que el encuadre analítico y el acompañamiento terapéutico funcionan como *continente* de las ansiedades del paciente, esto permite elaborar la experiencia emocional y esclarecer, descubrir y lograr pensar sentimientos y acceder al conocimiento, tanto de diferentes situaciones de la realidad como de sí mismo. Podríamos transpolar este concepto a la milonga. Se pensó que la música que envuelve a los bailarines en la pista funcionaría a modo de *continente*.

Se observa en las personas entrevistadas, que el aprendizaje de la técnica, primero fue consciente, es decir fue necesario pensar en los pasos para poder bailar, al incorporarla, se vuelve inconsciente, lo que les permite explorar nuevos movimientos, apelar a su creatividad y disfrutar de las sutilezas sin estar pensando en los pasos. Un entrevistado refiere que invitar a una señorita a la pista “*es como un ejercicio, incorporás ese código*” se puede vislumbrar un mecanismo similar. Primeramente acercarse a una mujer le producía vergüenza, era una gran dificultad para él, pero lo realizaba igual, de manera consciente para poder bailar. Luego logra incorporar “*este código*” gracias a la función alfa que elabora emociones y sensaciones, de esta manera puede invitar a una bailarina y tolerar la intimidad del abrazo. Al incorporarlo ya no es una gran dificultad acercarse a una mujer y puede disfrutar del baile.

El vínculo con el tango es vivenciado con **pasión** en los bailarines que participaron de la muestra. En el “*abrazo milonguero*” experimentan esta emoción con intensidad y calidez. Lo describen como un sentimiento único que se da en el encuentro con su compañero de baile, ya que no puede haber menos de dos mentes si la pasión está presente.

A partir de lo expuesto en el presente trabajo podemos concluir diciendo que, los bailarines en el momento de compartir una tanda en la pista, ponen en marcha mecanismos relacionados con aspectos saludables de su personalidad. Evidenciando el funcionamiento de su **mente pensante**. Bailar tango cumple una función estimulante del pensamiento y del desarrollo.

**.REFERENCIAS  
BIBLIOGRÁFICAS.**



## -BIBLIOGRAFÍA-

- Beatlle, S. (octubre 2009). Misterios y maravillas del Arte-Terapia. En S, Beatlle. Arte- Terapia (pp11, 23). Barcelona. España: Ediciones obelisco.
- Benedetti, H. (2011) Las mejores letras de Tango. Buenos Aires: Booket.
- Benedetti, M. (1992). La borra del café. Recuperado de:  
<http://cafecitodelanoche.blogspot.com.ar/2009/07/if-tango.html>
- Bianchedi, E. (octubre, 1998). El psicoanalista apasionado o aprendiendo de la experiencia emocional. Revista Psicoanálisis, 3, 617-629. Recuperado de:  
<http://www.apdeba.org/images/stories/Publicaciones/1998/pdf/Bianchedi.pdf>
- Bion, W. (1980). Aprendiendo de la experiencia. Barcelona España: Paidós.
- Bion, W. (1996). Cogitaciones. Valencia España: Promolibro.
- Bion, W. (2006). Volviendo a pensar. Buenos Aires: Hormé-Paidós.
- Bion, W. (2001). Transformaciones. Valencia: Promolibro.
- Bion, W. (1979). Hay que pasar el mal trago. Editorial biopsique.  
Recuperado de:  
<http://www.indepsi.cl/biopsique/Temas-Psicoa/expertos/expertos.htm>
- Constitución Argentina, Preámbulo. Recuperado de:  
<http://www.constitucionarg.com.ar/>
- Corominas, J. (1983). Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. (pp. 556). Madrid: Gredos.
- Etchegoyen, H.; Dimov, J.; Capello, O.; Caso de Loveratto, B.; Neuman, V.; Retondano, R.; Silvani de Capello, S. (octubre, 2004). Angustia, nostalgia y melancolía. Algunas notas sobre el psicoanálisis y el tango. Vertex. Revista argentina de psiquiatría, 57, 222-226.  
Recuperado de: <http://www.polemos.com.ar/docs/vertex/vertex57.pdf>
- Fernández Latour de Botas, O.; Barreto, T. B. (mayo, 2013). I. Léxico del tango baile, Diario Uno de Mendoza. 5.
- Freud, S. (1911). Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico. En: Obras Completas. (pp. 55-57) Vol. XII. (1980). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gracia Blaya, R. Reflexiones sobre los orígenes del tango. Todo tango.  
Recuperado de:  
[http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/origenes\\_del\\_tango.a.sp#Tope](http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/origenes_del_tango.a.sp#Tope)

- Gobello, J. (1976). Orígenes del tango. Buenos Aires: Corregidor.
- Grinberg, L.; Sor, D.; Tabak de Bianchedi, E. (1991). Nueva introducción a las ideas de Bion. Madrid España: TecniPublicaciones, S.A.
- Hernández Sampieri, R.; Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (1998) Metodología de la investigación. México: McGraw-Hill. 2 edición.
- Karlen Zbrun, H.; Rodríguez Yuric, A.L.; Cicutto, A.N.; Funes, M.; Gómez, M.; Granados, E.; Iliminati, N.; Pérez Iglesias, S.; Nuñez, L.; Lublinky, A. (2012) El método de investigación en psicoanálisis. Documento del Instituto de investigaciones. Facultad de psicología. Universidad del Aconcagua. Mendoza.
- Klein, M. (1960). Sobre la salud mental. En S. de Campo, S. Dubcovsky, V. Fichman, H. Friedenthal, A. Korembly, D. Liberman, R. Malfe, N. Rosenblatt, N. Watson y S. Ziman (Trad.), Obras completas Melanie Klein. Envidia y gratitud y otros trabajos (pp. 272-278). Buenos Aires: Paidós.
- Laplanche, J y Pontalis, J. B. (2006). Diccionario de Psicoanálisis. Barcelona: Labor.
- López Corvo, R. E. (2002). Diccionario de la obra de Wilfred R. Bion. Madrid España: Biblioteca Nueva.
- Liska, M, M. (2009). "El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos legitimados". Trans. Revista Transcultural de Música, núm13.  
Recuperado de:  
<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=82220946007>
- Páramo, M. A. (2012). Normas para la presentación de citas y referencias bibliográficas según el estilo de la American Psychological Association (APA), 5ª edición. Documento de cátedra de Taller de Tesina. Facultad de Psicología, Universidad del Aconcagua. Mendoza.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>
- Blaya, R. G. (2000). Reflexiones sobre los orígenes del tango. Buenos Aires. Argentina. Recuperado de:  
[http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/origenes\\_del\\_tango.asp](http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/origenes_del_tango.asp)
- Rodríguez Molas, R. (1957). La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX. Buenos Aires: Clio.
- Schenini, M. A. (2012) El tango-La mujer- El Psicoanálisis. Recuperado de:  
<http://rpsico.mdp.edu.ar/jspui/bitstream/123456789/238/1/Ma.01.pdf>
- Sebiani S, L. (setiembre 2005). Uso de la Danza-Terapia en la adaptación

psicológica a enfermedades crónicas. Reflexiones, núm.1, (84). Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=72920801005>

- Selles (2004). Origen del tango. Buenos Aires: Hécuba.
- Sor, D.; Pistiner de Cortiñas, L.; Bordone de Semeniuk, L. (noviembre 2005). Pensamiento y acción. Una investigación psicoanalítica. Mente muscular Mente pensante. Asociación psicoanalítica de Buenos Aires. Secretaría científica.
- Vega, C. (2007). Danzas y Canciones Argentinas. Teorías e investigaciones. Un ensayo sobre el tango. Buenos Aires: Ricordi.