

Heike Walz

El tango argentino como lenguaje espiritual transcultural: Sueño de una vida mejor en situaciones de migración y de ambigüedades de género

¡Qué buena fe ...!

Que Dios me ha dao.

¿Y para qué? ...

Me han estafao.

Estoy más sola que un buzón en la esquina,

Más aplastada que una sardina ...

¡Decíme, ché! ... ¿De qué sirvió? ...

La buena fe que Dios me dio.

Eladia Blázquez (1931-2005)¹

La danza y la teología – ¿una pareja excepcional?² Conocemos el baile de la profetiza Miriam y del rey David delante de Dios, pero la “danza alrededor del becerro” se inscribió en la memoria judeo-cristiana como símbolo de la idolatría.³ Se encuentran connotaciones positivas y negativas sobre la danza en los textos bíblicos, pero la danza tiene siempre dimensiones teológicas.

¹ Estribillo del tango “Qué buena fe”, música y letra de Eladia Blázquez, cantante y compositora de tango, en http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=ZcrSjnGzXB8 (2 de julio 2012).

² Agradezco a mi compañero Samuel Almada la revisión del texto en castellano y sus sugerencias muy valiosas para su contenido. Igualmente quería expresar mi alegría y gratitud a las participantes de la conferencia de la *Asociación Europea de Mujeres en la Investigación Teológica (ESWTR)* realizada en Salamanca por compartir su entusiasmo y sus ideas sobre el tema del tango. Maïke de Haardt merece un agradecimiento especial por desafiarme a profundizar el tema del toque en el tango. Finalmente agradezco mucho a mi amiga Marisa Strizzi por la lectura del artículo y por su aliento desde Argentina.

³ Jürgen Ebach, “Der Tanz im Alten Testament,” in: Marion Keuchen, Matthias Lenz und Martin Leutzsch (Hg.), *Tanz und Religion. Theologische Perspektiven* (Lembeck: Frankfurt a. M. 2008), 29-48; Theodor Seidl, “Tänzerinnen, Weberinnen, Klagefrauen. Spuren von Frauenrollen in den Kulturen des Alten Israel,” in: Elmar Klinger, Stephanie Böhm, and Thomas Franz (Hg.), *Geschlechterdifferenz, Ritual, Religion* (Echter: Würzburg 2003), 105-25.

En la historia de las religiones, danza y religión están estrechamente relacionadas, especialmente en los ritos de pasaje.⁴ Nuestras antepasadas y nuestros ancestros no querían quitarles a las partes del cuerpo su dimensión religiosa.⁵ En la historia de las iglesias del Occidente la danza estuvo desplazada a los márgenes.⁶ Muchas veces se ha dicho en las iglesias: “Los cristianos no bailan!” ¿Será que la danza trae desorden y movilización a través del cuerpo, del toque, del éxtasis, del erotismo y del ritmo? ¿Será que el baile está considerado más bien como actividad cultural o deportiva hoy en día?

Sin embargo, las teólogas feministas han experimentado con formas de “danza litúrgica”, “danza sagrada” y movimientos del cuerpo en las liturgias feministas desde los comienzos. La danza ha sido un elemento de enfoque en la liturgia corporal de las teologías feministas, y de ese modo una contribución a “la vuelta al cuerpo” (*body turn*) y al “giro performativo” (*performative turn*) en los estudios litúrgicos en general.⁷ Ya hace varios años que existen reflexiones sobre la relación entre danza y teología.⁸

Mi reflexión sobre la contribución de la danza a nuevos lenguajes teológicos surgió en ese contexto. Además es un tema biográfico relacionado con mi trabajo teológico intercultural. No soy una bailarina profesional, sino que bailar, para mí, significa alegría, salir de momentos difíciles y abrirse para nuevos caminos en la vida. También fue un remedio y una forma de resistencia frente al dolor. Cuando tenía veinticinco años estaba bailando “danza moderna”. Me enteré que estaba sufriendo de artrosis en el pie izquierdo. En medio de tratamientos inútiles y una operación en vano, una mujer en Suiza me recomendó bailar “tango argentino”. Esto me ayudó a encontrar un equilibrio mejor, tanto en el sentido real como en el sentido metafórico. En el tango la bailarina tiene

⁴ “Bailar es relevante en cuanto a situaciones de límites,” en: Paul Spencer, *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance* (Cambridge University Press: Cambridge 1985), 38, cit. en Peter Gerlitz, “Art. Tanz I. Religionsgeschichtlich,” en: *Theologische Realenzyklopädie* (De Gruyter: Berlin 2001), 32, 642-47, 642.

⁵ Helga Barbara Gundlach Sonnemann, *Religiöser Tanz. Formen-Funktionen-aktuelle Beispiele* (*Religionswissenschaftliche Reihe Bd. 13*) (Diagonal: Marburg 2000); Theo Sundermeier, “Es ist ein Tanz im Himmel. Christus der Tänzer Meister ist. Eine interkulturelle Meditation,” in: Jürgen Moltmann und Theo Sundermeier (Hg.), *Totentänze. Tanz des Lebens* (Frankfurt a. M.: Lembeck 2008), 43-82, 45.

⁶ Teresa Berger, *Liturgie und Tanz. Anthropologische Aspekte, historische Daten, theologische Perspektiven* (EOS Verlag: Erzabtei St. Ottilien 1985), 15-36.

⁷ Brigitte Enzner-Probst, *Frauenliturgien als Performance. Die Bedeutung der Corporealität in der liturgischen Praxis von Frauen* (Neukirchener: Neukirchen-Vluyn 2008), 336-363.

⁸ Keuchen, *Tanz und Religion*.

que mantenerse en su eje. Durante los años que viví en Buenos Aires exploré el mundo y el espíritu del tango en Argentina, y también el mundo de la poesía que habita en las letras del tango.

Cuando volví a Alemania, la vida me llevó a Wuppertal, la sede principal del teatro danza de Pina Bausch (1940-2009), una gran coreógrafa de fama internacional. Ella y su compañía me impresionaron con su “danza a partir de la experiencia”.⁹ En 2011 se estrenó la película de Wim Wenders en memoria de Pina Bausch: “Pina. Bailad, bailad, si no estaremos perdidos”.¹⁰ En este ambiente de danza-teatro de Pina Bausch conocí el método de la “danza terapia”¹¹ a través de una terapeuta. Me fascinó experimentar como la danza tiene un efecto liberador para expresar sentimientos y conflictos a través del baile improvisado. El cuerpo habla con el movimiento y la improvisación, expresa lo que (todavía) no se puede decir con palabras. Entendí la danza terapia como medio para expresar lo impronunciable, en mi caso las experiencias interculturales.¹² En mi experiencia, mover el cuerpo en la danza fue también un lenguaje espiritual para presentar dudas, turbulencias y ambigüedades frente a Dios, aunque no fuese una danza sagrada en una iglesia.

Desde ahí surgieron mis preguntas sobre “nuevos lenguajes teológicos”: ¿El baile del tango argentino puede ser entendido como lenguaje espiritual e intercultural? El tango argentino es conocido como “baile machista”, ¿por qué teólogas feministas encuentran una magia profunda en ese baile? ¿Cómo puedo interpretar las experiencias con ese baile desde la perspectiva de la teología en clave de género? ¿De qué manera se puede decir que las experiencias corporales en el tango son trascendentes? ¿De qué manera la danza, y particularmente el tango argentino, contribuye a un lenguaje teológico en la línea de la teología de la liberación feminista que junta la voz profética con la estética?

El espíritu del tango argentino es la improvisación. Aunque se puede decir que básicamente el baile consiste en una caminata de ocho pasos, cada baile

⁹ Pina Bausch dijo: “No me interesa cómo los seres humanos se mueven sino lo que les conmueve”, en: Leonetta Bentivoglio and Francesco Carbone, *Pina Bausch oder Die Kunst über Nelken zu tanzen* (Suhrkamp: Frankfurt a. M. 2007), texto en la tapa; Norbert Servos, *Pina Bausch. Tanztheater* (Kieser: München 2008).

¹⁰ “Pina. Tanzt, tanzt, sonst sind wir verloren”, ver <http://www.pina-film.de/> (30 de octubre 2011).

¹¹ Ver Elke Willke, *Tanztherapie. Theoretische Kontexte und Grundlagen der Intervention* (Hans Huber: Bern 2010).

¹² Parece que no es una casualidad que escribí estas reflexiones en español, no en alemán, mi lengua materna.

es diferente. Bailar tango, en el fondo, significa no repetir esquemas prefabricados, sino crear algo nuevo inédito. Mis reflexiones también son preliminares e incompletas, intento abrir el debate. Invito a una “caminata reflexiva” en cinco pasos, lo que refleja también que mi enfoque está más bien en el tango como baile, aunque la música y las letras son importantes también.

Un primer paso será reflexionar sobre el tango argentino como “lenguaje transcultural” del desarraigo y de la migración (1). Un segundo paso será plantear la hipótesis de que el tango argentino sea un lenguaje carnavalesco de las ambigüedades de género (2). El tercer paso será explorar el tango argentino como “lenguaje espiritual” en la liturgia (3). En el cuarto paso propongo interpretar la danza del tango argentino como ejemplo del “toque de la trascendencia” (4). A modo de cierre reflexionaré sobre la contribución de la danza en la búsqueda de un “lenguaje teológico estético y de resistencia” (5).

El tango argentino como “lenguaje transcultural” del desarraigo y de la migración – “resistencia” frente a las circunstancias y las normas

Ya no sé si me quisieron, pero cuando quise mucho
me pasaron el serrucho... ¡Qué maldad!
Cuando más necesitaba esa luz de ternura,
me dejaron bien a oscuras masticando soledad.
Yo lo mismo no escarmiento, si me engañan no miento,
pero a mí me hacen el cuento del amor y la amistad.
Por eso de cariño, tengo secos los bolsillos...
*y una marca en el orillo de gilita nacional.*¹³

El tango argentino nace en el siglo XIX como una voz de la migración en el puerto de Buenos Aires. Más tarde en el siglo XX el tango traspasa las fronteras sociales, culturales y nacionales. Se transforma en un baile de salón y de la globalización; se populariza en Japón, Finlandia, España, Alemania, etc. Por eso propongo la idea de que el tango es un “lenguaje transcultural”¹⁴ del

¹³ Tango “Qué buena fe”, http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=ZcrSjn-GzXB8= (2 de julio 2012).

¹⁴ El término “transculturación” fue introducido por el pionero de los estudios afrocaribinos Fernando Ortiz en los años 1940 (<http://www.afrocubaweb.com/ortiz.htm>, 30 de octubre 2011), ver en Klaus Hock, “Religion als transkulturelles Phänomen. Implikationen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmas für die Religionsforschung,” en: *BThZ* vol. 19, no. 1 (2002), 64-82, 71. El filósofo Wolfgang Welsch define “transculturalidad” de tal manera: “The old homogenizing and separatist idea of cultures has furthermore been surpassed through *cultures*’

desarraigo y de la mezcla de culturas que expresa la resistencia frente a las circunstancias y se burla de las normas.

La línea de estudios del tango de Gabriele Klein interpreta el tango argentino como una traslación transcultural.¹⁵ El nacimiento del tango sería una traslación transcultural: “El tango es una música bastarda que nació de un encuentro insensato en un puerto de gente de orígenes y culturas diferentes que se mezclaron y produjeron lo que en el futuro se llamó tango”.¹⁶ Mucha gente de Italia, España y Polonia llegó al puerto de Buenos Aires en la década de 1880. Había pocas mujeres entre ellos, porque fue una inmigración principalmente de varones buscando trabajo. Allí se encontraron con una realidad muy diferente a la que habían esperado. En vez de recibir tierra como se les había prometido, tenían que quedarse en los barrios pobres en las afueras de Buenos Aires. En cambio la oligarquía tenía sus residencias en el centro de la ciudad. Los barrios de los inmigrantes eran considerados como lugares de marginalizados y delincuentes; en breve “un infierno”. Para la oligarquía el tango era el símbolo de la prostitución y de la decadencia de la moral burguesa, entendida desde la perspectiva del europeo blanco.¹⁷

¿Cómo fue la situación social de las mujeres inmigrantes? Muchas de ellas se encontraron en una situación difícil porque no podían vivir de los ingresos de su trabajo. Muchas veces la prostitución fue la única forma de supervivencia. Encima de todo se estableció la trata internacional de mujeres en los años 1920. Existe una amplia documentación sobre como surgieron redes de

external networking. Cultures today are extremely interconnected and entangled with each other. Lifestyles no longer end at the borders of national cultures, but go beyond these, are found in the same way in other cultures”, ver Wolfgang Welsch, “Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today,” in: Mike Featherstone and Scott Lash (eds.), *Spaces for Culture: City, Nation, World* (Sage: London 1999), 194-213. (Aquí en la página 3: <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html>, 2.7.2012).

¹⁵ Ver Gabriele Klein, *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik* (Transcript: Bielefeld 2009).

¹⁶ Estas palabras dijo el pianista y compositor argentino Gustavo Beytelmann, un militante político durante la dictadura: Ricardo Saltón, “Entrevista a Gustavo Beytelmann: tocar y componer como forma de vida,” en: ed. por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, *Pugliese. Una publicación de Música de la Ciudad*, segunda época, no. 5, Septiembre 2006, 7. (<http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/musica/fotosPugliese/septiembre06.pdf>, 2.7.2012). El escritor argentino Javier Argüello agrega que “es imposible entender el tango sin entender, aunque sea de esta manera tan somera, el lugar en el que nació”, Javier Argüello, *El día que me quieras. Antología de tangos* (Lumen: Madrid 2004), 9.

¹⁷ Ingo Malcher, *Tango Argentino. Porträt eines Landes* (C.H. Beck: München 2008), 139-143.

proxenetas que atraían mujeres de Francia y Polonia a Buenos Aires. Leyendo los informes sobre la trata, la explotación y la esclavización de mujeres, existen muchos paralelos con la trata internacional de mujeres hoy en día.¹⁸

Esos conflictos sociales estaban mezclados con los conflictos entre diferentes culturas, lo que explica el “carácter híbrido”¹⁹ del tango argentino: Allí se encuentran la tradición criolla (la mezcla entre la población indígena y española), la tradición negra y las tradiciones europeas. El tango nació como una fusión de por lo menos cuatro estilos de música y ritmos: Primero la música local del *candombe*, un ritmo y un baile africano que se conoce hasta hoy en Uruguay y en Argentina; segundo la *milonga* (la versión urbana del baile rural *payada*) de la zona del Río de la Plata; tercero la *habanera*, una danza afrocubana; cuarto el *tango andaluz* de España y elementos de Italia.²⁰

La etimología de la palabra *tango* no es clara, sino existen muchas teorías. Por lo menos, parece estar comprobado que la palabra “tango” tiene raíces africanas y que se han denominado los bailes de la comunidad negra como “tango”. También fueron llamados como “tangos” los lugares donde las personas de origen africano juntaban dinero para rescatar a esclavas y esclavos en Buenos Aires y Montevideo de principios del siglo XIX. Al mismo tiempo existía un baile que se llamaba *tango andaluz*, *tanguillo* o *tango* en el sur de España.²¹

El tango rioplatense es un reflejo de las luchas por la identidad cultural. Hasta hoy siguen las discusiones sobre si el tango nació en Argentina o en Uruguay. Además, el tango representa más bien el centro metropolitano de Buenos Aires y no la cultura y la música del interior de la Argentina.²² En todo caso, el tango surgió en la región del Río de la Plata como subcultura de la clase baja y como mezcla intercultural. En la línea de los estudios interculturales de la migración se puede decir, como sugiere la antropóloga Marianne Nürnberger,

¹⁸ Thomas Fischer, “Frauenhandel und Prostitution – das Beispiel Buenos Aires in den 1920-er Jahren,” in: Petra Bendel und Thomas Fischer (Hg.), *Menschen- und Bürgerrechte. Ideengeschichte und internationale Beziehungen* (Erlangen: 2004), 229-58.

¹⁹ Ernesto Sabato, “Einleitung. Tango, Lied aus Buenos Aires,” in: Horacio Salas (Hg.), *Der Tango* (Abrazos books: Stuttgart 2002), 11-20.

²⁰ Salas, *Der Tango*, 21-32, 370, 372, 373.

²¹ Salas, *Der Tango*, 33-38, esp. 36-38. Posiblemente “tango” tiene que ver con “tambó”, un instrumento de percusión en el *candombe*. También hubo intentos de encontrar posibles raíces en el latín, por ejemplo *tangir* para tocar un instrumento o incluso tocar a alguien.

²² El antagonismo y la lucha de poder entre el centro (Buenos Aires) y la periferia de las provincias del Interior forma parte de la historia argentina. Hay que subrayar que existen muchos estilos de música y de baile en el interior del país. Sin embargo, a nivel internacional el tango está asociado con la cultura nacional de Argentina.

que en situaciones de migración la danza puede servir como eslabón intermedio y de diálogo entre la cultura original y la nueva cultura.²³ De esta manera, el tango argentino puede ser interpretado como una estrategia artística de los grupos inmigrantes para trabajar los conflictos interculturales.

Mirando esta historia de los orígenes del tango se entiende mejor por qué Enrique Santos Discépolo (1901-1951) – uno de los más grandes poetas tangueros de referencia – llamó al tango “un pensamiento triste que se baila”. Hoy es una frase conocida en todo el mundo.²⁴ El tango representa una voz melancólica, pero también una rebelión contra las circunstancias. Aunque las letras de tango suelen contar más bien historias individuales de amor y desamor, el tango tiende a “una subversión de normas y valores”.²⁵ Desde la primera época²⁶ existen letras de tango que denuncian las injusticias sociales. Por ejemplo: “Abajo la usura, y abajo el abuso, arriba el derecho, y arriba el derecho del pobre también”.²⁷

Seguramente es cuestionable si el tango argentino ha mantenido su carácter original de resistencia frente a las circunstancias y las normas hasta hoy. A partir de los años ‘20 del siglo pasado el tango argentino experimentó una traslación transcultural. Cuando tuvo éxito en París se transformó en “el tango de salón” de la clase alta en Buenos Aires.²⁸ En el siglo XX el tango argentino experimentó otra “traslación transcultural” porque migró a otros sitios como

²³ Ver Marianne Nürnberger, “Shiva tanzt in London. Tanz in multiethnischer Gesellschaft,” in: Marianne Nürnberger und Stephanie Schmiederer (Hg.), *Tanzkunst, Ritual und Bühne. Begegnungen zwischen Kulturen* (Frankfurt a. M.: IKO Verlag für interkulturelle Kommunikation, 1996), 215-50.

²⁴ Argüello, *El día que me quieras. Antología de tangos*, 11; Malcher, *Tango Argentino. Porträt eines Landes*, 148. “El tango no es una música alegre, no simula suerte donde no hay suerte, y nunca tiene un final feliz como exige el imperativo cultural-industrial de muchas formas de la música moderna”, Malcher, *Tango Argentino. Porträt eines Landes*, 144 (traducción propia al castellano).

²⁵ Malcher, *Tango Argentino. Porträt eines Landes*, 144.

²⁶ Así llamada la “Guardia Vieja”, ver Salas, *Der Tango*, 95-116.

²⁷ Tango teatro de Nemesio Trejo: “Los inquilinos” (1907), en Malcher, *Tango Argentino. Porträt eines Landes*, 144.

²⁸ A partir de los años 1950 hubo una modernización del tango a través de elementos del jazz, tanto por Osvaldo Pugliese como por Astor Piazzolla. Hoy existe una nueva generación de músicos jóvenes, incluyendo muchas mujeres, que tocan, cantan y bailan el tango en Argentina. Ahora las orquestas clásicas de tango se componen con piano, violín, bandoneón y bajo. El “letrista de tango” se transformó en un poeta profesional. Las letras del tango describen la vida cotidiana en los barrios, con mucha nostalgia, pero también con crítica a la sociedad, ver Sandra Carreras and Barbara Potthast, *Eine kleine Geschichte Argentinien* (Suhkamp: Berlin 2010), 170-171.

Japón, Finlandia, España, Francia y Alemania.²⁹ Por eso se habla del *tango porteño* en Buenos Aires y del *tango nómade* que se estableció en las metrópolis a nivel global.³⁰ El tango rioplatense se transformó así en una suerte de danza de la globalización en el mundo. Según mi observación, actualmente el tango es más bien un fenómeno cosmopolita de la clase media. En 2009 el tango rioplatense fue inscripto en la “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”,³¹

Como otros tipos de arte y música el tango argentino sufrió momentos de instrumentalización.³² No obstante el tango rioplatense ha mantenido su carácter de “resistencia” contra las circunstancias y las normas hegemónicas en sus letras. Desde la perspectiva teológica ya existen trabajos que observan semejanzas entre las letras del tango y los salmos de lamentación.³³ No es casualidad que existen muchas versiones de “las quejas” de bandoneón, el instrumento característico de la música del tango. Para darles un ejemplo; Enrique Santos Discépolo, conocido como voz crítica a través del tango, dice en la letra del tango “Desencanto”: La vida es tumba de ensueños, con cruces que abiertas, pregunta... para qué...³⁴

²⁹ Antes de la Primera Guerra Mundial el tango llegó a Berlín. También surgieron composiciones de tangos alemanes, pero algunos músicos transformaron el ritmo sutil del tango en una “marcha” alemana. Los Nazis se apropiaron del tango, pero en los campos de concentración los músicos judíos compusieron también tangos con textos en *yiddish*. Allí se nota la ambigüedad de la traslación transcultural del tango que fue también abusado por los Nazis. No obstante el “pensamiento triste que se baila” ayudó a articular la voz del sufrimiento y de la protesta. Ver Torsten Eßer, “Jesuiten, Todestango, Tote Hosen. Musikalische Begegnungen zwischen Argentinien und Deutschland,” in: Peter Birle (Hg.), *Die Beziehungen zwischen Deutschland und Argentinien* (Vervuert: Frankfurt a. M. 2010), 247-82, 254-260.

³⁰ Jochen Dreher und Silvana K. Figueroa-Dreher, “Soñando todos el mismo sueño. Zur rituellen Überschreitung kultureller Grenzen im Tango,” in: Gabriele Klein (Hg.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik* (Transcript: Bielefeld 2009), 39-56, 43.

³¹ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00258>, 2 de julio 2012.

³² Ver por ejemplo la relación entre el peronismo y el tango: Franco Barrionuevo Anzaldi, “Der peronistische Nationaldiskurs in der Tangoschreibung der 1960er Jahre,” in: Gabriele Klein (Hg.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik* (Transcript: Bielefeld 2009), 209-41.

³³ Barbara von Bremen, “Jeder Schritt ein Erlebnis. Tango-Gottesdienst in Dortmund,” in: *Schlangenbrut. Zeitschrift für feministisch und religiös interessierte Frauen*, vol. 25, no. 97 (2007), 34-36, 34; el pastor Hans Mörtter de Colonia ve también similitudes entre letras del tango y los Salmos, por ejemplo el Salmo 85 (<http://www.lutherkirche-koeln.de/HartzIVGottesdienst.aspx>, 30 de octubre 2011).

³⁴ Salas, *Der Tango*, 232.

El tango “Tormenta” se lee como un salmo, un grito de desesperación a Dios:

*¡Aullando entre relámpagos,
perdido en la tormenta
de mi noche interminable, Dios!
Busco tu nombre...
No quiero que tu rayo me enceguezca entre el horror,
porque preciso luz
para seguir...
¿Lo que aprendí de tu mano
no sirve para vivir?
Yo siento que mi fe se tambalea,
Que la gente mala vive ¡Dios!
Mejor que yo...
Si la vida es el infierno
Y el honrado vive entre lágrimas,
¿cuál es el bien...
del que lucha en nombre tuyo,
limpio, puro?...¿para qué?...
Si hoy la infamia da el sendero
Y el amor mata en tu nombre,
¡Dios! Lo que has besado...
el seguirte es dar ventaja
y el amarte es sucumbir al mal.³⁵*

Existen más ejemplos de letras de tango parecidas a los Salmos de lamentación en la Biblia. Por eso, interpreto el tango argentino como lenguaje estético y espiritual que sirve para sobrellevar los conflictos interculturales del desarraigo y la migración. Más allá, el tango rioplatense es una voz crítica frente a las crisis sociales y las normas hegemónicas. Queda la pregunta sobre cómo se articulan las voces de mujeres en el tango.

El tango argentino como “lenguaje carnavalesco”: de las ambigüedades en las relaciones de género

*Por supuesto el tango es machista,
como baile y como letra.
[...] él es tan machista como el resto de la sociedad.
Cristina Banegas (nacida 1946)³⁶*

³⁵ Salas, *Der Tango*, 232-233.

³⁶ Cristina Banegas es una cantante del tango, ver Malcher, *Tango Argentino. Porträt eines Landes*, 154 (traducción propia).

Si el tango es machista, ¿cómo puede ser que tantas mujeres de clase media – suponemos mujeres “modernas” y “emancipadas” – estén atraídas por el tango argentino hoy, incluso algunas teólogas feministas?³⁷ ¿Tiene que ver con el contacto corporal, el abrazo y el erotismo? ¿O es una contradicción total?

Las milongas y shows de tango muchas veces muestran una performance³⁸ de fuertes estereotipos femeninos y masculinos, generalmente bastante sobreactuados. Siento como si el tango se burlase también de ellos. También ocurre un juego con los estereotipos de género cuando se realiza el *undoing gender*,³⁹ en el caso de mujeres que guían a su pareja de tango (sea mujer o varón) y cuando varones se dejan llevar por su pareja (varón o mujer).

No hay que subestimar que “la combinación entre ‘pasión’ y ‘juego’” es mágica también, como dice la socióloga alemana Paula-Irene Villa. Puede ser que el tango argentino seduzca por su carácter de ser un juego pasional y por su fama erótica y exótica.⁴⁰ Por más que el tango sea más característico del “varón porteño” de Buenos Aires,⁴¹ ese exotismo es cuestionable. Desde la perspectiva pos-colonialista se cuestiona la construcción de “lo argentino” como pasional, exótico y erótico, como sugiere Marta Savigliano.⁴² Estamos en peligro de reproducir las construcciones neocoloniales en el mundo globalizado del Norte. También hay que agregar los aspectos comerciales del tango. Actualmente hay bastante mujeres europeas blancas que tienen poder económico para ‘comprarse’ un *tanguero argentino* sin empleo estable. Existen muchas ambigüedades de género.

³⁷ Para la mayoría de la gente que baile tango en Alemania – mujeres y varones – el baile les sirve para hacer frente a su vida cotidiana, es como un punto de referencia importante y puede ser hasta el sentido de su vida, ver Malina Sedo, *Geschlechterrollen im argentinischen Tango* (Diplomarbeit, Saarbrücken 2003), 101. (<http://www.tangodesalon.de/documents/Melinas%20Diplom.pdf>, 2 de julio 2012).

³⁸ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).

³⁹ Judith Butler, *Undoing gender* (Routledge: New York, London 2004).

⁴⁰ Paula-Irene Villa, “Mit dem Ernst des Körpers spielen. Körper, Diskurse und Emotionen im Argentinischen Tango”, in: Thomas Alkemeyer, Bernhard Boschert, Robert Schmidt et. al. (Hg.), *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur* (Konstanz: UVK, 2003), 131-154. (Aquí en la página 1: http://www.elbajo-tango.de/download/tangospiele_villa.pdf, 2 de julio 2012).

⁴¹ Eduardo P. Archetti, *Masculinidades. Fútbol, Tango y Polo en Argentina* (Antropofagia: Buenos Aires 2003).

⁴² Marta E. Savigliano, *Tango and the Political Economy of Passion* (Westview Press: Boulder, San Francisco, Oxford 1995), 21-30.

Propongo aquí reflexionar sobre la idea de que el tango argentino es mágico para mujeres y teólogas feministas porque es un lenguaje carnavalesco de las ambigüedades en las relaciones de género. En mi argumentación utilizo la “triple mirada” de la filósofa y psicoterapeuta Magali Saikin de Buenos Aires sobre las dimensiones de tango y género: primero “la historia oficial” de mujeres y varones, segundo “la historia no oficial” de las relaciones lesbianas y gays, y finalmente sobre “el tango en el carnaval”.⁴³ Saikin muestra que las relaciones de género en el tango argentino son más complejas de lo que se había pensado hasta ahora.⁴⁴

Según la historia oficial el antagonismo entre varón y mujer impregna todas las dimensiones del tango. Este antagonismo está caracterizado por una relación jerárquica: el varón tiene una posición privilegiada y dominante. Me concentro aquí en el tango como baile.⁴⁵ La posición dominante del varón se justificó por una “diferencia ontológica” entre mujer y varón. En los estudios de género conocemos muy bien ese “esencialismo”: el varón está naturalizado como “creador activo y trascendente” del tango, mientras la mujer queda como la “materia pasiva”. El varón “engendra [el tango] sobre el cuerpo de la mujer”.⁴⁶

Saikin distingue dos etapas. En los comienzos, el tango de los inmigrantes marginalizados en el puerto muestra explícitamente la dominación del varón, hasta justificar la violencia física y sexual contra las mujeres.⁴⁷ A partir del “tango de salón” en los años 1920, el poder de los varones sobre las mujeres expresa más bien el miedo a la emancipación y al feminismo emergente. Resulta que se construye una yuxtaposición de “la mujer pasiva y sin sexo”,

⁴³ Magali Saikin, *Tango und Gender. Identitäten und Geschlechterrollen im Argentinischen Tango* (Abrazos books: Stuttgart 2004).

⁴⁴ Cristina Hanzich Cáceres, *Mujeres, varones y ese tango* (UNR: Rosario 2004); Paula-Irene Villa, “Der Tanz der Konstruktionen: Tango und Geschlecht,” in: Paula-Irene Villa, *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper* (VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden 2006), 271-300.

⁴⁵ A nivel de la música es obvio. A partir de los años ‘20, cuando nace el tango como canción, las mujeres llegan por la primera vez como cantantes a la escena. Sin embargo la mayoría de los textos están escritos por varones, para varones y relatan historias de varones que perdieron su trabajo, tienen nostalgia porque la mujer se fue, se emborrachan. No están pintados como los machos duros, muchas veces lloran. En cambio las mujeres muchas veces representan figuras fuertes, racionales, hasta dominantes. Sin embargo, en el momento que la Orquesta de tango gana importancia, las cantantes son marginadas, ver Malcher, *Tango Argentino. Porträt eines Landes*, 145-146.

⁴⁶ Saikin, *Tango und Gender*, 35-46, 232.

⁴⁷ Saikin, *Tango und Gender*, 51-60.

respectivamente la madre, contra “la mujer activa y sexual”, respectivamente la prostituta. Es claro que esta oposición binaria no existe en la vida real de las mujeres. Ni los poetas del tango críticos de la sociedad como Enrique S. Discépolo se dieron cuenta de que ellos eran cómplices de ese desprecio a las mujeres. Sin duda las mujeres estaban reducidas a ser “las Otras” de los varones, sus voces y percepciones estaban silenciadas.⁴⁸ Sin embargo se cambiarán las perspectivas a partir de la segunda ola feminista más tarde.⁴⁹

Según la historia no oficial se puede rescatar la historia homosexual negada y silenciada. Es interesante que la lectura de los mitos del tango muestren una ambigüedad sexual reflejada también en el lenguaje del *lunfardo*, un lenguaje marginal y subyacente de Buenos Aires. Estas dimensiones no han sido investigadas suficientemente. Sin embargo se puede observar, cómo el lenguaje machista y distante de los varones gays frente a las mujeres les sirvió para disimular su deseo no existente hacia ellas. Las mujeres lesbianas podían ponerse ropa varonil y asumir comportamientos varoniles. De tal manera, el “enmascaramiento sexual” en el tango sirvió como protección de las minorías sexuales.

Resulta lógico que el carnaval quedó como la fiesta del tango por excelencia. El carnaval invita a ignorar las normas y dar vuelta las jerarquías.⁵⁰ También sirvió para invertir las actuaciones de género (*doing gender*) tanto en la poesía del tango como en la danza.⁵¹ En el carnaval el disfraz permite ser “otra persona”, y también “cambiar de género”. Ya en los años ‘20 existieron cantantes profesionales que presentaron tangos con ropa de varones (*cross dressing*), por ejemplo Azucena Maizani. También hubo cantantes masculinos que interpretaron tangos con letras en perspectiva de mujeres.⁵² El carácter carnavalesco del tango está reflejado en la letra de ese tango:

[...] *Y siempre es carnaval...*
Van cayendo serpentinas
Unas gruesas. Otras finas
Que nos hacen tambalear.

⁴⁸ Saikin, *Tango und Gender*, 61-103.

⁴⁹ Lamentablemente el análisis de Saikin no llega hasta los años ‘60.

⁵⁰ Ver Michail Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* (Hanser: München, 1969).

⁵¹ La cultura del carnaval es muy activa en muchos países latinoamericanos, incluso Argentina, hasta hoy. A causa de las mezclas y conflictos entre las culturas indígenas, negras y europeas el carnaval sigue siendo un espacio de rebeldía y afirmación de la libertad, ver Saikin, *Tango und Gender*, 200-206.

⁵² Saikin, *Tango und Gender*, 198-231.

*Y cuando en tu disfraz
La careta queda ausente
En tu cara de inocente
¡todo el año es carnaval! [...] ⁵³*

Otra forma del carácter carnavalesco del tango es el *tango queer*⁵⁴. En los últimos años surgieron varios sitios de *tango queer*; es una invitación a experimentar con el cambio de roles y de género. Mujeres bailan con mujeres y varones bailan con varones. Las parejas de tango pueden cambiar los roles de “guiador” y de “seguidora” a gusto, incluso en medio del baile.⁵⁵ Se quiebra la regla según la cual el hombre tiene que guiar y la mujer seguir. Cada persona puede elegir el rol o bailar los dos. En el *tango queer* las mujeres aprenden el lenguaje corporal de guiar a su pareja y de manejar la coreografía improvisada del tango. Los varones en cambio aprenden a dejarse llevar e intensificar la percepción de los movimientos de la pareja; también aprenden los movimientos más delicados.⁵⁶ De tal manera tanto las mujeres como los varones amplifican su competencia en el baile.

Si el tango rioplatense realmente nació históricamente en un ambiente de varones bailando con varones, no se sabe exactamente. De todos modos el *tango queer* hace alusión a ese relato. No todas las personas que bailan con una pareja del mismo sexo viven necesariamente relaciones homosexuales. Algunas mujeres disfrutaban de intensificar su sensibilidad para las dos actitudes – guiar y dejarse guiar – en el baile del tango. Otras mujeres no quieren frustrarse más por la falta de varones en la milonga y aprenden el rol de guiadora.⁵⁷ En 2003 se realizó un estudio psicológico sobre el efecto del tango sobre el género en mujeres y varones en Alemania. El resultado es sorprendente: Parece que las mujeres que bailan tango desarrollan más su aspecto “masculino”, tal vez porque aprenden el rol de guiadora y para no limitarse al rol más pasivo de dejarse llevar.⁵⁸

⁵³ Emilio Fresedo, “Siempre es carnaval” (1937) (<http://www.todotango.com>, octubre de 2011, 2 de julio 2012).

⁵⁴ <http://www.tangoqueer.com>; para Argentina: <http://buenosairestangoqueer.blogspot.com/2009/04/que-es-tango-queer.html>; para Alemania: <http://www.queer-tango.de> (2 de julio 2012).

⁵⁵ Ver la pareja de “Los Hermanos Macana” en <http://www.youtube.com/watch?v=S-mkR-KoPts&feature=related>, (2 de julio 2012).

⁵⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Queer_Tango, (2 de julio 2012).

⁵⁷ Veronika Fischer, “Leading Ladies und folgsame Männer,” *Salon Magazin* (2010), 1-3 (<http://www.salonmagazin.de/lebenswert/kultur/141-veronika-fischer.html>, 2 de julio 2012).

⁵⁸ Sedo, *Geschlechterrollen im argentinischen Tango*, 101.

Últimamente las investigaciones han observado que la *performance* de la masculinidad en el mundo del tango ha sido siempre una *performance* irritada. Al menos en la perspectiva burguesa, los tangueros parecen ser como “machos no viriles” porque ya el bailar y la masculinidad están opuestos. Además está en juego el humor, los tangueros ponen en escena un “machismo como broma.”⁵⁹

Ese estudio de la *performance* de género en el tango no es exhaustivo, pero mi hipótesis es que el carácter carnavalesco del tango rioplatense es un elemento de su atracción para mujeres hoy. Por eso me resulta menos contradictorio que tantas mujeres emancipadas estén fascinadas por el tango actualmente. El tango argentino parece una puesta en escena de los estereotipos femeninos y masculinos, y a su vez también una burla de roles de género. De tal manera, la escena del tango reflejaría todas las ambigüedades de género.

En esa perspectiva, el tango tendría facetas machistas, pero sería también un camuflaje, una parodia del machismo. De todas maneras, el tango tiene aspectos humorísticos y lleva a experiencias corporales más allá de los estereotipos de género; sería un lenguaje estético con un carácter más bien irónico, humorístico y entonces también de resistencia. Ahora vamos a explorar el tango argentino como lenguaje espiritual en la liturgia.

El tango argentino como “lenguaje espiritual” en el culto: sueño de una vida mejor

*Y me dan por la cabeza... y al momento ni me acuerdo
Sigo mansa sigo lerda, siempre igual.
Convencida y obstinada en el bien y la nobleza.
¡Y me dan por la cabeza, y me vuelven a dar!
Y no sé si esto es sublime, yo no sé si soy una tonta,
siempre lista, siempre pronta a entregarme a los demás...
A confiar en los amigos, a creer en los amores,
Y en los peces de colores ¡y en la Paz Universal!*⁶⁰

A través de tres ejemplos de Alemania, Argentina y Uruguay voy a ilustrar cómo se ha experimentado con el tango argentino como “danza litúrgica” en

⁵⁹ Jeffrey Tobin, “Models of Machismo. The Troublesome Masculinity of Argentine Male Tango-Dancers,” in: Gabriele Klein (Hg.), *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik* (Transcript: Bielefeld 2009), 139-69, 141 und 148.

⁶⁰ Tango “Qué buena fe”, http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=ZcrSjn-GzXB8= (2 de julio 2012)

los cultos, aunque originalmente el tango – en términos propios – no es una “danza religiosa”.⁶¹ Parto de la base que bailar tango argentino puede ser una experiencia espiritual cuando una persona lo percibe así y lo interpreta de tal manera.⁶²

Primer ejemplo: Colonia (Alemania)

Participé en un así llamado “culto milonga” por primera vez en 2007. Se realizó un *culto milonga* en una congregación en Colonia.⁶³ Había venido de Buenos Aires a Alemania y quedé sorprendida, en ese lugar, por como se oró, se cantó y se bailó el tango argentino en esa iglesia. ¿En qué sentido el tango argentino como “danza secular” puede ser un lenguaje espiritual?

Las mujeres y varones del equipo organizador escriben en la página de Internet: “En el tango se reúne todo lo que constituye la vida. Anhelos, soledad, pasión, erotismo, rabia. Es un baile entre dominación y sumisión, deseo y rechazo. El tango es sobre todo el sueño danzado de una vida mejor.”⁶⁴ “El tango es siempre actual cuando surgen situaciones de crisis económicas y sociales; es un espejo de la incertidumbre y fragilidad de un mundo que cambia rápidamente. El tango dramatiza expectativas frustradas y el deseo de un lugar donde uno se siente en casa”.⁶⁵ Hasta hoy los *cultos milonga* en Colonia tematizan sobre las crisis sociales a través del tango argentino: la situación de

⁶¹ La incorporación de danzas en las liturgias se sitúa en el contexto de las reformas litúrgicas actuales en varias tradiciones eclesiales. Los estudios de las religiones cuestionan si la división entre “danza religiosa” y “danza no religiosa” es realmente tan clara como parece a primera vista, ver Gundlach Sonnemann, *Religiöser Tanz. Formen – Funktionen – aktuelle Beispiele (Religionswissenschaftliche Reihe Bd. 13)*, 20; sobre la danza litúrgica en el cristianismo 84-97.

⁶² Ver Frieder Mann, “Das Leben tanzen – Spiritualität und Tanz,” in: *Chorea – Zeitschrift für Tanz, Bewegung und Leiblichkeit in Liturgie und Spiritualität*, no. 4 (1997), 2-6, 2.

⁶³ Fue en el contexto de la gran Fiesta de la Iglesia Evangélica (*Deutscher Evangelischer Kirchentag*). La congregación se llama “Ev. Gemeinde Köln – Lutherkirche”.

⁶⁴ “Im Tango vereint sich alles, was das Leben ausmacht. Sehnsucht, Einsamkeit, Leidenschaft, Erotik und Wut. Es ist ein Tanz, der sich zwischen Beherrschung und Unterwerfung abspielt, zwischen Begehren und Zurückweisung. Tango ist aber vor allem der getanzte Traum von einem besseren Leben“, en: <http://www.lutherkirche-koeln.de/Tangogottesdienst.aspx>, 2 de julio 2012 (traducción propia al castellano).

⁶⁵ “Tango wird immer dann aktuell, wenn sich wirtschaftliche und gesellschaftliche Krisen auf-tun. Er ist ein Spiegel der Unsicherheit und Zerbrechlichkeit einer Welt, die sich in rasender Geschwindigkeit verändert. Der Tango symbolisiert enttäuschte Erwartungen, die Sehnsucht nach Heimat und Zuhause sein“, en: <http://www.lutherkirche-koeln.de/Tangogottesdienst.aspx>, 2 de julio 2012. (traducción propia al castellano).

inmigrantes de África, la pobreza de familias y niños en Alemania, las relaciones de género, la lucha de las personas sin papeles y el asilo en la iglesia, entre otros. De esta manera, el tango puede ser comprendido como “lenguaje espiritual” del deseo de una vida mejor, porque el lugar del tango argentino es siempre la crisis. Me impresionó que el mensaje teológico transmitido en los *cultos milonga* en Colonia es: Cada persona es digna por el amor de Dios. En el baile y la música del tango se transmite ese sueño de una vida digna.

Segundo ejemplo: Dortmund (Alemania)

Dos pastoras feministas en Dortmund⁶⁶ abrieron las puertas al tango argentino. En su predicación en el primer *culto milonga* en 2007 la pastora Barbara von Bremen subraya que el tango argentino significa “caminar”. Ella hace el nexo entre el tango y el motivo de las caminatas migratorias en la tradición bíblica: Sara y Abraham fueron llamados a salir de su lugar y caminar. En la historia del cristianismo los caminos espirituales juegan un rol importante, tanto en las procesiones como en los peregrinajes, por ejemplo el Camino de Santiago de Compostela. Las peregrinas y los peregrinos hacen énfasis en que el foco está en el camino mismo, no en llegar al destino. Pues, Barbara von Bremen encuentra paralelos entre la caminata de las peregrinas y el tango: concentrarse en cada paso, detenerse, sentir al otro o a la otra, soltarlo. No hay paso equivocado, cada paso tiene su valor y no puede ser repetido, hay que seguir caminando, espontáneamente, improvisadamente sin conocer el destino.⁶⁷ Así pues, el tango puede ser entendido como metáfora de las caminatas peregrinas y migratorias.

Tercer ejemplo: Argentina y Uruguay

En sus lugares de origen, en Argentina y Uruguay, según mi conocimiento, es principalmente la Iglesia Metodista que incorpora la música del tango en sus liturgias. Hace algunos años se cantan tangos compuestos específicamente para las celebraciones litúrgicas. El CD “Tenemos esperanza: Tangos para apostar la vida” por los músicos Pablo Sosa y Homero Perera, ganó el *Grammy Latino* como el Mejor Álbum Cristiano en español.⁶⁸ Los tangos están cantados por la cantante Noelia. El Obispo Federico Pagura, un militante de los derechos humanos y poeta, dijo sobre el disco: “Tengo la certidumbre que será portador

⁶⁶ “Stadtkirche St. Petri”, (<http://www.stpetrido.de>, 2 de julio 2012).

⁶⁷ Bremen, “Jeder Schritt ein Erlebnis”, 34-36.

⁶⁸ <http://www.valdensesdelsur.com/grammy-latino-premia-al-tango>, 2 de julio 2012.

de vida y esperanza para una generación en muchos sentidos desorientada, pero también con significativos sectores que están poniéndose de pie y dispuestos a comprometerse por ese otro mundo posible por el que clama insistentemente toda América Latina y el Caribe”.⁶⁹

De esta manera, el lenguaje espiritual del tango está interpretado otra vez como deseo de una vida mejor. “Otro mundo es posible”, según el lema del Foro Social Mundial y de las teólogas y teólogos ecuménicos de la liberación en América Latina.⁷⁰

Esa interpretación del tango argentino como sueño de una vida digna y portador de vida y esperanza en las crisis sociales y caminatas migratorias, corresponde ciertamente a sus orígenes. De tal manera el tango puede ser una fuente para la teología, sobre todo para la teología latina *queer*, como sugiere Marcella Althaus-Reid.⁷¹ Entonces, ¿cómo se puede pensar lo corporal y lo trascendente en la danza del tango?

El tango argentino como “lenguaje corporal”: el toque de la trascendencia

El tango es la revolución del abrazo.

Milena Plebs, tanguera argentina⁷²

En fondo el tango argentino podría ser entendido como un “abrazo bailado”. No es una sorpresa. Como hemos visto, el baile de tango nace en una situación de soledad y de deseo de calidez humana. Además el abrazo es una forma de comunicación cariñosa y cotidiana en Argentina.⁷³ A través del abrazo las bailarinas y los bailarines se comunican, sienten el cuerpo de la otra persona, se tocan mutuamente, corazón a corazón, y a veces mejilla con mejilla. La persona que guía lo hace con su lenguaje corporal del cuerpo entero. La persona que se deja

⁶⁹ <http://www.valdensesdelsur.com/grammy-latino-premia-al-tango>, 2 de julio 2012.

⁷⁰ Fernando F. Cautère describe cómo “el tango, finalmente, entró a la Iglesia” Católica a partir del año 1959 cuando algunos docentes de música empezaron a divulgar el tango entre la juventud. Se compusieron tangos para coros y orquesta en varios colegios salesianos en Buenos Aires, lo que impulsó un “movimiento tanguero-estudiantil con espectáculos públicos. Otro ejemplo es la “Misa-Tango” compuesta por el músico argentino Juan Carlos Barbará en 1990, ver Fernando F. Cautère, *En el nombre del tango. Un enfoque sobre la temática religiosa en la poesía del tango* (Santa María: Buenos Aires 2008), 139-148.

⁷¹ Marcella Althaus-Reid, *The Queer God* (Routledge: London 2003), 19-22, 20.

⁷² <http://www.revista-noticias.com.ar/comun/nota.php?art=2119&ed=1697>, 2 de julio 2012.

⁷³ Tengo la sensación que las personas se abrazan y se tocan mucho más que en Alemania, aunque ahí se ve más la costumbre de besarse y abrazarse entre los jóvenes ahora.

llevar recibe los impulsos corporales de la otra. Las dos personas intentan sentir el lenguaje del otro cuerpo. No se habla por palabras, los cuerpos son los que hablan. Se requiere una percepción fina, respetuosa y cariñosa del otro cuerpo. A veces la comunicación “cuerpo a cuerpo” no funciona. La pareja no se entiende, y el tango deja una sensación rara – como en la vida real cuando una comunicación interpersonal falla. También suele ocurrir que la comunicación entre los cuerpos lleva a una sensación de estar en otro mundo. Es una sensación extática, como en un *flow*, todo fluye y lleva a otra dimensión de la vida. Desde la teología, ¿se puede interpretar esas experiencias como trascendentes?

Mi reflexión teológica se apoya en las ideas de la teóloga portorriqueña Mayra Rivera sobre “El toque de la trascendencia”.⁷⁴ En vez de entender la trascendencia como Dios en las alturas, separado de los seres humanos, como ser independiente, inmaterial y superior, Rivera desarrolla la visión de una “trascendencia relacional”.⁷⁵ Sin embargo Rivera guarda la idea de que Dios es Otro u Otra, más allá del acceso y de la apropiación humana, pero no fuera del toque. Pues Rivera habla de “una trascendencia en la carne de los otros que tocamos, pero que nunca podemos agarrar”.⁷⁶

Rivera retoma el pensamiento feminista de Luce Irigaray que Dios es totalmente Otro u Otra; al mismo tiempo los seres humanos lo son también. La otra persona queda como “irreductiblemente diferente”.⁷⁷ Rivera entiende el encuentro interpersonal no solamente como “encuentro cara a cara”, sino como “encuentro cuerpo a cuerpo” (*body-to-body encounter*). “En el comienzo fue el toque”,⁷⁸ como la vida empieza en el vientre de la madre.

Hablando de la “trascendencia en la carne” incluye que el encuentro con la trascendencia puede ser corporal, erótico y sexual. Rivera provee una visión de

⁷⁴ Mayra Rivera, *The Touch of Transcendence. A Postcolonial Theology of God* (Westminster John Knox Press: Louisville, Kentucky 2007). Rivera desarrolla su idea a través de una recepción y crítica de varios conceptos de la trascendencia: la trascendencia en la historia y la creación (según la teología de la liberación), la trascendencia en la cara del Otro (según Emmanuel Lévinas y Enrique Dussel), la trascendencia en la carne del Otro (según Luce Irigaray) y la trascendencia de las criaturas planetarias (según las teorías postcoloniales).

⁷⁵ Rivera, *The Touch of Transcendence*, x.

⁷⁶ “God is irreducibly Other, always *beyond* our grasp. But not beyond our touch. [...] a transcendence in the flesh of others whom we touch, but may never fully grasp”, in: Rivera, *The Touch of Transcendence*, 2.

⁷⁷ “Transcendence designates a relation with a reality irreducible different from my own reality, without this difference destroying this relation and without the relation destroying this difference”, in: Rivera, *The Touch of Transcendence*, 82.

⁷⁸ “In the beginning was touch”, in: Rivera, *The Touch of Transcendence*, 89.

la trascendencia divina que podría estar presente en el toque corporal de la Otra o del Otro en la danza del tango, incluso en el contacto erótico y sexual. Tal vez el “tacto cuerpo a cuerpo” de la bailarina podría hacer la experiencia de “tocar la trascendencia”, pero sin querer apropiarse de la pareja de baile o de la trascendencia. De ese modo, el tango es un ejemplo de espiritualidad con el cuerpo. Se puede experimentar la trascendencia divina en el encuentro cuerpo a cuerpo en el baile de tango.

Lo interesante es que el argumento teológico de Rivera no se queda ahí. No es suficiente mostrar cómo se relaciona la trascendencia divina con la trascendencia interpersonal. Ella tiene en cuenta también lo ético-político: Los cuerpos individuales son “cuerpos sociales”.⁷⁹ La trascendencia en la carne de la Otra y del Otro conlleva aspectos éticos. Rivera rechaza la separación entre teología y ética, pero combina la teología de la liberación y la teología feminista con la crítica del capitalismo en el mundo globalizado y las teorías postcoloniales. La visión de una trascendencia sin corporalidad forma parte del pensamiento occidental de querer tener poder y control sobre los seres humanos, sus fuerzas de trabajo y la tierra.

La mención de esta relación entre el toque de la trascendencia y lo ético-político me lleva a la última pregunta sobre cómo la danza ayuda a desarrollar un nuevo lenguaje corporal-estético y de resistencia.

Hacia un lenguaje teológico corporal-estético y de resistencia

Considero que la danza del tango puede ser un ejemplo de “lenguaje estético” que sea a su vez un “lenguaje de resistencia”. En cuanto a la teología y la estética me refiero a dos teólogas feministas de la liberación. La teóloga alemana Dorothee Sölle explicó que la relación entre teología y arte consiste en un *proceso dinámico*. El arte muestra que “el mundo” espera su salvación. El arte apunta a una realidad que el lenguaje religioso ha prometido.⁸⁰ Se puede ver algo parecido en el tango argentino: el deseo de un mundo mejor.

Según la teóloga cubana Michelle González la forma adecuada de la teología es el “lenguaje estético”.⁸¹ Aquí González se refiere a la escritora y teóloga

⁷⁹ “Individual bodies appear as part of social bodies”, ver Rivera, *The Touch of Transcendence*, 100. Los “Otros ya no vivos” (*no-longer-living-Others*) en las Américas – los cuerpos torturados, los cuerpos de las abuelas esclavizadas – están presentes como los “otros Otros” u “otras Otras” en los encuentros cuerpo a cuerpo de hoy, ver el capítulo 6, Rivera, *The Touch of Transcendence*, 99-126.

⁸⁰ Dorothee Sölle, *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung* (Luchterhand: Darmstadt / Neuwied 1973).

⁸¹ Michelle A. González, *Beauty and Justice in the Americas* (Orbis Books: Maryknoll 2003), 57-91 y 137-138.

mexicana Sor Juana Inés de la Cruz del siglo XVII (1651-1695).⁸² Además González relaciona lo estético con lo ético. González observa como se mezclan la belleza y la justicia en las obras de teatro de Sor Juana Inés de la Cruz. Sor Juana se dedicó al arte sin olvidarse de las cuestiones de la justicia social y los problemas interculturales entre la gente blanca española, criolla e indígena. Coincido con Michelle González que esa mezcla entre estética y compromiso ético podría ser una fuente para los nuevos lenguajes de la teología de la liberación en clave de género hoy en día.⁸³

Considero que se pueden encontrar las dos dimensiones – lo corporal-estético y la resistencia – en el tango. Por lo visto existen momentos en que la danza del tango trae experiencias estéticas⁸⁴ para situaciones de crisis. Son momentos en los cuales el ser útil o funcional al mercado o a otros intereses queda interrumpido.⁸⁵ Al bailar tango da la sensación que uno no se pregunta más para qué sirve lo que hago, sino que es la magia del diálogo corporal con la Otra o el Otro que tiene su sentido en sí mismo. Es un momento precioso y valioso para gozar. Es un momento en el cual las jerarquías de género y las ambigüedades parecen estar relativizadas.

Esa experiencia estética implica un “momento de interrupción”. Se interrumpe lo funcional, lo cotidiano, el sufrimiento, la soledad, el desarraigo, la lucha frente a las ambigüedades de género. Ahí está el momento liberador, el respiro, el alivio. De repente se experimenta un momento de plenitud. Es un

⁸² Alfonso Méndez Plancarte, Alberto Salcedo (eds.), Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, 4 vols. (México: Instituto Mexiquense de Cultura: Fondo de Cultura Económica, 1995).

⁸³ González, *Beauty and Justice in the Americas*, xii. Ver también Heike Walz, “Interkulturelle Theologie und Geschlecht. Herausforderungen für Europa am Beispiel lateinamerikanischer Theologinnen,” en: *BThZ* vol. 27, no. 1 (2010), 107-32.

⁸⁴ Tomo como base aquí la noción del teólogo alemán Albrecht Grözinger acerca de que la prohibición de las imágenes en el decálogo es el centro positivo de la estética teológica: La revelación de Dios en la zarza (Ex 3,14-15) y en la historia sobre Jesús en el camino a Emmaús (Lc 24,23-25) son eventos estéticos; el Dios de Israel se presenta y rehuye: “La teología estética esboza el camino de la revelación de Dios y acompaña así la praxis de la vida cristiana”, ver Albrecht Grözinger, *Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie* (Kaiser: München ²1991), 89-104, 104. (Traducción propia al castellano). Existe una tensión productiva entre la teología y la estética “autónoma”. La revelación judeocristiana provoca experiencias estéticas, pero las experiencias estéticas no son una revelación en sí mismas, ver Grözinger, *Praktische Theologie und Ästhetik*, 132-134.

⁸⁵ En cuanto a la teología de la gracia y las experiencias estéticas me refiero aquí a Andrea Bieler y Hans-Martin Gutmann, *Rechtfertigung der “Überflüssigen”*. *Die Aufgabe der Predigt heute* (Gütersloher Verlagshaus: Gütersloh 2008), 88-92.

momento de gracia no buscado y algo que no está obviamente a mi disposición, no lo puedo “crear”. Desde la perspectiva protestante se puede decir que se encuentra un “momento de gracia”, una “experiencia de libertad”. Quedo libre de mis intenciones, mis objetivos, mis caprichos, mis limitaciones y mis heridas. En cambio estoy fascinada con lo que voy a recibir en ese momento. Aquí se podría esconder una dimensión transcendente. El tango como abrazo bailado regala esa experiencia de gracia a través del cuerpo, a través del abrazo de la Otra o del Otro. Si Dios es el origen de esa gracia, de esa plenitud, podría sentir un toque de Dios en ese abrazo. El contacto corporal y sensual del tango transmite un gusto anticipado de la *ruaj* tierna, del espíritu de Dios, un gusto de la dignidad en la cual Dios creó a todas las mujeres y varones.⁸⁶

Muchas veces esa experiencia corporal-espiritual nada contra la corriente de la vida moderna, individualizada, autónoma, y muchas veces deshumanizante. Pero puede expresar esa otra realidad del contacto corporal, del abrazo, de la caricia y de la dignidad transmitida tanto por otros seres humanos, como por la *ruaj de* Dios. Considero que el tango rioplatense refleja de diversas maneras esa voz contracorriente desde sus orígenes. Como hemos visto es un lenguaje subalterno en medio de crisis sociales, una voz de resistencia en medio de una mezcla de culturas.

Por eso me parece tan importante no reducir el tango rioplatense a lo corporal-estético y lo erótico, sino tener en cuenta también su contexto de mujeres y varones de clase baja en situación de migración. El tango argentino puede servir como medio estético para denunciar los problemas sociales y de género actualmente, como se hace por ejemplo en los cultos milonga en Colonia. El tango queda como metáfora para expresar “la dignidad divina y humana de las mujeres y varones marginados”. La queja del bandoneón en la música del tango se transforma en la lamentación contra las injusticias, frente a Dios y frente a la sociedad. En el baile del tango argentino se podrían hacer carne signos de la “danza escatológica” de la cual nos relatan algunos textos bíblicos.

Un ejemplo podría ser la “danza escatológica” en Jeremías 31,4.5.13: “Aún te edificaré, y serás edificada, oh virgen de Israel; todavía serás adornada con tus panderos, y saldrás en alegres danzas” (31,4). “Aún plantarás viñas en los montes de Samaria; plantarán los que plantan, y disfrutarán de ellas” (31,5). “Entonces la virgen se alegrará en la danza, los jóvenes y los viejos junta-

⁸⁶ Se puede pensar también en el “Cristo danzante,” en: Theo Sundermeier y Jürgen Moltmann, *Totentänze-Tanz des Lebens* (Lembeck 2006), especialmente 42-82.

mente; y cambiaré su lloro en gozo, y los consolaré, y los alegraré de su dolor” (31,13) (Citado según Reina Valera 1960).⁸⁷

Según la biblista alemana Michaela Geiger, “alegría” y “violencia” están muy cercanas en los relatos sobre mujeres que bailan en el Antiguo Testamento.⁸⁸ Ella se refiere a la danza de la profetisa Miriam, la danza de la hija de Jefté, el baile de las hijas de Silo y las mujeres bailando para David.⁸⁹ Michaela Geiger lee los cuatro textos desde la perspectiva canónica, así que la danza escatológica en Jeremías 31 quedaría como “síntesis” y como una manera de “transcender” los otros relatos.

En la danza de “la virgen de Israel” en Jeremías 31, Geiger encuentra elementos de todos los otros bailes: Se recuerda a Miriam, se hace alusión a una restitución de la hija de Jefté, las viñas hacen pensar en las viñas de las mujeres de Silo. Finalmente la danza escatológica es una promesa del Dios de Israel de terminar con la violencia de la guerra, la violencia entre los pueblos y culturas y la violencia entre varones y mujeres. Se juntan las generaciones. La gente encuentra un lugar para vivir y plantar. Se termina la migración. Se transforma el lamento en alegría. La danza es una imagen del *shalom* de Dios.

Es muy significativo que la visión escatológica de un futuro mejor en Jeremías esté representada por la imagen de la danza. La danza es el medio de Dios para anunciar una vida mejor y otro mundo posible. Tal vez la danza podría ser también una respuesta humana a esa promesa de Dios, como dice John Gordon Davies: “La danza puede ser un medio de liberación y como tal es una respuesta adecuada a Dios que nos liberó”.⁹⁰

En la danza escatológica de Jeremías 31 se superan las historias de violencia por parte de los varones y las guerras: La hija de Jefté fue sacrificada por su padre, las mujeres de Silo fueron secuestradas, la danza de gloria de las

⁸⁷ Traducción según la Biblia de Jerusalén 1999: *Entonces se alegrará la doncella en el baile, los mozos y los viejos juntos, y cambiaré su duelo en regocijo. Los consolaré y aliviaré su tristeza.*

⁸⁸ Michaela Geiger, “Mirjams Tanz am Schilfmeer als literarischer Schlüssel für das Frauen-Tanz-Motiv. Eine kanonische Lektüre,” in: Michaela Geiger und Rainer Kessler (Hg.), *Musik, Tanz und Gott. Tonspuren durch das Alte Testament*, Stuttgarter Bibelstudien 207 (Katholisches Bibelwerk: Stuttgart 2007), 55-73, especialmente 72.

⁸⁹ Éxodo 15,20,21; Jueces 11,34; Jueces 21,19-23; 1 Samuel 18,6,7.

⁹⁰ John Gordon Davies, “Towards a Theology of Dance,” in: John Gordon Davies (ed.), *Worship and Dance* (Birmingham: University of Birmingham, 1975), 43-63, 50. Seguramente existen muchas dimensiones teológicas de la danza, ver Gotthard Fermor, “Tanz II. Praktisch-theologisch,” en: *Theologische Realenzyklopädie* (De Gruyter: Berlin 2001), 32, 647-55.

mujeres para David le causa competencia y envidia a Saúl. La danza escatológica en Jeremías 31 forma parte del “libro de la consolación” que conforman los capítulos 30 y 31 del libro de Jeremías. Allí se anuncia otra realidad mejor.⁹¹

Ese carácter trascendente de la danza me motivó a pensar que el tango argentino podría ser un “lenguaje espiritual, transcultural, carnavalesco” de las ambigüedades en las relaciones de género y un “lenguaje corporal”. Veo aquí mi camino, en la búsqueda de una teología de liberación en clave de género a través de un lenguaje estético y de resistencia.⁹² Ojalá otros tipos de danzas puedan cumplir una función similar en otros contextos y culturas.

El artículo ofrece una interpretación teológica del tango argentino. En el primer paso la autora analiza los orígenes del tango en su contexto de miseria y la mezcla de culturas en los puertos de Buenos Aires y Montevideo en el siglo XIX. Interpreta el tango (“un pensamiento triste que se baila”) como expresión de deseo de una vida mejor y como una forma de burla a las normas sociales, y de ese modo se entiende como un *lenguaje transcultural* del desarraigo y de la migración. Cuando la autora explora la performance de género en el tango se descubren aspectos sorprendentes de su *lenguaje carnavalesco*.

Se interpreta el tango rioplatense como un *lenguaje espiritual* en la medida que se ha experimentado con el tango como “danza litúrgica” en los cultos. En su *lectura teológica* el tango es visto como *lenguaje corporal* en relación con lo divino, con

⁹¹ Helga Kuhlmann subraya que *danza y alegría* están conectadas en algunos textos bíblicos, pero también existe la tradición de *danza como duelo de la muerte* en algunas culturas. Ver Ecclesiastés 3,4 dice: “tiempo de llorar, y tiempo de reír; tiempo de endechar, y tiempo de bailar”; Mateo 11,17: “Os tocamos flauta, y no bailasteis; os endechamos, y no lamentasteis”, ver Helga Kuhlmann, ““Wir haben euch aufgespielt, und ihr habt nicht getanzt.“ Mt 11,17,“ in: Marion Keuchen, Matthias Lenz und Martin Leutzsch (Hg.), *Tanz und Religion. Theologische Perspektiven* (Lembeck: Frankfurt a. M. 2008), 215-34, 224-225.

⁹² Últimamente algunas teólogas feministas propusieron algunas miradas teológicas al tango argentino. Hedwig Meyer-Wilmes desarrolla la idea que el tango argentino provee un espacio para la memoria, como “forma estética de la memoria” en medio del desarraigo; además relaciona el tango como “memoria passionis” con el famoso concepto de la “memoria peligrosa” en las teologías de la liberación, ver Hedwig Meyer-Wilmes, “Tango con pasión. Erinnerung als zentrale Element einer Hermeneutik des Raumes,” en: Hedwig Meyer-Wilmes (ed.), *Tango, Theologie und Kontext. Schritte zu einer Theologie des Alltags* (LIT: Münster 2002), 85-106. Otro interesante ejemplo: Ulrike Vollmer, “I will not let you go unless you teach me the tango. Sally Potter’s *The Tango Lesson*, ” en: *Biblical interpretation. A Journal of Contemporary Approaches*, vol. 11, no. 1 (2003), 98-112.

énfasis en el abrazo (el tango como “abrazo bailado”) y el toque de la trascendencia. A partir de ese carácter *trascendente* de la danza que se encuentra también en textos bíblicos, el artículo contribuye a la búsqueda de una *teología estética y ético-política* al mismo tiempo. Se propone la danza como una forma de nuevos *lenguajes teológicos-estéticos*. Se hace una contribución a la *teología del cuerpo* en perspectiva intercultural.

The article offers a theological interpretation of the Argentine Tango. First of all the author analyses the origins of the tango in the misery and the mixture of cultures in the ports of Buenos Aires and Montevideo in the 19th Century. She interprets the tango (“a sad idea that is danced”) as an expression of the desire for a better life and as a mockery of social norms, thus as a *transcultural language* of being rootless and migrant. Exploring the gender performances of the tango dance one can detect marvellous aspects regarding to its *carnival language*.

Thus, the tango dance from the Río de la Plata is viewed as a form of *spiritual language*, regarding new experiences with the tango as “liturgical dance” in worship services. From *theological perspective* the tango is viewed as *body language* in relation to the Divine, with special emphasis on the embrace (the tango as “danced embrace”) and “touch of transcendence”. Highlighting the *transcendent* character of dancing, which can also be found in biblical texts, the article contributes to the search for an *aesthetical theology* that is *ethical-political* at the same time. Furthermore it is a creative contribution to *body theology* in intercultural perspective.

Der Artikel bietet eine theologische Interpretation des Argentinischen Tangos. Die Autorin analysiert zunächst die Ursprünge des Tangos inmitten des Elends und Gemischs der Kulturen in den Häfen von Buenos Aires und Montevideo im 19. Jahrhundert. Sie interpretiert den Tango (“ein trauriger Gedanke, den man tanzen kann”) als Ausdruck der Sehnsucht nach einem besseren Leben und als spöttische Herausforderung gesellschaftlicher Normen. In diesem Sinne kann er als *transkulturelle Sprache* inmitten von Entwurzelung und Migration verstanden werden. Die Analyse der Genderperformanzen im Tango führt zu überraschenden Entdeckungen der *karnevalesken Sprache* des Tangos.

Der Tango des Río de la Plata wird sodann als eine *spirituelle Sprache* gedeutet, auch im Blick auf das neuere Experimentieren mit Tango-Gottesdiensten. In *theologischer Perspektive* kann der Tango als *Sprache des Körpers* in Beziehung zu Gott gesehen werden, mit Betonung auf körperlicher Umarmung (Tango als “getanzte Umarmung”) und Berührung. Das Aufspüren des *transzendenten Charakters* des Tanzes, der auch in biblischen Texten zu finden ist, trägt zur Suche nach einer *ästhetischen* und zugleich *ethisch-politischen Theologie* bei. Darüber hinaus ist der Artikel ein Beitrag zur *Theologie des Körpers* in interkultureller Perspektive.

Prof. Dr. Heike Walz is Junior Professor of Feminist Theology and Gender Studies, Department for Religious and Mission Studies, Intercultural Theology and Ecumenics at the Protestant University of Wuppertal-Bethel, Germany; 2005-2009 Extraordinary Professor for Systematic Theology, IU ISEDET, Buenos Aires, Argentina; PhD from University of Basel, Switzerland; Pastor, Evangelical Church, Germany; Co-founder NGT: Network for Dialogues on Gender and Theology www.nerzwerk-ngt.org; coordinator for Gender Studies: GEMRIP (www.gemrip.com.ar).