

Tensiones en el proceso de mercantilización en la actividad turística: construcciones y deconstrucciones en el abrazo del tango.

Agustina Gracia*

CONICET UBA (Argentina)

Roxana Hruby**

Universidad Nacional de San Martín (Argentina)

Sebastián Cohen***

Museo Etnográfico "J.B. Ambrosetti" (Argentina)

Resumen: El presente trabajo se propone problematizar el mecanismo que legitima a la danza del tango dentro del vasto circuito de producción, circulación y consumo que se registra en la actualidad, estableciendo la fuerte vinculación que este proceso presenta con la actividad turística, especialmente desde su categorización como Patrimonio de la Humanidad. Se parte de una metodología de tipo cualitativa, que enfatiza una mirada performativa y fenomenológica, fundamentada en técnicas etnográficas de recolección de datos a través de distintas instancias de observación participante. Desde esa perspectiva, se examinan los distintos modelos situacionales que en torno a los diferentes contextos de actuación se suceden, analizando como la tensión milonga-escenario exterioriza una condición previa, poco estudiada hasta el momento, y a nuestro entender fundacional; aquella que se construye en la "interioridad del abrazo". Se pretende estudiar cómo esta condición, que en primera instancia asegura la permanencia de aquellas reglas que definen el carácter constitutivo de la danza, se relativiza, se confronta, se tensiona en los distintos ámbitos de espectacularización que la demanda externa -fuertemente vinculada a la actividad turística- propician.

Palabras Clave: Tango; Abrazo; Patrimonialización; Mercantilización; Turismo.

The essence of the tango: heritage constructs and de-constructs and the tensions produced in tourism consumption of intangible heritage values.

Abstract: The present article looks at the problems triggered by the inclusion of the tango into the vast and voracious heritage tourism circuit after its recognition by UNESCO as Intangible Cultural Heritage of Humanity. Qualitative methodology is used consisting in ethnographic data collection and participatory observation to underline how the performative aspect may change depending upon the audience, in this case, the tourist. The various situational models of consumption are analyzed, highlighting the tensions that arise as a result of the staging of the milonga and the devirtualization of the consumption of what is the essence of the dance, the "private world of the embrace". By converting a private moment into a public spectacle, this element which is the essence of the dance is relativized and compromised, above all when being presented as a tourist attraction to people of very different cultures from the local context.

Keywords: Tango; Embrace; Patrimonialization; Commodification; Tourism.

* Antropóloga (UBA). Becaria doctoral del CONICET. Jefa de Trabajos Prácticos de Antropología y Patrimonio Cultural (Universidad Nacional de San Martín; E-mail: agustina_gracia86@yahoo.com.ar)

** Profesora Nacional de Danza (Instituto Superior de Folklore) y Lic. en Artes (UNSAM). Profesora Adjunta a cargo de Antropología y Patrimonio Cultural (EEyN-UNSAM). Profesora de la Escuela Municipal de Danzas "José Neglia"; E-mail: rox_hrubby@hotmail.com

*** Antropólogo (UBA). Secretario Académico de la Especialización en "Museos, transmisión cultural y manejo de colecciones históricas y antropológicas (FFyL-UBA)"; E-mail: sebafohen@hotmail.com

1. Introducción

El fenómeno del tango, ocupa desde hace varios años un lugar destacado dentro de la vida cultural porteña. Habiendo surgido a fines del siglo XIX en el Río de la Plata, triunfa en París a comienzos del siglo XX y se populariza en la ciudad de Buenos Aires en la década del cuarenta. Posteriormente transita algunos años de un profundo repliegue (época de consolidación del folklore y surgimiento del rock nacional-1960/1980-). Y desde los ochenta con el reconocimiento del espectáculo “Tango Argentino” en Broadway y en París se hace evidente su paulatino regreso.

El tango en la actualidad abarca un extenso circuito de producción, circulación y consumo dentro de la ciudad. Es en dicho contexto cultural donde se actualiza, adquiere nuevos sentidos, valores y usos sociales. Reapropiado por diversos actores, el tango dejó de ser solamente algo ligado al pasado, nostálgico e inerte. Muy por el contrario, en su dinámica participan y se interrelacionan agencias estatales, movimientos culturales, artistas, instituciones, academias, industrias culturales, consumidores locales y turismo (Morel, 2009).

Ahora bien, será dentro de estos espacios de producción, circulación y consumo donde el presente trabajo se propone problematizar el mecanismo que legitima a la danza del tango y su proceso de patrimonialización y mercantilización en relación a la actividad turística.

Se propondrá, a partir del análisis de los contextos de actuación y los modelos situacionales (Abrahams, 1988; Baussinger, 1988) que existe una condición previa y fundacional, desestimada hasta el momento en los estudios sobre la temática, designada por los autores como: la “interioridad del abrazo”. Sobre la base de esta condición se plantea estudiar cómo se relativiza, se confronta y se tensiona la permanencia de aquellas reglas que definen el carácter constitutivo de la danza tango en los distintos ámbitos donde se desarrolla la misma.

2. Metodología

Dadas las características no cuantificables del objeto de estudio seleccionado: el abrazo en la danza del tango, y considerando además la escasa bibliografía existente en relación a la especificidad del tema tratado, este trabajo utiliza como estrategia metodológica las herramientas provistas por la etnografía, haciendo especial hincapié en la observación participante en sus tres criterios de estructuración (sistemática/asistemática, natural, participante/no participante) en distintas milongas céntricas o barriales de la Ciudad de Buenos Aires así como también en diferentes espectáculos destinados al circuito turístico.

En este sentido, se entiende a la observación participante como una técnica no directiva que, desde una mirada interpretativista, implica a los investigadores como sujetos permitiéndoles acceder a ese mundo cultural “desde dentro” utilizando como herramientas de conocimiento la “experiencia directa, los órganos sensoriales y la afectividad que, lejos de empañar, esclarecen la dinámica cultural” (Guber, 2005: 111).

El trabajo de campo se plantea como un espacio de articulación y tensión entre el marco teórico que guía a todo investigador, la propia subjetividad y el campo de estudio (Marcus y Fischer 1986, Malinowski 1986). Es en este sentido que, a través de esta herramienta metodológica, se buscó descubrir dentro de un conjunto de hechos sin importancia las leyes que rigen al fenómeno socio-cultural en cuestión. Y, sin perder de vista “el punto de vista del nativo” (Malinowski 1986: 41), documentar lo no documentado (Rockwell 1989: 7), identificando las relaciones potenciales entre algunas variables (Dankhe, 1986:412).

En suma y en términos específicos, el trabajo de campo comprendió la asistencia a las clases de tango impartidas en las milongas, previas al inicio de las mismas, como también al desarrollo de éstas. Club Morán, El Beso, Confitería Ideal, la Marshall, el Parakultural y la Viruta fueron algunos de los espacios observados y estudiados. Conversaciones informales con bailarines profesionales y amateurs, músicos, profesores de danza y organizadores de los sitios mencionados aportaron elementos de análisis significativos.

Finalmente, en el marco del Festival B.A Tango 2016, la concurrencia a las rondas semifinales del campeonato en la categoría salón y escenario y, el espectáculo “Infinito tango” bajo la dirección de Leonardo Cuello en el Centro Cultural Borges, permitieron problematizar y articular la tensión explicitada en el presente trabajo.

3. Marco Teórico

A los efectos de poder problematizar su actual condición como fenómeno social, se partirá dentro de las teorías de la performance (Baumann, 1989; Bausinger, 1988) de la crítica genérica, entendida como aquella perspectiva que se ocupa de establecer una taxonomía de hábitos y efectos expresivos, teniendo en cuenta el contenido y la estructura de las actuaciones, además de la relación tanto del creador como del auditorio con el ítem estilizado que se está presentando (Abrahams, 1988a; b). En términos de Abrahams:

Los géneros sirven, no sólo porque nos ayudan a centrarnos en las relaciones entre intérprete y público, sino también porque dan nombre a actitudes y estrategias tradicionales que puede usar el intérprete para comunicarse con el auditorio y afectarlo (Abrahams, 1988a: 109)

En este sentido, se interpreta el Folklore como un término genérico a partir del cual se designan aquellos ítems tradicionales de conocimiento que aparecen en repetidas situaciones. Para que exista folklore, éste debe ponerse en acto, y para que el folklore funcione con eficacia en una actuación, debe haber una armonía entre la situación presentada, el ítem que corresponde y la puesta en acto propiamente dicha. Los intérpretes deben poder reconocer la situación cuando surge, deben conocer las tradiciones apropiadas y deben ser capaces de actuar con eficacia en la ocasión que se presente, la cual está culturalmente condicionada (Abrahams, 1988a; b).

La adecuación de un género a una situación particular está determinada por una cantidad de elementos, entre los cuales, el más evidente es el contenido temático, pero también son igualmente importantes las características estructurales, como la extensión o la duración del ítem actuado (Abrahams, 1988a; b).

Para una comprensión de estas posibles combinaciones, se propone analizar algunos aspectos caracterizadores de la danza del Tango, utilizando como marco de referencia teórica, los tres niveles estructurales de las formas folklóricas que señala Abrahams (1988a; b). Sin embargo, para problematizar esta reflexión se enfatizan las nociones propuestas para el tercer nivel.

Los tres niveles estructurales en las formas folklóricas son: la estructura de los materiales; la estructura dramática y la estructura del contexto.

La primera comprende la interrelación entre los materiales constructivos del ítem folklórico (palabras, actos, tonalidades) que en el acto comunicativo del habla permiten establecer algunas distinciones, como por ejemplo, diferenciarse entre el verso y la prosa. En este nivel interesa analizar la calidad física del material y la relación organizada de cada ítem. Siguiendo a Abrahams (1988; b), en lo que refiere al género danza, aquello que la distingue es “la relación organizada de los movimientos”. Por lo tanto, en lo que define a la danza folklórica los materiales constructivos que permiten la organicidad del movimiento, serían por ejemplo los pasos, las figuras, los desplazamientos. En el caso del tango, se podría mencionar entre otros: el ocho, el sobrepaso, la medialuna o el paso básico.

El segundo nivel estructural igualmente importante, es el de la estructura dramática. El autor señala que este nivel es significativo en aquellos géneros donde aparece un conflicto entre los personajes y una resolución del mismo. En este sentido, distingue a modo de ejemplo, la comedia y la tragedia.

Si nuevamente se establece una analogía con el objeto de estudio, la estructura dramática de la danza folklórica, podría entenderse, según Curt Sachs (1944) o Carlos Vega (1956), como el “carácter de la danza”; que en el caso de la danza folklórica argentina es esencialmente “festiva” o también definida como amatoria o picaresca (Vega, 1956), o de esparcimiento (Aricó, 2008). Es decir, el sentido que los movimientos denotan, estructuran distintos niveles o grados de seducción entre el hombre y la mujer. Desde la forma más ingenua de la vuelta entera en una chacarera, hasta el gesto y la posición más elocuente del abrazo del tango. Por lo tanto, el desarrollo dramático en la danza del tango se pone de manifiesto en la relación significativa que establecen los dos cuerpos fundidos en un abrazo, relación que Rodolfo Dinzl (1994) nombra como de carácter ritual.

El tercer nivel estructural refiere a la estructura del contexto, habitualmente definida como el contexto de actuación. En este caso se tienen en cuenta los modelos de relaciones entre los participantes. En decir, el foco está dado por la manera en que los actores y el público se relacionan, y como los distintos contextos situacionales, ocasionales y relacionales (Bausinger, 1988) afectan a esta transacción estética. En este sentido, muchas de las distinciones de géneros, se basan principalmente en factores que pertenecen a este nivel de modelos situacionales y el interés principal de la estructura del contexto se fija en las relaciones entre el intérprete y el auditorio (Baumann, 1989).

Ahora bien, al momento de analizar las posibles incumbencias de este nivel en la danza del tango, es interesante señalar que la puesta en acto de un tango bailado no depende únicamente de la interacción de los bailarines con la audiencia. Aunque esta puesta ya define en sí misma un modelo situacional específico, y como señala M. Inés Palleiro (2008), constituye una dimensión multi-semiótica del espectáculo donde los danzantes despliegan una retórica propia a través del uso de la metáfora; estableciendo entre el significante y el significado coreográfico múltiples interpretaciones posibles.

Sin embargo, existe también una nueva dimensión no analizada hasta el momento, y es el modelo situacional que se produce en el interior de la pareja, en la interioridad del abrazo. Las reglas que rigen tal interacción son tan determinantes, que más allá de interpretarlas como cuestiones técnicas, son la materia prima sobre la que se construye la *común-unió*n (idea utilizada por Rodolfo Dinzel en sus clases para referir a la unidad y sincronización que alcanzarían los cuerpos en relación de movimiento) entre los dos cuerpos en relación y las que definen que la competencia comunicativa tango pueda ser interpretada por la audiencia como tal.

Tales reglas implícitas remiten a cuestiones técnicas de la danza: el abrazo como metáfora de la unidad; el enraizamiento en un solo eje de equilibrio compartido; el corte, entendido como un elemento coreográfico cuya característica refiere a la suspensión del desplazamiento en tanto permanece el estímulo musical; la quebrada (reminiscencia de las danzas africanas y afroamericanas, que se incorporó en elementos tales como la disociación de torso y piernas); la improvisación en los desplazamientos, etc. (Hruby, 2002).

De esta manera, el carácter sensual tan fuertemente atribuido a esta danza, y que se podría vincular con el segundo nivel de las formas estructurales de Abrahams (el de la estructura dramática) es el resultado de estos y otros elementos técnicos, motrices, afectivos y psíquicos en interacción, los cuales se pueden definir como un primer contexto de actuación.

Tomar en cuenta estos elementos, ubicaría a muchos de los signos habitualmente definidos como determinantes, en tanto ítems (la música, el vestuario, el maquillaje, la escenografía, la iluminación) que se ajustan al espectro de expectativas que existen para este género y que permiten que la audiencia pueda reconocerlos y aceptarlos de inmediato, como un segundo contexto de actuación.

Por lo tanto, analizada la danza del tango desde esta perspectiva se presentan tres modelos situacionales diferenciados que influyen y retroalimentan a cualquier contexto de actuación (escenario, milonga barrial, clases formales e informales, etc.), a saber: el primer contexto que se sucede en la interioridad del abrazo; el segundo contexto que retroalimenta a cada bailarín de manera individual, a partir de la interacción con su compañero y con la audiencia; y el tercer contexto que comprende la relación intérpretes-auditorio en esta transacción estética.

4. De las estructuras de contexto a los contextos de actuación: la corporalidad en el tango.

Siguiendo esta línea de interpretación, el modelo situacional que se genera en la interioridad del abrazo, implicaría desde la perspectiva planteada, una puesta en tensión no verbal entre los performers, que denotaría la forma adjetivada del aspecto no discursivo de la performance (Citro, 2002). O también, podría ser entendido al modo de Ortega y Gasset como "(...) todo aquello que llega con tal inmediatez a mi yo que entra a formar parte de él" (Ortega y Gasset, 1953: 257).

Silvia Citro (2002) señala que uno de los aspectos fundamentales de la danza es el cambio existencial que provoca a partir de la vivencia de gozo. Este estado no se reduce solamente a una alegría interna, espiritual, sino que lleva a cambios que los performers experimentan en su propio cuerpo: aumento del ánimo, fortaleza, cese del dolor, especialmente cuando se pone de manifiesto la apertura o permeabilidad sensible a los estímulos internos y externos a la pareja. A su vez, el cuerpo aparece como herramienta privilegiada de comunicación y producción de significados, funcionando, en términos de María I. Palleiro como "una red de signos en interacción con todos los demás discursos" (Palleiro, 2008: 67).

En la danza del tango, la forma adjetivada del aspecto no discursivo se pone en evidencia en algunas de las condiciones técnicas que la caracterizan, como el arraigo y el equilibrio. Para cualquier técnica de movimiento que se analice, el contacto de los pies con la tierra, con el piso, es primordial. Para abordar una reflexión del cuerpo en movimiento se necesita la presencia del plano, la existencia del mismo asegura el sostén y la posibilidad cierta de establecer la conexión para que la fuerza de gravedad actúe.

Ahora bien, en el caso del tango, el arraigo funcionaría además como un estímulo interno. Caminar el tango es acariciar el piso. Sin embargo, el solo hecho de pisar como un reflejo mecánico no alcanza para

adquirir un cimientito lo suficientemente sólido que asegure la traslación. Este fundamento enunciado, promueve entre otras cosas, la constante búsqueda del equilibrio entre una firme estabilidad y una sensibilidad amplificada. Por otra parte, y especialmente, el arraigo que se debe adquirir no es sólo el individual, sino aquel que se va creando con el otro integrante de la pareja (en el eje de equilibrio compartido) (Hruby, 2002). Este eje o línea imaginaria que atraviesa verticalmente a la pareja por el centro de la misma se construye cada vez y depende entre otras cosas de las características físicas de los integrantes (altura, peso, contextura); técnicos (descarga del peso del cuerpo, control del centro de gravedad, etc) y también emocionales y anímicos.

Por lo tanto, el arraigo y la construcción del eje de equilibrio compartido se plantean no sólo como elementos técnicos fundamentales, sino también como una condición significativa del aspecto no discursivo que la danza enuncia.

Al respecto Merleau-Ponty señala,

El cuerpo es nuestro anclaje en el mundo y es eminentemente un espacio expresivo. Pero no es solamente un espacio expresivo entre todos los demás. Es el origen de todo lo demás, es el que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles lugar, lo que hace que ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos. Es nuestro medio general de poseer un mundo, pasando de su sentido propio a un sentido figurado, manifestando a través de ellos un nuevo núcleo de significación (Merleau-Ponty, 1993:163-164).

Otra condición técnica en la que se observa el aspecto no discursivo de la danza, es la improvisación. Habitualmente se asocia el término “improvisación” como aquello hecho a la ligera, sin demasiado cuidado o elaboración. Sin embargo, improvisar pone en evidencia un estado de creación espontánea, que se logra a partir de una previa estructura orgánica, inmanente y autocreadora.

Desde esta perspectiva, se entiende a la improvisación como una disposición interna de entrega que facilita la externalización de aquellos elementos que previamente asimilados, adquieren a partir de un nuevo estímulo, otra significación. Por lo tanto, improvisar creativamente es más una actitud mental que un modo de hacer, o en todo caso, un modo de hacer desde una actitud mental desprovista de rigideces. Un estado donde el momento presente, el de la creación espontánea, es el único importante en sí mismo (Hruby, 2002).

En la improvisación del tango se pone de manifiesto la posibilidad de crear una danza que al ser diseñada espontáneamente, trae consigo su propia configuración, más allá de la repetición o no de elementos que técnicamente aparecen pautados: pasos, figuras, posiciones, etc. Es decir, en esta danza, la creatividad trasciende la idea de lo novedoso, ya que ofrece nuevas posibilidades que están dadas por el orden en que los movimientos conocidos se van urdiendo e hilvanando. En este sentido, improvisar como experimento lúdico, no sólo es explorar alternativas en la traslación, sino también nuevas formas de expresión y de comunicación en la pareja, siendo los cuerpos en contacto y en relación los que otorgan esta posibilidad de autorrealización y conocimiento (Hruby, 2002).

En el tango, los pasos y figuras aprendidas constituyen el vocabulario; y las técnicas, la gramática, que a modo de reglas aseguran la realización de los movimientos. Es decir, cuando los desplazamientos son simultáneos, los cuerpos en relación “hablan” sincrónicamente, ya sea en la realización de figuras espejadas, como así también en aquellas que generadas en el mismo espacio/tiempo producen distintas combinaciones (Hruby, 2002)

Ahora bien, cuando en el diálogo corporal la pareja interactúa utilizando las detenciones (es decir, la interrupción del movimiento de uno de los dos por unos instantes), “las figuras improvisadas transforman lentamente el mundo existente” (Mafud,1966:40), dado que en estos casos, uno espera, escucha, se detiene; en tanto el otro integrante continúa su accionar, responde y se mueve.

La capacidad de improvisación que la danza del tango contiene, favorece la creación de intensas “inscripciones sensorio-emotivas” en los participantes (Citro, 2009:21), a punto tal que la combinación de los signos kinestésicos que se utilizan en la articulación de cada mensaje bailado, depende casi exclusivamente de la actitud de espontaneidad descripta precedentemente.

Por lo tanto, si el tango diseñado se halla imbuido de todos los elementos formales que lo distinguen como creación estética, la originalidad pretendida, no va a estar determinada en su totalidad por la calidad técnica alcanzada en el diálogo corporal interactuado, sino por lo particular, único e irreplicable de esa construcción gestada en la interioridad del abrazo como metáfora de la unidad inicial (Hruby, 2002).

5. La metáfora de la unidad: el abrazo en el tango.

“El abrazo y la prolongación de la danza son parte de una etiqueta; en el tango, sin embargo, el contacto de los cuerpos resulta casi violento y sin duda licencioso, bailado con fervor puede parecer un ritual de peligrosidad recíproca” (Martín, 1997:172).

La cercanía voluntaria hacia otra persona produce modificaciones en la totalidad del organismo: cambia el tono muscular, se modifica el torrente sanguíneo y los procesos enzimáticos, varían los niveles de atención y de percepción. Por tal motivo, la aproximación y el contacto entre dos seres no es un fenómeno simple.

Al respecto, William S. Condon (1975) realizó un estudio sobre los aspectos más sutiles de la comunicación en el que advierte que los movimientos corporales del orador y del oyente se sincronizan exactamente y en todo momento con la enunciación hablada (movimientos como alzar las cejas, menear la cabeza o doblar un dedo). Señala también como cada grupo nuevo de sonidos originan una nueva sucesión de movimientos. A este tipo de resonancia o sincronización, Condon la describió como una característica universal de las comunicaciones humanas.

La comunicación es una especie de danza, cuyos participantes se entregan a complicadas series de movimientos compartidos y de muchas dimensiones, permaneciendo al mismo tiempo como extrañamente ajenos a lo que hacen. Este sincronismo se observa incluso en los diálogos entre personas que no se conocían con anterioridad (Anodea, 1993: 199).

Resulta particularmente relevante la siguiente enunciación formulada por el autor: “complicadas series de movimientos compartidos y al mismo tiempo extrañamente ajenos a lo que hacen”, porque si bien esta frase alude a la naturaleza del proceso de comunicación verbal y gestual, podría, sin duda, describir lo observado por un sujeto que presencia un tango bailado.

Dicha analogía abre un nuevo campo dado que posibilita entender el abrazo y el contacto establecido en dicha posición como un elemento más que determinante en la conjunción-creación de esta danza, que se ritualiza y se prolonga a través de la metáfora de unidad. Ya que si bien la acción conjunta es fundamental en una danza de pareja, la **condición del abrazo como** enlace estrecho no asegura por sí mismo que el entendimiento profundo se produzca en la interacción dinámica generada.

En este sentido, entendemos el abrazo como una de las reglas de la gramática del tango más precisas y contundentes, que propicia y fomenta la concentración que se requiere para bailar. Una posición que se mantiene silenciosa para no distraer (Pujol, 1999), pero que en realidad se cierra sobre sí misma para permitirle a la pareja retroalimentar la subjetividad que la interioridad del abrazo conjuga (Hruby, 2002):

“A diferencia de las danzas de pareja apenas enlazadas, la música de Buenos Aires supone el agarre de los cuerpos, que hacen alarde de sensualismo. Un hombre y una mujer, solos y unidos, en movimientos integrados y disociados a la vez, se mueven apretados, concentrados. Forman un núcleo en el que no se habla para no distraerse; los cuerpos se cierran a cualquier interferencia del mundo circundante” (Pujol, 1999: 27-28).

Imágen 1: Milonga “La Marshall”



Agosto 2016. Imagen de los autores

Imágen 2: Milonga “La Marshall”



Agosto 2016. Imagen de los autores

Por lo tanto, el modelo situacional generado en la interioridad del abrazo como un primer contexto de actuación, no podría pensarse apriorísticamente sólo como mera representación, mecanismo adaptativo (Morel, 2013) y/o estrategia de construcción de identidades; sino que habría que observar que en cada performance cultural concreta se conjugan de manera peculiar algunos de los elementos señalados, a veces incluso coexistiendo con otras tensiones y conflictos internos y externos a la pareja. En ellos, se destaca el entrelazamiento de las dimensiones perceptivas, motrices, afectivas y significantes de las experiencias intersubjetivas (Citro, 2009) que cada pareja experimentará.

En suma, durante el mismo transcurrir de sus actos, los performers pueden modificar o crear nuevas prácticas y significados culturales compartidos, o más aún, y siguiendo a Merleau-Ponty en su planteo de “fusión perceptiva” (Merleau-Ponty, 1993 en Citro, 2009: 222), ser ellos mismos constituidos y/o transformados de manera constante por su propia praxis, generando una gama de texturas distintivas que inevitablemente condicionará los restantes contextos de actuación involucrados.

6. El contexto de actuación en la patrimonialización del Tango.

El presente apartado propone problematizar el contexto de actuación en el cual se inscribe el proceso de patrimonialización del tango, es decir, revisar algunas posibles relaciones entre conceptos tales como: performance y contexto social.

Refiriéndose a la dinámica de la vida social, Turner (1989,1992) destaca la alternancia o vivencia sucesiva de “estructura y antiestructura”. La primera refiere al orden diferencial y jerárquico regido por los estatus económicos, políticos y legales en los que predomina lo cognitivo y pragmático, mientras que la segunda, se vincula con las experiencias de unidad, compañerismo e igualdad que él denomina *communitas espontánea* y que se caracteriza por la preponderancia de la emoción, el juego y el arte. Las dimensiones sensoriales y emotivas de la performance son puestas de relieve, pero ya no solamente por el papel instrumental que poseen en un ritual –al hacer deseable lo obligatorio- (Turner, 1980), sino también, por el placer que otorgan al performer y porque le permiten colocarse temporalmente al margen de la vida social normal, en una posición *liminar*.

Otro de los aportes de Turner (1992: 81) fue enfatizar que tanto los “dramas sociales” como las “performances culturales” (los dramas estéticos o de escena), permitían a las personas conocerse mejor a ellas mismas y a sus semejantes, poniendo de relieve el carácter reflexivo de la agencia humana, a través de sus actuaciones o también de la participación u observación de performances generadas por otros.

Podríamos afirmar que las *performances* son formas de sentir, actuar y ratificar el cambio, sin embargo nunca una repetición es igual a lo copiado, pues los sistemas están en flujo constante. Estos comportamientos al no estar necesariamente en contacto con quienes las realizan, pueden ser guardados, transmitidos, manipulados y transformados.

En relación a estos procesos, Taylor (2001) sostiene que los “repertorios de memorias corporizadas” -expresadas en gestos, palabras, movimientos, danzas y cantos- son medios de acumular o transmitir conocimiento, en consecuencia, las performances funcionan como actos vitales de transferencia,

transmiten saber social, memoria y sentido de identidad, reproducen y modifican los códigos heredados y transforman imágenes culturales comunes de un registro colectivo.

Si reflexionamos en torno de ésta última conceptualización, podemos establecer un nudo conceptual vinculante entre las nociones de contexto, registro colectivo, memoria social, patrimonio y tango y localizar de este modo, los contextos de actuación que le son propicios.

En la actualidad, y desde una concepción dinámica, se entiende al patrimonio como el resultado de una construcción social, referida a un conjunto de bienes culturales que reciben una valoración positiva por parte de la sociedad, cuya identidad expresan, en tanto resisten los embates del proceso de mundialización (Arévalo 2010). En este sentido, el patrimonio es una especie de simbología social para el mantenimiento y la transmisión de la memoria colectiva. Cómo indicó Llorenç Prats (2005: 26) “El patrimonio es un recurso permanente al pasado, para interpretar el presente y construir el futuro”. O como sostiene, Briones (1994), el patrimonio cultural aparece como la construcción, situada históricamente, de una herencia colectiva, de una unión con lo pretérito que enlaza a las personas de hoy con las que ya no están.

En lo que refiere al tango, ese registro colectivo se vincula con lo acontecido en torno a este género en los últimos ciento treinta años en el Río de la Plata. Y se constituye como la herencia tradicional de la Ciudad de Buenos Aires. Éste archivo no registra la memoria individual de las personas, sino la memoria social, la que está ligada a la pertenencia a los diferentes grupos sociales y que por ello se comparte, está contextualizada y dialécticamente vinculada entre el presente y el pasado. Esto se debe a que el proceso de transmisión de la tradición, mediante la memoria colectiva, conduce a un proceso de reinterpretación y a nuevos significados en los contextos adecuados. Y si bien la representación del pasado es polisémica y está en correspondencia con los poderes establecidos, la invención de las tradiciones y la construcción que de él hacen los diferentes grupos sociales, dependerá de los diversos contextos que social y culturalmente se han ido estableciendo.

Siguiendo a García Canclini (1999:17), podríamos decir que el tango, como bien patrimonial, une a quienes comparten un conjunto de bienes y prácticas que los identifican, pero también, enlazado al turismo y los negocios, atrae a otros ajenos a esta identificación. Ésta doble condición, provoca que, tanto en su formación como en su uso y definición, exista una participación desigual de los diferentes actores de la realidad social y como consecuencia, una apropiación desigual del mismo.

En relación al tema que nos ocupa, un hecho que ha determinado un cambio de percepción social importante es, sin lugar a dudas, la declaración del tango como Patrimonio Cultural de la Humanidad, en el año 2009 (nominación compartida con La República Oriental del Uruguay, en la categoría de patrimonio cultural intangible).

Ahora bien, para que el tango ingresara dentro de esta lista debieron cumplirse ciertas condiciones que establece la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), partiendo de la propia definición: “un género musical que incluye danza, música, poesía y canto, y es considerado una de las mayores manifestaciones de identidad por los habitantes de la región del Río de la Plata” (UNESCO, 2010). Asimismo destaca que “la inscripción de este elemento en la lista contribuye a dar visibilidad al patrimonio cultural inmaterial y a una profundización de la comprensión del tango como una expresión regional resultante de la fusión de diversas culturas” (UNESCO, 2010)

Enfatizando la idea de que “la comunidad hoy incluye músicos, bailarines profesionales y amateurs, compositores, maestros y los tesoros vivientes nacionales que personifican la cultura del tango” (UNESCO, 2010), destaca las medidas para la salvaguarda y las políticas de protección y difusión. Finalmente hace un referencia exclusiva a la identidad del bien, resaltando la “particularidad territorial” de la expresión cultural.

En términos conceptuales y a lo largo de su historia, la UNESCO, ha pasado de proteger los bienes que se interpretaban en peligro de extinción, a proteger aquellos que se consideran la representación de una identidad particular. En este caso, el tango, sería la manifestación cultural que liga a los habitantes de las ciudades del Río de la Plata con la representación de su identidad (Alori, 2015).

Es decir, en tanto el sello de UNESCO define al tango como patrimonio mundial y como tal perteneciente a todos, simultáneamente intenta circunscribirlo a una localización particular, singular y auténtica frente a posibles amenazas.

La patrimonialización del tango pone en tensión el papel hegemónico y homogeneizador de este mismo proceso. Porque si bien el carácter patrimonial de un bien no está determinado por el reconocimiento de la UNESCO, el mismo eleva el estatus del ítem.

Asimismo, con este reconocimiento y a partir de las exigencias que impone, el bien patrimonial pasa a tener prioridad sobre otros dentro de la misma órbita del Estado y de las mismas representaciones que la población tiene en cuanto a cuál es el acervo patrimonial que lo identifica.

La patrimonialización refiere al proyecto de la clase dominante, por el cual se declara preservar bienes materiales o inmateriales del pasado que va a acompañado por el giro ético. Entendemos al giro ético como la homologación crítica que las argumentaciones patrimoniales hacen de la idea de cultura como diversidad que enriquece a la sociedad, eludiendo el carácter ideológico que tiene la cultura y que deriva siempre en la lucha política al interior de cualquier grupo social (Rocchietti, 2006). Es en este sentido que proponemos (re)pensar al patrimonio en general, y al tango en particular, no como algo neutro con sentidos fijos (fijados), sino como un capital cultural, un proceso social, que como todos, se renueva, acumula, produce rendimientos, etc. y en el cual se expresan tensiones de acceso, apropiación y de clase (García Canclini, 1999).

La actual fase de globalización que nos atraviesa socialmente y la dinámica del mercado mundial, hacen que cultura, patrimonio y turismo, no sólo no sean esferas separadas, sino que se imbrican de maneras complejas. La cultura, como escribió David J. Greenwood (1992) se ha convertido en una mercancía.

En este contexto, el tango como patrimonio, es usado socialmente. Al analizarlo como una construcción social, se encuentra en permanente reformulación, y en muchos casos se ha convertido en un producto propio de los nuevos hábitos de consumo de la sociedad del ocio. Su indisoluble relación con el turismo en nuestro país ha generado una fuerte dependencia e inter-vinculación entre el bien, las exigencias, las expectativas y las fluctuaciones del mercado externo, favoreciendo en muchos casos la exotización y fetichización (Cecconi, 2011) del ítem en cuestión (Alori, 2015; Arévalo, 2010).

Es decir, la patrimonialización del tango y su reconocimiento por UNESCO, han logrado transformarlo en un instrumento de desarrollo social y económico y han favorecido su posición como medio de identificación. Efectivamente su inclusión y activación patrimonial abrieron las puertas a políticas públicas relacionadas con actividades vinculadas a la salvaguarda de sus elementos y de su identidad, como por ejemplo, la creación de nuevas pedagogías para la transmisión de los saberes del tango en espacios formales, institucionales, etc. Y asimismo se ha incrementado la rentabilidad económica, a partir de actividades directas e indirectas que a su vez incidieron en parte de la comunidad comprometida con su revalorización (Alori, 2015).

Sin embargo los fondos brindados por el estado parecen apuntar cada vez más a la valorización de un tango estilizado para ser exhibido en base a criterios y parámetros específicos, distanciados de los puestos en juego en otros espacios localmente legitimados. Y esta situación se exagera a medida que aumenta la inequidad en el reparto de estos subsidios (Alori, 2015).

En suma, tanto las nuevas inversiones privadas atraídas por este auge, como las políticas de estado implementadas siguiendo la declaración como Patrimonio de la Humanidad, han impactado fuertemente en las dos concepciones que se establecen en relación al tango entendido como patrimonio: la que enfatiza su capacidad simbólica de legitimación de identidades y la que lo hace en su interés mercantil. Se observan entonces dos discursos, el identitario (patrimonio de uso) y el productivista (patrimonio de consumo). El primero opera como marcador étnico y como factor potencial de desarrollo social y el segundo como medio de transformación económica (Arévalo, 2010).

Estos dos discursos mencionados se imbrican, producen y recrean sentidos y percepciones diferenciales en base a sus variables contextos de exhibición.

El discurso identitario se desarrolla fundamentalmente en el ámbito más convencional, y está constituido por el baile social consuetudinario, improvisado y espontáneo, aquel que se realiza en la milonga, donde los procesos de tradicionalización del baile no están exentos de innovaciones. Así las nuevas generaciones de milongueros establecen conexiones con otras danzas y técnicas de distintas procedencias, abriendo el juego de las delimitaciones convencionales de los estilos de baile. Esta intertextualidad da paso a sutiles innovaciones y reconfiguraciones en los estilos baile de salón, que cuando no están debidamente ajustadas, son objeto de deslegitimación por las visiones más rígidas y ortodoxas (Morel, 2009).

Sin embargo, el discurso productivista establece otras reglas orientadas principalmente a aumentar la rentabilidad del recurso, generando de este modo una alta dependencia del mercado externo y de las volátiles situaciones coyunturales del país. En consonancia con esto, muchas de las políticas públicas mencionadas, que a priori son consideradas positivamente, han estado fuertemente orientadas a multiplicar festivales, campeonatos e industrias culturales. Y en estos casos el contexto de desarrollo está claramente diferenciado respecto del de la milonga. Estos espacios, atendiendo las demandas del mercado externo, han jerarquizado algunos elementos en detrimento de otros (por ejemplo, la danza, más que la música y la poética), y han situado como contexto óptimo para su desarrollo, el escenario.

En el espacio escénico existe una clara demarcación entre aquellos que realizan la *performance* y el público. Y la evaluación de una audiencia mayoritariamente extranjera refuerza la espectacularización

de la propuesta. El baile de exhibición ha crecido al compás del desarrollo de la actividad turística y está reservado para aquellos bailarines más avezados técnicamente y experimentados en su performances. Ejemplo de esto son los festivales y campeonatos en la esfera pública y diferente shows comerciales de tango en la órbita privada.

Sin duda, y como ya se ha mencionado, estas propuestas generan procesos de espectacularización y exotización (Cecconi,2011), ensanchando la brecha entre milonga y amateurismo *versus* escenario y profesionalización, constituyendo otro modelo situacional diferenciado que retroalimenta el circuito de producción y consumo que el tango-danza promueve.

7. Reflexiones en torno al Campeonato Mundial de Tango.

Es en este marco político de impulso patrimonializador que el tango adquiere nueva visibilidad. Con el fin de preservar, difundir y/o desarrollar los bienes y expresiones ligadas al tango, durante la década de los noventas y comienzos del nuevo milenio, se establecen una sucesión de iniciativas, leyes, instituciones y programas de diversa índole.

A partir de 1998 se promulga la Ley N° 130 por la que la Ciudad Autónoma de Buenos Aires reconoce al tango como parte integrante de su patrimonio cultural, de este modo "(...) garantiza su preservación, recuperación y difusión; promueve, fomenta y facilita el desarrollo de toda actividad artística, cultural, académica, educativa, urbanística y de otra naturaleza relacionada con el tango" (Art. 1°).

Es a partir de la aplicación de la mencionada ley que se crea la Fiesta Popular del Tango a realizarse en la ciudad anualmente. Esta fiesta inicialmente culminaba el 11 de diciembre, coincidiendo con Día Nacional del Tango. Con el transcurrir del tiempo la Fiesta fue cambiando de fechas, de lugares de realización y fundamentalmente se modificó su denominación: de Fiesta Popular paso a ser Festival Tango BA, durante el cual se despliega el Festival y Mundial de Baile, también conocido como Mundial de Tango. El mundial se desarrolla anualmente desde hace 15 años de manera consecutiva en la ciudad de Buenos Aires. Las fechas en que se realizaban estas fiestas también se han ido modificando a lo largo del tiempo. Así, a partir del tercer Festival su realización deja de coincidir con el 11 de diciembre y se traslada al mes de Agosto (coincidiendo turísticamente con la temporada alta en el hemisferio norte).

Haciendo foco en la puesta en escena del tango-danza dentro de los eventos de exhibición oficiales, se observa que existen dos campeonatos oficiales (el mundial y el metropolitano) de baile de tango en la ciudad, que se realizan anualmente. Dentro de éstos coexisten dos categorías diferentes de danza tanto en el Campeonato Metropolitano como en el Mundial. Para el primero, tango salón y milonga, mientras que para el segundo, tango salón y tango escenario. Siguiendo a Morel (2013) este análisis se centra en la categoría de tango salón (común a ambos campeonatos) porque la misma busca reflejar el baile de tango tal como se realiza en las milongas o clubes barriales, (afianza la idea de un baile "auténticamente" porteño, en tanto refuerza el aspecto identitario que el tango promueve).

Imágen 3: 1.Semifinal Mundial de tango BA 2015. Categoría tango-salon.



http://www.clarin.com/ciudades/Arrancan-semifinales-definirse-Mundial-Tango_0_1418258352.html. Acceso: 15/10/16)

Allí prima un baile “al piso” y sin “ruptura del abrazo”, quedando prohibidas la realización de grandes figuras, acrobacias y saltos asociados al tango de escenario. De este modo, en el baile de tango de salón los jurados toman en cuenta y califican aspectos asociados a la musicalidad, la calidad del abrazo, los modos de caminar y la circulación por la pista de cada pareja de concursantes. En la práctica, la modalidad de competencia de estos certámenes establece que bailen simultáneamente un número aproximado de diez parejas por ronda (a diferencia de la categoría de tango escenario en donde cada pareja se presenta individualmente). Estas parejas deben circular por el costado de la pista bailando en sentido contrario a las agujas del reloj, como lo establece el reglamento y se acostumbra en las milongas. Cada ronda o tanda está musicalizada por tres grabaciones de tangos de orquestas tradicionales, cada una representativa de distintos estilos rítmicos y musicales (Morel, 2013).

Ahora bien, analizando estas caracterizaciones se observa que el amplio espacio escénico que existe entre las parejas en estos certámenes no se condice con el de las milongas de Buenos Aires, atiborradas frecuentemente de otros bailarines.

Por lo tanto, el contexto de actuación e interpretación artística, en otras palabras la “escena/escenario” del campeonato, difiere de las situaciones de encuentro íntimo y cara a cara de las milongas. En este sentido, estos eventos se aproximan a lo que se denomina actuaciones culturales (Bauman, 1994 en Morel, 2009), es decir, acontecimientos de escala mayor que ocurren en la esfera pública y que comprenden formas simbólicas, construcciones y relaciones sociales más de tipo impersonales, mediatizadas, oficiales, comercializadas y centralizadas (Morel, 2009).

Imágen 4: Campeones Mundial de tango BA 2016. Categoría tango-escenario



<http://www.lanacion.com.ar/1933519-mundial-de-tango-gano-otra-pareja-bonaerense>. Acceso: 15/10/16

Los campeonatos oficiales se configuran cómo eventos de exhibición en donde los competidores se exponen a la observación y evaluación intensa, tanto desde el punto de vista general del público como desde la mirada crítica y experta de los jurados. Es en esta instancia mediada por un contexto de producción diferencial y masivo, que la danza requiere de otras estrategias y convenciones (Morel, 2013).

8. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se intentó demostrar como los diversos contextos enunciados y problematizados condicionan y significan los sentidos atribuidos a las performances del tango-danza.

Se señaló el primer contexto de actuación, el que se sucede en la interioridad del abrazo como fundacional, entendiendo que el mismo se despliega especialmente en el ámbito de las milongas porteñas. Dicho ámbito propicia el desarrollo de una performance asociada a una modalidad corporal de comunicación artística no verbal. Allí los bailarines practican de forma amateur (meramente por recreación y placer) sin un necesario interés de lucro. Por lo tanto, el ámbito de la milonga barrial se constituye como el segundo contexto de actuación a partir de la interacción con una audiencia que no

focaliza su atención en la exhibición o la evaluación de las habilidades técnicas de los bailarines. Como muchos milongueros suelen afirmar, más bien es un baile en el que cada pareja, improvisadamente, comparte la pista con otras parejas por el placer del baile mismo (Morel, 2009).

Este énfasis en la interpretación de un baile para sí mismo, ocasionalmente entra en tensión con el tercer contexto analizado, el de exhibición del campeonato. Entendiendo que el marco en el que se realiza el tango escenario (mundial, festival, shows), como instancias de competencia y exhibición, involucra un desplazamiento del ámbito íntimo y social de las milongas a un escenario que individualiza y separa a los bailarines de una audiencia de miles de personas. Claramente este desplazamiento implica una descontextualización y re-contextualización de la danza, ya sea en la categoría de tango salón, como así también y más aún, en la de escenario.

De esta manera, del ámbito de las milongas se pasa a una representación cultural espectacularizada acorde a los cánones de una danza de mucha destreza y visibilidad (Morel, 2009) y que termina constituyendo otro modelo situacional diferente respecto al primero y segundo ya señalados.

Es evidente que estos *contínuums* de diversos contextos de producción y recepción suponen intersticios variables respecto de los contextos convencionales o primarios de ejecución (Baumann, 1994 en Morel, 2009). En términos de Baumann (2000) estos cambios de contexto, a modo de brechas intertextuales, establecen una dinámica de reconfiguración en los géneros o manifestaciones artísticas.

Sin embargo, lo que interesa señalar y constituye la hipótesis fundamental es que estos eventos culturales que ponen en evidencia diversos *contínuums*, son a la vez espacios de conflicto en torno a quiénes y de qué forma se consideran idóneos y competentes de ejercer la *performance* de la danza en una tendencia que va del *amateurismo* a la profesionalización (Morel, 2009).

De esta manera, se destaca que aquello que se pone en tensión es la permanencia de las reglas que definen el carácter constitutivo del tango-danza, las que se suceden en el primer contexto de actuación: la interioridad del abrazo. Se entiende que el ámbito de espectacularización de la danza agrieta una continuidad fundamental, las parejas profesionales bailan “desde el abrazo” pero no “para el abrazo”.

Al haberse producido un desplazamiento desde el primer contexto al tercero, y siendo éste último el preponderante, la danza se va transformando paulatinamente de recurso cultural a producto mercantilizado. Como tal, se propicia el desarrollo de un espacio de contienda sobre las diversas memorias y los modos legítimos de construir el pasado. Se pone en tensión, no sólo al producto tango en sí, y la manera de interpretar su danza, sino también el problema de la transmisión y resignificación de los saberes locales en tanto mecanismos “constructores de identidad diferencial”. En virtud de lo expuesto se suele deslegitimar las innovaciones y reconfiguraciones en los estilos cuando éstas no responden debidamente a los parámetros de realización que el tango-salón tradicionalmente propone.

Por lo tanto, ya sea que se baile “desde el abrazo” o “para el abrazo”, ambas instancias tensionan el activo proceso de adaptación, transformación y creación de este acuerdo sensorialmente creativo en el que los performers están involucrados. En última instancia, el abrazo en el tango no se plantea como un elemento más entre otros, sino que al ser eminentemente constitutivo de esta danza es determinante para su ejecución.

Bibliografía

- Abrahams, R.
1988a. “Las complejas relaciones de las formas simples”. Serie de Folklore 5: 3-30.
- Abrahams, R.
1988b. “Contienda bulliciosa en la frontera: el folklore del despliegue de evento”. Serie de Folklore 6: 34-57.
- Ahon Olguin, M.
2010. “Relaciones entre autopercepción corporal, técnicas corporales y la expresión creativa: Su incidencia en la calidad de vida Cuerpos y Folklore (s)”. III Simposio Internacional de Corpus. Lima: CORPUS, 128-144.
- Alori, E.
2015. “Tango y Turismo”. Tesina Ms. Escuela de Economía y Negocios. Buenos Aires, UNSAM.
- Anodea, J.
1993. Los Chacras. Barcelona: Ediciones Robinbook S.L.
- Arévalo, J. M.
2010. “El Patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales Gazeta de Antropología”, [revista-e]. 26(1), mayo 2010. Disponible en: Gazeta de antropología <http://www.ugr.es/~pwlac/G26_19Javier_Marcos_Arevalo.html

- Aricó H.
2008. *Danzas Tradicionales Argentinas –una nueva propuesta-*. 3ra edición. Buenos Aires: Talleres Gráficos Vilko.
- Baumann R.
1989. “Estudios norteamericanos de folklore y transformación social: una perspectiva centrada en la actuación”. *Serie de Folklore* 10: 49-68
- Bausinger, H.
1988. “Acerca de los contextos” *Serie de Folklore* 1:17-28.
- Briones, C.
1994. “Con la tradición de todas las generaciones pasadas gravitando sobre la mente de los vivos: usos del pasado e invención de la tradición”. *Runa* 21: 99-129
- Cecconi, S.
2011. “Turismo, fetichismo y exotización”. En: Margulis, M, Urresti, M., Lewin, H. (Ed.) *Las Tramas del presente desde la perspectiva de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Biblos Sociedad.
- Citro, S.
2010. *Cuerpos plurales: Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Citro, S.
2009. *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Dinzel, R.
1994. *El tango, una danza –esa ansiosa búsqueda de la libertad-*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Fernández C.
1995. “Cuentan los Mapuches”. *Biblioteca de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nuevo Siglo.
- García Canclini, N.
1999. “Los usos sociales del patrimonio cultural” En: Aguilar Criado, E. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Consejería de Cultura.
- Guber, R.
2005. *El salvaje metropolitano, reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires. Barcelona. México: Paidós.
- Greenwood, D. J.
1992. [1989] *La cultura al peso: perspectiva antropológica del turismo en tanto proceso de mercantilización cultural*, En: V. L. Smith (comp.), *Anfitriones e invitados. Antropología del turismo*. Madrid: Ediciones Endimon.
- Hruby, R.
2002. “¿Se juega en el tango? O ¿el tango es un juego? La improvisación en el juego libre de la danza del tango”. Tesis Ms. Escuela de Humanidades, Buenos Aires: UNSAM.
- Hruby, R.
2001. “La danza del tango”. Monografía Ms. Cátedra de Estética precedida por Gabriela Rebok. Escuela de Humanidades, Buenos Aires: UNSAM.
- Malinowski, B.
1986. *Los argonautas del Pacífico Occidental*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Marcus, G. y Fischer, Michael
1986. “Anthropology as cultural critique –An experimental moment in the human sciences”. Chicago: The University of Chicago Press.
- Martin, R.
1997. ¡Tango! Barcelona: Editorial Paidós Ibérica S.A.
- Merleau - Ponty, M.
1993. [1945]. *Fenomenología de la percepción*. 3ra edición. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Morel, H.
2013. “Buenos Aires, la meca del tango: procesos de activación, mega eventos culturales, turismo y dilemas en el patrimonio local”. *Publicar*, XV: 55-74
- Morel, H.
2009. “Giro patrimonial del tango: políticas oficiales, turismo y campeonatos de baile en la ciudad de Buenos Aires”. *Cuadernos de Antropología Social*, 30:155-172.
- Natchmanovitch, S.
1991. *Free Play: La importancia de la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Ortega y Gasset, J.
1953. “Obras completas.” *Revista de Occidente*. 1:257.

- Palleiro, M. I. –compiladora-.
2008. “Yo creo, vos ¿sabes? Retóricas del creer en los discursos sociales.”, Buenos Aires: UBA -Facultad de Filosofía y Letras-.
- Palleiro, M. I. –compiladora-
2004. “Arte, comunicación y tradición”. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Prats, L.
2005. “Concepto y gestión del patrimonio local”. Cuadernos de Antropología Social, 21:17-35.
- Prats, L.
1998. “El concepto de patrimonio cultural”. Política y Sociedad, 27:63-76.
- Pujol, S.
1999. Historia del Baile: de la milonga a la disco. Buenos Aires:Emecé Ed.
- Rocchietti, A. M.
2006. “Crítica de la razón patrimonialista”. XV Congreso Nacional de Arqueología., Río Cuarto: Editorial de la Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Rockwell, Elsie
1989. “Notas sobre el proceso etnográfico (1982 -1985)”, Parte I. DIE, México (mimeo).
- Sachs, C.
1944. Historia Universal De La Danza.Buenos Aires:Ed. Centurión.
- Smith, Valene L. y Brent, Maryann
2001. “Introduction to Hosts and guests revisited: Tourism issues of the 21st century” En Smith, Valene L. y Brent, Maryann (Eds.), Hosts and guests revisited: Tourism issues of the 21st century (pp. 1-14). New York:Cognizant Communication.
- Smith, Valene L.
1998. “War and tourism.An American Ethnography”. Annals of Tourism Research, 25(1): 202-227.
- Taylor, D.
2001. “Hacia una definición de performance”. Disponible en: <<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>>
- Turner, V.
1992. [1983] The Anthropology of Performance. New York: Paj Publications.
- Turner, V.
1989. [1969] El proceso ritual. Madrid:Taurus.
- Turner, V.
1980. [1968] La selva de los símbolos.Madrid:Siglo Veintiuno.
- UNESCO
2010. “Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad”. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y Patrimonio Cultural Inmaterial, con el apoyo del Gobierno de España. Disponible en: <<http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/06859-ES.pdf>> [consultado el 25 de junio de 2015]
- Urry, J.
1990. “The tourist gaze. Leisure and travel in contemporary societies”. London:Sage.
- Vega, C.
1956. El Origen de las Danzas Folklóricas.4º Edición. Ricordi. Buenos Aires:Americana S.A.E.

Recibido: 03/02/2017
Reenviado: 10/12/2017
Aceptado: 28/03/2018
Sometido a evaluación por pares anónimos