

COLECCIÓN
INVESTIGACIÓN

TANGO: DANZA DE PIES LIGEROS



MARTHA SOLEDAD MONTERO GONZÁLEZ
ESAÚ RICARDO PÁEZ GUZMÁN

INVESTIGADORES PRINCIPALES
LIBRO DE INVESTIGACIÓN DE COLABORACIÓN CONJUNTA

Tango: una danza de pies ligeros

**Cuerpo, prácticas artísticas y lazo social:
para una pedagogía de la enseñanza y el
aprendizaje**

**Martha Soledad Montero González
Esaú Ricardo Páez Guzmán
(Compiladores)**

Libro de Investigación de colaboración conjunta

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia
Tunja, 2018

Tango: Una danza de pies ligeros/Montero González, Martha Soledad; Páez Guzmán, Esaú Ricardo (Compiladores). Tunja: Editorial UPTC, 2018. 192 p.

ISBN: 978-958-660-291-4 (impreso)

ISBN: 978-958-660-440-6 (virtual)

1. Tango. Entre música y baile 2. Así bailaba Zaratustra. 3. Cuerpo-tango: una multiplicidad
4. La práctica universitaria del tango: una descripción 5. Tango: Una práctica social del
abrazo 6. Poesía, desarraigo, cuerpo y baile. 7. ¿Qué se está bailando cuando se baila tango?
8. Reflexión

(Dewey 700/21). Primera Edición, 2017

200 ejemplares (impresos)

Tango: Una danza de pies ligeros

ISBN: 978-958-660-291-4 (impreso)

ISBN: 978-958-660-440-6 (virtual)

Colección de Investigación UPTC No. 85

© Martha Soledad Montero González, 2017

© Esaú Ricardo Páez Guzmán, 2017

© De los autores, 2017

© Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2017

Editorial UPTC

Edificio Administrativo - Piso 4

Avenida Central del Norte 39-115, Tunja, Boyacá

comite.editorial@uptc.edu.co

www.uptc.edu.co

Rector, UPTC

Alfonso López Díaz

Comité Editorial

Hugo Alfonso Rojas Sarmiento, Ph. D.

Enrique Vera López, Ph. D

Yolima Bolívar Suárez, Mg.

Sandra Gabriela Numpaque Piracoca, Mg.

Olga Yaneth Acuña Rodríguez, Ph. D.

María Eugenia Morales Puentes, Ph. D.

Rafael Enrique Buitrago Bonilla, Ph. D.

Nubia Yaneth Gómez Velasco, Ph. D.

Carlos Mauricio Moreno Téllez, Ph. D.

Editora en Jefe:

Ruth Nayibe Cárdenas Soler, Ph. D.

Coordinadora Editorial:

Andrea María Numpaque Acosta, Mg.

Corrección de Estilo

Claudia Elena Amarillo

Editorial JOTAMAR LTDA.

Calle 57 No. 3 - 39.

Tunja - Boyacá - Colombia.

Libro financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión de la UPTC. Se permite la reproducción parcial o total, con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 de 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Libro resultado de Investigación con códigos SGI 2009 y 2194 Citación: Montero, M. & Páez, E. (Compiladores) (2018). *Tango: Una danza de pies ligeros*. Tunja: Editorial Uptc.

Contenido

Introducción

Tango. Entre música y baile

Martha Soledad Montero González

Referencias

Así bailaba Zaratustra

Esaú Ricardo Páez Guzmán

Referencias

Cuerpo-tango: una multiplicidad

Juan Diego Galindo Olaya

Referencias

La práctica universitaria del tango: una descripción

José Molina Bravo.

Conclusiones

Referencias

El tango: una práctica social del abrazo

Soledad Montero González

Daniel Tovar Ossa

Conclusión

Referencias

Poesía, desarraigo, cuerpo y baile: itineránticas del tango y la literatura a propósito de La caravana de Gardel de Fernando Cruz Kronfly.

Darwin González Sierra

Referencias

:Qué se está bailando cuando se

¿Qué se está buscando cuando se
baila tango?

Fabián Córdoba Reyes

Referencias

Reflexión. Mirada a un proceso de
formación artística a través del
abrazo del tango

Andrés Mauricio Guacaneme Cardozo

Referencias

Introducción

La convocatoria DIN 06 de 2018 de la Vicerrectoría de Investigaciones de la UPTC sobre proyectos de innovación, gestión y emprendimiento social tiene como objetivos, por una parte, apoyar proyectos que puedan potenciar las capacidades y los conocimientos de las comunidades regionales, permitiéndoles liderar procesos de desarrollo endógeno y solventar necesidades de forma autónoma y sostenible, y, por otra parte, contribuir al mejoramiento de la productividad académica e investigativa e incrementar la visibilidad nacional e internacional de la UPTC con productos de apropiación social y generación de nuevo conocimiento. En la misma dirección, el grupo de investigación pone a consideración la propuesta “Creación y apropiación social de la obra inédita colectiva Teatro-tango fragmentos de amor III fase”, cuyas dos fases anteriores se conocieron con los siguientes títulos: fase I: “Construcción de prácticas artísticas para la producción cultural y el bienestar de las comunidades”, ejecutada en el año 2016 como respuesta a la convocatoria 14 del mismo año; y la fase II: “Creación, expresión e improvisación de los cuerpos en la danza: construcción de lazo social en la UPTC y en la ciudad de Tunja”, ejecutada en el año 2017 en correspondencia con la convocatoria 04 cuyo resultado de investigación es este libro.

Este proyecto, en sus dos fases iniciales, presenta como resultado el desarrollo potencial y actual de las capacidades y conocimientos de la comunidad regional participante proveniente de la comunidad universitaria (funcionarios-administrativos, profesores, estudiantes de postgrado y de pregrado de la UPTC) y de la comunidad habitante de la ciudad de Tunja (adultos, jóvenes y niños), cuyo lazo social se construye a partir de la relación intergeneracional¹, para potenciar lo que hay de artístico en la vida de las gentes y hacerlo visible a partir de la práctica artística, la producción cultural, la expresión, la improvisación y la creación, poniendo a prueba los cuerpos individuales y colectivos en la danza, con el criterio de juntar y conectar a los participantes en su relación social, a fin de conformar una

comunidad de bailarines y actores naturales, que mediante el entrenamiento físico, la formación en el baile del tango y la expresión corporal en esta práctica artística², se identifique con lo que piensa Gloria Luz Godínez Rivas, del programa de Literatura y Teoría de la Literatura:

[...] no hay algo esencial que defina el cuerpo, un cuerpo sin sus atributos, no es ni siquiera representable, un cuerpo sin piernas, alto, bajo, inmóvil, transvestido, hombre, mujer, joven o viejo son modos de ser. *En Bandoneón*, Pina Bausch nos presenta parejas en una infinita gama de abrazos: sentados o de pie, las mujeres se montan a horcajadas a los brazos de los hombres; o ellos se las levantan con una mano bajo la falda, ellas se dejan transportar; o las mujeres se enroscan como serpientes en el torso de los hombres y se deslizan hasta el suelo. (2014, p. 319)

En esa dirección es posible en la escuela de hoy, tal y como es, pensar un profesor filósofo, un profesor artista, cuando nuestro presente nos ha infantilizado y nos mantiene en un estado permanente de incapacidad, marcado el cuerpo por el sentido común, como si cuerpo y sujeto no lograran compaginar, como si sujeto-niño, sujeto-fuerza-potencia, sujeto-adulto mantuvieran su diseño en una línea de continuidad, que procura por todos los medios crear, construir y mantener una conciencia que determina un estatuto cultural, social y político normalizado, situando esta institución en un ámbito aparte, obviando el acto creador, el acto de pensar, el encuentro con el mundo desconocido de los afectos y los deseos por el saber, y en su lugar insistir en la complejidad, la inteligibilidad de lo interpretativo y el discurso de la realidad, la competencia. ¿Qué pasa en la escuela cuando el profesor considera que el arte, la filosofía y la literatura son, el uno un decorado, el otro una pesantez y esta última una distracción, en algunas ocasiones romántica y en otras una poética alejada de la realidad?

Esto, a pesar de sorprendernos, deja pasmada y ensimismada la mirada sobre nuevos mundos, que parecen existir, acontecer y desbordar la vida entre el arte, la filosofía y la literatura, pasando de sentirnos seres extraños y desgarrados a seres alegres luchando contra ellos mismos para ganarle la pelea al aburrimiento, al cansancio, a la tristeza. ¿De qué se trata hoy sentir? ¿Qué tiene que ver hoy la vida y la existencia con la sensación? ¿De qué nos sirven las letras, la música, el pensamiento, la poética, la danza en un mundo que plantea que nada tiene que ver con cada uno de nosotros, más que nuestra individualidad, comodidad, bienestar y apetitos? O que, por el

contrario, ¿todo tiene que ver con nosotros y por eso hacemos de estas disciplinas al mismo tiempo conciencia, ciencia e incredulidad sobre lo que nos acontece? Menos creación, acontecimiento, estética.

Esto no suele hablarse en la escuela, aunque generalmente se acuda al discurso sobre el uso de estos modos de pensar, presentándolos como mecanismos que pueden contribuir a sacar a los niños, los jóvenes y los profesores de su estado de infantilización y adolescencia, porque, independientemente de que se construya una práctica, existe la intuición de que algo pasa con y por el cuerpo y que algo pasa con esa noción de sujeto que parece estar disolviéndose y que se presenta hoy en día como el gran problema no solo de la cultura, de la política y de la economía, sino de la educación, porque se insinúan y se esconden, a la vez, el cuerpo y sus deseos, y no nos detenemos a pensarlo en el mundo escolar y universitario.

Este problema, que involucra el cuerpo del niño y el cuerpo del profesor, mientras ambos llenan cuadernos y documentos sobre planos de organización, presenta la educación como un campo de observación y de regulación, exigiendo al mismo tiempo escuchar las instrucciones y los discursos que circulan sobre lo que deben ser estos cuerpos físicos y estas subjetividades, convirtiéndolos a su vez, en campos de experimentación para recomponer la métrica, la medida, la cifra, y fundamentar la convivencia en la perspectiva del modelo de educación que se asemeja a un taller de mecánica donde las herramientas se ponen a prueba, los

instrumentos se afinan y los métodos juegan su papel de ensayo en tanto se pasa de fracaso en fracaso, impidiendo ver y escuchar las voces de quienes están en nuestras manos esperando ver lo que hacemos con ellos, creyendo en un mundo lleno de posibilidades más que de alternativas, mientras los niños y los jóvenes se mueven, cantan, gritan, hacen cosas, muchas cosas en las que el maestro no cree por el desconcierto o el fastidio que le producen, pues esos gestos los obligan a volver la mirada sobre ellos para inventar tácticas y así atraerlos nuevamente al redil.

Los niños y los profesores son los personajes de la escuela en cuanto nos narran, nos hablan y nos interpelan; el uno, el niño, porque su cuerpo de artista aún no requiere entrenar y lograr la elasticidad, la plasticidad y el rediseño de su cuerpo, tampoco necesita ejercitar la autenticidad de la

sonrisa, ni hacer estiramientos ni frenar el cansancio para arrancar a correr por el mero gusto del vértigo; mientras que el profesor sí tiene que hacer todo aquello para desaprender la dureza, la inmovilidad, la rigidez de su cuerpo y sobre todo requiere de un rediseño de su mirada para lograr la elasticidad, la plasticidad y la autenticidad del niño para deshacerse de esos gestos cotidianos, que lo botan al mundo de la observación, de la definición de los rasgos, de la descripción de las características, de los pesos, volúmenes, coeficientes, personalidad, y que a la hora de poner sobre la mesa las reglas del juego, de las que no es necesario que los niños den cuenta, más bien se apresura a darles la cantaleta sobre lo que es necesario hacer según dichas reglas, para convertirse en sujetos inteligentes y no en artistas y pensadores. Total, la escuela no forma deportistas, gimnastas, poetas, músicos, ni escritores, ni inventores, ni científicos, sino remedos que nunca llegan a ser artistas en ninguno de estos sentidos, salvo las rarezas, las singularidades por efecto del entrenamiento, del esfuerzo, la dedicación, el entusiasmo y el estudio... y esto no es lo propio de la escuela.

Bien podríamos decir con Deleuze que el niño artista, o el niño que deviene artista, que no es otra cosa que el niño que deviene niño, en la escuela es visto burlescamente, y su carácter, su temperamento, su modo de ser, enjuiciados a través del registro de notas en el cuaderno del profesor. El profesor hace en él las anotaciones sobre su comportamiento y hace cálculos sobre la validez de su aprendizaje y la cantidad de conocimientos que acumula dependiendo del grado y la escala en que se encuentre fijo...

y este hace que juega un poco con el niño, como el gato con el ratón; resulta que es el niño el que, al final, le juega al profesor: le juega a ser pobre, inútil, torpe, desvalido y necesitado. Lo grave de estos gestos es que se convierten en trampas en las que caen, pues son verdaderas cámaras en las que quedan atrapados cuando juegan a atrapar al profesor a su vez observado.

Casi se puede decir que es un juego erótico, es decir, es un juego perverso en el que la vida queda atrapada, como diría Freud, por el principio de realidad que conserva un modo de vivir a cambio de no despojarse del yo con las neurosis adquiridas que nos alientan a vivir en la repetición maniaca de la mueca, que termina por fascinar al profesor que sabe, que en todos los sentidos él tenía razón, a pesar de los pesares, ya que lo importante en el

mundo de la observación calificada del profesor, es la mirada sobre el objeto niño la que cuenta, la cual no tiene otra finalidad que la de volverlo obrero, o soldado, o ciudadano, o profesional, o técnico, o lo que se pueda en el mundo del oficio y de la ocupación, todo menos artista y pensador. El profesor está lleno de imposibilidad y por eso se traiciona y se pervierte en la repetición de lo mismo arrastrando con él al niño, como quien está próximo a ahogarse y busca una bocanada de aire para poder vivir, algo que, desde luego, si lo logra, puede convertirlo en el profesor “renovador” e “innovador”, pues como profesor puede anunciar la llegada de lo “nuevo”, debe llegar vestido con lo “nuevo”, investido de esperanza y de ilusión, es decir, de utopía. El profesor abriga la esperanza de alcanzar la conciencia social de sí mismo y formar la conciencia social del niño.

Lograrlo implica, aunque sea por un tiempo muy corto, mirar a los niños jugar a la pelota, familiarizarse con ellos, tolerar sus gritos, aguantar sus olores, revisar sus maletas y cuadernos, caer en la cuenta de sus complicidades, entender sus movimientos y sus recorridos y descubrir su clandestinidad. El niño en la escuela, cuando llega por primera vez, es un artista porque es un nómada, en el sentido de que la escuela deviene territorio desterritorializado, pues acaba de abandonar para siempre la territorialidad familiar y conyugal. Sus padres nunca más volverán a tenerlo entre sus brazos más que como a un niño edipizado, sujeto de procesos de interpretación y división, solo bajo esta condición es aceptado, solo así la escuela y el profesor impulsan su acción aprendida más bien para ser recitada, cargada de memoria, con conciencia pasajera de su lugar vital en la transformación de niño en adulto; perplejo el profesor, porque el niño termina cayendo rendido en su seno, ansioso de protección y lo que encuentra en él es lo inhóspito, la pérdida, el abandono a su suerte y entonces, el niño se repliega clandestino en un esfuerzo por resistir la cuadrícula, la línea recta, el punto, la instrucción; para lograrlo cierra los ojos y los aprieta en el intento por conjurar la mirada observadora, rastreadora y acechante del profesor. Mirada que se extiende, que abarca, que intensifica las zonas de control, que afina el oído para escuchar lo que no está seguro de que existe, pero que le suena imperceptible y por eso su tarea es hacer lo imperceptible perceptible y lo invisible volverlo visible y lo indecible decible, y el niño está ahí, el niño es la presa. Pobres niños, pobre

esos locos bajitos. Esos pobres locos artistas bajitos. En el niño confluyen, como diría Deleuze, cuerpo, fuerza, forma, objeto, sujeto y sentido.

Ahora bien, el profesor observador hace posible, si hablamos cogidos de la mano con Deleuze, la saturación, la reactividad, el hábito invistiendo el cuerpo del niño, cuando le define el movimiento y lo confina a la repetición como obsesión de la reiteración desactivándolo. Así pues, dice Deleuze que es “el estiramiento, las flexiones y las repeticiones, lo que hace que el artista desnude el hábito y elimine la memoria del cuerpo de sus gestos cotidianos, procurando con sus puntos de vista que incorpore en el cuerpo nuevos movimientos como vientos, como torbellinos, como turbulencias que desactivan el hábito y activan el cuerpo artista del niño, su cuerpo nómada para hacer que el arte entre nuevamente como expresión erótica en su cuerpo sin principio de realidad, es decir sin aceptación ni negación”.

Esto es lo que podríamos llamar la actividad del niño artista en la escuela, en la universidad; pero para hacerlo posible se necesita de un profesor artista, un profesor filósofo en el sentido en que Deleuze lo piensa, un pensador, no un sujeto reflexivo, ni un profesor intelectual, ni el profesor observador, como lo define la política, el modelo, la estructura, la razón, la ciencia, y como lo definieron los pensadores de la pedagogía y de la educación en el siglo XX: pedagogía científica, método reflexivo, coeficiente intelectual y personalidad, estructura y modelo escolar sustentado en la teoría de la inteligencia, cuyos representantes tomaban café a la hora del té en compañía de sus buenas intenciones, con el convencimiento del progreso de la humanidad y de su defensa de la idea del bien común y la primacía de la comunidad, tamizado todo el pensamiento, el comportamiento, las conductas, los deseos, los movimientos y las acciones por una desterritorialización de la escuela tradicional o escolástica y una reterritorialización en un régimen biopolítico que produce sujetos y cuerpos enraizados, fijados, patologizados.

Y puesto que el niño artista, para poder hacer que su cuerpo devenga niño, necesita hacer que el arte entre en su cuerpo y este se incorpore en su cuerpo, bajo la condición de que su potencia acepte el cambio del ritmo que se le impone en la escuela, recitando las lecciones que se le exigen, templando su carácter hasta la saciedad, asegurando en el juego concreción

y especificidad de movimiento y actividad, que solo variaciones, intensidades y multiplicidad pueden afectar; por eso entra en ese mundo cuando las puertas de la escuela se abren para él, antes de que irremediablemente se estrelle contra el muro, la pared que no es otra cosa que el profesor observador, el método, los materiales didácticos, las materias, resistiéndose por un segundo a ser lanzado a la oscuridad e intentando cerrar por un instante los ojos negándose a ver, antes de quedar atrapado en la fascinación de la ley; pues, la experiencia escolar lo desborda y solo es experiencia porque le anuncia la pérdida de su cuerpo artista, de su cuerpo pensador, y otras pérdidas o como diría Michel Serres, la pérdida del inconsciente, mejor dicho, del cuerpo que en su decir es el inconsciente en el sentido de que siente, experimenta, produce, desea el encuentro, altera la potencia y las formas mismas del cuerpo.

Mientras que lo esperado por el profesor observador, función definida en el modelo escolar de la educación en cuanto función social en el siglo XX, es lo identificable, la adquisición de la experiencia como continuidad de una actividad que controla y dirige lo reconocible, lo perceptible; en este modelo el arte del profesor es el de construir la mirada que cosifica al niño alterando su modo de actuar y de vivir, de ocupar el mundo. Esa experiencia de pérdida del niño, aunque el modelo lo atrape, logra desestabilizarlo, alterarlo y, a pesar incluso de él mismo, a veces lo pone en movimiento, cambia su modo de proceder, de actuar, y puede suceder que, extrañamente, devenga filósofo, pensador, artista, siempre en el sentido de la construcción de un problema, si carga con este a costas. Sin embargo, y a pesar de esto se dispone el profesor a producir algo, a reconfigurar algo, pues el gran problema de la escuela tiene que ver con la formación del profesor observador, lo que incluye el observador del alumno, gesto cotidiano en la escuela.

No obstante se puede ser maestro, en el sentido de perder esa manera de funcionar en el modelo escolar, y pensar en las pérdidas, sufrimientos, transformaciones objetuales de las que se ha sido sujeto gracias a la creencia en una práctica escolar científica, en una práctica de medición, en una práctica de tecnificación del pensamiento, en la introspección de un discurso pedagógico cuya imagen privilegia la lámina, el decorado, la reglilla, el color rojo, la carita infeliz, la hoja del cuaderno sin rayar y sin

ensuciar en la escuela básica... y en la universidad ni hablar... dictar la clase, hacer leer fotocopias, exigir el mínimo esfuerzo y la ambigüedad del pensamiento, del carácter, del criterio, y abrirse ante las aburridas tareas que representan las notas por las que realmente se va a estudiar, y a los libros que leen algunos profesores viciosos de los libros; porque todo esto afecta la experiencia del niño, del joven, del estudiante.

Aquí se trata de plantear cómo podemos desinfantilizar el pensamiento y abandonar el estado cómodo del adolescente, que, sin negar su sufrimiento y anomalías en el transcurrir de niño a individualidad, logre activar la potencia de su cuerpo y construir problemas en el campo de la creación que no es otra cosa que volver a pensar. Verdadero trabajo del profesor, volver a hacer, volver a aprender, volver al cuerpo artista del niño mediante un proceso de experimentación, que no tiene nada que ver con la práctica del laboratorio en cuanto aplicación de un método, el uso de instrumentos conocidos, el manejo de herramientas adecuadas al tamaño del niño. Y sin embargo, la experimentación por la que tiene que pasar cuando apuesta a devenir niño, requiere de armas y de herramientas, como lo señala Deleuze nómada, profesor filósofo, pensador bailarín. El arma, su arma es el pensamiento en la producción de acontecimientos, porque esto en su imperceptibilidad produce afectos y deseos, mientras que el arma del bailarín es la música y el baile, el piso y los dorsos de las manos entrelazando los dedos. De esto último trata este libro que se aventura a investigar el tango para pensar la enseñanza y la pedagogía. Esa es su importancia.

Este libro es producto de una investigación, cuyo hilo metodológico y problemático es la formación artística de la gente en la danza-tango, en la perspectiva de la construcción de un lazo social y afectivo para aprender a vivir juntos. El capítulo titulado “Tango. Entre música y baile”, se preocupa por pensar cómo el tango nace entre el baile popular y la música inventada en las veredas del barrio argentino, en las orillas del Río de la Plata, en la travesía que se hace de Buenos Aires a Montevideo, en las tonadas melancólicas que se cantan en las calles de la ciudad, por quienes añoran su tierra natal, lejana y abandonada; nace en medio de las voces, conversaciones y peleas que se dan en la mezcla de razas, clases y religiones, en medio del duelo entre hombre valientes y peleas de hombres cobardes;

nace también de la provocación y las lágrimas de mujeres atrevidas e intrépidas, de las afrentas recibidas en el cruce de actividades prohibidas que obligan a la gente a hacer volteretas en las esquinas para deshacerse de los enemigos.

Es en este territorio en el que el tango nace, entre piezas y piezas de un indescifrable mundo enmarañado por las fuerzas que lo componen, la sangre y el linaje que se combinan, alianzas y prejuicios unidos, amores y combates que pueblan el desierto urbano de una ciudad como Buenos Aires, que se abrió de par en par, para recibir al que quisiera vivir allí: puerta de glaciares, ventana a los ríos de hielo y mar congelado. Una mezcla de razas, idiomas, costumbres, creencias, proveniencias y fuerzas, dio lugar e hizo posible que emergiera este baile de las gentes, o baile popular como lo llaman los historiadores, o baile social como lo llaman los especialistas o conocedores oficiales del tango. Este escrito, más que preocuparse por el origen del tango y de la formalidad y el ropaje de lo clásico, por ejemplo, del ballet, se interesa por el aliento a vida privada y colectiva que surge de este baile, que se enseña y se aprende.

“Tango, una danza de pies ligeros” es un escrito en el que se hace un pequeño ejercicio de *encuentro* entre Nietzsche, el baile, el cuerpo y el tango, como una posibilidad de inventar una cita entre extraños y traerlos a escuchar una canción. Un baile. Una conversación entre personajes que no coinciden regularmente en el mismo escenario. Con la misma música. Para señalar en un espacio para dos, un abrazo de dos cuerpos que no paran de seguir con la música la fiesta que sus pies ligeros dibujan en el piso. Es el Tango. Es un baile. Son cuerpos que bailan. Y, parodiando, quizá, el *Así hablaba Zaratustra*, el investigador fuerza un encuentro con el filósofo de la liviandad alegre, y dice: vamos a invitar a la conversación, y al baile, a Nietzsche para tener a alguien con quien hablar de fondo tras la música y los cuerpos que bailan con el tango.

En el siguiente capítulo, titulado “Cuerpo-tango: una multiplicidad”, se habla de una danza que implica un aprendizaje interminable, una experimentación de la unión de dos cuerpos que se abrazan; muestra, también, cómo los afectos se ponen en juego en el modo de estar de un abrazo, porque ya no son cuerpos solos que bailan una música conocida

como tango, sino que en la multiplicidad producida por el acontecimiento el cuerpo-tango hace todo lo que puede.

Ahora bien, el capítulo “La práctica universitaria del tango: una descripción” señala que la presencia del tango en la vida universitaria es un fenómeno que debería interesar a quienes dirigen sus reflexiones — tanto políticas como científicas— sobre el funcionamiento del sistema de educación superior, o sobre los aspectos de la enseñanza que, en el campo cultural actual, caracterizarían a la universidad y a su “modo de ser institución”. Como en el estudio de las experiencias y de las prácticas de lectura y de la escritura, las reflexiones sobre la práctica de la “danza” y del “baile”, generan preguntas que pueden ser pensadas también como puntos de vista sobre nuestra actual vida universitaria. Ambas prácticas nos mostrarían modos de encuentros, tipos de estudios y de legitimación de saberes, así como las formas de las interacciones y de los comportamientos estamentales, o de los sentidos de la formación. Por esta razón, es necesario remediar la ausencia de investigaciones y de reflexiones sistemáticas sobre la inclusión del tango en la actual experiencia universitaria.

En la misma dirección, en el capítulo “El tango en prácticas sociales de formación artística en Colombia”, país en el que habitamos, donde las relaciones sociales y culturales están marcadas por el conflicto, la violencia, el dolor, el egoísmo, la incomprensión, la envidia, la rivalidad, la muerte; todas estas experiencias cotidianas marcan dolorosamente las prácticas sociales y las relaciones efectuales, como relaciones que se conforman bajo el signo de la separación, según preceptos culturales, religiosos, políticos, económicos y vivenciales que impiden la conversación, la amistad, la alegría. El tango llega a nuestro país y se inserta en la vida de las gentes en su calidad de práctica artística cotidiana, para contribuir a renovar, explorar, provocar y sentir el deseo de volver a estar juntos, de expresarnos corporalmente hablando, de encontrarnos en los juegos musicales que hacen que esta danza se distinga de otras por el abrazo. No se puede bailar tango si no hay abrazo y el abrazo implica por lo menos dos cuerpos. La danza del tango es, por su naturaleza estética, artística y técnica, un juego de lectura corporal, de conexión, de postura, de musicalidad e improvisación.

Siguiendo la preocupación de esta investigación, en el escrito “Poesía,

desarraigo, cuerpo y baile: Itinerancias del tango y la literatura a propósito de La Caravana de Gardel de Fernando Cruz Kronfly”, se precisa que la poética del tango no estriba únicamente en la profundidad de muchas de sus letras, la danza, los acordes y el ritmo, la sensación de los cuerpos, el reconocimiento del otro, la melancolía, el taciturno pensar sobre la vida, el café y la conversación, también hacen parte del universo poético en la experiencia de la música porteña. En las letras se asiste a un punto de poetización del mundo absoluto, profundo y bello. Alfredo Lépera, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo y Horacio Ferrer, elevaron las letras tangueras a dimensiones insospechadas. Los letristas dialogaban con la esencia de lo humano, con la ensoñación y con el destino, desde el verso y la prosa. Una especie de universales contenidos en la composición sitúa en el tango, como lo plantea Antonio Pau, una poética de la vida misma:

Se ha dicho que todos los tangos son el mismo tango. Que cada pieza es un fragmento de una misma queja. Que el hombre abandonado sigue apoyado en la misma esquina, y sigue doliéndose de los mismos agravios y de la misma herida. Y es verdad. Ese personaje del tango, que habla siempre en primera persona, no canta para desahogarse y olvidar, sino para encontrarse y revivir. (2011, p. 23)

Una poética del tango lleva a pensar en la construcción de las canciones y los estilos. Los letristas del tango, en los primeros años, recibieron un fuerte influjo de poetas del modernismo como Rubén Darío y Amado Nervo. Del primero están las huellas en composiciones de Celedonio Flores y José González Castillo; la presencia de Amado Nervo está en “El día que me quieras” de Alfredo Lepera (hay un poema homónimo del cual, probablemente, Lepera tomó la esencia para la conocida canción). En otro sentido, es posible rastrear una obra poética en sí misma al revisar la escritura de Enrique Cadícamo, Pascual Contursi y Homero Expósito, por citar algunos compositores. También hay que decir que algunos escritores y poetas como Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, destinaron textos suyos para ser interpretados como tangos. Las letras tienen lo poético, pero este carácter poético no está relacionado, necesariamente, con cierta experticia en autores y compositores. Para el que escucha tango, como el protagonista de “La caravana de Gardel”, el asunto se define en el sentir.

Unas breves precisiones en “¿Qué se está bailando cuando se baila tango?”

sobre la enseñanza del tango y la reflexión didáctica de su aprendizaje se unen en este breve escrito, para mostrar, precisar, señalar en su conjunto algunas distinciones, que se van logrando en la medida que pensamos lo que hacemos, o tomamos conciencia, o hacemos visible lo invisible siempre presente en la enseñanza y aprendizaje de esta danza. La reflexión en este texto deriva de la formación de una experiencia personal y colectiva que durante diez años permite pasar del aprendizaje del tango-danza a la práctica de la enseñanza y de la enseñanza nuevamente al aprendizaje, en un desplazamiento continuo que favorece la conversación con profesores de quienes se aprende, con bailarines profesionales —amigos unos, conocidos otros— con quienes se ponen en discusión puntos de vista diferentes sobre la misma cuestión: ¿De qué trata el tango en cuanto expresión dancística y musical cuando se enseña a bailar? Se insinúan en este texto observaciones, comentarios, consideraciones de estudiantes, colegas y maestros del tango cuando se cae en la cuenta de que bailar en realidad no se reduce a adquirir una habilidad que puede ser bien representada, sino que implica algo más que haga pensar sobre lo que se hace. Un ejemplo de esta situación pedagógica puede entenderse a partir de una pregunta, obvia, por supuesto, pero... no tan obvia si no la ponemos en la superficie de los aprendices y de los profesores, incluso de aquellos que no lo son, dada la trayectoria y la experiencia de este saber estético y artístico que se realiza en el acto mismo de bailar tango ¿Qué se está bailando cuando se baila tango?

Y por último, en el escrito “Mirada a un proceso de formación-reflexión artística mediante el abrazo del tango”, se presenta la danza como hecho de celebración y de disfrute, como hecho social, estético, político o de generación de conocimiento sobre los cuerpos mismos. De igual forma, puede ser un pretexto para la lectura, en cuanto texto que deriva de diversos tipos de manifestaciones o géneros danzarios, que dan cuenta de formas de relacionarse, así como de prácticas cotidianas entre hombres y mujeres de diversos lugares en el mundo. En este sentido, la danza contribuye al encuentro y la conciencia del propio cuerpo, pero también a la construcción de relaciones y al desarrollo de habilidades para la vida misma, lo cual propicia el florecimiento de ideas acerca del respeto a sí mismo y a los otros, junto con la capacidad de trabajar colectivamente. El área de danza del programa CLAN reconoce la potencia del hecho danzado, en términos de

las diferentes manifestaciones de esta expresión humana, ya sea del folclore nacional e internacional, de la danza clásica, contemporánea, urbana, de la salsa y el tango. Reconocimiento a partir del cual se generan pretextos en la formación profesional de artistas-bailarines, para lograr escenarios de sensibilización, descubrimiento y apertura de sentidos al cuerpo en movimiento, más cercanos a la conciencia y la comunicación entre las corporalidades.

Soledad Montero