



resDanza

Creatividad + ballet

La **hiperextensión
de rodilla**
en bailarines

Pereza

Premisa de creación para
la escena y del cuerpo
a través de la perspectiva
de la "**No-danza**"

Diálogo con
Margarita Fernández

Pasión, música
y algo de
Tango

Los orígenes de
un baile de salón:
El Fox trot



*Piensa en grande y tus hechos crecerán,
la batalla de la vida no siempre la gana
el más fuerte ni el más rápido.
Tarde o temprano aquel que gana
es el que cree poder hacerlo.*

Dr. Christhian BARNARD

A las puertas de la 6a. edición de nuestra revista, nos es grato dirigirnos a todas y cada una de las personas que han compartido sus conocimientos en las ediciones que ha brindado *resDanza*. El resultado de la fusión del trabajo en conjunto marca el compromiso con nuestros alumnos y, como docentes, muestra en equilibrio el quehacer artístico, la realidad cotidiana y la actividad creativa que se lleva cabo tanto en nuestra ciudad como fuera de ella. Es por ello que, pensando en trascender, los autores que participan en esta edición reflejan un fin en común, sin importar su procedencia: brindar sus conocimientos como instrumento valioso para dar fortaleza y sembrar inquietud en sus lectores.

Así, les compartimos artículos como “Pasión, música y algo de tango”, “Pereza, premisa de creación para la escena y del cuerpo a través de la perspectiva de la ‘No-danza’”, “Creatividad + ballet”, “La hiperextensión de rodilla en bailarines”, “Los orígenes de un baile de salón: el *fox trot*” y “Diálogo con Margarita Fernández, directora de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de Buenos Aires, Argentina”.

Esperando que esta revista sea de su agrado, los invitamos a conocerla. Damos entonces la tercera llamada, tercera llamada, ¡comenzamos!



Blanca Laura Lee, Yeny Ávila, Gabriela Ruiz



Universidad Autónoma
de Chihuahua

M.E. Luis Alberto Fierro Ramírez
Rector

M.C. Javier Martínez Nevárez
Secretario General

M.A.V. Raúl Sánchez Trillo
Director de Extensión y Difusión Cultural

Dr. Roberto Lawrence Ransom Carty
Director de la Facultad de Artes

M.A. Patricia Rocío Márquez Güere-
que
Secretaria de Extensión y Difusión

M.A. Marcia Pamela Martínez Navarro
Secretaría Académica

Ph.D. Patricia A. González Moreno
Secretaría de Investigación y Posgrado

Lorena I. Chávez Molina
Secretaría Administrativa

Lic. Alfonso R. Díaz Jáuregui
Secretario de Planeación



Consejo Editorial

Dirección Grupo Disciplinario Educación y Desarrollo de la Danza

Coordinación Yeny Ávila García

Gestión Gabriela Ruiz González

Edición Blanca Laura Lee

Colaboradores

David Abdiel Alcalá Castro

Noé Guadalupe Alderete Ramírez

Participan en esta edición

Lic. Faustino Hernández García

Liset Marrero Coto

José Luis Durán

Alejandra Soria

Ileana Tiscareño Baca

Georgina L. Montoya Campos

M.A. Yeny Ávila García

M.A. Gabriela Ruiz González

M.PSM. Blanca Laura Lee

Colaboración

Araceli Treviño Portillo

Fotografía y Galería del Movimiento

Araceli Treviño Portillo

Logotipo

Felipe Alcántar

Diseño gráfico y revisión ortográfica y de estilo

Jorge Villalobos/envés

Maqueta original Gisela Iliana Franco Deández

resDanza, año 3, número 6, es una publicación semestral, enero-junio 2017, editada por la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua, dirección: Escorza 900, Colonia Centro, C.p.: 31000, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4400, URL: <http://fa.uach.mx/resdanza>. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo e ISSN en trámite, por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Lic. Ernesto Burrola Muñoz, Campus 1, Av. Universidad s/n, C.P. 31170, Chihuahua, Chih., tel. (+52) (614) 439 1850 ext. 4426, fecha de término de edición: 7 de diciembre de 2017. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.

TERCERA LLAMADA **3****DANZA UNIVERSITARIA**Creatividad + ballet **7**La hiperextensión de rodilla en bailarines **12****EVOLUCIÓN**Pereza, premisa de creación para la escena y del cuerpo a través de la perspectiva de la “No-danza” **15****POR LA DANZA**Diálogo con Margarita Fernández,
Directora de la Compañía Nacional de Danza
Contemporánea de Buenos Aires, Argentina **25**Pasión, música y algo de tango **28****CIERRA TELÓN**Los orígenes de un baile de salón: el *Fox trot* **33****GALERÍA DEL MOVIMIENTO**Escenas **36**



Creatividad + Ballet

Liset Marrero Coto
Universidad Autónoma de Baja California

Los procesos creativos permiten experimentar aspectos sensoriales y emocionales que intervienen en la creación artística, así como comprender el acto creativo como proceso complejo e integrador que implica operaciones sensoriales, afectivas e intelectuales para establecer los fundamentos de la creación artística.

La danza como acto creativo permite poner de manifiesto los más auténticos movimientos y gestos mediante el desarrollo de habilidades sensoperceptuales y socioafectivas cargadas de emotividad. Esto se logra mediante desempeños de movimientos comunes del hombre que devienen en otros poco convencionales y escénicos, creando efectos extraordinarios que resultan en ideas, figura y significaciones.

En el caso específico de la danza contemporánea estamos ante una

devota exponente de dicho accionar, incluso desde sus orígenes con la danza moderna, considerada una “revolución dancística” plagada de naturalidad y ritmos propios del movimiento. Hablamos de una concepción de movimiento originado desde una dualidad inseparable, entendida como el cuerpo y la mente (sujeto físico-sujeto espiritual); en definitiva un sujeto dancístico que piensa en torno al cuerpo y que lo utiliza sin dejar de ser el propio cuerpo que habita, para detonar, a través de la experimentación del movimiento, productos coreográficos plagados de valores artístico-estéticos y emotivos.

Sin embargo el ballet, eslabón fundamental para el desarrollo y formación integral del sujeto dancístico, es una disciplina que resalta por trabajar categorías como rotación, alineación, elongación, colocación del peso, ba-

lance, aplomo; pero en el ámbito de los procesos creacionales, las concepciones distan de las premisas originarias o incluso del panorama dancístico de las concepciones humanísticas actuales.

El bailarín de ballet demuestra una situación de inestabilidad frente a procesos creativos y quizás se deba a la manera en que habita la escena mediante la reproductividad del movimiento y el dictado coreográfico. Este hecho se fomenta desde la base, desde la formación del estudiante, al cual se le exige en gran medida su excelencia técnica y en desigual proporción su corporeidad escénica interpretativa frente a la concepción del entramado coreográfico.

[...] nos preocupamos y nos super ocupamos de que el alumno en sus ejecuciones y representaciones sea el reflejo de un perfecto virtuosismo técnico, sin embargo se les debe recordar que deben ser, deben representar de manera artística en la escena diversas temáticas construidas desde el sujeto danzario imbricando sentimientos y emociones inherentes a la condición humana. [...] Aquí comienzan los problemas: durante cinco u ocho años se trabaja al alumno como un resorte elástico, una máquina de girar o un ave voladora. Quizás se le recuerde alguna vez que existen personajes, seres vivos, sentimientos, ideas o filosofías que deben representar y sentir en sus cuerpos para proyectarlos convertidos en arte. Pero no hay mucho tiempo: hay que lograr resultados técnicos. [Albelo, 2003:9].

Estas nociones llevarían a pensar: ¿Qué tipo de sujetos dancísticos se forman en las escuelas? ¿Qué tipo de bailarines requieren los coreógrafos para el futuro inmediato de la danza? Esta interrogante conlleva a preguntarse: ¿De qué tipo de danza demanda la humanidad contemporánea? Debido al estatus actual y artístico de la danza, que presenta límites borrosos en las propuestas coreográficas, y engloba aspectos técnicos, estéticos, ideológicos, pedagógicos, de repertorio, de conceptualización, la danza, entonces, se convierte en un fenómeno complejo que merece la pena repensar desde su proceso de enseñanza.

Este fenómeno, en el caso específico del ballet, puede tener solución, ya que como arte danzario, en un nivel primario-educativo con niños tiene mucho que decir y que hacer, comenzando por el trabajo en los salones de clases, enfocado hacia procesos de creación activa-participativa con la auto-expresión y bajo patrones de danza-improvisación que puedan ser devueltos de manera efectiva a la danza.

El estudio del ballet, en las edades tempranas, se reconoce como un medio potenciador para el desarrollo físico, motor, emocional, intelectual y social de los niños; ya sea como medio o como fin, les desarrolla la ca-

pacidad de utilizar la sensopercepción y el sistema músculo-esquelético para producir movimiento puro y cargado de emotividad, sirviéndoles de base para el desarrollo de otras áreas de crecimiento intelectual y emotivo.

Apuntaba Rudolf Laban:

...que el movimiento en los niños es más natural y espontáneo que en los adultos, ya que al tiempo, el ser humano, va adquiriendo patrones de movimientos impuestos, movimientos aislados y desequilibrados que dificultan la libertad del movimiento.

Bajo estos principios se manifiesta que el proceso de construcción movimental para una obra en potencia puede ser diferente, aún en el terreno bálettístico, catalogado como método ortodoxo y rígido. Es por ello que la autora procedió desde sus propias vivencias a implementar una metodología de acción a través de una red de estímulos para la experimentación del movimiento con sus alumnos; con el objetivo de lograr la imbricación coreográfica de una idea dancística con los sujetos involucrados en el proceso creativo. Todo ello para el logro de una obra escénica erigida de manera activa, cooperativa, interactiva y participativa, entre estudiantes y docente, hacia un trabajo que origine la formación y la autonomía del futuro bailarín en función de su capacidad expresiva, adquiriendo una particularidad artística en su desempeño artístico-corporal.

Para ello se hizo uso de diferentes juegos empleados para construir la partitura movimental, desde la estructuración y conocimiento de los diferentes elementos de interpretación escénica, así como por la interrelación que permiten los juegos pre-concebidos para el personaje y la historia, el vestuario, el objeto, el espacio, todos ellos a partir de la improvisación, ya fuera individual o grupal.

Dentro de esta ruta el primer camino es la improvisación vista como la manera más apropiada y legítima para investigar con el cuerpo y desde el cuerpo en el espacio. Este proceso es de toma y daca de experiencias e incluye tanto reflexión teórica como reflexiones prácticas, que son las que van fijando la escritura coreográfica movimental.

Posteriormente, es momento de fijar la eficiencia y eficacia del movimiento, por lo que se da un aprendizaje divergente desde lo negativo al desechar mediante el método de ensayo-error y desde lo positivo que permite la selección de frases que formarán parte del lenguaje dancístico de la pieza. Para esta fase no se reconoce al coreógrafo o maestro como el único sujeto creador; los bailarines, y en este caso los estudiantes, son participantes activos y co-autores, ya que aportan a la construcción danzaria, dejando a un

lado la manera reproductiva de hacer coreografía. La exploración del vocabulario corporal debe ser proyectada bajo criterios de conocimiento, creatividad, innovación, variables motivacionales e improvisación, mediante un método planificado y ordenado de ejercicios didácticos, en función de la construcción psicológica y gestual de los personajes.

Para la experimentación y búsqueda del lenguaje corporal durante el proceso coreográfico, el maestro puede orientar tareas o ejercicios, y mediante el poder imaginativo los estudiantes construyen ideas al confrontar o resolver contextos y situaciones diversas. Se señala que el trabajo en las clases con los diferentes grupos se enfocó desde el juego improvisado, pero teniendo en cuenta las características de cada grupo y el personaje que interpretaría cada uno. Por ello nada mejor que una obra con y para los niños, que sea comunicada y construida desde la conciencia asistente de los mismos y desde su visualidad, involucrándolos de manera activa en este proceso. Estos ejercicios lúdicos son efectivos como una manera de presentarle a los estudiantes la historia a tratar y una variante para desarrollarles la habilidad creadora e imaginación, intrínseca en ellos. Para el entendimiento de la historia también fue imprescindible la visualización de la película referencial. No obstante, en

los ejercicios el profesor es el encargado de guiar y modificar el proceso, así como la organización y cantidad de horas clase dedicadas para cada uno, lo que dependerá de las características del grupo. Los ejercicios estarán delimitados por pautas motivacionales brindados por el profesor/coreógrafo, y esto a su vez le permitirá a los estudiantes que mediante la improvisación:

- Adquieran la organicidad del personaje en su propio cuerpo.
- Estimularles la capacidad de concentración, relajación y confianza al dominar las características del personaje.
- Desarrollarles la imaginación, la creatividad y construir el personaje en función de la trama de la obra.

El resultado de la obra fue un trabajo cooperativo y de participación conjunta en el que se consensa el proceso creacional para la obtención de mejores resultados en múltiples sentidos y desde diferentes miradas; el estudiante y el profesor –o más allá: el bailarín y el coreógrafo– se convierten en sujetos activos del proceso coreográfico, refiriendo diversos protagonistas del acto creativo en una especie de co-autoría. Bajo múltiples visiones se plantearon objetivos según los intereses coreográficos para el logro de resultados coherentes y relacionados en una pieza

adaptada al contexto en un tiempo y espacio determinados.

Desde el ámbito experiencial se ofrece un conocimiento más cohesionado, analítico y consensuado frente a los modos de acceder a los montajes coreográficos. Esta acción permite adentrarse en procesos significativos y de acción para el logro de la composición coreográfica, mediante la cual se trabajan nociones como partes del cuerpo, dimensiones, direcciones, niveles, espacio, tiempo, forma, y pone a prueba la independencia de los sujetos dancísticos, la capacidad de hacer por sí solos, donde trabajan la coordinación y la atención, todo ello mediante el principio de "aprender jugando".

En tanto proceso participativo se obtienen resultados óptimos según los objetivos que se planteen mediante la constante reflexión y análisis de la selección movimental en función de la idea temática. Es por ello que después de llevar a cabo un proceso conjuntivo de creación activa-participativa se llega, por medio de la deliberación, de la prueba, del ensayo, del error, a un resultado experiencial y vivencial que se sistematiza en el logro de la pieza artística.

Por esta razón es de suma importancia que el acto creacional en los procesos de enseñanza-aprendizaje de la danza esté ligado al estímulo de la

creatividad tanto de maestros como de alumnos. Este proceso hay que verlo como un proceso holístico que engloba un todo, se trata de emociones intuidas por un sujeto danzario atravesado por diferentes periodos. Por ello se puede plantear que el proceso coreográfico habla de un aprendizaje desarrollador, didáctico, creativo, activo y auto-expresivo.

Como proceso al fin debe tener una finalidad, quizás la de poner al estudiante en contacto con procesos creativos desde una participación activa mediante ejercicios lúdicos en los que identifique, analice, reflexione y desarrolle roles, funciones y acciones inherentes al trabajo coreográfico. Además, un proceso que le permita re-conceptualizar la teoría y la práctica dancística desde la acción, y que le genere conocimiento pedagógico a través de la investigación y consolidación del proceso. 

Referencias

- ABAD, A.: *Historia del ballet y la danza moderna*, Ed. Alianza, Madrid, España, 2004.
- ALBELO, I.: *La hermosa ley de amar y el hoy de la danza en Cuba*, Ed. Tablas, La Habana, Cuba, 2003.
- CÁMARA, E., e ISLAS, H.: *La enseñanza de la danza contemporánea. Una investigación colectiva*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Cenidi José Limón-INBA-Conaculta, Universidad Autónoma de la Ciudad de México-INBA y Literatura, 2007
- LABAN, R.: *Danza educativa moderna*, Ed. Paidós, España, 2004.

La hiperextensión de rodilla en bailarines

Georgina L. Montoya Campos y Yeny Ávila García

¿Qué es la hiperextensión?

Es una condición en la que la persona, en este caso bailarín, tiene la capacidad de extender la pierna más allá de la posición neutral, es decir, la rodilla se desplaza hacia atrás y se aprecia una línea en ángulo mayor a 180°.

¿Cómo saber si se tiene hiperextensión de rodilla?

Es realmente sencillo saber, por ejemplo, al sentarse en el piso con las piernas en segunda, hueco poplíteo (corva) pegado al piso, pies apuntados y alargando las piernas de manera que los talones se despeguen del piso, se podrá observar, según el ángulo que se forme entre el talón despegado del suelo, la capacidad de hiperextensión (figura 1).

Ventajas para el bailarín

La línea que se forma entre la pierna y el empeine bien trabajado –alargando los músculos que rodean la rodilla hacia arriba y no hacia atrás– hace que la pierna luzca más larga (Miranda, 2017), y esto en el mundo profesional de la danza es una cualidad ansiada entre los bailarines, tal como lo acentúa Poon (2008) cuando comenta que las piernas hiperextendidas sonpreciadas, sobre todo en los bailarines de ballet. Sin embargo es importante agregar que para obtener un beneficio y no una lesión el bailarín deberá tener previamente una correcta preparación, años de entrenamiento y, por supuesto, ser consciente de su capacidad y entender que llegar a tener una hiperextensión no puede ser más importante que cuidar su propio cuerpo.



Figura 1. Hiperextensión de rodilla en 2^a posición, piso.

Es de gran importancia que la rodilla mantenga suficiente tensión en cualquiera de las posiciones de las piernas, tanto en el suelo como despegadas de él; ahora bien, esa tensión no será prolongada hacia atrás sino hacia arriba apretando los músculos largos que rodean a la rodilla, de lo contrario será dañada [Ávila, 2016].

Desventajas

La curvatura de la pierna pronunciada hacia atrás causada por la hiperextensión (figura 2) desalinea la pierna y lleva el peso hacia los talones, lo que es incorrecto puesto que el peso debe mantenerse sobre los huesos metatarsianos para la ejecución técnica de los diversos movimientos. Este comportamiento repetitivo afecta la postura y tensiona en gran medida los ligamentos, sobre todo el ligamento cruzado anterior, que es una de las lesiones más recurrentes, de tal manera que la zona de lesión puede llegar incluso a una fractura (Copeland, 2016).

Por otro lado, ante mayor flexibilidad, menor control se tiene, por eso es tan importante fortalecer la zona.



Figura 2. Curvatura de la pierna por hiperextensión.

¿Cómo entrenar si se tiene hiperextensión?

Misty Copeland (2016), bailarina principal del American Ballet Theatre, comparte las siguientes sugerencias:

- Cuidar el peso del cuerpo (mantenerlo sobre metatarso y dedos del pie).
- Mantener la colocación (no “sentarse”, por el contrario, sentir que se eleva el cuerpo).
- Tratar de crear una línea recta con la pierna base.
- Cuando la pierna esté en *l'air* o en cualquier movimiento que no cargue el peso ni total ni parcialmente, se puede hiperextender (figura 3).



Figura 3. Trabajo de la pierna en *l'air*.

Por supuesto, lo anterior se cumple mientras que el trabajo de la pierna en *l'air*, ya sea en un *developpé*, *grand rond de jambe* o *grand fouetté*, por ejemplo, se mantenga la pierna base colocada en línea vertical y con la adecuada activación muscular.

Para concluir, se puede decir que el trabajo inadecuado de la rodilla vinculada a la hiperextensión puede desestabilizar por completo el cuerpo (Howse, 2002:52); permitir que la rodilla relajada sostenga el peso del cuerpo únicamente conducirá a errores técnicos y lesiones que quizás nunca sanen.

Referencias

- ÁVILA, Y.; RUIZ, G.; LEE, B., y ALDERETE, N.: *Metodología para la enseñanza de la danza contemporánea*, Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 2016.
- COPELAND, Misty: (2016). “Working with Hyperextension”, en “Ballet in Form”, Seattle, WA, E. U. A., 2016, <http://balletinform.com/misty-copeland/>.
- HOWSE, Justin: *Técnica de la danza y prevención de lesiones*, Ed. Paidotribo, Barcelona, España, 2002, pp. 52-53, <https://books.google.com.mx/books?isbn=8480196483>.
- MIRANDA, Lorena: “¿Qué es la hiperextensión de rodillas? Cómo y por qué afecta a los bailarines”, en “Fisioterapia online”, España, 2017, www.fisioterapia-online.com/articulos/que-es-la-hiperestension-de-rodillas-como-y-por-que-afecta-los-bailarines.
- POON, Kina: “The Seven Deadly Sins”, en “Dance Magazine”, E. U. A., 8 ene. 2008, http://www.dancemagazine.com/the_seven_deadly_sins-2306861799.html.

PEREZA

Premisa de creación
para la escena y del cuerpo a través
de la perspectiva de la “No-danza”

Ileana Tiscareño Baca

Capitalismo

El capitalismo es un sistema que permite y que valida la acumulación interminable de capital... Por supuesto, con el fin de mantener el sistema, los capitalistas deben obtener grandes ganancias de sus inversiones.

Wallerstein, 1999

Así define el capitalismo Immanuel Wallerstein en su escrito “Dilemas del capitalismo contemporáneo, las ciencias sociales y la geopolítica del siglo XXI”. En dicho texto declara al capitalismo como un sistema socio-económico que depende de la estructura organizada del Estado

para poder desarrollarse correcta y potencialmente. Esta comparsa entre productores y el Estado no puede llevarse a cabo sin la alianza de la religión, ya que es el instituto que controla el comportamiento de la población con base en una ideología que determina el bien y el mal, a cambio de la vida eterna.

De estas comuniones entre instituciones, en los inicios del capitalismo, fue necesario separar la estructura del pensamiento, teniendo como resultado los pensamientos científicos y filosóficos; el primero encargado de las ciencias físicas y el segundo del

Dedicamos nuestra vida a trabajar y demostrar que somos personas lo más cercanas a la idea del "éxito", que cumplimos con los parámetros para poder pertenecer a lo que es bien visto por la sociedad.

pensamiento humanístico. Más adelante convergen en un momento de la historia cuando disputan por descubrir la verdad del campo social, por el cual nacen las ciencias sociales. ¿Pero qué tienen que ver las ciencias con el capitalismo? Aparte de que las ciencias con el paso del tiempo se convirtieron también en un mercado, el impacto que ha tenido el capitalismo es que ha deformado las necesidades y la ideología de la sociedad.

No es la creación del mercado la culpable de nuestra crisis, sino la ambición de los productores por la expansión y mayores ganancias, ya que ellos son los responsables de emplear a un determinado porcentaje de la población con sueldos bajos y largas jornadas, impactando la estructura social y cultural, "los productores capitalistas, por lo tanto, gastan más energía buscando reducir los gastos de salario y de los impuestos" (Wallerstein, 1999). ¿Reducir más el salario? ¿A qué clase de vida se puede aspirar con un salario bajo en un sistema en el que el dinero es el conductor para satisfacer

las necesidades primarias? ¿Qué clase de ciudadanos genera esta situación? "Al trabajo se le ha concedido en todas partes el lugar de la identidad, nos atareamos para ser alguien a la vista de los demás" (Abenshushan, 2013). ¿Quiénes somos si no somos lo que hacemos?

Dedicamos nuestra vida a trabajar y demostrar que somos personas lo más cercanas a la idea del "éxito", que cumplimos con los parámetros para poder pertenecer a lo que es bien visto por la sociedad. Entonces, ¿quiénes somos realmente? Como comentábamos anteriormente, ese es el motivo por el cual los productores deben mantener una relación estrecha con las instituciones de control social, el Estado y la religión, ya que ellas son las encargadas de "controlar" los impulsos de los trabajadores. "...el valor para el obrero de los placeres psíquicos del 'tiempo libre' contra las necesidades del patrón. Entonces, el patrón podría pretender invocar a los placeres psíquicos de la 'satisfacción del trabajo' como estímulo para el obrero" (Wallerstein, 1999); de

este modo el pensamiento se modifica y dicta que debemos ser buenos, pasivos y trabajadores, no sin antes haber pasado por una institución educativa, la cual también tiene su impacto, para alcanzar las necesidades que se tiene que complacer.

El tema del control suena como a un cliché de película de terror. Pero el impacto es tan fuerte como sutil. Todo está perfectamente organizado para que no lo percibamos, ya que gastamos todo nuestro tiempo trabajando y preferimos hacer caso a las atractivas campañas de publicidad. ¿Qué ha sido el resultado de esto? Pareciera que la respuesta es mantener una mente ociosa pero un cuerpo activo.

Ocurre un fenómeno muy similar en el aspecto educativo, el cual también tiene una fuerte repercusión en la sociedad, ya que es la formadora de criterios y conocimientos de los jóvenes ciudadanos. Debido a la demanda del capitalismo por satisfacer las necesidades de mano de obra, el enfoque en distintas instituciones, sobre todo universitarias, es muy distinto. La visión de las escuelas privadas es para educar a los futuros jefes de empresas, o líderes autodidactas, y en las universidades públicas, en la mayoría de los casos, el enfoque es para educar obreros. "El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene

lugar– está condicionada no sólo de manera natural, sino también histórica" (Benjamin, 2003), por lo tanto es algo que se ha dado a través del tiempo y de lo cual hemos sido testigos; es decir, la tradición dicta que entre mejor preparación tengas, podrás adquirir un mejor trabajo. ¿Es por eso que los Estados en algunos países hacen caso omiso de las necesidades educativas del país? ¿Cuál ha sido el resultado de eso? ¿Está bien aplicado el sistema capitalista en la educación? ¿Es necesaria?

Luego de que se han cumplido los años productivos y el cuerpo comienza a deteriorarse, ¿qué sucede cuando ha llegado el momento de retirarse de la producción? Según el ideal del capitalismo, hay que trabajar mucho siendo jóvenes para cuando el momento de una edad madura llegue poder disfrutar de la tranquilidad y el resultado de muchos años de esfuerzo. "Por eso, para muchos jubilados que nunca fueron educados en el uso fecundo de su tiempo, el retiro es como un arribo anticipado a la fosa común" (Abenshushan, 2013). ¿Y cuándo se disfrutó, cuando se fue no-viejo? El tiempo en el cuerpo cobra, luego del desgaste sólo quedan los estragos de las jornadas largas de trabajo, ¿y ahora a qué se van a dedicar? ¿Qué sucede con estas personas?

No podemos definir si el capitalismo falla o no, pero sí podemos obser-

var el efecto que tiene en el cuerpo. Podemos identificar que su efecto ha sido que importa más lo que tienes que lo que eres. ¿Qué papel juega el arte en una sociedad que está educada para obtener entretenimiento o algo simbólico a cambio de pagarla?

Ocio

*Así debería ser la vida, pensé,
simple, barata, ociosa,
con tiempo para ser uno mismo.*

Abenshushan, 2013.

El ocio es definido por la *Real Academia Española* como “cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad. Diversión u ocupación reposada, especialmente en obras de ingenio, porque estas se toman regularmente por descanso de otras tareas” (RAE, 2017), es decir, el tiempo libre que se tiene luego de la ocupación laboral, aquello que divierte o provoca descanso. Lo anterior suena precisamente a la idea que promueve el capitalismo de lo que “debería ser” el ocio. Sin embargo, en un blog de WordPress se publicó que “contrariamente a su definición académica, ocio no es inacción... ocio es la más libre de las acciones... la que puede aportar paz, plenitud y gozo... la ‘acción’ de meditar, pensar o contemplar...” (“Negocio, la negación del ‘ocio’”, 2016), por lo tanto, no es

un “tiempo libre” luego de una labor, es una actividad reflexiva que lleva a pensamientos productivos.

Para los griegos el ocio era fundamental en un sentido social, la esclavitud permitía que las clases altas pudieran tener momentos de ocio y dedicaran sus mentes en divagar hacia grandes pensamientos. Julia Gerlero, de la Universidad de Comahue en Argentina, habla en un trabajo académico sobre la definición y los antecedentes históricos del ocio; lo define en estos cuatro puntos:

En este contexto, los aspectos del ocio resignificados en Roma pueden centrarse en: 1- se inicia una fusión en el ámbito individual de las categorías “ocio-trabajo”, reconocida socialmente la negación del *otium romano*, es el *neg-otium*, de donde deriva “negocio”, es decir, trabajo al que se dedicaban negociantes y mercaderes. Ocio y negocio, son parte constitutiva del hombre completo, y desde esas dos dimensiones el hombre se manifiesta; 2- el tiempo de ocio es en Roma atributo de las grandes masas –aunque no en forma exclusiva– para quienes los poderosos sirven con fiestas y espectáculos. Esto marca un perfeccionamiento del ocio popular que deriva en ocio de masas como arma de “dominación”; 3- el ocio se expresa en actividades concretas y colectivas fundamentalmente de tipo “espectáculo”, no ya en términos de ideas o ideal; 4- la búsqueda del placer está impregnada de materialidad y desprovista de los paráme-

[[Sin el ocio no hay arte,
esos largos momentos de reflexión
y contemplación son necesarios para los
procesos creativos y el análisis del entorno]]

etros de la moralidad ateniense. [Gerlero, 2005].

Así mismo habla de que se compone de tres elementos: el primero era el *tiempo*, necesario para llevarlo a cabo; el segundo el *fermento intelectual*, que se podría entender como la necesidad real de buscar la explicación del origen de algo; la tercera y última era el *seguimiento de un ideal*, que podría decirse que sería la búsqueda por una postura ideológica.

Pero, ¿qué es considerado hoy actividades de ocio? En nuestros días, el ocio se considera una actividad de distracción para relajarse y distraerse un poco de la rutina laboral, actividades para las cuales el capitalismo creó un mercado en el cual se puede encontrar entretenimiento, alejándonos de la naturaleza real del ocio, por lo tanto es incorrecto confundir el entretenimiento con ocio. ¿Qué sucede con las personas cuando no tienen esos momentos de ocio genuino y mantienen su mente “entretenida” en vez de reflexiva? ¿Será acaso que esa es la razón por la

cual a los artistas se les ve como personas poco productivas o desocupadas? “La distracción y la dispersión también se identifican con un divertimento o entretenimiento banal, una actitud capaz de cuestionar las concepciones adquiridas y consensuadas del mundo” (Alonso, 2012). Sin el ocio no hay arte, esos largos momentos de reflexión y contemplación son necesarios para los procesos creativos y el análisis del entorno, por lo cual debemos ser partícipes creadores que apoyen y distribuyan la importancia del ocio.

Pereza

Por muchos, el ocio es considerado como una cualidad importante que parte desde la época de los griegos, la cual se ha ido poco a poco extinguiendo y ha evolucionado por el sistema capitalista. A la par, existe otro tipo de fenómeno llamado pereza, a la cual se define como “negligencia, tedio o descuido en las cosas a que estamos obligados. Flojedad, descuido o tardanza en las acciones o movimientos”

(RAE, 2017), por lo tanto, se considera que la pereza es enemiga del capitalismo, siendo total contraparte de la actividad, aleja al empleado del estado de “activo” en su labor.

Existe un punto donde convergen las definiciones de ocio y pereza, cuando descubrimos que ambas se inclinan hacia un tipo de negación a determinada acción, ¿pero qué nos lleva a desear el espacio libre de trabajo? Posiblemente sea el cansancio, la pereza, por lo que buscamos actualmente el ocio; incluso podríamos atrevernos a crear la hipótesis de que el ocio se ha convertido en la nueva pereza del siglo XXI. A partir de este momento llamamos “pereza” a todo aquello que limita la productividad.

Para evitar los estados de pereza, el capitalismo fomenta la idea de que la pereza es algo completamente incorrecto, por lo que crea el instituto de “vida ideal”, en el cual debes cumplir con ciertas características para ser una persona “ideal”: vestirte con las prendas de tendencia, comportarte de cierta manera, tener determinados gustos, lograr obtener una casa, un auto del año, la familia ideal, etcétera. Una forma de llenar el vacío productivo y mantener el pensamiento pasivo es lo que el mismo capitalismo crea como mercado de entretenimiento, el cual también debe consumirse para

satisfacer esa necesidad de distracción, que de hecho también dicta una imagen “ideal y correcta” del ser; un claro ejemplo es el que expone Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde dice:

...también la desocupación lo vuelve prohibitivo puesto que excluye de la producción a grandes masas que tendrían derecho a ser reproducidas ante todo en sus procesos de trabajo. En estas condiciones, la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas. Para lograr este efecto ha puesto en movimiento un enorme aparato publicitario: ha puesto a su servicio la carrera y la vida amorosa de las estrellas... [Benjamin, 2003].

De esta manera se crean necesidades, direccionando a las personas a encerrarse más de ocho horas al día para poder lograr “ser alguien”, como lo describe Vivian Abenshushan en su libro *Escritos para desocupados*: “Al trabajo se le ha concedido un todas partes el lugar de la identidad, nos atareamos para ser alguien a la vista de los demás” (Abenshushan, 2013). Entonces el sentido de la vida pareciera que es solo vivir para obtener y aparentar ser. Por lo tanto, el capitalismo aprovecha su efecto secundario, el cansancio, para lucrar con él, para crear negocios

y mantener estados de control sobre la sociedad.

Pereza y No-danza

*...y comprende que eso es también la contemplación:
habitar el mundo con la mirada.*

Abenshushan, 2013.

A lo largo de la historia, desde la creación del arte como tal, ha evolucionado en distintos género, los cuales se han generado a partir de un determinado contexto o al adquirir posición contraria a determinados géneros. En el caso de la danza, al igual que las otras disciplinas, ha buscado desobedecer los estándares establecidos para proponer nuevas formas de expresión, "las prácticas artísticas relacionadas con un espíritu desobediente suelen tener un carácter procesual y sirven para configurar nuevos formatos de representación activando el juego de lenguaje propio de lo artístico", de esta manera, se ha dado nacimiento a nuevas tendencias que más adelante dan oportunidad de ser cuestionadas y nuevamente se repite el ciclo para permitir que surja otra propuesta.

La idea de ir en contra de las estructuras de la danza en la era moderna nace a partir de la propuesta conceptual de Ivonne Rainer, con su *Manifiesto del no* publicado en 1965, en el cual

La danza ha buscado desobedecer los estándares establecidos para proponer nuevas formas de expresión

expone su postura contra los ideales modernos de la danza. Afirmaba que la danza había caído en la misma sistematización del espectáculo. Esto es similar a lo que propone Loreto Alonso Atienza en su libro *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI*:

Se podría decir que la producción artística distraída actúa entre la experiencia y el espectáculo, y solo consigue escapar del hambriento proceso de espectacularización si propone colectivamente una demersión de acontecimientos frente a las usuales formulaciones controladas, propias del entretenimiento masivo, si desde la experiencia distraída se genera ciertamente al orden del discurso impuesto a la monitorización de las actividades y al control de los intereses y las necesidades. [Alonso, 2012].

A pesar de que habla de "producción artística distraída", empata con la idea de ir en contra de las formulaciones controladas del entretenimiento masivo, las cuales tienen que ver con la implementación de las nuevas categorías de ocio que propone el capitalismo.



Jérôme Bel.

Más allá de la propuesta ideológica del arte, específicamente en el caso de la danza, ¿qué tiene que ver la flojedad, el descuido o la tardanza con la danza? ¿Acaso la danza no se define principalmente por sus movimientos estéticos, ágiles y precisos?

Más tarde, esta ideología de la “no espectacularización” es retomada por el coreógrafo francés Jérôme Bel a través de su propuesta de la *No-danza*. La pereza es uno de los principios fundamentales que utiliza para la creación de sus obras, la cual se contrapone a cualquier idea convencional de la danza. Jérôme Bel justifica su uso de la pereza de la siguiente manera:

He reflexionado mucho pero no me gusta repetir, no me gusta ensayar. Mi material danzado es muy simple, como para evitarme trabajar sobre él. Como ya le he dicho, soy haragán: prefiero sentarme en una silla y pensar antes que moverme en todas las direcciones. Es menos cansador. [Falcoff, 2015].

Se entiende por estructura convencional, relacionado con la pereza, a cualquier forma de esfuerzo constante que se requiera para llevar a cabo el montaje. “Las prácticas desobedientes se fijan... un objeto que en muchas ocasiones se encuentra fuera del manto del arte, lo que implica considerar valores que exceden los criterios estéticos heredados de las disciplinas artísticas

[La pereza es uno de los principios fundamentales que Bel utiliza para la creación de sus obras, la cual se contrapone a cualquier idea convencional de la danza]

tradicionales” (Alonso, 2012). En este sentido encontramos tres factores que se reestructuran: el movimiento de los bailarines, el tiempo de la escena y el tiempo de montaje. De esta manera, la *No-danza* propone la búsqueda de enaltecer y reformar el concepto de pereza, para ser utilizado en la construcción del cuerpo y de la escena.

La primera idea estructural que se tiene a través de la pereza es del movimiento, ¿qué clase de movimiento se puede proponer a través de la pereza? No se trata de representar en escena movimientos flojos, pero sí cotidianos, “lo cotidiano contra lo estético” (Careri, 2009), para reiterar a la postura contraria de la danza estética y/o virtuosa, para así descubrir nuevas propuestas de movimiento que enriquezcan los discursos. “El movimiento distraído es uno de los fenómenos más destacados de la sensibilidad contemporánea” (Alonso, 2012). Se propone este movimiento también porque representa la contraparte de la realidad rutinaria de la vida actual. Las ciudades cada vez llevan un beat más veloz, donde los momentos

de distracción son casi nulos, por lo tanto se hace uso de movimientos que no se alejan de la cotidianidad.

Partiendo de la segunda postura surge el uso de un elemento coreográfico característico de este movimiento: la repetición, que nace de contraponerse a la representación en conjunto con lo inmóvil y lo lento. La repetición es una plataforma que nos lleva a considerar otra cuestión en el trabajo de Bel, y esa es la temporalidad. Es claro que en el acto escénico la temporalidad es un factor que determina muchas características: época en la que se desarrolla la obra, velocidad de las acciones, velocidad de las transiciones, tiempo de la obra y la percepción del tiempo del espectador, etcétera. La tendencia es dejar de lado todo lo que sea sinónimo de representación, por lo tanto hablar de otras épocas en la obra no entra dentro de este rubro, de esta manera los creadores comenzaron a usar la filosofía de “aquí y ahora”, estoy en este lugar en este momento, relación de tiempo y espacio que consiste en desarrollar las acciones en tiempo pre-

sente. Bel considera que la repetición es una especie de caída puesto que es una trampa. La caída del tiempo que produce un acto inmóvil propicia un ambiente en que el tiempo se desmorona activamente.

Es bien sabido por los artistas escénicos que la cantidad y calidad de ensayos es crucial para el éxito del montaje. No hay obra si no se ensaya, pero, ¿qué sucedería con una obra si se ensaya poco? ¿Qué estrategias se utilizan para llevar a cabo la obra? ¿Acaso toma un papel importante la improvisación en lugar de la ejecución ensayada? ¿En qué medida se logra esto? ¿Cuál es el valor de una obra sin ensayo? Esta postura se contrapone a la idea de la producción, a la extenuante labor de ensayar durante meses para poder lograr su objetivo.

Queda claro que el contexto en el que vivimos impacta más que en un nivel económico o político, interfiere en nuestra vida, interfiere en lo que realmente somos. La idea de la pereza en la danza va más allá de adquirir una postura de pasividad, es buscar nuevas alternativas para generar distintas estrategias que nos conduzcan a encontrar otras alternativas de creación y diálogo. 

Referencias

- ABENSHUSHAN, V.: *Escritos para desocupados*, Surplus Ediciones, Oaxaca, 2013.
- ALONSO, L.: *Poéticas de la producción artística a principios del siglo XXI*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

noma del Estado de México, Toluca, 2012.

FALCOFF, L.: "La pereza del coreógrafo", Revista Ñ, 19 ago. 2015, https://www.clarin.com/escenarios/jerome-bel-pereza-coreografo_0_H1OVFEKP7e.html.

BENJAMIN, W.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Cátedra, México, 2003.

CARERI, F.: *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

GERLERO, J.: "Diferencias entre ocio, tiempo libre y recreación. Lineamientos preliminares para el estudio de la recreación", I Congreso Departamental de Recreación de la Orinoquía Colombiana, Villavicencio, Meta, 20-22 oct. 2005, <http://www.redcreacion.org/documentos/cmeta1/JGerlero.html>.

"Negocio, la negación del 'ocio'", en "Un mundo para ser el ser", 16 jun. 2016, <https://unmundoparaser.wordpress.com/2016/06/16/negocio-la-negacion-del-ocio/> (consulta: 29 may. 2017).

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE): "Pereza", en Diccionario de la Lengua Española, <http://dle.rae.es/?id=SaAYsl3> (consulta: 26 may. 2017).

—: "Ocio", en Diccionario de la Lengua Española, <http://dle.rae.es/?id=QrvsNB1> (consulta: 26 may. 2017).

WALLERSTEIN, I.: "Dilemas del capitalismo contemporáneo, las ciencias sociales y la geopolítica del siglo XXI", *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. V, n. 10, Universidad de Colima, México, dic. 2000, pp. 39-60.

Diálogo con Margarita Fernández

Directora de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea de Buenos Aires, Argentina

Gabriela Ruiz y Yeny Avila

Acercarse a la maestra Margarita Fernández es un encuentro directo con la danza contemporánea de Argentina. Nacida en Buenos Aires, Argentina, y graduada del Instituto Superior de Arte del Teatro de Colón, bailarina solista del Modern Jazz Ballet de Noemí Coelho y Rodolfo Olgún. Durante su formación tuvo la oportunidad de conocer y aprender de grandes maestros como Enrique Lommi, Olga Ferri, Rada Eichenbaum, Héctor Louzau, Eda Aizenberg, Noemí Coelho, Rodolfo Olgún y, en Estados Unidos, en las Compañías de Danza Alvin Ailey Dance Company, Martha Graham School y Jenniffer Müller Company. Autora del libro *Introducción a la danza -Modern Jazz para niños*, creadora de la Compañía La Rayuela y la Compañía Buenos Aires Tango Hoy, actualmente es directora de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea

(CNDC) y subdirectora del Ballet Folclórico Nacional.

Margarita tiene una gran cantidad de historias archivadas en su mente. Para acercarnos y conocer mejor a la maestra, entramos en diálogo y nos compartió lo siguiente.

¿Cómo llegaste a la dirección de la CNDC?

Llegué a la dirección de la CNDC por concurso, presenté un proyecto con la señora Lorena Merlino. Dentro del Ministerio ya había contado con la posibilidad de ser maestra, coordinadora artística, coreógrafa y subdirectora del Ballet Folklórico Nacional.

¿Qué aspectos destacan y diferencian a la CNDC de otras compañías?

La CNDC surge con una iniciativa grupal de bailarines profesionales salientes de compañías destacadas de Argenti-

[http://festivales.buenosaires.gob.ar/2016/danza/es/artista/113.](http://festivales.buenosaires.gob.ar/2016/danza/es/artista/113)



na, con el firme propósito de formar una Compañía Contemporánea de carácter nacional y con el objetivo de que la danza contemporánea estuviera al alcance de todos los argentinos. Es un espacio de creación y de convocatoria de artistas, federal y participativa. Actualmente se encuentra integrada por 20 bailarines, una área técnica y una área administrativa, que en conjunto trabajan día a día en este propósito, participando con sus espectáculos y capacitaciones dentro del territorio nacional e internacional.

¿Cómo se trabaja el entrenamiento físico y el proceso creativo dentro de la compañía?

Los bailarines cuentan con clases diarias dictadas por maestros especializados en las distintas técnicas que se imparten, quienes son elegidos por votación donde participa la dirección y el cuerpo de baile. Los procesos creativos surgen de convocatorias a coreógrafos con el mismo sistema de votación y por llegada de pedido por Embajadas para ser partícipes de coreógrafos de su país en nuestro país.

También la Compañía cuenta con la posibilidad de un espacio llamado "Carta blanca", donde son los artistas de la propia Compañía quienes proponen sus proyectos para tener mirada y luego ser realizados, teniendo la misma posibilidad de formar parte del repertorio de la Compañía. Otro espacio que cabe destacar y que le da sello a la misma es "Partido y compartido", donde tienen posibilidad de presentar trabajos coreográficos grupos independientes, coreógrafos noveles, entre otros, donde, presentando el propósito y luego de una selección, estas compañías y/o artistas participan en forma conjunta con la Compañía.

¿Cómo estás viviendo la experiencia de trabajadores de la danza, y el proceso de lucha por la Ley Nacional de Danza?

Desde los organismos dependientes del Ministerio, tanto la Compañía Nacional de Danza como el Ballet Folklórico Nacional, trabajan incansablemente con el firme propósito de logros más que merecidos para la buena labor de los artistas, teniendo en cuenta cuáles son sus derechos y siendo conscientes de sus obligaciones para con el Ministerio.

Se está trabajando muy seriamente para tener un marco de Ley Jubila-

toria que entienda en profundidad la labor del artista/bailarín, pues las necesidades y vicisitudes que surgen durante el trabajo de años hacen que se provoque un desgaste significativo en su cuerpo y esto hace que se contemple la posibilidad de tener una jubilación más temprana. Vamos por la "Ley 2040, veinte años de labor", pudiéndose jubilar a partir de los 40 años, teniendo en cuenta cada caso en particular.

Teniendo en cuenta la experiencia de Margarita, su larga carrera en la danza y sus convicciones, se puede decir que aún existe mucho por lo cual luchar en la danza, desde nuestras propias vivencias y perspectivas, y siempre sin perder el espíritu de amor por la danza. Finalmente, así lo expresa Margarita, y asegura que cualquier técnica es digna por lo menos de hacerte detener y no ser soberbio. "Al llegar al interior del país he visto a gente mayor bailando y lloré, porque me emocioné, porque ellos bailando me hicieron abrir canales que otros tal vez haciendo 32 rond de jambe fouette no me hicieron abrir. Y los recuerdo y pienso: ¡Qué maravilla!" Con algo tan sencillo como tal vez verse a los ojos, sacar un pañuelo, bailar una samba... Yo creo que la danza logra lo que el hombre no. 

*Pasión, música
y algo de* **Tango**

José Luis Durán
y Alejandra Soria



Introducirse en el tango llega a ser un encuentro emocional muy particular para cada persona. Cada individuo recibe de una manera muy especial la música que llega hasta sus oídos a través de muy diversos entornos, ya sea familiar, social o por el ambiente al que cada uno va siendo expuesto a lo largo de su vida. Un caso muy particular sucede cuando por primera vez se escuchan los compases característicos de un tango, ya sea como una simple melodía, o de aquel arreglo musical que lleva una letra muy peculiar impregnada de los orígenes de donde nace el tango.

El tango cantable, a través de una melodía muy cadenciosa, llega poco a poco a penetrar en el gusto de algunas personas, y claro, no de todas las personas. Como cualquier otro género musical, el tango atrapa el sentimiento del ser humano por medio de sus ritmos, componentes musicales, arreglos, artilugios creados mediante instrumentos de cuerda y viento para producir sonidos característicos, así como las letras, que han sido adaptados en un sinnúmero de piezas musicales y que llegan a penetrar el alma de la persona a tal grado de enamorarse con tal pasión que abraza, atrapa y encierra para siempre dentro de su corazón.

Resumen

En este artículo se presenta una divulgación acerca de lo que representa el baile del tango a partir de experiencias y reflexiones encontradas con la práctica de este género de la danza. Se expone brevemente la relación que llega a tener el ser humano con la música y el baile. Se abre un panorama para encontrar en el tango una posibilidad de conocer más a fondo lo que es y representa. Se describe lo que significa una milonga y su contenido dentro del tango, lo que representa los códigos milongueros, las tradiciones y formas modernas de bailar. El objetivo del presente artículo es servir de vínculo con la comunidad dancística, se exponen los principios básicos del tango y se da una apertura para conocer más acerca de este género de la danza, puesto que el tango por sí mismo causa respeto en la mayoría de las personas ya que se percibe como un baile difícil de ejecutar y que solo algunas personas lo saben bailar. Cierta verdad existe en lo anterior, y un miedo al tratar de dar los primeros pasos que generalmente se observa en los principiantes de este género. Por ello, se comenzará mencionando algunos principios, características y esencias de lo que es el tango bailable. Además se menciona que en la milonga existen códigos que establecen cómo se inicia a bailar una pieza de tango, así como también se puntualiza el "abrazo de tango", que tiene un fundamento y permite crear un espacio compartido por los bailarines. Al final se comenta cómo es que el tango encierra todo un misterio de sentimiento, pasión y enamoramiento que solo quien se introduce en su historia y sus orígenes, su música, sus intérpretes y sus orquestas típicas puede entender así mismo ese entorno musical y sentimental.

Adentrarse en el tango es explorar el baile, escuchar sus melodías, su historia, sus intérpretes, conocer a las figuras que hicieron grandes las épocas del tango, así como escuchar las inolvidables interpretaciones de sus orquestas típicas y los cantores que las acompañaron en su trayectoria. El baile, que es uno de los componentes muy distinguidos en este género de la danza propiamente llamado "tango salón", se desarrolla en lo que se conoce como "milonga".

Una milonga es el lugar donde se desarrolla el tango bailado por las personas allí reunidas. Inicialmente es importante empezar a practicarlo guiado por un experimentado profesional, que bien puede ser una mujer o un hombre, o ambos. Posteriormente, es necesario empezar a participar en lo que es una milonga ya establecida como se hace tradicionalmente en Argentina o en los países que han ido adoptando el tango danza. En México existen lugares con varios años de antigüedad donde se llevan a cabo esas milongas, que bien pueden ser bares, restaurantes o cualquier otro salón de baile, con dimensiones que en ocasiones pueden ser amplias o en otras reducidas, pero que acogen el sentimiento y la pasión que sus milongueros buscan al expresar con su baile la musicalidad del tango.

El tango no solamente involucra un lenguaje corporal (Fast, 1980), está impregnado de historia y de culturas diversas en las que se mezclan costumbres y hábitos que luego se van aprendiendo al ir practicando y envolviéndose en el ritual tanguero. Bailar el tango permite eliminar la vergüenza que se puede presentar en un principio, el contacto corporal con otra persona causa una sensación extraña, sin embargo el miedo a dar los primeros pasos se empieza a perder, y sentir el abrazo característico en el baile se comienza a disfrutar. El lenguaje corporal consiste de gestos, miradas y posturas, así como de formas de moverse al bailar.

En el tango la pareja esencialmente baila y expresa a través de sus movimientos corporales lo que la música le está transmitiendo y ellos, la pareja, representan en su baile lo que perciben sus sentidos al compás de un tango o una milonga. Es aquí donde se expresa incluso la personalidad de los bailarines, sus sentimientos, sus pasiones. En el pasado para bailar en una milonga se acostumbraba utilizar uno de los códigos propios del tango, que consiste de una mirada, gestos y el cabeceo característico que hace el hombre a una mujer. Sin embargo, si los lugares de las milongas son espacios en los que la gente ya se conoce, es más común

[El tango no solamente involucra un lenguaje corporal, está impregnado de historia y de culturas diversas en las que se mezclan costumbres y hábitos]

que el hombre puede pedir a la mujer salir a bailar con solo preguntárselo acercándose a ella. Hoy en día incluso se puede observar que la mujer puede pedirle o preguntarle a un hombre si gusta bailar con ella una tanda de tango. Todo esto viene a formar lo que en la comunidad tanguera se conoce como "códigos milongueros".

Otro aspecto importante es el abrazo, que se puede formar tanto abierto como cerrado. No hay un patrón de abrazo establecido o una sola forma de abrazar, ni una distancia reglamentaria o exacta entre un cuerpo y el otro. Un abrazo crea una cierta complicidad entre el hombre y la mujer, en la que ella se siente contenida en el abrazo envolvente del hombre. "El abrazo es una forma de compartir, de dar seguridad y de expresarse de manera que me correspondo al otro naturalmente e intervengo en la contención de sus sentimientos" (Abadi, 2005). Es importante reconocer que en el abrazo del tango se da una mutua reciprocidad en la que se comparte un espacio pero nunca se invade.

Al observar a una pareja bailando tango se identifica la conexión que existe entre ellos, cómo se mueven y la percepción de si la pareja está bailando como una sola unidad y no ejecutando un baile como dos entes separados y distantes uno del otro. Aquí yace algo realmente esencial del tango: la fusión de dos cuerpos que se conectan uno al otro. La mujer afirma y moldea su identidad dando pauta a la conducción que hace el hombre en la ejecución del tango. Con el abrazo la mujer tiene la habilidad de percibir un mensaje de su compañero que le indica rotar la cadera, hacer cierto movimiento, un adorno, o los típicos "ochos". El hombre se muestra tierno, sensible, ofreciendo un abrazo que circunda el espacio entre ellos, dando seguridad a la mujer en sus movimientos y adornos. El respeto es primordial en el baile del tango y un reconocimiento entre los milongueros a su mutua destreza para ejecutar distintos adornos, el caminado aletargado y cadencioso en el que el hombre ofrece a la mujer la intención desde su torso para indicarle el rumbo a seguir en el baile.

El tango es sensual, y en él constantemente se transmiten energías que se transforman en movimiento. Es allí donde se crea un vínculo entre la pareja, una conexión entre ellos para sintonizar sus frecuencias, escuchar la melodía, sentir el contacto con la otra persona para iniciar el caminado y ejecución del baile.

En conclusión, la danza abre las posibilidades para crear comunidades; el tango a través de la milonga permite que las personas asistan por diversos motivos. Habrá quienes vayan a bailar, otros a escuchar los tangos, milongas e incluso valses criollos. Inevitablemente la milonga termina convirtiéndose en un lugar de experimentación donde quienes tienen el placer de bailar tango investigan su propio cuerpo junto con el del otro, creando movimientos a través de sensaciones. Es un intento por alcanzar el mejor desempeño de uno mismo y así integrar los distintos niveles de la existencia (Le Breton, 2002). 

Referencias bibliográficas

- ABADI, S.: *El bazar de los abrazos, crónicas milongueras*, Ed. Lumiere, Buenos Aires, Argentina, 2005.
- FAST, J.: *El lenguaje del cuerpo*, Ed. Kairós, Barcelona, España, 1980.
- LE BRETON, D.: *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 2002.

José Luis Durán Gómez

Profesor investigador en la División de Estudios de Posgrado e Investigación del Instituto Tecnológico de Chihuahua desde el año 1990. Obtuvo su grado de doctorado en Filosofía (Ph.D.) en el área de Ingeniería Eléctrica en la Texas A&M University, College Station, TX., E. U. A., en el año 2000. Imparte materias en las áreas de Ingeniería Eléctrica y del programa de la maestría en Ciencias en Ingeniería Electrónica del IT Chihuahua. Es líder del Cuerpo Académico Consolidado de Sistemas Electrónicos Avanzados. Es profesor de tiempo completo (PTC) con Perfil Deseable desde el año 2006 al presente. Es miembro (IEEE, Senior Member desde 2006) de la Asociación de Ingenieros Eléctricos y Electrónicos en E. U. A. (IEEE, por sus siglas en inglés) desde el año 1995. Ha dirigido mas de 17 trabajos de investigación para obtención de tesis de maestría en Ciencias en Ingeniería Electrónica. Ha escrito varios artículos técnicos en congresos nacionales e internacionales y en revistas arbitradas de prestigio. Ha sido responsable técnico y colaborador en varios proyectos de investigación apoyado con fondos de Conacyt, Sener, TecNM y TAMU.

Alejandra Soria

Bailarina de tango desde 2005; ha estudiado en México y Argentina con maestros como Mario Morales, Natalia Hills, Claudio Villagra y Romina Levin (Forever Tango). Al lado de sus maestros Luis Payán y José Luis Zamudio se ha presentado en varios escenarios del país con artistas como Coco Potenza, Esther Soler y Raúl di Blasio. En su afán de promover el tango en Chihuahua ha organizado el primer *flashmob* de tango, la primera milonga a nivel estatal, la primera muestra de tango, el primer curso de tango salón y varios homenajes a Aníbal Troilo. En el 2015 fue seleccionada por el Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artísticos "David Alfaro Siqueiros" con su proyecto "El tango te espera". Ha realizado conciertos con De Retache Tango, Quinteto Entretango y Pablo Ahmad en diversas ocasiones. Actualmente imparte clases de tango y organiza conciertos, milongas y sesiones de estudio.

Los orígenes de un baile de salón: El Fox trot

Faustino Hernández García

La producción musical del estado de Chihuahua a finales del siglo XIX y principios del siglo XX fue muy vasta. Actualmente podemos encontrar múltiples obras de música de salón de compositores chihuahuenses.

Al hablar de los orígenes del fox trot no podemos dejar de pensar en el jazz, y esto es debido a que el baile del fox trot utilizaba el estilo del jazz como música para ser ejecutado.

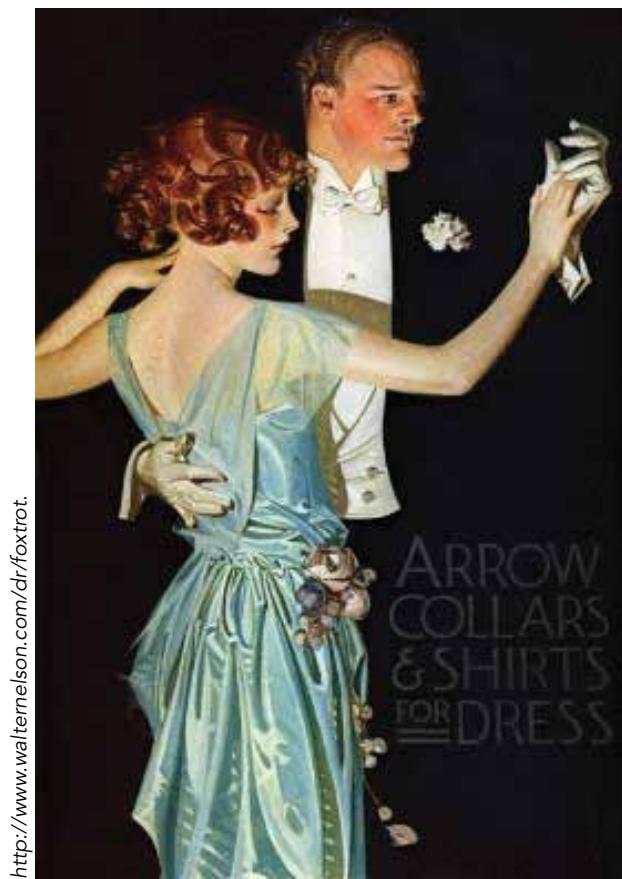
To dance to the Sweet Jazz, one would use the smooth, flowing style sometimes called the "Slow Foxtrot" or "Slow Fox" or just "Fox Trot". When the hot jazz kicked in, you might still call the dance a "Fox Trot" or if you might call it a "One Step" [...] [Nelson, 2016].

El estilos más utilizado de jazz eran los denominados sweet jazz y hot jazz. El primero se trataba de un jazz lento y al cual se le podían adecuar facilmente las secuencias de movimiento. Por otra parte, el hot jazz se trataba de un jazz más rápido, con movimientos veloces,



lo cual traía la idea del caminar del zorro.

Jazz at the time was generally classified as either "Sweet" or "Hot". The Sweet Jazz had a moderate to slow tempo, and



<http://www.walternelson.com/dr/foxtrot>.

a smooth, mellow sound. The Hot Jazz was moderate to fast tempo with a brash, bouncy, jazzy feel. Sweet Jazz made you want to glide and sway. Hot Jazz made you want to shake, shimmy, kick and spin. Within these categories, each piece had its own spirit, and the measure of a good dancer was the ability to match the dance to the music. [Nelson, 2016].

Aunque el ámbito nunca se pudo poner de acuerdo y así poder llegar a un consenso de a que se debería dar el denominativo de fox trot, se terminó llamando fox trot a toda aquella música de 4/4.

The dancers and composers of the time never reached a consensus on what to call

things and the term "Fox Trot" was tossed about indiscriminately to describe any dance in 4/4 time, including, by the late '30s, Swing - though the over-thirty crowd invariably Foxtrotted to that new-fangled Swing music [...] and most swing music was published as fox trot. [Nelson, 2016].

Finalmente no se pudo determinar qué tipo de música y baile serían llamados foxtrot.

Foxtrot is everything, and everything is Foxtrot. [Nelson, 2016].

Lo que sí podríamos destacar es el hecho del cual hablan Richard M. Stephenson y José Jaccarino en *El libro completo de los bailes de salón*:

Sin lugar a dudas el creador del baile de fox trot fue Harry Fox: este se originó en el verano de 1914.

C o m o
p a r t e
d e su
acto (en
el teatro
de Nueva
York) Harry
Fox esta-



WALKING STEPS IN THE FOX TROT SHOULD BE LONG,
WITH TOES POINTED AND SLIGHTLY TURNED OUTWARD

<http://www.walternelson.com/dr/foxtrot>

ba haciendo pasos de trote a la música ragtime, y la gente se refiere a su baile como "trote de fox".

Es decir, esta explicación que nos mencionan Stephenson y Jaccarino acerca de cómo fue el surgimiento de este estilo de baile nos aleja un poco de la epígrafe, de que fue la imitación del trote de un zorro la que le diera el nombre al tan famoso estilo de baile.

Entre los principales exponentes de este género en la región de Chihuahua encontramos a Jesús Martínez González, Arturo Tolentino Hernández y Francisco Moure Holguín.

Entre las diversas variaciones del fox trot podemos encontrar el Peabody, el Quickstep y el Roseland foxtrot. ☺

Bibliografía

- "1920's - Quickstep Vs Charleston", 28 nov. 2007, <https://www.youtube.com/watch?v=tyOWM6S1ITA>.
- "Bailando el fox trot", 20 jun. 2008, https://www.youtube.com/watch?v=tUwALUx_xpU.
- BALDERRAMA, R., y PÉREZ, R.: *La música en Chihuahua: 1890-1940*, Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 1999.
- "Foxtrot: Love", 6 jun. 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=FVGTLK69I4>.
- FULLER, J.: "Foxtrot Dance History", en "Central Home", s. f., <http://www.centralhome.com/ballroomcountry/foxtrot.htm>.
- GÓMEZ, I.: "Fox trot 'Chupitos'", en BALDERRAMA, R., y PÉREZ, R.: *La música en Chihuahua:*



- "1890-1940, Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 1999.
- HAWKINS, Ch., y BOLTON, J.: "Slow Foxtrot", 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=eE-Ctt24lal>.
- HERNÁNDEZ, T.: "Fox trot 'Alma parralense'", en BALDERRAMA, R., y PÉREZ, R.: *La música en Chihuahua: 1890-1940*, Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 1999.
- NELSON, W.: "1. The Jazz Age Foxtrot", en "Mass Historia", <http://www.walternelson.com/dr/foxtrot> (consulta: 14 may. 2016).
- NÚÑEZ, T.: "Fox trot 'Isabel'", en BALDERRAMA, R., y PÉREZ, R.: *La música en Chihuahua: 1890-1940*, Universidad Autónoma de Chihuahua, México, 1999.

GALERÍA DEL MOVIMIENTO





GALERÍA DEL MOVIMIENTO





GALERÍA DEL MOVIMIENTO





GALERÍA DEL MOVIMIENTO





GALERÍA DEL MOVIMIENTO





