LA INTERPRETACIÓN ACTORAL Y SU IMPLICACIÓN EN EL DESEMPEÑO TÉCNICO-EXPRESIVO DEL BAILARÍN(A) DE TANGO DE LA CIUDAD DE CALI-COLOMBIA

AUTOR (A)

VERÓNICA CASTAÑEDA RAMÍREZ

TUTOR

EDWIN VARGAS

MODALIDAD DE GRADO

CREACIÓN O INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

MAESTRA EN ARTES ESCÉNICAS CON ÉNFASIS EN ACTUACIÓN

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE ARTES ASAB

PROYECTO CURRICULAR ARTES ESCÉNICAS

BOGOTÁ

2021

Dedicatoria

A mi madre adorada.

Quien es un gran ejemplo de perseverancia y

trabajo continuo para lograr mis metas

y sobre todo, mi apoyo incondicional en todo momento.

Con amor, Verónica.

Agradecimientos

Inicio mis agradecimientos en recuerdo de mi abuela, mi fuente de conocimiento sensible y, de quien aprendí a seguir caminando no importando las adversidades. A ella que siempre estuvo allí hasta el lecho de su muerte con su carácter y noble corazón, acompañando mi tránsito por la academia, y mi vida artística.

…A mis amadísimos ángeles terrenales y espirituales, por ser mis seres de luz en todo momento y por proveerme tanta ayuda.

…A mi madre, por ser ese ser tan incondicional siempre, por creer y apoyar mi propósito de vida. Y quien me enseñó incluso que la labor más grande se puede lograr si se hace un paso a la vez. No me alcanzará la vida para decirte ¡GRACIAS, MAMÁ!

…A mi padre, que con su lucha constante me ha ayudado significativamente y me posibilitó las herramientas para enfrentar este camino. ¡GRACIAS, PAPÁ!

…A mi hermano, quien me brindó su ayuda incondicional económica y moral desde el primer día de vida universitaria para que yo pudiera estudiar y avanzar en mi sueño artístico profesional. ¡GRACIAS, QUERIDO HERMANO!

…A mi tía, a quien considero mi segunda madre porque me apoyó incondicionalmente, por compartir momentos significativos conmigo, por estar dispuesta a escucharme y ayudarme siempre. ¡GRACIAS, TÍA!

…A cada uno de mis familiares y allegados porque celebraron conmigo en su momento las buenas nuevas, pero también soportaron el agotamiento, las angustias, las molestias y preocupaciones; y, a pesar de ello, me alentaron a continuar. Sin ustedes no habría sido posible, porque siempre estuvieron presentes de algún modo en la evolución de mi carrera, y hoy quiero decirles de corazón: GRACIAS por su valiosa ayuda.

… A mis amigos y amigas que la vida y el universo me ha permitido conocer, infinitas gracias. Sin ustedes esta aventura no habría sido igual. Solo gratitud por tantos momentos llenos de aprendizajes.

…A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a la Facultad de Artes ASAB, al Proyecto Curricular de Artes Escénicas, donde encontré maestros, compañeros de aula y personal administrativo con aportes muy valiosos para enriquecer mi conocimiento.

…A mis colegas, Jorge Montenegro Ballesteros y Lucas Contreras, una mención especial, quienes fueron mis asesores en las áreas de Estructuración de Proyecto de Grado, Tips Metodológicos, Búsqueda y Fuentes Bibliográficas y, Normas Apa, quiero agradecer profundamente su ayuda, su tiempo, su paciencia pero sobre todo, sus valiosos conocimientos para la construcción de la presente investigación. Gracias por ser los cómplices de esta búsqueda, por motivarme a realizar este estudio de manera consciente y organizada, rescatando siempre el valor artístico que lo compromete.

…Al maestro Edwin Vargas, mi profundo agradecimiento. Principal colaborador durante todo este proceso, quien, con su dirección desde la buena energía, el flow caleño y vallecaucano que nos une y, por supuesto, sus conocimientos y enseñanza, permitió el desarrollo de este trabajo alrededor de la disciplina artística del teatro y la danza.

…A mis amigos y amigas colegas de carrera que el universo me puso como regalo en el desarrollo de este trabajo de grado: Diego Vargas, Karen García, Natalia Melo, a ustedes mis amores, mil gracias por su hermosa energía, por compartir los aciertos y equivocaciones, por no abandonarme, por estar ahí para leerme, dar sus apreciaciones e ideas, por cada palabra, cada consejo. Gracias por la motivación, de verdad que fue un proceso lleno de aprendizaje que sin ustedes no habría sido lo mismo. Los adoro demasiado.

…Al tango, mi segunda pasión… por haberme escogido, por haberme encontrado en un momento de mi vida tan especial y lleno de emociones.

… A los bailarines y bailarinas que, generosamente, participaron de la investigación haciéndola posible.

…A los amigos y amigas que me ha dado esta maravillosa danza y el mundo de la milonga, gracias por compartirme y enseñarme por medio de sus experiencias de vida con el tango.

GRACIAS A TODOS Y TODAS

Resumen

La presente investigación buscó realizar un aporte mediante la generación de un taller de contenidos temáticos, prácticos y vivenciales, alrededor de la interpretación actoral y la danza. Esto se desarrolló a través del estudio del sistema que propone Konstantín Stanislavski teniendo en cuenta conceptos básicos de su método; ampliado por medio de la recopilación de narrativas obtenidas mediante las vivencias de los y las bailarinas, analizando e interpretando ese cruce de perspectivas, para potenciar las herramientas técnico- expresivas interpretativas de los y las bailarinas de tango de la ciudad de Cali - Colombia. Concluyendo con la evidencia hacia la inherente necesidad de articular los principales aportes emergidos de este proyecto, con relación profunda sobre el quehacer constante de los y las bailarinas de tango, reconociendo la transversalidad y, puntos de encuentro entre los mecanismos de interpretación actoral y arte danzario, especialmente, en el tango.

Palabras Clave: Interpretación actoral, Conciencia, Técnica, Herramientas actorales, Bailarines/as, Tango.

Abstract

The present research looks to make a contribution through the generation of a workshop of thematic, practical and experiential contents, around acting interpretation and dancing. This will be developed through the study of the system proposed by Konstantin Stanislavski, taking into account the main concepts of his method. Expanded by means of the compilation of narratives obtained through the experiences of the dancers, analyzing and interpreting this crossing perspectives, to enhance the technical-expressive interpretative tools of the Tango dancers of the city of Cali - Colombia. Concluding with the evidence towards the inherent need to articulate the main contributions emerged from this project, with a deep relationship on the

constant work of Tango dancers, recognizing the mainstreaming and meeting points between the mechanisms of acting interpretation and dance art, especially in tango.

Keywords: Acting interpretation, Conscience, Technique, Acting skills, Dancers, Tango.

CONTENIDO

Resumen **6**
INTRODUCCIÓN **10**
CAPÍTULO 1 ..... **11**
1.1 Planteamiento del Problema **12**
1.1.1 Formulación del problema **15**
1.2 Objetivos **16**
1.2.1 Objetivo General: **16**
1.2.2 Objetivos Específicos: **16**
1.3 Justificación **17**
1.4 Antecedentes **22**
CAPÍTULO 2: MARCO REFERENCIAL **26**
2.1 Marco teórico **27**
2.1.1 Teorías del teatro **27**
2.1.1.1 Importancia de Konstantín Stanislavski: vida y obra. 27
2.1.1.2 El sistema de Stanislavski (breve introducción al método) 29
1.1.2.1 Conceptos más importantes del sistema: 33
2.1.1.3 Continuación del sistema: Coetáneos a Stanislavsky (Finales del S.XIX y primera mitad del siglo XX) 43
2.1.1.4 Principios del siglo XX: 44
2.1.1.4 Segunda mitad del siglo XX 51
2.1.1.5 Grandes maestros y una tradición que perdura 58
2.2 Breve historia de la danza **59**
2.2.1 La danza y su proyección histórica **60**
2.2.2 Vertientes originarias de la danza **62**
2.3 Inspeccionando el tango **68**
2.3.1 Breve contexto histórico **68**
2.3.2 Sus letras **72**
2.3.3 La danza del tango **74**
2.3.4 La coreografía **75**
2.3.5 Estilos en la danza del tango **76**
2.3.6 La música **78**
2.3.7 Nuevas propuestas **79**

2.3.7 Siglo XX **80**
2.3.8 El tango en Colombia **80**
2.3.9 Y mientras "TANGO" en Cali… **83**
INTERLUDIO: CUESTIONES METODOLÓGICAS **85**
CAPÍTULO 3: LA INTERPRETACIÓN Y El TANGO **91**
3.1 Resultados **94**
3.1.1 Análisis de las narrativas: **94**
3.1.1.1 Artista escénico (teatro) VS Artista danzante (tango) 94
3.1.1.2 El artista escénico y su tránsito interno (psicofísico) 96
3.1.1.3 El intérprete y su medio de expresión (el cuerpo) 97
3.1.1.5 La interpretación y el tango 99
3.1.1.6 Elementos técnicos del bailarín o bailarina de tango 101
CAPÍTULO 4: "Y MIENTRAS TANGO EN CALI" **108**
TALLER DE INTERPRETACIÓN ACTORAL PARA BAILARINES(AS) DE TANGO DE LA CIUDAD DE CALI-COLOMBIA **109**
CAPÍTULO 5: COMPASES FINALES **118**
REFERENCIAS **122**

INTRODUCCIÓN

Como punto de partida, en el presente documento se concibe la interpretación como un proceso que se enmarca en la necesidad de representación de un acto o idea que se logre materializar a fin de generar vías para su exposición ante un público. La anterior reflexión conlleva a pensarse en las artes escénicas por sus bastos transitares alrededor de esta necesidad.

El cuerpo en las artes escénicas, en este caso en el teatro y en la danza, adquiere la potestad para resignificar la realidad a través del movimiento al crear mundos ficcionales donde se pueden contar infinidad de historias, mediante las diversas percepciones, expresiones, sensaciones, sentimientos y emociones, etc. Así este, un universo lleno de magia y belleza brinda la posibilidad de observar en el aquí y en el ahora, cada trazo corporal y cada interpretación del artista en plena acción.

De esta manera, la presente investigación indaga alrededor de los elementos de la interpretación actoral, desde los presupuestos de Konstantín Stanislavski, cruzados mediante experiencias significativas de los y las bailarines de tango en su cotidiano quehacer, a fin de reconocer alternativas de formación y potenciación en las habilidades interpretativas y artísticas de la población de la investigación.

Por ende, se proponen momentos a recorrer en este movido camino a través de los gestos, las miradas y los murmullos del arte, a saber: la problemática, lo que se ha dicho y los motivantes de esta causa; un breve (pero arduo) recorrido, alrededor de apuntes teóricos, históricos y referenciales; un interludio con cuestiones metodológicas; encuentros y desencuentros entre el actuar y el milonguear; *"Y mientras TANGO en Cali",* propuesta de aplicación y; compases finales sobre esta obra.

CAPÍTULO 1: MILONGUEANDO EN LA ACTUACIÓN

"Siempre habrá tiempo pa' la milonga"
(Sosa, 1964)

1.1 Planteamiento del Problema

Dentro del contexto académico de las Artes Escénicas, directamente en el campo de la actuación, el término interpretación se concibe como: "la aproximación crítica realizada por el lector o el espectador del texto y del escenario; la interpretación se preocupa por el *sentido* y la significación" (Pavis, 1998, p. 252). Lo anterior permite comprender que la interpretación del actor y la actriz tiene su variación entre una actuación que va reglada por el autor y el director de escena a una transposición personal de la obra, es decir, una recreación total por parte del intérprete a partir de los elementos puestos a su disposición.

En este primer caso, Pavis (1998) aclara que el aspecto interpretativo de la actuación tiende a desaparecer para que sean visibles las intenciones de un autor, el intérprete no asume su papel de utilizador y de transformador del mensaje a transmitir; no es más que una "marioneta". Por el contrario, la interpretación se convierte en el lugar donde se fabrica enteramente la significación; donde los signos no son producidos como consecuencia de un sistema preexistente sino como estructuración y producción del sistema. Por ende, la interpretación del actor y la actriz deja de ser un lenguaje secundario para convertirse en el componente principal de la obra. Por otro lado, el discurso de la situación y el intérprete, permiten distinguir el sentido de la representación y su significación.

El sentido describe el funcionamiento inmanente de la obra (su estructura), mientras que la interpretación engloba la representación en los sistemas exteriores de una época, historia y de una aproximación subjetiva del espectador. Ahora bien, el campo de la interpretación actoral despliega una serie de signos y unidades que garantizan la coherencia de la representación y de la interpretación de la obra. Pavis expone que "durante mucho tiempo la cuestión ha sido planteada en términos de sinceridad/ hipocresía del intérprete: ¿debe creerse él mismo lo que hace, y

emocionarse con ello, o alejarse del personaje para ser únicamente su portador distante? (1998). Las respuestas varían según el efecto que se quiera producir en el público, según sea la función social atribuida al teatro y, por supuesto, atendiendo a los sistemas técnicos del lenguaje comunicativo que se ponga en el escenario.

Un cuestionamiento clave es: ¿Se puede emplear del todo la definición propuesta por Pavis en el campo de la danza?, la respuesta podría ser afirmativa pero sólo cuando se tienen en cuenta las reflexiones de Eugenio Barba[1] (1990) sobre el trabajo de los actores-actrices y bailarines/as para abarcar toda la complejidad del término. Barba propone el concepto de interpretación como el resultado de un comportamiento en "público" que, gestiona ***conscientemente*** la energía para obtener un resultado previo proyectado en un proceso que una lo psico-físico de manera consciente y, así, dar vida escénica al movimiento en una situación de representación organizada.

Según lo expuesto en líneas inmediatamente anteriores, el concepto directo de la interpretación en la actuación se puede interrelacionar y realimentar mutuamente de forma tal que permita contextualizar el marco de la interpretación actoral basado en el sistema que propone el autor seleccionado para esta investigación -Konstantín Stanislavski- para luego, hacer enfoque en la población de interés en el campo de la danza, caso particular del tango en la ciudad de Cali-Colombia.

Partiendo de una revisión exploratoria de la literatura y charlas directas con los y las bailarinas de tango de la ciudad de Cali, se identifica que existe la necesidad de ampliar el

[1] (1936) Es autor y director de teatro, investigador teatral italiano. Inventor, junto con Nicola Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Fundó en la ciudad de Holstebro (Dinamarca) el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes e importantes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX.

espectro de la interpretación en este gremio, tomando como base herramientas técnicas consientes como la concentración, atención, relajación de los músculos, energía, relación, escucha, objetivo, super-objetivo, línea de acción y, el manejo de las emociones, entre otras; que si bien se ubican dentro del contexto escénico y dramático de estos danzantes, se evidencian la escasos referentes específicos sobre este concepto al no formularse un objetivo claro desde lo interpretativo puesto que, no se menciona, verbigracia: el sentido de verdad para optar por un entrenamiento ***consiente*** que se considere como una técnica o una herramienta enriquecedora del proceso del intérprete-bailarín.

En efecto, conviene subrayar las palabras de Jordi Fábrega[2] en su texto la *Interpretación para bailarines* donde comenta que:

> Los bailarines definen la interpretación como la expresión de los sentimientos o de las emociones generalmente de la persona del bailarín a través del movimiento, relacionándola solo con la expresión y haciendo muy poca referencia al trabajo de la energía, a la presencia escénica, a los personajes, etc. (Fábrega, 2012).

Por supuesto, cabe aclarar que el sistema donde se desenvuelve el bailarín no está sujeto a textos, dramaturgias o narrativas explícitas, en este sentido su interpretación se limita en el tiempo-espacio y, por supuesto, en los contenidos de su expresividad. Así pues, el bailarín o bailarina al ser un cuerpo que despliega sus acciones en el escenario le corresponde ser consciente de estos componentes interpretativos, porque, aunque él o ella no se consideren actores, lo son, puesto que se ubican en un sistema de relaciones narrativas muy similares en cuanto compete al escenario.

[2] Graduado en Arte Dramático y titulado en Mimo y Pantomima por l'Institut del Teatre, fue nombrado director del Conservatorio Superior de Danza en 2013, donde ya era profesor desde 1997. Toda una vida dedicada a la docencia, además de trabajar como actor y director durante más de 20 años (Garre, 2019).

La subjetividad en la interpretación está presente, pero aun así está sujeta de entrenamiento. El artista danzante entiende que la interpretación es algo que le llega desde sí, como cierta magia, dejándolo en el terreno de lo intuitivo, pero lo más cuestionable aún, es que desde allí también la entrena, sino que en este sentido está desprovista de algunos recursos técnicos. Siendo así, el tema de la interpretación actoral cobra mayor importancia en relación a una actuación consiente, por medio de herramientas adquiridas a través del estudio de técnicas teatrales propuestas por autores, a saber: Chéjov (1999) , Grotowski (2009), Barba (2005), entre otros.

Para este caso, el sistema de Stanislavski (1968), será punto base y neural de esta investigación con otro de los lenguajes de las Artes Escénicas: la danza, puntualmente el tango. Por ende, en este estudio se abordarán dos centros de interés: la interpretación actoral y, la implicación que puede tener ésta, en el desarrollo de la formación técnica de los bailarines y las bailarinas de tango de la ciudad de Cali-Colombia.

1.1.1 Formulación del problema

¿Cuáles son los componentes de la técnica teatral que propone el sistema creado por Konstantín Stanislavski que coadyuvan a construir una conciencia sobre los elementos técnico-expresivos interpretativos, de los y las bailarinas de tango de la ciudad de Cali-Colombia?

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo General:

Generar un taller de contenidos temáticos partiendo del estudio teatral del sistema de Konstantín Stanislavski, permitiendo al bailarín o bailarina de tango de la ciudad de Cali-Colombia potenciar los elementos técnico-expresivos e interpretativos de su práctica dancística.

1.2.2 Objetivos Específicos:

- Identificar los puntos en común del artista escénico (del teatro) con el artista danzante (del tango), mediante la técnica interpretativa que menciona Stanislavski, para reconocer las herramientas técnico-expresivas del intérprete bailarín o bailarina de tango de la ciudad de Cali-Colombia.
- Describir los elementos técnicos que caracterizan la formación interpretativa de los y las bailarinas de tango de la ciudad de Cali-Colombia mediante un análisis cualitativo partiendo de las entrevistas realizadas a ellos/as.
- Aplicar los componentes técnicos-expresivos de Stanislavski hacia el trabajo específico de la interpretación en los y las bailarinas de tango de Cali-Colombia, mediante la proposición de talleres temáticos específicos sobre la interpretación actoral en el arte danzario.

1.3 Justificación

Interpretar tiene como significado esclarecer el sentido de algo. Ya sea en una obra teatral, un espectáculo artístico, o simplemente un texto; en la danza puntualmente: darle sentido narrativo al movimiento. Esta es una de las acepciones principales que, a lo largo del convulso siglo XX, distintos artistas han aportado a través de sus creaciones, alrededor del concepto de interpretación en la danza. En este sentido se tiene como referencia a María Sánchez Izquierdo[3] en su entrevista realizada en el programa *"Qué pechá de tarde"* (Málaga- España) donde subraya y aclara que "la interpretación actoral le ha dado mucho a la interpretación en la danza" (María Sánchez Izquierdo, 2021, 0:59).

Señalando que es necesario no solo aprender pasos, porque el fin realmente es bailar, acción entendida como una manifestación artística y cultural que, cuenta una historia. Por ejemplo, hablando específicamente del tango que tiene su origen en un contexto popular, en un marco de relaciones recreativas donde la danza era el pretexto para la interpretación y la construcción de deseos o necesidades colectivas. Por ende, su origen es expresivo y comunicativo, no solamente motriz.

En términos generales lo que busca la interpretación es poder representar desde el desarrollo técnico y artístico un personaje o tal vez un rol; donde elementos como la intensión, la presencia, el gesto (no solo facial sino corporal) y, el uso de la energía, son imprescindibles para enmarcar a lo que interpretación se refiere. Todo exige un conocimiento de lo que se está haciendo, un estar aquí y ahora, la unión entre el dominio técnico y artístico, comunicando el

[3] Coreógrafa, directora y pedagoga de la academia de danza Izansdance ubicada en Málaga. También profesora de bailarines profesionales a nivel mundial,

qué, el por qué y para qué, una conexión mente y cuerpo para lograr un interpretación coherente con el género de la danza y la coreografía.

Por el contrario, artistas como Thomas Noone[4], menciona en una entrevista realizada por Lourdes de Rioja en su programa *A word in your ear* que, en la danza al trabajarse desde un lenguaje no verbal, lo que normalmente se interpreta son señales físicas, donde todo está bastante arreglado y no hay ningún sentimiento detrás de eso. Es poner el cuerpo en una serie de tareas geométricas si es el caso y, de esa forma, comunicar no se está pensando necesariamente en cómo interpretar mentalmente algo.

La idea es que la ejecución del movimiento obtenga un mayor grado de fidelidad posible para que en realidad le dé un significado. El significado ya debería estar preinscrito en la coreografía. "Es básicamente la interpretación física" de un código establecido por el coreógrafo o por lo que el intérprete propone. Refuerza la idea diciendo que "el cuerpo debe estar muy bien entrenado para ser más versátil, y expresar virtuosismo, realizando por así decirlo, el mismo conjuntos de movimientos impertinentes y producirlos tan verdaderamente como se pueda" (Lourdes de Rioja, 2013, 3:20).

En este caso, se puede deducir que su idea de interpretación también es válida, es una textura visual, energética o física y, que remite a la pregunta: *¿Realmente le importa a usted, lo que siente el intérprete cuando es observado?*

Sencillamente su forma de interpretar no va en el sentido tradicional o antiguo, porque su interpretación es simplemente dejar ser el movimiento. Aunque un coreógrafo/a y un bailarín/a tengan una idea estricta de neutralidad tanto emocional, psíquica, intencional e interpretativa, el espectador teje sentidos y es el que determina que esa interpretación es objetiva; pero la hay, no

[4] Bailarín, coreógrafo y director de la compañía Thomas Noone Dance, en Barcelona.

es que se quiera decir que no exista. No se le puede quitar al cuerpo ese contenido. La lectura de la narrativa y de la representación tiene que ver en el conjunto de relaciones del que está con el que observa. Por ende, por más que existan estas posturas (que son muy válidas), en sí mismo el cuerpo es expresivo.

Al realizar una revisión exploratoria en bases de datos de la literatura y, observando las limitantes para encontrar información puntual acerca del tema a tratar, surge la inquietud y la necesidad por ahondar en la formación que presentan los y las bailarinas de tango de Cali, alrededor del ABC del concepto de interpretación actoral, para que sean entendidos, de manera consciente, cada uno de los elementos que la componen; cabe subrayar que el peso específico de esta herramienta en la formación de los y las danzantes según Jordi Fábrega demuestra que:

> Tanto en las escuelas, academias, institutos de danza como en los conservatorios estatales y en los decretos que regulan la enseñanza oficial, solo figura como un complemento formativo, y no como un elemento fundamental, donde sus contenidos están basados en el entrenamiento actoral: hacer interpretación para bailarines significa realizar ejercicios teatrales relacionados con el trabajo del actor (2012, p. 314).

En efecto, el procedimiento acostumbrado es contratar un pedagogo teatral para impartir unas horas de interpretación semestral o anual, con una aplicación práctica que dependerá del currículum del profesor o profesora encargada de impartir la asignatura. En ese caso, la diversidad de "métodos" es considerable desde técnicas tales como la de Lecoq (2003), Grotowski (2009), hasta la pantomima pero, generalmente se recurre al sistema Stanislavski, frecuentemente entendido de manera básica, o incluso se emplea el método del Actor's Studio directamente a la danza. Fábrega da a entender que no se trabaja un entrenamiento interpretativo creado específicamente para bailarines. Al parecer no existe un perfil definido y cada centro de

enseñanza lo resuelve, normalmente, en función de sus recursos humanos, con una carga lectiva mínima y un formato muy variable, que va desde las clases semanales hasta los talleres, seminarios, etc.

La importancia que despliega a nivel teórico esta investigación está fundamentada en que no se presenta (específicamente) desde la danza del tango, un análisis directo en relación con la interpretación actoral que tenga como fuente de estudio las herramientas del sistema de actuación que propone Stanislavski, de tal manera que les permita exponer y dominar su técnica, desde lo real y, en particular, lo consciente. La trascendencia metodológica de este estudio radica en la generación secuencial de etapas, teniendo como eje focal el valor de la interpretación, considerado como un elemento técnico que, debido a su naturaleza, es sujeto de entrenamiento que permitan potenciar las herramientas técnico-expresivas supliendo así la necesidad (descrita en líneas anteriores) en el campo de la interpretación de los y las danzantes del tango entendidos como cuerpos escénicos.

Así pues, otra de las razones por las cuales se identifica el interés por hacer esta investigación y manifestar la implicación que puede tener en la formación técnica de los y las bailarinas de tango de la ciudad de Cali, es a raíz del viaje que se tuvo a la república Argentina en el año 2019, realizado a través de la movilidad académica por medio de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, hacia la Universidad Nacional de las Artes en la facultad de Artes Dramáticas, con ello, se pudo establecer y dar cuenta de esta necesidad. Donde se logra encontrar con el maravilloso mundo del tango en todas sus dimensiones, presentaciones, categorías, formas, gustos, espacios, etc.

Debido a este episodio, se permite admitir que fue el mayor impulso para proceder en esta búsqueda y, con ello, se decide tomar la iniciativa de establecerla en Colombia, en Cali

puntualmente. Creyéndola pertinente por varias razones, aprovechando la atracción, el interés, el gusto y la pasión que se despertó, no solo por lo que se leía, veía y escuchaba de los Argentinos con relación a su máxima identidad cultural como lo es esta danza, sino también por la gran necesidad de experimentarla, de pasarla por el cuerpo y, preguntándose, qué pasa con la interpretación, teniendo en cuenta otros elementos desde el campo de la actuación.

1.4 Antecedentes

Para los propósitos de este estudio se realizó la recolección de información por medio de fuentes primarias, secundarias y terciarias. La búsqueda se efectúa principalmente en fuentes de datos suministradas por la Universidad Distrital como lo son: *Scopus*, *Sciencie Direct*, *Taylor And Francis*, *Scielo*, *Sage Journals*, *Springer Link*, acompañado de una recuperación de literatura gris en distintos repositorios nacionales (Universidad del Valle, Universidad pedagógica, Universidad de Antioquia, universidad Autónoma de occidente de Cali, Universidad Icesi de Cali) e internacionales (Universidad del Aconcagua- Argentina, Universidad de Palermo-Argentina, Universidad de Guanajuato- México) y, mediante búsquedas en Google y Google Académico.

Por ende, antes de iniciar este recorrido por el mundo de la interpretación actoral desde el estudio de la teoría del sistema de Konstantín Stanislavski y la implicación que puede tener este en los y las bailarinas de tango de la ciudad de Cali, se hace pertinente hablar sobre algunas investigaciones que se han aproximado o han contribuido al campo del objeto de estudio, destacando los siguientes hallazgos:

En primera instancia, buscar información sobre la formación del intérprete bailarín no fue sencillo, aún más difícil, en el lenguaje dancístico del tango, debido a que se reflexiona muy poco sobre los procesos creativos por parte de los y las artistas implicadas. A la fecha, algunos trabajos ahondan la idea del fortalecimiento interpretativo del bailarín, entre ellos está el texto de Jordi Fábrega *La interpretación para bailarines. Fundamentos teóricos y cien ejercicios prácticos* (2019) material que resultó de la tesis doctoral desarrollada por el autor, donde ofrece referencias de diversos teóricos de los ámbitos teatral y dancístico enriqueciendo las definiciones de términos técnicos. Mediante su experiencia como docente, muestra un método pedagógico

con ejercicios prácticos en cada uno de los apartados, para propiciarles a los bailarines y bailarinas las herramientas necesarias para su interpretación.

Los ejercicios que propone son la relajación corporal, la concentración, la consciencia sensorial y la generación/circulación/modulación energética. Todo esto, menciona el autor "con el objetivo de crear la emoción, el personaje y la presencia del intérprete, a partir de la gestión consciente de la energía" (Fábrega, 2019). Sin embargo, esta propuesta está dirigida al bailarín en general, es decir, no puntualiza en un género de danza en particular y sus conceptos van en búsqueda de implantar un método de enseñanza desde el aula de clase para suplir las necesidades interpretativas que requiere el intérprete de la danza.

Otros hallazgos significativos que se aproximan a este estudio, son las tesis de pregrados y posgrados entre las cuales se pueden resaltar *La experiencia psicofísica en el entrenamiento para el intérprete en danza* (Rojas, 2020), aquí se puede percibir la experiencia del autor que le sirve para instalar los conceptos fundamentales a abordar: intérprete, interpretación, psicofísica y entrenamiento en danza, reconociendo las bases argumentativas que sirven para sustentar su realización. De esta manera, resulta importante conocer esta investigación que está direccionada a reflexionar sobre el intérprete en la danza, específicamente en el contexto nacional colombiano, en Medellín. El resultado de dicha búsqueda, a la fecha, arrojó algunos vacíos conceptuales e investigativos que merecen profundizarse y que, justifican la pertinencia de un análisis como el que aquí se propone.

Seguido a esto, se encuentra una investigación más próxima a este estudio "*Ejercicios de entrenamiento actoral para el desarrollo de la interpretación en bailarines de tango"* (A. Valencia, 2017). Esta monografía realiza un aporte procedimental dirigido a bailarines de tango de la ciudad de Cali que, como lo menciona la autora, es para quienes estén interesados en

potenciar sus capacidades pre-expresivas, expresivas e interpretativas, pero en esta instancia es a través de contenidos curriculares específicos, implementados en algunos talleres de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle, donde se propone un diseño de ejercicios explícitos que tienen como objetivo convertirse en complemento interpretativo en relación al trabajo de composición coreográfica y dancística propio del tango.

Otra investigación que se ha interesado por la interpretación en el bailarín desde los conceptos del sistema del autor a tratar es *Técnicas de formación, entrenamiento y creación en las artes escénicas: principios de la teoría y el entrenamiento actoral para el enriquecimiento de la interpretación dancística* (Hernández & Eudave, 2017), en esta investigación es importante resaltar la referencia que los autores hacen a las propuestas teóricas de K. Stanislavski, J. Grotowski y E. Barba, por ser puestas a disposición de un grupo de circo y danza basándose en conceptos como la imaginación, los impulsos corporales y las acciones físicas. Sus resultados evidencian en el cuerpo y la mente un proceso de "liberación" de significantes y metáforas del inconsciente que los llevan, en efecto, a la posibilidad de una mejor interpretación de una secuencia coreográfica.

Finalmente, se encontró pertinente tomar en cuenta las siguientes investigaciones: *"Prácticas de comunicación en escenarios de socialización musical: Historia de vida de parejas de baile de tango en la ciudad de Cali*"(Aguirre & Gómez, 2010) y "*Del arrabal al escenario: Historia del tango como fenómeno cultural en Cali, a partir del relato de un grupo de actores sociales relacionados con este campo cultural música*" (Hidalgo & Rodríguez, 2005).

Ambos estudios abordaron temas similares relacionados con las prácticas culturales de la ciudad de Cali en las principales milongas, a saber: el bar la Matraca, el portón Caldense y la academia de tango vivo, evidenciando la forma en la que la comunidad tanguera se apropia de

dichos espacios y realizan intercambios comunicativos, desde la práctica del baile, la audición, la enseñanza, la colección, remitiendo esta danza como su filosofía de vida. Este rastreo histórico descriptivo ilustra los principales acontecimientos, que se identifican en la historia de esta práctica musical en la ciudad, teniendo en cuenta, además, el relato de aquellas personas que se han relacionado o han transitado por este campo cultural musical.

Estos dos últimos hallazgos sirvieron como aporte al presente estudio, para conocer el panorama que viven las parejas de baile de tango en Cali y, reconocer la importancia dada a este grupo social refiriéndose a la participación directa en la reconstrucción del desarrollo histórico alrededor de este lenguaje (tango). Teniendo en cuenta sus conocimientos, experiencias, cultura y el reconocimiento de sus memorias, generando contexto del género musical en la sucursal del cielo, a partir de su trayectoria con ciertos personajes frente al objeto de estudio. Gracias a este aporte se logró identificar otros lugares ubicados en el barrio obrero, barrio Alameda, barrio San Fernando, Av. Roosevelt, en los que comúnmente se realizan las prácticas sociales y, así mismo, permitió contactar los bailarines y bailarinas protagonistas para realizar el proceso de entrevistas y, poder conocer sus puntos de vista alrededor de lo que se busca en esta investigación.

CAPÍTULO 2: MARCO REFERENCIAL

"No hay nada más insensato y dañino para el arte que el sistema por el sistema mismo."
(Stanislavski, 2003, p. 193)

2.1 Marco teórico

2.1.1 Teorías del teatro

2.1.1.1 Importancia de Konstantín Stanislavski: vida y obra.

En este segundo capítulo se da contexto a la vida y obra del gran maestro ruso Konstantín Stanislavski[5], actor, director escénico, teórico y pedagogo teatral. Ha sido uno de los autores más representativos e importantes del lenguaje teatral y de la interpretación actoral del siglo XX. Creador del método interpretativo "el sistema". Fue autor de "Mi vida en el arte"(2013) "Un actor se prepara"(1968), "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias" (2003) "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación" (2009), mediante los cuales expone conceptos y describe ejercicios para indicar el camino de identificación entre actor y personaje.

Empezó actuando en una compañía familiar, todos amantes del teatro. Desde adolescente empezó a observar, a preguntarse sobre el teatro y el oficio del actor. Tenía un cuaderno donde anotaba problemas y posibles soluciones. Notas que desde ahí siguió teniendo toda su vida. En un momento se apunta al conservatorio de Moscú y al ver que no le gustaba como enseñaban a actuar, se va a París a ver cómo lo hacían en Francia. Después vuelve a Moscú a estudiar filosofía oriental, a hacer algunas experimentaciones con el yoga para entrar en el personaje más relajado y, a la edad de treinta y cinco años aproximadamente, arma una compañía profesional y funda el célebre Teatro de Arte de Moscú en 1898, de la mano de Vladímir Nemiróvich

[5] Konstantín Sergueiévich Alexeiev, en una visita a París en 1883 quedó fascinado por un poeta llamado Stanislavski, hasta el punto de apoderarse de su nombre, que utilizaría durante toda su vida el director de escena ruso como pseudónimo. Nació un 17 de enero de 1863, hace 157 años, y murió un 7 de agosto de 1938. Moscú, 1863 - id., 1938.

Dánchenko[6] (El MXAT, por sus siglas en ruso). Es una de las grandes sociedades de la historia del teatro. Stanislavski se encarga de la dirección artística y Dánchenko se encarga de la dirección administrativa y literaria, es decir, de la elección de todo lo que tiene que ver con el repertorio. Y aquí es donde Stanislavski va a desarrollar toda su pedagogía.

La mayor inquietud de Stanislavski era encontrar una forma de actuar creíble, que no fuera como la que había en esa época, a finales del siglo XIX donde la interpretación era muy estereotipada, muy afectada, donde había pasado la rancitud del neoclasicismo del siglo XVIII, el romanticismo del siglo XIX, donde habían aparecido muchos divos de la actuación y, esto no era del agrado de Stanislavski; había pasado el melodrama con un tipo de actuación grandilocuente llevada al extremo y artificiosidad por los "dichos de autor"; realismo en la presentación de situaciones y conflictos y, también estaba el naturalismo que buscaba mostrar en el teatro la realidad tal cual es; como si fuera una foto.

A raíz de esto, Stanislavski empieza a buscar la manera de alejarse de ese realismo con puestas en escena con un nivel más alto y mayor calidad. Por eso lo que hace al principio es aumentar más horas de ensayo, más días y, ese trabajo hace que su compañía vaya logrando un estilo y también haciéndose a un público. A finales del siglo XIX se estrena "la Gaviota" (Chéjov, 2010) en el año 1968 de Chéjov (Stanislavski tiene la suerte de coincidir con un dramaturgo que también va a marcar un antes y un después en la literatura: el gran Antón Chéjov[7]) la dupla Chéjov – Stanislavski era un éxito, pues inspiraron una nueva forma de hacer

[6] Director, profesor de teatro y dramaturgo ruso. Uno de los fundadores del TAM, idea que surge de su encuentro con Konstantín Stanislavski y que, formado en principio por estudiantes aficionados, llegó a constituirse como uno de los grandes conjuntos de actores del mundo.

[7] Antón Pávlovich Chéjov; Taganrog (Rusia), 1860 – Badenweiler (Alemania) 1904. Narrador y dramaturgo ruso. Considerado el representante más destacado de la escuela realista en Rusia, su obra es una de las más importantes de la dramaturgia y la narrativa de la literatura universal. (Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004).

las cosas a futuros directores, actores, dramaturgos del teatro. Entre la dirección de Stanislavski y el texto de Chéjov, se convierte en un símbolo del teatro ruso moderno.

Stanislavski se propuso recuperar la vida en el escenario, potenciar la presencia del personaje a través del trabajo que realiza el actor y la actriz e indicaba que vivir el momento en el acto escénico es encontrar finalmente la verdad escénica. Por ende, sus investigaciones acerca de la interpretación actoral se consolidan en la primera sistematización alrededor de la historia teatral, donde aborda la formación del artista escénico y los aspectos más relevantes sobre su trabajo interpretativo. De ahí que su investigación adquiera el nombre de "Sistema".

2.1.1.2 El sistema de Stanislavski (breve introducción al método)

El teatro en Rusia presentaba un desarrollo mucho más consolidado a finales del siglo XIX; pero en cuanto a la actuación, hay que subrayar que aún no existía ninguna técnica específica, ni un sistema desarrollado y consolidado que sistematizase el trabajo de los actores y las actrices, al respecto hubo dos grandes cuestiones importantes. La primera es la posibilidad de desarrollar una pedagogía sobre la actuación (donde se puede aprender, se puede enseñar) no es casualidad que aún hoy en todas las escuelas de actuación del mundo, se trabaje con los principios del método de Stanislavski. Donde no solamente hay una teoría y una técnica, sino que también hay una pedagogía.

Lo segundo, es que al Stanislavski abordar y darle tanta importancia a la actuación, lo que está haciendo, de alguna manera, es colocar al teatro dentro de una disciplina artística. Con esto se quiere decir que el teatro hasta ese momento nunca fue arte, era considerado tan solo entretenimiento y divertimento. La idea de pensar al teatro como acontecimiento y espectáculo vivo lo impulsa él, dándole a la actuación un lugar que no tenía hasta entonces.

No en vano, Stanislavski consagró su vida al fortalecimiento del teatro como arte y medio de comunicación buscando facilitar la labor del actor y la actriz para ayudarlos a potenciar su nivel de credibilidad y realismo en su interpretación. Se puede mencionar que no hay un libro como tal en el que Stanislavski haya sintetizado su método, esto obedece probablemente a dos razones: la primera, el autor reformuló constantemente su método de trabajo y, por lo tanto, no alcanzó a cristalizarlo en un texto, en un volumen y; lo segundo, tiene que ver con que las últimas teorizaciones de él, no figuran en ningún libro porque estuvo reformulando hasta último momento y solo se pueden encontrar algunas de esas ideas en libros de sus discípulos.

Según se comenta en *El último Stanislavski* de María Osipovna:

> La difusión y desarrollo del revolucionario "Sistema" con que Stanislavski enriqueció el teatro y el arte del actor en los albores del siglo XX, ha sufrido una serie de filtros, oscurecimientos y revelaciones parciales que han dificultado, hasta nuestros días, su justa apreciación (2015 p.7).

Y es solo hasta 1909, que el maestro escribe unas cuantas páginas de manera mecanografiada, donde formula su “sistema”. Hasta el final de sus días explora y codifica las leyes creativas que establecen el arte del actor en el seno de estudios o talleres que él sigue de cerca. Una de las interpretaciones más erróneas proviene de la palabra “Sistema” que, si bien él usó, no por ello dejó de rechazar su mala traducción: este método “no ha sido confeccionado o inventado por nadie (...) se basa en las leyes de la naturaleza”. No se trata de un libro de recetas, “es toda una forma de vida en la que uno debe criarse y educarse durante años” (Stanislavski, 2009)

El sistema es consecuencia de experimentar diferentes técnicas tanto en puestas en escena como en clases y probar con ellas. Por ende, los textos de Stanislavski plantean ejercicios con

una metodología detallada para su posterior desarrollo, sin la idea de dar una doctrina canónica, postura tomada por algunos/as de sus seguidores. El sistema que propone el autor parecía un organismo vivo, firme en unos principios básicos, pero sujetos a modificaciones en su aplicación en función de los intérpretes y la naturaleza de la obra dramática. Es el punto de partida necesario que, permite dar el salto de una imitación intuitiva de una persona que se entusiasma por el teatro de manera somera, al trabajo del actor y de la actriz profesional que requieren las herramientas del ABC del sistema, para lograr esa identificación con el personaje y poder empatizar con el espectador.

Después de haber conseguido esta técnica interpretativa, se puede evolucionar por diferentes líneas o estilos, pero sin irse hacia esos defectos comunes del actor y la actriz vocacional, que actúa sin un aprendizaje previo y cae en una representación estereotipada, donde se imposta la voz, aparece la sobreactuación y, crea la copia externa de un personaje; en otras palabras, se reduce a la incoherencia escénica. Así pues, el maestro divide en dos etapas principales su trabajo: "el sistema" que desarrolló entre los años 1898 y 1925 aproximadamente. Y la segunda etapa, el desarrollo teórico que se conoce con el nombre de "el método de las acciones físicas" que va de 1925 a 1938, fecha de su muerte. Para ello (Stanislavski, 1981, pp. 427-428) como se citó en (Jiménez, 2019, p.7) menciona que:

> El trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad y, el trabajo exterior e interior también sobre el papel. El trabajo interior reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista evocar el estado creador, durante el cual la inspiración acude con mucha facilidad. El exterior, en cambio, consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el papel reside en el estudio de la naturaleza de la obra

> dramática, del núcleo que habría funcionado para su creación y que, establece su sentido, en cada uno de los papeles que integran la obra en cuestión. Esta labor constituye para mí la próxima etapa (Jiménez, 2019, p.7).

Ante ello, cabe mencionar que el teatro ya no es visto desde esta dualidad, se ha articulado a manera de teoría holística la consideración que: el cuerpo aprende por conjuntos y no hay una separación entre la acción cognitiva y, la acción motriz. Gran parte del arte contemporáneo hoy se piensa alrededor de esta consideración. Así, se da cuenta que esa separación (cuerpo- mente) es más didáctica y obedece a otro tipo de análisis desde la acción, que no va acorde en este tiempo porque, aunque muchos de esos conceptos tengan validez, están replanteándose en el sentido de cómo operan hoy en día.

Casualmente Stanislavski dedica sus aportes a dos campos importantes que no se deben pasar por alto, primeramente, el de la vivencia, donde el actor construye un imaginario sobre las circunstancias del personaje, los conflictos que atraviesan su historia, es decir, el actor y la actriz construyen imaginariamente una situación vívida, de forma tal que, se evidencie lo que está sucediendo en la escena, en complemento con una energía verosímil entorno a esa situación. La mayoría de las técnicas vinculadas a la vivencia son de orden introspectivo que, demandan una construcción al interior del campo de la conciencia del actor y la actriz.

Otro campo importante es el de la encarnación, se entiende como la manifestación formal externa de esa vivencia. De nada sirve tener una construcción vívida, un imaginario vívido de la situación, si no se manifiesta externamente de algún modo. El orden de la conciencia del actor y la actriz, en principio, es un orden inaccesible para el espectador donde, por medio de los signos externos, es representado o mostrado en el afuera. Ahora bien, ¿Cómo en el campo de la encarnación se formaliza el mundo interior, vívido del campo de la conciencia? Encarnar es

acercarse. Sin encarnación no hay vivencia, el intérprete debe resolverla como dos problemas conceptualmente distintos pero que, operativamente, se realizan al mismo tiempo.

El actor y la actriz deben construir en los dos campos, aunque son espacios metodológica y conceptualmente separados, en la práctica van unidos, el actor debe trabajar sobre los dos problemas técnicamente hablando. En el mundo occidental continúa vigente el sistema de Stanislavski, evidenciándose como uno de los procedimientos indispensables para conseguir las herramientas interpretativas necesarias en el ejercicio actoral.

Muchos son los directores que continúan la línea de Stanislavski, pero hoy el naturalismo, acuñado por el director ruso, encuentra algunos problemas derivados de la recepción del espectador actual, que es más rápido en la captación de conceptos como "tiempo y espacio", que está acostumbrado a un tempo-ritmo distinto, tal vez un poco frenético, habituado al mundo de la imagen, al mundo de la tecnología y, a veces, poco amigo de llevar el hilo construido a través del discurso y del razonamiento por medio de la palabra; o bien de la nueva escritura dramática que plantea distintas problemáticas.

Así mismo, los procesos posteriores al sistema de Stanislavski han permitido que el actor y la actriz contemporánea, desarrollen y sustenten, a través del hecho holístico de la formación en actuación, sus habilidades y capacidades interpretativas en escena, en donde estos principios no se encuentran divididos como él los explica (en unidades separadas) sino que, son justamente una amalgama de todos esos conceptos.

1.1.2.1 Conceptos más importantes del sistema:

Como es mencionado en líneas anteriores, Stanislavski construyó un sistema compuesto por dos métodos: el de la memoria de las emociones y, el de las acciones físicas; dando cuenta de la necesidad por destacar sus principales elementos, encuentros y desencuentros.

> Si bien ambos giraban en torno a la siguiente pregunta:
>
> En el primero ¿Qué haría si me encontrara en las circunstancias que propone la obra?; en el segundo, el método de las acciones físicas, el personaje paulatinamente ejecutando las acciones físicas limpiamente y sin forzar emociones irá aflorando dentro de uno, pues el intérprete creará un material interior y vivo, análogo al del personaje, a través del perfeccionamiento, como consecuencia, de dos líneas: la de las acciones físicas y la de las acciones psicológicas (Jiménez, 2019).

En efecto, se evidencia en primera instancia, cuando empieza a poner en práctica su sistema basado en la memoria emotiva y la sensorialidad, y la segunda, la parte de las acciones físicas, donde ya se cuestiona muchos conceptos anteriores de lo que iba encontrando en cada proceso; resaltando el trabajo sobre la emoción que hasta ahí había sido algo central. Y es aquí donde se ve reflejada su honestidad, puesto que en los últimos dos años de su vida pone en discusión lo que había escrito, dejando por sentada las bases de esas acciones físicas que, luego, otros iban a tomar como el legado, y que iban a continuar.

Por ende, es importante plantear las características principales del sistema para lograr de manera más clara el desarrollo del tema a analizar y poder observar cuán realmente innovadora fue la creación del nuevo método de actuación. A continuación, se presentan algunos conceptos:

- **Análisis de la obra:** En sus dos etapas, Stanislavski solía iniciar los ensayos con un análisis de la obra. En su primera etapa, se trataba de reunir el elenco con el texto y hacer una lectura acerca de la obra; en la segunda etapa, ese análisis se hace de otra manera, no es solo lectura, sino que le suma un conjunto de improvisaciones que los actores van a hacer sobre la situación. Son cambios metodológicos formales, pero no modifica en sí el trazo grueso de la

concepción, donde lo primero que hace un actor es analizar el texto, la situación, qué le pasa al personaje, identificar el objetivo, super objetivo, etc. Por ende:

> El grupo de actores y actrices dirigido por Stanislavski, ya ubicados en esta instancia, se sometían a un meticuloso análisis con todas las motivaciones internas, las interrelaciones, el subtexto, la acción transversal, los caracteres, la supertarea de la obra, etc.(Knébel & Saura, 2015).

Esta etapa obligaba al actor y a la actriz a introducirse en el drama escrito, a revelar su ideología y su objetivo artístico y, sobre todo, a involucrase profundamente en el mundo interno del personaje.

- **La imaginación:** Uno de los puntos fundamentales y básicos en este proceso consiste en realizar una adecuada estimulación de la imaginación y, hacer el registro consciente para que el cuerpo y todo el ser participen de manera integrada en el juego escénico, es decir, viviendo plenamente la ficción, pensando, concibiendo, percibiendo, sintiendo, aparte de habitar por completo el escenario con el cuerpo y con la voz.

Crear una serie de imágenes continuadas y coherentes con la lógica de la ficción, es el papel clave de la imaginación que, en algunos casos, también se conocen como visualizaciones; aunque en ambos la palabra tiene que ver con el sentido de la vista. Por ello, una imagen debe capturar información emotiva y sensitiva de una experiencia. Para entrenar la imaginación, el método es dentro de todo, sencillo; consiste en hacerse preguntas que vayan estimulando a la creación de imágenes que nos envuelvan con ellas.

Por lo regular las preguntas básicas para poner en marcha a la imaginación son: ¿qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿por qué? y ¿para qué?, pero sobre todo ¿qué es lo que impulsa a la acción? Es decir, mientras se pueda manejar la propia imaginación, estimulándola

conscientemente, mucho mejor, porque ésta provocará que la parte subconsciente del organismo se manifieste con libertad.

- **Memoria emotiva:** Es el punto de conexión de las vivencias del actor y la actriz al servicio de las vivencias del personaje; una introspección histórica del intérprete, un explorador emocional que le entrega la vivencia que considera es la correcta para construir el rol, con la emoción más pura y real. Cabe subrayar que la memoria emocional incluye la memoria afectiva y la sensorial. Las dos van enfocadas a un mismo hecho que es pensar que para identificarse con el personaje, el intérprete puede apelar a recuerdos biográficos, genuinos, de su propia vida, de su propia historia.

En sus primeros trabajos solicitaba de los actores que "la memoria emocional recuperara sentimientos ya experimentados por el actor o la actriz"(Stanislavski, 1968, p. 143) Sin embargo, con esta táctica se tropezó con un problema: la dificultad para que un intérprete encarnara un personaje con una psicología, emotividad y acciones físicas idénticas cuando éste no había transitado procesos íntimos.

Para resolver esta cuestión, propuso a sus actores y actrices utilizar otros recursos orientados a la identificación: indagar y experimentar con sentimientos similares, obviando los estrictamente personales; hacer juego entre lo vivido y lo imaginado, lo espiritual y lo material, lo invisible y lo observable y, unificar estos pequeños recuerdos; mirar y absorber con atención y sensibilidad todo lo que les brinda la escena, tanto en los objetos o atmósferas creadas en el escenario, como en lo referente a las cualidades expresivas de los compañeros colegas y conocer intelectualmente al personaje. En pocas palabras: involucrarse de lleno y, si el actor o la actriz no había vivido una situación parecida a la de dicho personaje, la opción que plantea es el Sí mágico.

Se da énfasis primordial, a la introspección, a la relajación muscular, al descubrimiento de unidades y objetivos de una obra desde el papel, a la observación, la concentración y, la atención. Hace una propuesta con relación a ejercicios sobre técnica física, caracterización y psicotécnica.

- **Sí mágico**: Se refiere a usar un supuesto para entrar en la ficción. Es, en gran medida, un acto de voluntad por parte del intérprete. De forma más explícita, es reconocer las circunstancias dadas del personaje a interpretar (edad, situación en la que se encuentra, el lugar, el día, la hora) que provienen del texto. Este aceptarlas es el principio de vivirlas. Vivirlas "como si" fueran reales. Parece sencillo, pero no lo es. Es darse la oportunidad de despertar la imaginación, es suficiente con pronunciar la palabra "si" y, es a través de la palabra "si" que se crean de un modo normal, orgánico, natural, las acciones internas y externas.; porque toda acción en el teatro debe tener una justificación interna, ser lógica, coherente y posible en la realidad.

La pregunta sería ¿qué haría yo con las **circunstancias dadas** que se encuentra el personaje? La respuesta es: una acción. Una acción que va a tener una justificación y un sentido.

- **Circunstancias dadas:** Para el arte dramático, para el arte del actor, las circunstancias no se suponen, sino que se dan:

  > Es la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, el concepto de la obra como actores y directores, (que desde la concepción propia se le añade) el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone a los actores para tener en cuenta durante su creación (Stanislavski, 2003 p. 67).

Todo formaría parte de las circunstancias, el actor y la actriz construye ese imaginario vívido con el conjunto de circunstancias que son dadas, que son una especie de reglamento operativo para el intérprete, que no las debe ignorar y, que tiene que apropiarse de ellas y construir imaginariamente en conjunto con ellas. También hay que tener en cuenta que en el sistema que propone Stanislavski, el trabajo del intérprete está ligado al del autor.

- **Subtexto:** Stanislavski fue el impulsor del término "subtexto", por lo tanto, se confiere su origen en el lenguaje teatral y se conceptualiza precisamente a finales del siglo XIX. Lo define como la herramienta para construir el mundo interior del personaje, el elemento psicológico que comunica acerca de este aspecto. El subtexto no está en el texto, pero es lo que nos hace decir las palabras que están en el libreto. La característica más importante del subtexto es que engrandece el contenido en diferentes planos y dimensiones de la ficción que el contenido aparente de la palabra enunciada no aporta directamente, pero que sugiere de manera implícita en el uso del lenguaje y en la forma de actuar de los personajes, instaurando de este modo una visión más completa de lo que está transitando. Es decir, el sentido último de lo que dicen los personajes está precisamente en lo que NO dicen.
- **Objetivo:** Stanislavski lo define en su libro *Un actor se prepara* como: la luz que muestra el camino verdadero. Es decir, todas las acciones que no se deben eludir, porque de lo contrario se obtiene como resultado un producto forzado que conduce a una actuación defectuosa. Con ello, se refiere a actuar con verdad, con plenitud e integridad de propósitos. Estos definen cuál es la meta del personaje por medio de la identificación de los verbos de acción. Entender que el objetivo es necesario tenerlo claro, acompañado de un verbo de acción, para la llegar a la interpretación actoral. En cada parte de una escena, los objetivos parciales, concretos, que el personaje va teniendo, deben formar una corriente lógica y coherente.

- **Superobjetivo:** Es el deseo o la meta última que el personaje debe lograr a lo largo de toda la obra. El superobjetivo del personaje debe ser vital. Esto involucra la creación y localización de obstáculos que impidan la consecución rápida de los objetivos. Este trabajo debe surgir de la relajación, la concentración y de la selección creativa de los objetivos. Actualmente, el objetivo y el superobjetivo, son los términos más utilizados en el lenguaje teatral, pero que normalmente se prestan a confusión. Ambos especifican cuál es la meta del personaje en cada escena por medio de la selección correcta de los verbos de acción.

Es importante que el actor y la actriz se pregunten y planteen cuál será su acción para el logro de su objetivo en la escena; esto le permitirá encontrar el norte y la verdad del personaje. Saber cuál es el objetivo del personaje en esta o aquella escena, es parte fundamental para la construcción. Esta es la técnica que evidencia a un actor o una actriz que "no sabe lo que está haciendo en el escenario" o bien solamente está "diciendo el texto por decir". En la escena, se pueden encontrar innumerables objetivos, pero no todos son buenos ni necesarios. Un intérprete debe aprender a reconocer la calidad de ellos, evitando los innecesarios y escogiendo los esencialmente justos.

- **Unidades:** Fragmentos menores en los cuales se condensa un objetivo. El análisis de las unidades se hace con el texto en la mano, simplemente marcando cuál es la estrategia del personaje, qué quiere y qué pasa. El análisis de la escena se particulariza y se descompone en unidades mínimas. Paso a seguir, encontrar el nombre más apropiado para la unidad, aquel que caracteriza su esencia íntima, "darle el nombre correcto, verdadero, que cristaliza la esencia de una unidad, descubre su objetivo fundamental" (Stanislavski, 1965 p. 104.). Hacer un examen con las partes mayores y menores de la

escena, buscando el significado íntimo, profundo, de la unidad total, esa palabra le descifrará el objetivo.

- **Línea de acción:** Stanislavski, al momento de empezar a trabajar en un espectáculo, siempre su recurso primordial era hacer un análisis detallado de la obra y sus personajes que, partiendo de la acción, pasaban por cada suceso, sus consecuencias y, por supuesto, sus interacciones. Por eso, los hechos deben ser evaluados en profundidad, es decir, hay que entrar en la esencia del hecho mismo y observarlo con los ojos del propio personaje.

El intérprete debe buscar la línea de acción continua, la idea de una sola acción que mantiene al personaje durante toda la obra y que subyace por debajo de todas las demás acciones. Cada una de las acciones y cuanto suceda en el escenario, tiene una intención, un propósito y habrá por tanto una reacción, una consecuencia.

- **Concentración:** Estar atento y parecerlo, son cosas distintas. El intérprete debe escoger el punto de su atención en la obra, en su papel, en el ambiente, en el decorado, etc. El maestro establecía la diferencia entre atención o concentración ya fuese interna y externa. La atención interna la ubicaba en el imaginario creado por el actor y la actriz; la atención externa es la que se dirige a los objetos materiales fuera del intérprete y que hace que se despierte aún más la observación.

El ojo del intérprete que ve y mira un objeto, cautiva la atención de los espectadores y lo ubica hacia el verdadero objeto que debe mirar. A la inversa, una mirada deshabita, vacía, aleja la atención de los espectadores del escenario. Por ende, la concentración sugiere para el actor y la actriz, un estado de atención y relajación que transporta a una activación de los sentidos, que le permite estar en el aquí y en el ahora del momento creativo. El estar concentrado/a implica poner la atención sobre la respiración y la escucha.

- **Relajación:** La tensión muscular interfiere en las experiencias emotivas internas del intérprete, en la expresión de estas y el estado general de su sensibilidad. Mientras se mantenga el esfuerzo físico, no se puede ni pensar en los delicados matices del sentimiento ni de la emoción o en la vida espiritual de la parte en la que se actúa. En consecuencia, será necesario tener los músculos en la condición debida, de manera que no se impida las acciones.

Este término es base fundamental en el método de Stanislavski, en este, propone diversos ejercicios para que el actor y la actriz logren completa libertad mental y física. Con esto se facilita la creación de personajes en tanto el cuerpo adquiere mayor y mejor disposición de los sentidos. Tanto los músculos como los huesos y la respiración están en una calma próxima que prepara el terreno para la interpretación.

- **Sentido de verdad:** "Verdad en la escena es todo aquello en lo que podemos creer con sinceridad, sea en nosotros mismos o respecto a nuestro compañeros" (Stanislavski, 1965 p. 111); la verdad no puede separarse de la creencia, ni ésta de la verdad. No pueden vivir la una sin la otra y sin la otra. Todo lo que ocurra en la escena debe ser convincente para el intérprete en sí mismo, para los demás que actúan con él/ella y, el público. Stanislavski establece una serie de ejercicios para que sus actores y actrices logren entender y actuar verdaderamente; esto quiere decir que todas sus acciones estén justificadas, sean consecuentes y coherentes a las circunstancias dadas. Se debe trabajar con el sí mágico, la imaginación, para ejecutar las acciones y, hacer creer tanto para el que ejecuta como para el espectador, lo que se está haciendo en la escena, en tiempo presente (aquí y ahora).
- **Acciones físicas:** En esta etapa los ejercicios van orientados hacia el exterior: es cuerpo y acción. Esta técnica apunta a que el estudiante construya un personaje, situándose desde

> el presente hacia el futuro: observando el proceso de la emoción como consecuencia de lo que se va creando en la escena y, del compromiso y trabajo de los objetivos, las acciones y los conflictos que transcurren en ella. Aunque también es una técnica que conduce hacia el personaje: la acción lo lleva a comprometerse en el conflicto. Acción integral físico-mental-emotivo.

Por ende**,** propone ejercicios sobre: entrenamiento físico, ejercicios de plástica, dicción, canto, caracterización, habla escénica, perspectiva del actor y del papel, tempo-ritmo, centros imaginarios, cualidades y gesto psicológico. En esta, su etapa final, el autor puso en duda muchos de sus descubrimientos anteriores, porque reveló algo importante: los sentimientos no dependen de la voluntad. El trabajo de las acciones físicas consiste en la estimulación de la imaginación de los actores y actrices por medio de ejercicios físicos y, acciones con objetos, acciones que, además, reaccionan a los demás.

La gran tarea que se impuso el autor fue la de encarnar estos principios en los ejemplos prácticos más sencillos, que deberán practicarse día tras día y mes tras mes. Se esforzó por hacer los ejemplos tan sencillos, tan próximos a las emociones que pueden encontrarse por igual en muchas partes del mundo, para que se adapten a las necesidades de los intérpretes, sin importar donde hayan nacido.

Stanislavski en este momento de su investigación, estudia el conocimiento a través de la práctica: aquí el accionar (hecho) escénico es real, está sucediendo. Da inicio con la improvisación, después realiza el análisis de causalidades para ir profundizando el proceso. Se construye sobre la escena y la relación que el personaje tiene en la escena. La teoría florece de la práctica, de transitar la experiencia y esta, a su vez, fortalece nuevamente la teoría. La reflexión

no produce una autocensura en el intérprete y no trabaja sobre el parlamento sino sobre la acción, porque poco a poco el texto se va haciendo necesario.

2.1.1.3 Continuación del sistema: Coetáneos a Stanislavsky (Finales del S.XIX y primera mitad del siglo XX)

En los años veinte, la compañía de Stanislavski hace un par de giras por EE. UU. Stanislavski se devuelve a Rusia, pero en EE. UU. Se queda una actriz y un actor suyo: María Ouspenskaya[8] Y Richard Boleslawski[9], quienes fundan una escuela de teatro en Nueva York que recibe el nombre de: *American Laboratory Theatre*, donde enseñan el método interpretativo de Stanislavski. En esta escuela estudiaron varios grandes del teatro: Harold Clurman, Stella Adler, y Lee Strasberg que, después, armarían su propia compañía: el famoso Group Theater y que usaban la célebre American Acting Tecnique (técnica de actuación estadounidense que, en realidad, era la de Stanislavski apropiada por ellos)

Quien más repercusión tuvo fue **Lee Strasberg**, fundando su propia escuela: *The Lee Strasberg Institute*, donde enseña un método apelando a la memoria emocional y utilizando algunas nociones del psicoanálisis como recurso creativo. Creó lo que se ha llamado "el Método" para diferenciarlo del "Sistema" de Stanislavski que, de alguna manera, continuó su legado. Cabe recordar que, desde Copeau (1879- 1949) hasta Vilar (1912-1971), todos los autores que han experimentado el lenguaje del teatro han leído las teorías stanislavskianas y cada uno ha intentado aplicarlas de algún modo y, además, se las ha tomado como punto de partida para una contestación al sistema de Stanislavski.

---

[8] Tula, Rusia (1876,) estudió arte dramático en Moscú, en el Teatro de Arte. pasó a la historia del cine no por su carrera de actriz, corta y concentrada en pocos años, de 1936 a 1949, sino por introducir en el cine americano el sistema de interpretación revolucionario llamado "el método de Stanislavski".

[9] Primer actor del Teatro de Arte de Moscú en enseñar el método de Stanislavski en los Estados Unidos (donde tuvo de alumno al futuro "padre" del Actor's Studio, Lee Strasberg)

2.1.1.4 Principios del siglo XX:

Durante gran parte del siglo XX surgieron varias tendencias teóricas que le dieron otra mirada al psicologismo naturalista, donde lo cuestionaron y revalorizaron la expresión corporal, y la puesta en escena en el trabajo que desarrolla el actor y la actriz.

Entre ellos podemos mencionar a dos grandes renovadores del hecho escénico de principios del siglo XX: Adolphe Appia (1862-1928) y Gordon Craig (1872-1966) con el concepto de: el actor y el espacio escénico; con ambos, se hunde el naturalismo. Craig se opuso formalmente al realismo que fotografiaba la realidad en vez de transmitirla de manera artística y poética y, que enseña la fealdad que anteriormente se acostumbraba a ocultar. El problema que Craig planteó se basó en tres elementos fundamentales: abolir el realismo instaurando una artificiosidad consciente, causar reacción de manera severa contra la mediocridad de los intérpretes y, por último, satisfacer unos objetivos metafísicos. El autor piensa en un teatro abstracto que trabajaba completamente aislado de los actores.

A raíz del contenido textual que proporciona Appia en el concepto del espacio escénico, se puede observar cómo amplifica sus ideas hasta abarcar las relaciones entre actor y espectador, público y espectáculo. Se vislumbra una transformación en la entidad espacial neutra en la que se acomoda el lugar personal o múltiple del hecho escénico y las relaciones con el público que la observa. El intérprete tiene la necesidad de crear el espacio a través de su temporalidad rítmica, es decir, desde lo musical. El espacio viviente será, gracias a la intervención del cuerpo, el sello de resonancia de la música.

Todo ello, solamente vivido a través del trabajo del actor y la actriz; concebida, desde Appia, como esa identidad espacial, a la cual le da tanta importancia: “el espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa”(Adolphe, 1975, p. 71). El intérprete traza

o delinea sobre el espacio su interpretación física, sometida a un ritmo determinado en un espacio neutro, despojado de falsas perspectivas, dotado finalmente de elementos evocadores, virtuosos y de alguna manera, narrativos.

Grandes discípulos de Stanislavski como Meyerhold, Vajtángov y Michael Chejov comenzaron a discutir y a discernir en aspectos particulares del Sistema y, a partir de ese punto, se configuró la gran antinomia que regirá gran parte de las discusiones en torno al "Sistema". Actualmente, aquella que, a grandes rasgos, se opone a una actuación realista y naturalista, por parte del intérprete, donde une sus emociones personales, íntimas y, busca en su universo actoral cierta teatralidad con un nivel más imaginativo, con mayor atención al sentido de la forma, que supere los límites del comportamiento de la cotidianidad.

La fuerte prueba a la que fue sometido el "Sistema" por sus grandes alumnos, hizo revisar probablemente al gran maestro alguno de sus aproximaciones:

> "Así surge al final de su vida el "Sistema de las acciones físicas", donde admite que la aceleración del proceso de construcción del personaje se halla en la elucidación física de la acción, elemento mucho más potente que la elucidación síquica o mental a la que hasta entonces se había dado preeminencia" (Knébel & Saura, 1996, pp 7-10).

Por ende, Vakhtangov y Meyerhold fueron otros autores en reaccionar fuertemente contra el naturalismo. **Meyerhold** (1874-1940) impulsó el antinaturalismo que evoluciona hacia un nuevo sistema teatral basado en la **biomecánica**: una combinación de equilibrio y movimiento del cuerpo humano, que tiene en cuenta la dislocación del movimiento deportivo, el boxeo, el circo, la danza, el musical Hall, el salto, la distorsión del eje del cuerpo etc., es decir, todo lo que esté relacionado de manera ordenada y consciente, que se formule con rigor y disciplina y, según leyes escénicas racionales.

Esto sirve al actor y a la actriz como medio de expresión de un personaje, pues debe conocer a la perfección la mecánica de su cuerpo, entendiéndose así, que sea cual sea la manifestación de fuerza y de desplazamiento en el espacio, estará sujeta a las leyes de la física y la mecánica. A diferencia de otros métodos basados en la interiorización del papel, aquí se instaura la creación del personaje desde una perspectiva exterior, llevando consigo especial atención a la precisión visual. En este caso, el cuerpo entero participa de cada uno de nuestros movimientos. La biomecánica tiene como finalidad formar un intérprete completo, con rasgos de comediante, de bailarín, de acróbata, de clown, de prestidigitador, de juglar, que sea amo y señor de una técnica universal fundada en un dominio total, con un sentido esencial del ritmo y con una economía en sus movimientos rigurosa, siempre racionales, no espontáneos, sino planificados de antemano para lograr ciertos efectos.

Asimismo, la acción nuevamente se situaba y volvía a ser el foco de la creación escénica, y, por ende, los intérpretes estaban en la obligación de buscar entrenamientos o métodos para aprovecharla al máximo; debían instruirse en estas metodologías que comenzaban a ser indagadas. Como se habla en líneas anteriores, Stanislavski ideó un sistema para lo mismo, pero a esta instancia, aún estaba fundamentado en cómo hacer verdadera la palabra para que fuese el motor del arte escénico.

Michael Chéjov (1891-1955) famoso actor, director, escritor, fue uno de los más grandes maestros del siglo XX. Sus estudios los realizó en el Teatro de Arte de Moscú. Su formación como actor estuvo neta y directamente influenciada por Stanislavski y su sistema. Tomó su propio camino, hizo su propia investigación y creó su propia técnica. Rechazó el naturalismo, porque para él, el naturalismo no permitía que el artista agregara nada, sino más bien se dedicara a copiar sin emociones, sin sentimientos artísticos, sin creatividad. La fuerza creativa es,

también, una cuestión de voluntad. Y mencionaba que había tres funciones fundamentales en el ser humano: pensamiento, sentimiento y voluntad.

Por otro lado, en su técnica buscaba otras cosas: mejorar la comunicación con el público, tener una forma de actuar más profunda y sagrada y, además, creía que Stanislavski le daba demasiado énfasis a la psicología, sobre todo, a los ejercicios de memoria emotiva. Así que con todo esto y contra todo esto, Chéjov va armando su técnica de actuación. Una técnica que acabó transformando al teatro. Después de Stanislavski, Chéjov es el siguiente en poner en papel un sistema de interpretación que busca romper con todos los parámetros que ya existían en ese momento.

Claves para comprender la técnica de Chéjov:

1. El intérprete puede ir más allá del dramaturgo y más allá de la obra.

2. La imaginación como verdadero motor para estimular el trabajo del actor, de ahí surge el personaje. Su técnica busca encontrar imágenes y estímulos externos de una manera más intuitiva que mental y a partir de allí encender las emociones.

3. Introducción de cuatro calidades de movimientos básicos que todo intérprete puede usar en la escena para construir el personaje. Estas cuatro calidades a su vez derivan de cuatro elementos de la naturaleza y son: **moldear**, relacionado con la tierra (hecho desde una fuerza interior) **volar,** que tiene que ver con el aire y ahí aparece la imaginación, donde el intérprete tiene que imaginar su cuerpo tan liviano como para levitar, sería como ejecutar un movimiento sin peso. **Flotar,** relacionado con el agua; movimiento continuo, fluido. **Irradiar,** lleva a la idea del fuego, la desarrolla como un conjunto de impulsos del actor y la actriz que son detectados por el público.

Relacionado con estas calidades, también están las cuatro cualidades psicofísicas que pueden usar los intérpretes. Hay que recordar que el punto de lo psicofísico también lo menciona

Stanislavski. Sin embargo, Chéjov subraya que a pesar de que estas cualidades se hacen con el cuerpo, están relacionadas con la mente. Y al trabajar estas cualidades, el cuerpo se vuelve más artístico, más flexible, expresivo y más extracotidiano. Las cuatro cualidades son: **facilidad** (fluido), **forma** (moldeado), **belleza** (el oficio, la ética y el placer de hacer el trabajo con una finalidad estética) y, por último, la **integridad** (donde se ve el personaje desde afuera, con una mirada total; donde la interpretación del intérprete está metida dentro de una obra en coherencia y, en consonancia, del saber de las escenas anteriores).

Como lo menciona Odette Aslan en tu texto *El actor en el siglo XX:*

> El actor y la actriz tratan de discernir, de disminuir las diferencias que existen entre él y el personaje, con objeto de acercarse a éste lo más posible. Como se ve, una honestidad absolutamente stanislavskiana. Sin embargo, lo que le importa a Chéjov no es tanto la creación intelectual como la creación corporal. Para transmitir al público la vida interior del personaje, su psicología profunda, es fundamental que el cuerpo del intérprete se sensibilice con dicha vida interior, que pueda asimilar estados psicológicos y lograr empaparse de ellos hasta convertirse poco a poco en una especie de emisor-receptor-amplificador de imágenes, emociones, sentimientos, e impulsos de todo tipo. Así pues, nace el método psicofísico, que se basa principalmente en: objetividad, atmósfera, radiación, receptividad, cuerpo imaginario, y gesto psicológico o G.P.(Aslan, 1979, p. 96)

Todo esto está concretamente recopilado en el libro llamado *Al actor: sobre la técnica de actuación* (Chéjov, 1999), allí están compilados todos los ejercicios que él propuso y los conceptos básicos sobre los cuales su técnica está fundamentada. Como buen alumno rebelde de Stanislavski, tomó los conceptos que más le servían para construir su propia técnica. El pilar principal de todo su método fue la imaginación. Tampoco estaba de acuerdo con trabajar con la

memoria emotiva y, por el contrario, creía fervientemente que el trabajo de la imaginación podría generar sin esfuerzo estas emociones.

Él propuso que el intérprete debía ser capaz de generar una conexión psicofísica, es decir, la conexión entre la parte psicológica y la parte física del cuerpo presente. Así pues, en esta propuesta de hacer esta conexión psicofísica, presenta una variedad de ejercicios que ayudan al actor y la actriz para lograr esa conexión. Desde la creatividad, Chéjov abre un camino para hacer fácil lo difícil. La sencillez es el primer principio y en ello, se ve que es un vanguardista. Se adelantó a su tiempo, empezó a pensar el actor del futuro y, por ende, el teatro del futuro.

Antonin Artaud (1896 -1948), se menciona que sus teorías y trabajos influyeron en el desarrollo del teatro experimental surrealista y, es considerado el revolucionario padre del teatro moderno, fue co-fundador del Théâtre Alfred Jarry en Paris, en su libro *El teatro y su doble* (1978) presenta su concepto de **teatro de la crueldad**, puntualiza en fórmulas teatrales que después se convirtieron en la base del movimiento de teatro en grupo, el famoso teatro del absurdo, del teatro ritual y del entorno.

Su objetivo era sorprender y poder impresionar al espectador con situaciones impactantes y, sobre todo, que fueran inesperadas. Para lograrlo, proponía a los actores y actrices minimizar la palabra hablada, dejándose llevar por los gestos y los movimientos, acompañándolos de sonidos extravagantes y eliminando las habituales disposiciones de los decorados en el escenario.

Artaud en su texto *el teatro y su doble*, comentó lo siguiente:

> El público piensa ante todo con sus sentidos y es absurdo dirigirse a su entendimiento como hace el teatro psicológico ordinario, el teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas, busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes cuando en días como

> hoy, demasiado raros, el pueblo se vuelca en las calles. El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra y en la locura (1978, p. 96).

Se puede deducir que Artaud quiso conseguir un lenguaje poético que surgiera del dispositivo escénico a través de los elementos teatrales; no cabe duda que estos elementos contienen significados propios, que son totalmente independientes de las palabras, son escénicos, dramáticos por sí mismos y sobre todo, son elementos que de alguna manera se pueden articular con dinamismo para transformar la percepción, ya sea sensorial, emocional o intelectual del público.

Bertolt Brecht (1898-1956), poeta, director teatral y dramaturgo alemán, expone en el pequeño *Organón para el teatro* (1948) su teoría general, en la que teniendo en cuenta el pensamiento revolucionario marxista, sueña con escribir para las grandes masas e instruirlas. Propone el desarrollo de una técnica dramática conocida como "teatro épico" (aquel en el que se narra lo sucedido; caso distinto del dramático, que presenta una acción actual) que refutaba los métodos del teatro realista tradicional y prefería una forma narrativa más independiente, tomando como mecanismo el distanciamiento a través de los apartes y las máscaras evitando que el espectador tuviera alguna identificación con los personajes del acto escénico.

Aquí el actor ya no será más ese Juan que llora y hace sollozar a propósito de la existencia vulgar de un personaje. El actor o la actriz brechtiana entra a hacer parte de un conjunto, de una compañía teatral que tiene un objetivo político, al cual él se adhiere por afinidad ideológica: servirse del teatro para contribuir a transformar el mundo. El actor, lejos de referirse a una técnica tradicional, se inspirará en la teatralidad de la vida. No se trata de apropiarse sentimentalmente del personaje que le han dado, de que tenga una identificación con él, de que lo encarne, sino tan sólo de que narre una serie de acontecimientos en los que el personaje ha

intervenido. Sirve de intermediario entre el espectador y el acontecimiento; en adelante habrá que enseñar al espectador a pensar y a revisar su concepción del mundo. La acción teatral ya no está dramatizada, ya no progresa de acuerdo con una curva ascendente hasta el desenlace, sino que se detiene constantemente para tener tiempo de reflexionar, de comentar, de invocar los argumentos contradictorios.

Brecht estudió muy bien el Sistema Stanislavskiano y lo interpretó a su modo. Lo utilizó parcialmente, en la medida que el sistema englobaba unas verdades reconocidas en todos los tiempos por los comediantes. Abonó en él la interpretación de conjunto, el objetivo principal, la importancia concedida al detalle, el conocimiento de los seres humanos, la reproducción a partir de una verdadera observación; incluso reconoció en Stanislavski una cierta gracia para reflejar la fealdad. También utilizó las acciones físicas, aunque para él fuesen un punto de referencia para el estudio del papel y no sirviesen ya sólo (como en Stanislavski) para su construcción realista. La sinceridad y la verdad buscada por Stanislavski no le interesaron a Brecht más que cuando se convierten en algo socialmente útil.

2.1.1.4 Segunda mitad del siglo XX

El inconsciente es quien gobierna el proceso creador en el actor, por eso, se hace necesario prepararlo por medio de ejercicios (realizados) de manera consciente para que aquél cree en la dirección correcta; es uno de los puntos básicos del sistema de Stanislavski que aparece mencionado ya en los capítulos II y XVI de la primera parte de "*El trabajo del actor sobre sí mismo"* (2009). En las notas escritas en sus últimos años, Stanislavski definía este elemento fundamental para todo el sistema con las siguientes palabras: "El arte del actor dramático es el arte de la acción exterior e interior" (Stanislavski, 2009, p. 307)

Jerzy Grotowski (1933-1999), otro de los investigadores teatrales más importantes después de Stanislavski, que dedicó su vida al estudio de la actuación. Fue un director polaco de teatro experimental, criticó la memoria emotiva que proponía Stanislavski, sin quitarle su valor. Grotowski consideraba que el tema de las acciones físicas era algo muy importante, por ende, lo retoma y lo enfoca más al movimiento. Parte de la idea que el teatro vuelva al mito: un ritual, donde participen actores y espectadores. En su búsqueda se destacan cinco etapas:

1. *El teatro de espectáculo*: teatro pobre y el actor santo.
2. *El parateatro*: modelo de teatro participativo donde los espectadores no solo observan, sino que participen.
3. *Teatro de las fuentes*: fundamentado en la indagación de los rituales de distintas tradiciones como el Budismo Zen de Japón, el Vudú de Haití y, lo Huicholes de México para conseguir un tipo de movimiento ligado a lo espiritual.
4. *El drama objetivo*: siguiendo la formula anterior, busca contrastar su eficacia ante espectadores de otra cultura.
5. *El arte como vehículo*: Aquí ya no se habla del actor sino del *performer*, donde sus acciones conecten con los instintos más primitivos para alcanzar un estado vital como en los rituales antiguos.

Sus investigaciones están en su libro *"hacia un teatro pobre"*(Grotowski, 2009) siendo una colección de escritos teóricos que publicó en 1968 con una introducción hecha por Peter Brook[10]. El concepto de *teatro pobre* se refiere a lo esencial en el teatro, puede existir sin trajes y sin decorados, sin música que acompañe el argumento, sin iluminación, sin texto. Con relación a

[10] (1951–2015) Director de teatro, películas y ópera inglés que vivió en Francia desde principios de los años 70'. Fue uno de los directores más influyentes del teatro contemporáneo.

esto, la historia misma del teatro lo confirma. El texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron, pero, en el caso del teatro sin actores o actrices, hasta ese momento no se conocía ejemplo alguno. Y sin espectadores, tampoco. Lo mínimo es tener la presencia de un espectador para conseguir una representación.

Queda claro pues, lo que es indispensable para Grotowski: el actor y el espectador (la relación entre ambos). Con esto demostraba que el teatro no dejaba de existir sin todo eso, sino que por el contrario se convertía en algo más puro. Buscaba darle una nueva dimensión a la relación entre actor espectador, quebrando la separación entre ellos, por eso en sus obras todo estaba en un mismo espacio:

> La abolición de dos espacios específicos, escenario para actores y platea para espectadores, corresponde a la abolición de los barrotes de una jaula de leones en un jardín zoológico. Protegidos por los barrotes, podemos estar a 40 centímetros del rey de los animales y sentirnos seguros (Barba, 1990).

Si no están esos barrotes, hay un riesgo mayor, los actores y actrices están más cerca de la acción, casi dentro, luego, el público se siente distinto. El espectador que observaba las obras de Grotowski no solo estaba dentro de la acción, sino que pasaba a hacer parte del espectáculo, tenía un papel. Allí se evidencia cambios en relación con lo que se planteaba para ese tiempo.

Otro aporte significativo fue los cambios que introdujo al tratamiento del texto y en especial hace una investigación sobre el actor. Revolucionó el oficio. Para él, el teatro era un medio donde el actor y la actriz podían quitarse las máscaras sociales y mostrarse como ser humano. Un acto de total sinceridad, introduciendo el concepto de *actor santo* que debe consagrarse a su oficio. En este sentido, el actor santo no interpreta un personaje a través de una técnica determinada (como las circunstancias dadas de Stanislavski o el distanciamiento de

Brecht) sino que usa al personaje para desnudarse ante el espectador, un acto de auto-revelación o de auténtica verdad. Menciona que no va con la idea de instaurar un método deductivo de técnicas coleccionadas.

En cuanto a la formación del actor y la actriz la centra en el trabajo corporal y vocal, donde se una el cuerpo y la mente. Su principal aporte al trabajo de la voz, fueron los resonadores[11] (de la cabeza, del pecho, de la laringe, nasal, del occipital, del maxilar; donde además se pueden combinar distintos resonadores e incluso usar el cuerpo entero como un resonador), es tener la idea de estar hablando con esa parte del cuerpo, donde le permite al intérprete tomar conciencia de su voz y explorar otra posibilidades.

Con el trabajo de los resonadores no pretendía algo puramente técnico, porque lo iba a conducir hacia un camino que no buscaba, lo automático; justamente iba hacia el otro lado, a la autenticidad. Este término lo relaciona con los deseos y las motivaciones, más concretamente, en el impuso y las acciones físicas. Haciendo referencia a estos conceptos, Grotowski va mucho más allá. Según plantea Thomas Richards[12], para Stanislavski los impulsos están unidos a la parte más próxima del cuerpo (ojos y rostro), mientras que para Grotowski:

> Antes de una pequeña acción física hay un impulso. Allí reside el secreto de algo muy difícil de aprehender. Porque el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible sólo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea solo del dominio de lo corporal (Richards, 2005, p. 76)

[11] Zonas del cuerpo hacia donde se dirige la voz conscientemente para tener una sonoridad diferente.

[12] Maestro de actuación, labró su carrera profesional durante 13 años como discípulo del innovador director y notable teórico teatral Jerzy Grotowski.

Stanislavski utiliza las acciones físicas como una herramienta para que el actor y la actriz descubran la lógica del comportamiento emocional del personaje, mientras que Grotowski lo que pretende es descubrir las acciones físicas partiendo de los impulsos internos.

Eugenio Barba (1936), otro grande del teatro. Nació en Italia, pero hizo su carrera en Dinamarca. Director, investigador, teórico, con una forma teatral que tiene que ver con una experiencia sagrada. Idea que toma por un lado de Artaud y, por otro, de Grotowski, de quien fue colaborador y amigo. Fundó el Odin Teatret, una de las compañías que más influyó en el teatro del siglo XX, fundó el ISTA su escuela internacional de antropología teatral. Su carrera la ha marcado los viajes, donde recorrió países muy distintos culturalmente que, le permitieron marcar el carácter a toda su trayectoria. En uno de esos, viaja a Polonia donde se encuentra con Grotowski y se convierte en su ayudante de dirección.

Barba empieza a relatar toda esa experiencia, aportó un sin número de ejercicios tomados del Kathakali[13]a los actores y actrices de Grotowski, debido a uno de los viajes que había hecho recientemente a la India. La expresividad y esa atracción por el teatro oriental y, sobre todo, lo ritual, lo lleva consigo siempre. Después se va a Dinamarca y se lleva unos puntos muy claros de Grotowski, entre esos: ser director de escena. Se adaptó a este nuevo país, con una cultura y un idioma, hecho que influyo también en la línea dramatúrgica de los espectáculos del Odín.

Tuvieron que encontrar un modo diferente de llamar la atención de los espectadores que no fuera solamente la palabra, comenzaron a indagar un modo de estar presentes a través de lo sonoro y lo emotivo del lenguaje, donde tenía que ver más los sentidos que la psicología. Ubicándose ya en los setentas, su compañía comienza a obtener reconocimiento, algo que a la

[13] Estilo de danza-teatro del sur de la india, donde los actores usan un tipo de codificación gestual muy determinado.

vez le permite encontrarse con grandes maestros internacionales contemporáneos (Darío Fo, Jean Louis Barrault, Éttiene Décroux, Jacques Lecoq) y, sigue viajando a nuevos lugares donde empiezan a aparecer términos nuevos, términos propios, entre ellos:

1. *Antropología teatral*: Barba estudia distintas tradiciones teatrales para encontrar cosas comunes. Los principios universales y las distintas maneras de hacer teatro. Barba la define así:

   La antropología teatral es el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental en una situación de representación organizada y de acuerdo con principios que son diferentes a los utilizados en la vida cotidiana este uso extracotidiano del cuerpo es lo que se llama técnica (Barba, 2005).

2. *Trueque*: intercambio entre actores y actrices de distintas tradiciones teatrales. Por ende, este concepto empieza a hacer una de las principales actividades del Odín. En los setenta se empiezan a relacionar con los Indios Yanomani, en los ochenta con los campesinos de Gales y, luego, van a Argentina a Bahía Blanca en el sur, con esto el Odín se termina haciendo un panorama global de las compañías teatrales y nota una realidad donde identifica que hay dos tipos de colectivos de teatro:

Por un lado, está el teatro institucionalizado (teatro comercial) y, por otro lado, el teatro de la vanguardia o lo experimental. A estos, se le suma un tercer teatro donde ubica los grupos profesionales pero independientes, con su propia ideología, su propia estética y sus propios objetivos, la mayoría formados más por la experiencia que por lo académico. Son colectivos que comparten una misma práctica, una finalidad, un estilo de vida, representan una cultura que trasciende lo teatral. A esto lo llama Archipiélagos teatrales o Islas flotantes; señala por supuesto, que este tercer teatro es un grupo ignorado, marginal, porque están fuera del circuito de festivales

y de lo establecido. Pero no son aficionados, toda su jornada está enmarcada por el entrenamiento a través de los espectáculos que deben buscar luchar para encontrar su público.

Sus investigaciones, reflexiones e inquietudes lo llevan a seguir investigando en el arte del actor y la actriz, continúa indagando por las tradiciones teatrales orientales. Una curiosidad que lo lleva a hacer estudios más profundos y, en 1979, a crear el ISTA (Escuela internacional de antropología teatral) donde se estudian las técnicas de actuación de las distintas tradiciones teatrales. Es desde entonces que Barba se interesa por la presencia escénica del intérprete.

De esta manera, el autor se inmiscuye en el uso del cuerpo en la escena y, establece una diferencia clara entre la vida cotidiana y el teatro. En el día a día el actuante está condicionado por la cultura, pero en un escenario, pasa algo totalmente distinto, un uso extracotidiano que constituye justamente la técnica del actor y la actriz. Para desarrollar lo extracotidiano Barba propone concretamente tres principios:

- La alteración del equilibrio que se basa en reducir el apoyo del cuerpo, para buscar un cuerpo desequilibrad, inestable.
- La danza de las oposiciones, donde el actor y la actriz debe poner en tensión fuerzas opuestas. “Se baila en el cuerpo antes que con el cuerpo” (Barba, 1990). Una danza que no implica moverse por el espacio.
- La simplificación, que sería la síntesis quitando lo accesorio y dejando solo lo esencial. Él menciona que omisión no significa no hacer, sino más bien retener. Este concepto lo toma del teatro oriental.

Con estos tres principios, el intérprete logra ir con un cuerpo mucho más allá de los automatismos de lo cotidiano, busca estar en vida en la representación, un cuerpo decidido y dilatado con una enérgica disponibilidad para la acción.

Con el uso del cuerpo aparece otro término denominado el SATS, es una palabra en noruego que traduce impulso o preparación. El sats es el instante anterior a una acción con el cuerpo preparado para reaccionar. Una posición de alerta, una postura en la cual puede hacer cualquier acción (saltar, girar, levantar un peso), en ese momento la energía está retenida esperando para ser liberada; el actor y la actriz están aparentemente inmóviles pero guardando tensión interna para pasar a otra acción. El sats evita entonces que la presencia escénica del intérprete decaiga y funcione como un anzuelo para atrapar la atención del público.

2.1.1.5 Grandes maestros y una tradición que perdura

En líneas anteriores se exponen algunos de los maestros que han hecho historia en el lenguaje teatral y que hoy, en sus pupilos, en diversas generaciones, en escuelas de teatro afines o en compañías, siguen estudiando sus aportes acogidos como gurús. El hecho de haber construido un corpus ético, estético y técnico es sin duda, un síntoma de cimientos sólidos, de resistencia, capaz de ser transmitido a las generaciones futuras para que consigan mantener viva su memoria.

Gracias a ello, su legado lejos de desvanecerse con sus precursores aún perdura ramificándose, contestándose, contradiciéndose, pero finalmente adaptándose en un sinfín de formas distintas, en el que posiblemente ahora se vislumbra un período positivo donde existe mayor variedad en el lenguaje teatral. De hecho, en este breve vistazo al panorama teatral de principios del siglo XXI se evidencia que hoy día concurren multitud de estructuras que permiten continuar el rastro de los maestros del novecientos.

Cada espacio artístico que se dedique a impartir conocimiento a través del lenguaje escénico (teatral y dancístico) construye su propio universo conceptual, donde se encuentra validez y no se pretende seguir a uno solo o ser purista con alguno en particular; por el contrario,

lo que se busca es tomar este sistema y adaptarlo a las necesidades que requiere esta investigación. Se evidencia que hay una reelaboración dependiendo del contexto histórico, es decir, tomar dicho contexto al servicio del lenguaje del tango y, en consecuencia, establecer un diseño metodológico. No se trata de seguir a cabalidad lo que propuso Stanislavski, sino de comprender su método, encontrar una base metodológica y entender que hay diversas maneras de manejar esos contenidos para aplicarlos en un determinado contexto. Resaltando que es una información viva, que se modifica y no se reduce a un tipo de catálogo o de recetario, porque constantemente cambia. Cambia tanto, que hoy por hoy se idealiza en la comunidad un programa de actuación para bailarines y bailarinas de tango.

2.2 Breve historia de la danza

> *La danza es: "Un término muy amplio, pues incluye una multiplicidad de actividades que van desde ciertas prácticas naturales e instintivas de animales, especialmente pájaros y peces, hasta las creaciones artísticas más artísticas más complicadas y cuidadosamente planeadas de hombres y mujeres dotados de talento específico"*
> *(Guerra[14], 2003, p. 6)*

En este apartado se realiza un breve barrido histórico por la danza, donde se permite estimar su importancia como fenómeno social, cultural y su evolución siempre relacionada con la propia historia. Cabe mencionar que, debido a su relevancia en el mundo, también ha formado parte de la educación en un sinnúmero de pueblos y ha sido potenciada incluso por monarcas.

Por ende, cobra importancia hacer este contexto para transitar por este lenguaje brevemente a partir de tres vertientes que la enmarcan, en donde se toma la danza recreativa como fuente de estudio, destacando el concepto de bailes de salón (puntualmente con **el tango)**,

[14] (1922- 2019)Maestro, bailarín, coreógrafo e investigador, pionero de la danza contemporánea en Cuba. Fundador de una compañía de danza en un país sin tradición, sin bailarines, sin público.

que instala parte del desarrollo de esta investigación en su base neural de la interpretación en los bailarines y bailarinas situándose en su universo dancístico milonguero.

2.2.1 La danza y su proyección histórica

En la historia es importante ser conscientes que los procesos o las etapas de los movimientos artísticos no están determinados por una fecha exacta: hora, día, mes, año (sobre todo en los tiempos más antiguos), debido a que los registros son escasos y más aún, si la investigación gira en torno a la danza, porque existe un factor fundamental: ésta también se vive en el momento. La inmediatez, la irrepetibilidad y lo efímero del fenómeno danzario son circunstancias bien apremiantes de este universo. No es como la pintura, un texto o una escritura, que es más probable que perduren en el tiempo. La danza es algo concreto y tangible, pero lo que no era tangible (en otra época) era su registro, a menos que se capturara en una grabación; pero las primeras cinematografías datan con suerte desde 1895, así, "la danza transcurre en un breve plazo de tiempo y de espacio, más allá del cual, las imágenes significativas del movimiento desaparecen del ojo del espectador" (Guerra, 2003).

Entonces, ¿cómo se puede saber algo de la danza antes de esta fecha? hay historiadores que se han dedicado a interpretar mosaicos, pinturas, escrituras, textos, libros, que describen bailes, culturas y el contexto en el que se desarrollan. La danza no siempre ha sido como se le conoce hoy en día: un arte escénico, sino que emerge desde la naturaleza más primitiva del ser humano; es como toda actividad humana, producto de una evolución. Se cree que las primeras danzas que existieron fueron aquellas que utilizó el hombre primitivo para explicar los fenómenos de la naturaleza y apaciguar las dificultades de la vida cotidiana. En este periodo las danzas se organizaron a través de la creación de sistemas religiosos asociados a los elementos de la naturaleza concretándose como un hecho mágico para cautivar el bien y ahuyentar el mal.

Durante siglos su recorrido ha ido estableciendo distintas formas, maneras y estilos, donde existen unos al lado de los otros para realimentarse mutuamente. Por ende, algo que no deberá ser olvidado nunca, es este lenguaje apreciado como una actividad cultural, que ha transitado, transita y seguirá transitando por todos los procesos de la cultura, como actividad suprema del ser humano, ya sea dentro de las tradiciones anónimas populares o dentro de un marco escénico concreto.

Entre tanto, la actividad danzaria encuentra en sus inicios un primer camino que va relacionado con un tipo de imagen precisa y objetiva del mundo y, otra que no la proyecta, sino que se entrega a una acción más subjetiva, sin relación con el mundo externo. En el primer caso florece la danza de acción, que tiene como objetivo narrar o caracterizar un objeto o una persona; y supone la experiencia anterior con seres, objetos y sucesos ocurridos.

En el segundo caso, se encuentra una actividad danzaria desligada de la imagen del mundo exterior, en la cual es el intérprete quién establece relación directa con su movimiento impulsado por una energía subjetiva, involucrando experiencias anteriores donde la narración no juega papel alguno. Sin embargo, estos dos caminos han de estar siempre presentes como dos polos de un mismo mundo, que a veces se cruzan; dando extraños y sorprendentes ejemplos híbridos.

Ya en la edad media, aunque se vivían situaciones difíciles a nivel religioso, político, social y cultural, no fueron motivo para suprimir sus manifestaciones, sino que por el contrario se moldearon para las particularidades de la ideología reinante, ofreciendo características singulares en esa época. La danza se vivía con mayor frecuencia en los banquetes, cumpliendo un rol social en celebraciones y festividades. Este lenguaje comienza a hacer objeto de estudio y, es en el renacimiento cuando aparece, una de sus grandes expresiones, el ballet. En 1661 se crea

en Paris la primera real academia de danza, siendo el ballet una disciplina ya arreglada que se adapta a problemas políticos y estéticos.

Ya en el romanticismo la búsqueda continúa con posturas y figuras mucho más estilizadas, acompañadas de vestimentas livianas (para flotar) y ejecutar movimientos aún más ligeros, con un sentido de negación hacia la gravedad. El término ballet comenzó a definir una unidad coreográfica espectacular, como continúa siendo hasta ahora. Mientras que, en paralelo, aparecen nuevas danzas de salón de carácter marcado y enérgico (polka, fandango, bolero). A finales de la primera guerra mundial, con la llegada de la música y danzas latinas africanas y caribeñas (tango, samba, chachachá) nacen nuevas formas de baile.

En la edad moderna, a su vez que el ballet revive y se lleva a otro nivel por los rusos, el arte vive un proceso de cuestionamiento buscando nuevas formas de expresión (Mary Wigman[15]) más dinámico y, en contra, de las estrictas reglas del lenguaje del ballet. Una profunda revolución aparece y se materializa con lo que hoy se conoce como danza moderna, que reclama más libertad. Gracias al potente mestizaje de culturas, florece entonces un sinfín de estilos (break dance, disco, twist) que influyeron y dieron paso a lo que es hoy la danza en la contemporaneidad.

2.2.2 Vertientes originarias de la danza

La exaltación física y mental que se manifiesta mediante el movimiento estético de la danza constantemente transita sobre tres caminos importantes, con una necesidad de comunicación; entre esos se pueden mencionar: el del ritual religioso (danzas sagradas), el de la recreación colectiva y, el camino del espectáculo teatral.

[15] (Hannover, 13 de noviembre de 1886 - Berlín, 19 de septiembre de 1973) Bailarina alemana, principal propulsora de la danza expresionista.

- Danza y el ritual religioso: La danza formó parte de esta ritualidad como medio de comunicación con los extraños poderes de la naturaleza. Es ejercida colectivamente por toda la comunidad (hombres mujeres, niños, niñas, ancianos, ancianas), por lo tanto, es simple y básica, pero profunda y vital. La danza al sol, a la luna, a las aguas del río, a las del mar, al rayo, a la tierra, a las lluvias, al crecimiento del maíz, entre otras, llenan todo este camino de actividad dancística de la imagen, al personificar los elementos que propiciaron la naturaleza, narrando historias y leyendas de espíritus y dioses, como de la danza sin imagen en una vía más encaminada a lo espiritual.

Cuando se hacen danzas para la lluvia, el crecimiento de las plantas, el espantar los malos espíritus infernales o la propiciación de los antepasados, el ser humano va a la búsqueda de resultados precisos, relacionados con la visión del mundo que lo rodea y la interpretación que da de ello. Tiempo después, la danza deja de ser una actividad colectiva para constituirse en un servicio religioso, prestado por la clase sacerdotal en el templo ante los creyentes, en honor a los dioses, echándose las bases del espectáculo teatral de danza para llenar las necesidades de comunicación entre el devoto/a y la divinidad. Poco a poco el origen religioso se fue perdiendo, tratándose más de un arte placentero.

- La danza como recreación colectiva: El ser humano reconoce en este camino la necesidad de expandir la fuerza física a través del movimiento rítmico. En una conexión colectiva, lo conduce a la creación de diversas danzas que, con la excusa de festividades de cualquier tipo, sirve para colmar una necesidad vital que sólo puede cumplir con precisión la danza. Nacimientos, matrimonios, festivales, acoplan a hombres y mujeres en parejas, en grupos, en grandes coros y, a veces, en multitudes, para bailar incansablemente.

Esta vertiente está íntimamente unida a la satisfacción popular y también fuertemente enraizada en circunstancias étnicas, que componen uno de los más preciados aspectos del folklore, el cual no es más que la recopilación del arte espontáneo de los pueblos. Aquí también se puede encontrar las danzas con imagen (la de palos, la de galanteos, la de bufones) y la abstracta o sin imagen, en que su accionar es meramente físico, sin ninguna personificación. Dentro de este cauce, se sitúa la conocida danza social o de salón, de la que precisa esta investigación; tan cultivada en estos tiempos al cumplir con las necesidades de goce del ser humano moderno dentro de su día a día rutinario.

El origen de las danzas de salón se aprecia en las antiguas danzas folklóricas y regionales que fueron transformándose con el tiempo, por las danzas preclásicas renacentistas, las cuales establecieron un "género" dentro las clases altas de la nobleza para descender tiempo después hasta los grandes núcleos populares. A finales del siglo XX, se torna su mayor expansión, con el auge del vals, a partir del cual se ha mantenido *in crescendo* hoy día, en los que la incursión de los ritmos negros y sus movimientos, han creado todo un universo de danzas sociales de salón que va desde el fox-trot y **el tango,** pasando por el be bop y llegando al rock'n roll. En palabras del célebre coreógrafo Ramiro Guerra, se define que este tipo de danza "se caracteriza por ser una manifestación ajena a la presencia del espectador, a través de la cual se establece una profunda solidaridad colectiva entre sus participantes, más allá de edades, clases sociales y de género" (Guerra, 2003)

En Europa es común ver personas del mismo sexo ejecutando su danza en los bailes populares de provincia, rompiendo la mencionada "expansión erótica" que constituye el lenguaje de la danza recreacional. También se descubre en América, en los orígenes del **tango**, el hecho que eran los hombres en el ámbito de los burdeles quienes se deleitaban bailándolo. Tanto la

danza folklórica como la de salón, son aspectos diferentes pero que traen consigo cierta afinidad dentro de la danza recreativa, están ligadas a la relación de los núcleos sociales con los centros urbanos, siendo la primera, en ocasiones, desarrollada en lugares un poco apartados de dichos centros, mientras que, la segunda, es un producto inmediato de la vida en la ciudad, la cual no descarta, por supuesto, que una y otra dejen de ejecutarse en medios antagónicos.

Esto se puede evidenciar en los bailes de salón, que van realizándose en zonas rurales y, las danzas folclóricas ejecutándose en las zonas urbanas; circunstancias que ocurren en el mundo actual como resultado de relaciones complejas, entre los diversos estratos sociales.

- Danza y teatro: (Danzas de espectáculo): El desarrollo de las distintas formas expresivas artísticas y su derivada implementación de lo técnico, impulsa la idea de un lenguaje mucho más profesional para el intérprete y, por consiguiente, se establecen las bases del espectáculo teatral, en el cual el que ejecuta danza para un público, está más dispuesto y atento a esta forma de expresión. En este punto, la necesidad de comunicación estética en la danza adquiere un valor importante para lograr construir un sistema amplio de recursos técnicos. Paso a seguir, el anonimato en el que venía el coreógrafo desaparece y, el bailarín y bailarina adquieren preponderancia, se hacen virtuosos/as.

De esta manera, con la instauración de este nuevo sistema, la danza se complementa, considerando que la música, la declamación, la literatura, las artes plásticas, la acrobacia y la actuación, aportan significativamente al espectáculo teatral. La danza de imagen adquiere gran afinidad con el teatro y sus características. De igual forma, la danza abstracta se mantiene en su puesto con el ejercicio de mantener la precisión de la forma sin ninguna repercusión representativa.

Este fenómeno da origen a una danza de características narrativas como puede verse en el teatro oriental, en las obras de la ópera de Pekín, en el Kathakali de la India, etc., se identificaron por ser actuaciones de mucha precisión y exactitud tanto de los y las bailarinas individuales como de las danzas en colectivo. El ritual religioso es el más antiguo dentro de estas tres vertientes dancísticas mencionadas y, debido a que la religión fue perdiendo intensidad, la segunda vertiente fue ganando fuerza y, por último, al instaurarse el profesionalismo en la danza, la tercera vertiente consigue reconocimiento ya como un arte elaborado.

No se quiere dar a entender que la danza religiosa no trajera enraizado el espectáculo teatral (arte dramático) en las danzas que rinden culto a Dionisio, ni que estas danzas dejen de lado la expresión por medio de la exaltación física como la declarada dentro de un ritual primitivo. Tampoco es que las danzas folclóricas hayan perdido su enlace con los viejos rituales a la naturaleza, en realidad, son las mismas antiguas formas que han perdido su contenido religioso. Costumbres como las hileras de parejas, el uso de círculos, los trajes muy elaborados y atrayentes, máscaras y accesorios florales o incluso el uso de palos, cascabeles, antorchas encendidas, espadas etc., son elementos de danzas rituales de fertilidad que se conservan en muchas de las danzas folklóricas.

Por otro lado, la danza teatral, aunque esté controlada por la técnica, no deja de tener una exaltación física y mucho menos ha perdido la noción de un constante aprendizaje a partir de los elementos de la danza religiosa, así como del folklore. Es relevante destacar que la técnica académica del llamado “ballet clásico” no es más que la obtención tecnificada de las danzas folklóricas europeas de los siglos XVI y XVII.

Actualmente se observan danzas rituales tanto religiosas, folklóricas y sociales, así como espectaculares del medio teatral, en cada una de sus vertientes, narrativa y abstracta. Revela un

gran interés poder distinguir unas de otras y ubicarlas dentro de su propio ejercicio para así disfrutarlas sin restarles mérito.

La danza social de entretenimiento, tan propia de la vida de la ciudad, ha tenido en el siglo XX una de las más grandes revelaciones en la historia de la danza. Desde el cake-waIk, el fox -trot, la maxixa, el tango, el charleston, el big apple, el jitterburg, el rock'n roll, la salsa y últimamente la danza urbana con todos sus estilos se han extendido por todo el mundo con movimientos eróticos de las danzas oriundas de África, donde se distingue un fuerte enraizamiento en América. Los movimientos pélvicos adquieren una sutil naturaleza en la danza social de las últimas décadas, dándole una especial particularidad de sensualidad a una época marcada por la libertad sexual.

La danza de espectáculos no era ejecutada solo por mujeres, los bailarines (masculinos) también adquieren un rango artístico y, es a través de las figuras de ambos sexos que, se comienza a cautivar el interés del espectador. Cabe mencionar que el tecnicismo de los movimientos no fue suficiente para la idea inicial del espectáculo, por lo que se torna indispensable referir un sistema coreográfico que permita plasmar una idea o contar una historia, es decir, que desempeñe su rol artístico de trasmitir y comunicar. El trabajo escénico de los bailarines y bailarinas se ve enriquecido con la inclusión del guion para un fin más narrativo sumándole la incorporación del acompañamiento musical, los vestuarios y la escenografía, se aumenta el valor artístico y estético a la disciplina dancística.

Debido a lo expuesto, se plantea la mirada alrededor de la danza recreativa social, específicamente, el tango. Por ende, se extiende una contextualización que permitirá destacar puntos de anclaje a la presente investigación, además de, desarrollar los principales aportes de esta danza en conexión con las ideas propuestas.

2.3 Inspeccionando el tango

"Y cerré fuerte los ojos, y apreté fuerte los labios
Pa' no verte, pa' no hablarte, pa' no gritarte un adiós
Y tranqueando despacito me fui al bar que está en la esquina
Para ahogar con cuatro tragos lo que pudo ser tu amor
Yo no pude prometerte cambiar la vida que llevo
Porque nací calavera y así me habré de morir
A mí me tira la farra, el café, la muchachada
Y donde haya una milonga yo no puedo estar sin ir"
Mala suerte
(Sosa, 1954)[16]

2.3.1 Breve contexto histórico

En la presente investigación el tango es otro punto para desarrollar y dar un breve contexto alrededor de su práctica, se evidencia necesario para reconocer sus orígenes, su historia y evolución y, así entender cómo este lenguaje se ha convertido para muchas personas en su estilo de vida. Entendiendo que no sólo es una danza cuyas técnicas y estética no son fáciles de adquirir, se le suma un lenguaje particular como lo es -el lunfardo-, que conlleva unos usos y costumbres determinados y, hasta una filosofía característica que, identifica a quienes hacen parte de él.

El tango, como muchos otros géneros, ha nacido con el objetivo de hacerle frente a las circunstancias sociales o simplemente a la vida cotidiana de los seres humanos. Esto ha hecho que sea un género completamente versátil a la historia, evolucionando con el paso del tiempo, teniendo en cuenta su sonoridad en diversas épocas, lo que dicen sus letras y, por supuesto, su

[16] Julio Sosa hace la mejor versión de "Mala suerte". la interpretación de Sosa, esa manera de expresarse como si fuera el real protagonista de la historia, es lo que marca la diferencia entre otras versiones.

forma de bailar, siendo uno de los grandes atractivos de este lenguaje en todo el mundo. Se encuentra pertinente mencionar las palabras de Carretero (1999) como se citó en (Vigoya, 2017) donde expone su versión del origen de esta danza:

> El tango surge en África como un espacio en donde se reunían los negros a bailar sus danzas típicas. Luego, gracias a los migrantes que habían tenido que dejar sus tierras por problemas económicos, políticos y sociales, llega a Sudamérica principalmente a Mar del Plata en donde es inmediatamente acogido en Buenos Aires (Argentina) y Montevideo (Uruguay). Hasta ese momento, el tango era más música que danza, las letras hablaban de la nostalgia y añoranza de las tierras abandonadas (2017, p. 10).

De esta manera, el tango se puede definir como un juego de roles (el que guía y el que es guiado) que se dejan llevar por la música, ejecutando una danza que es como *un abrazo de amor*. El baile del tango está marcado por la sensualidad, la seducción, el erotismo. Pero ¿De dónde viene este misterioso juego de los cuerpos? ¿Por qué misterioso? ¿El tango sigue preso de la imagen de sexo y pasión?

El origen del tango conduce a los arrabales de la Buenos Aires del siglo XIX. Tiene una corriente inmigratoria impresionante en su gran mayoría de italianos/as. En los márgenes de la ciudad nacen los burdeles, en ellos se escucha y se baila una "extraña música", el tango. En general, se bailaba en los prostíbulos. La prostitución fue el gran negocio del siglo por la afluencia de la inmigración masculina, por lo tanto, se bailaba en estos lugares, también en la calle, al compás del órgano; en ocasiones era bailando entre hombres, debido a la ausencia de mujeres transitando en aquellos lugares.

La historia del tango está muy ligada al desarrollo económico y social. Así, a finales de siglo (XIX) y, comienzo de este (XXI), con el inmigrante, el gaucho que se va quedando sin

trabajo en el campo y que se va acercando a las orillas, se afianza y se desarrolla el tango, mediante esa mezcla entre la música de la pampa y la música de los italianos y españoles y de algún centro europeo.

En el barrio la Boca se concentra ya un público popular y entusiasta que, reconoce y sigue las primeras formaciones musicales, algunas todavía sin bandoneón, varias de los cuales serían luego nombres famosos. Primitivamente antes de llegar al bandoneón, se puede pensar en instrumentos como guitarra, violín y flauta. Poco tiempo después, se populariza el uso del bandoneón y más tarde el del piano. Este último termina con el carácter nómade de los grupos tangueros. El tango reina, como ya se ha mencionado, en los prostíbulos de los arrabales, de los barrios bajos y, los cafés cercanos al río; es una danza que se consideraba pecaminosa y prohibida, casi innombrable por las clases altas, tanto, que su mala fama trasciende fronteras.

Según el investigador Jorge Rivera[17], las noticias sobre la música obscena del río de la Plata llegan hasta el mismo corazón del Vaticano. Valentino[18] triunfa internacionalmente y de a poco el tango empieza a sacudirse su estigma de los bajos fondos. A mediados de la época del diez, el tango ya reina en parís como un efecto de espejos tan común en la Argentina. Este éxito internacional repercute en Buenos Aires. ¿Cómo logra el baile de los prostíbulos transformarse en música decente? La aceptación social del tango tiene también sus secretos.

Argentinos/as de cierto nivel social viajaban periódicamente a París (clase dirigente, escritores/as, intelectuales) y descubren este producto "mal nacido" o este "hijo no reconocido" (por decirlo de alguna manera por la sociedad argentina), dando cuenta del gran éxito que tenía

[17] Buenos Aires (1935-2004). Poeta, crítico, periodista, ensayista e investigador de temas relacionados con la historia y la cultura popular, considerado un pionero en investigación en medios de comunicación en la república Argentina

[18] Enzo Valentino. Correa, provincia de Santa Fe, Argentina. (1919-2015). Cantor y compositor de larga trayectoria en su país dedicado al género tango.

en la capital francesa. Cuando se reconoce en este territorio, la aristocracia parisina baila el tango, llegan los informes a Buenos Aires por medio de los diarios y las noticias que lo comentaban, viendo su alta repercusión y, su gran aprobación en territorios internacionales, la sociedad porteña finalmente lo acepta.

Lentamente las clases medias de Buenos Aires empiezan a convivir con el tango, para los más ricos se trata ahora de un gusto excéntrico. Los oscuros orígenes van quedando ocultos en el pasado. Los personajes rufianescos, de mala fama de los primeros años del tango, rápidamente se convierten en figuras muy cotizadas y comienzan a dar clases en distintos lugares de gran nombre; entre tanto, las familias acaudaladas y los representantes de la oligarquía argentina comienzan a contratar (muy en silencio) estos maestros del tango, que traen consigo los conocimientos necesarios para que estas personas (sobre todo las mujeres, porque los hombres aprendían en la calle), tuviesen la posibilidad de aprenderlo a través del contacto personal, ganar ventaja y destacarse en las grandes fiestas públicas.

Sin embargo, será el éxito masivo del tango el que irá modificando y quitando sus contoneos más atrevidos propios de los lupanares[19] de sus primeros años. Los inmigrantes y, en especial, los italianos son los que socializan el tango y, son lo que también lo alisan, se empiezan a diferenciar de aquel tango compadrito, a bailarlo prácticamente sin cortes[20] y quebradas[21]. El tango se transforma en un baile popular y masivo a partir de la década del treinta, practicado sin distinción de edades ni clases sociales dejando atrás su pasado vergonzoso de sexo clandestino,

[19] Término asociado a prostíbulos.

[20] Momento clásico del baile de tango en el que se interrumpe la caminata para realizar alguna figura.

[21] Es una postura que adoptan los bailarines y bailarinas en un corte, quebrando la postura y el eje que la pareja mantiene durante la caminata. También se reconoce como un "firulete", es decir un adorno coreográfico para lucimiento del baile.

pero en sus compases y, en la singular química de su danza siguen palpitando las pasiones más escondidas.

2.3.2 Sus letras

Las letras del tango son uno de los componentes más bellos y, a la vez, más singulares del género. Mezcla de poesía culta con expresión popular; la letra del tango que hoy se conoce nació mucho después que el tango mismo, tras un proceso de decantación. ¿Cómo? ¿Cuándo? y ¿Quiénes fueron los protagonistas de este surgimiento de la política tanguera?, los payadores[22] eran los típicos cantores populares de la pampa húmeda bonaerense que se compasaban con la guitarra improvisando sus versos. Hasta ese momento, el tango se consideraba desde un ámbito más musical que dancístico, sus historias hablaban desde la añoranza y la tristeza de las tierras abandonadas. Aunque el tango primitivo era fiestero, desafiante, totalmente optimista, no tenía nada que ver con la tristeza o la melancolía, pues, esto llega después del proceso inmigratorio.

Pascual Contursi[23] agrega letra a algunos tangos de Francisco Canaro[24] y Vicente Greco[25], pero en 1916 escribe los versos al tango instrumental "lita" de Samuel Castriota[26] y crea el que se denomina el primer tango canción *"Mi noche triste".* La aparición de este tango plantea, a partir de 1917, un cambio rotundo en las letras tangueras, es decir, se pone a la medida de la sensibilidad de la clase media. Desde una perspectiva social, el tango estaba en una problemática de clase siempre relacionada con la sociedad donde menos oportunidades

[22] Cantores que improvisan versos con acompañamiento de guitarra; generalmente los versos relatan sucesos o sentimientos de la cotidianidad rural, y pueden tener un carácter lírico, trágico o humorístico.

[23] Chivilcoy, (1888 -1932) dramaturgo, músico y letrista de tango argentino.

[24] San José- Uruguay (1888- 1964) compositor de tangos, violinista y director de orquesta, nacionalizado argentino en 1940.

[25] Buenos Aires, Argentina (1888- 1924) músico de tango que se destacó como compositor, bandoneonista y director de orquesta, uno de los más representativos del período conocido como Guardia vieja.

[26] Buenos Aires, Argentina (1885-1932) pianista, guitarrista, director de orquesta y compositor de tango argentino.

económicas había. Este año, como se menciona en líneas anteriores, marca la aparición del primer tango cantado, grabado por Carlos Gardel[27] (por entonces un popular cantor de canciones criollas). Sin embargo, no fueron las letras que emergían del sentir profundo, que se embestían en un viaje lleno de revolución para generar conciencia de la condición social en la que se encontraba el tango, sino, que fue gracias a la aparición de este personaje icónico que logró la inclusión, no solo de este lenguaje, sino también de las clases. Y es así como empezó a florecer toda una revolución literaria en el tango.

En el mismo año aparece un dúo extraordinario, realizando sus primeras grabaciones, conformado por Gardel y Razzano[28]. El éxito de este dúo no impidió que fuera Gardel quien más destacara. La grabación de Gardel con "*Mi noche triste"* no solo representa una revolución en las letras del género que da la luz al tango canción, sino que implicaba un desafío que remitía a la pregunta ¿Cuál debía ser el modo de cantar este nuevo tipo de tango?

La fiebre del tango canción sería la dueña y señora de los años veinte en Buenos Aires, la figura de Carlos Gardel se iría agigantando junto con esta tendencia hasta transformarse en el máximo intérprete del género, en un sinónimo de éxito para las obras que cantaba. El 24 de junio de 1935, los diarios informan que un avión se había estrellado en Medellín- Colombia y, entre los muertos del accidente se encontraba el cantor de tangos argentinos, Carlos Gardel. El día de su muerte (extrañamente) nace como ídolo indiscutible de todos los argentinos/as, como figura de adoración casi religiosa.

[27] Toulouse, Francia (1890-1935) cantante, compositor y actor de cine argentino. El más conocido representante en la historia del tango.

[28] A comienzos de la década de 1910 se conformó este dúo y estuvo integrado por el cantor Carlos Gardel y el uruguayo José Razzano. Duró hasta 1925, año en que Razzano, por problemas en sus cuerdas vocales, abandonó el canto.

No falta ningún elemento: una nacionalidad dudosa, un oscuro origen familiar, una infancia pobre y una turbulenta juventud. Más tarde, la fama internacional y finalmente una muerte trágica, da inicio al mito de Gardel, donde su figura se mantiene inalterable en el tiempo, uno de los más profundos misterios del tango.

2.3.3 La danza del tango

Es un misterio que cautiva todos los públicos la sensual combinación del hombre y la mujer que provoca admiración y curiosidad, cientos de miles de aficionados en el mundo entero intentan practicarlo y descubrir los enigmas de este baile único, los secretos del baile es otro de los misterios del tango. El ícono del tango es la pareja de bailarines milongueros abrazados al compás del dos por cuatro, sin embargo, pocos conocen la larga historia que fue dando forma a esta particular manera de bailar. El abrazo del tango se convierte en un símbolo, poco a poco con el despuntar del siglo XX los bailarines configuran un estilo arrabalero y contundente, el estilo canyengue[29] cuyo máximo exponente es el mítico bailarín apodado "el Cachafaz" todavía recordado por los bailarines que le siguieron.

A comienzos de la década del veinte el tango ya se bailaba más allá de los bajos fondos de la ciudad. Las clases medias empiezan a adoptarlo y los bailarines ya no marcan esos movimientos característicos de las primeras épocas, ahora van buscando sus propias dinámicas, con nuevas posturas. Después de la década del cuarenta donde el baile era muy protagónico, se insistía mucho en la necesidad de tocar mirando los pies de los bailarines y bailarinas. El baile tenía un rol central que se va perdiendo porque en la evolución aparecen proposiciones con otras maneras de escuchar y de percibir el tango. Sin embargo, se cree que el tango debe subsistir

[29] Estilo de baile del tango opuesto al tango de salón. El tango canyengue era el que se bailaba en los suburbios, por las prostitutas en los cabarets por su modo extremadamente sexual.

porque es una hermosa danza del mundo. A partir del cincuenta nace una idea de porqué el tango no puede ser una especie de recital, y sumarse a esa dimensión.

2.3.4 La coreografía

Los hombres y las mujeres constituían dos grupos, estuvieron relacionados así durante la coreografía por mucho tiempo. Con el correr del mismo, se va modernizando toda la sociedad y se va permitiendo que vaya apareciendo el sujeto coreográfico de la pareja. Una pareja que primero es simplemente virtual, es decir, un hombre y una mujer que se desprenden del grupo por unos pocos compases y, cada vez con el progreso histórico de la danza occidental, va haciendo que esa pareja se constituya de manera individual, es decir, en dos personas como un conjunto en el baile.

En la historia de la danza, los llamados bailes de cuadrilla como el Minué o la gavota lentamente dejan el lugar a danzas de pareja enlazada como la Habanera, el Chotís y el Vals. En su momento, el tango incorpora su sello distintivo, el abrazo. Introduce el giro en el desplazamiento y soluciona el conflicto espacial en la coreografía de esa forma, tiempo después aparece el monstruo del tango que revienta todo y que de alguna forma es casi insuperable porque –abraza- a la pareja además de estar enlazada.

En esos primeros años del tango, va tomando forma toda una codificación de pasos que lo marcará para siempre. El famoso corte (figura), el ocho (paso base del tango), que viene del candombe. El caso del paso al bolsero es particular porque es el movimiento que hacían los estibadores del puerto cuando aún no existía el puerto en realidad. Consiste en avanzar de lado, con pasos cortos y apresurados para no perder el equilibrio girando sobre su propio eje y volviendo a su postura inicial. Es muy interesante ver que las características originales de esta danza, como el tango mismo, se ligan a la vida cotidiana de las clases populares del Buenos aires

de antaño. Antes no había cruces de pierna, con el tango del cuatro por cuatro la falda sube y permite dar más lugar a lo que siempre fue y será el tango: improvisación y creatividad. Para bailarlo, en realidad no se necesitan pasos, se necesita sentir la música.

2.3.5 Estilos en la danza del tango

Hoy por hoy se pueden reconocer en su danza, cinco estilos de tango populares:

- El tango Canyengue: Esta palabra tiene su origen en África y tiene como significado estar cansado, tener un aspecto desaliñado. Es uno de los estilo de tango más antiguo, se danzaba a principios del siglo XX en los barrios pobres. Su manera de bailar es bastante particular puesto que el cuerpo toma forma de *"V"* adquiriendo una postura cerrada y sin usar el célebre "cruce"; sus pasos son característicos porque se deben hacer cortos, manteniendo las rodillas flexionadas. Se puede también definir como un tango juguetón, muy musical y, sobre todo, expresivo.
- El tango milonguero: Se caracteriza por bailar de la cintura para arriba, "donde está la mente, donde está el corazón y como dice Osho: Cuando el corazón y la mente se funden viene el alma y ahí es cuando se baila con pasión" (Neuman, 2021, 0:44), es el estilo milonguero más apropiado para ello. El ritmo es más rápido en cuanto a lo musical, su postura básica lleva el nombre de "apilado". Su rasgo distintivo es el movimiento del balance.
- El tango de salón: Estilo con características propias como la elegancia, la sencillez y la pisada a tiempo. Es reconocido como un tango elegante y caminado, con un tono más grave, concentrado e íntimo, la postura erguida, que incorpora pasos largos y lentos, denotando su elegancia al caminar. También incorporó la circulación en ronda contra reloj y la caminata de frente. Con el tiempo se convirtió en un estilo difícil de dominar

precisamente por las pausas y los movimientos lentos. Como dicen los maestros de este estilo "en la lentitud se ve el buen bailarín" (Mi escuela de tango, 2020, 4:14). Décadas después, en los años 40 y 50, estos estilos (tango arrabal y tango salón) se fueron mezclando, era común que los barrios fueran desarrollando su propio estilo de baile. El estilo tango salón tiene sus cultores y también sus campeones en las competencias mundiales. Este tipo de tango se baila preferiblemente con orquestas como la de Di Sarli y Pugliese que invitan a tener una cadencia en sus pasos. Actualmente el estilo tango de salón es uno de los estilos que predomina en su estado puro desde sus inicios, aunque hoy día se ha ido amalgamando con los distintos estilos que fueron surgieron en toda la historia del tango.

- El tango nuevo: Este estilo se caracteriza por ser más flexible con relación a los otros tipos de tango. Aquí se fusionan distintos ritmos musicales (del tango) y, como consecuencia de ello, se pueden incorporar pasos de estilos variopintos como la salsa o el swing. Aquí los bailarines y bailarines tienen la posibilidad de soltarse como un gesto nuevo, dejando aparecer y fluir su propia corporeidad, con movimientos más continuos y sin los cortes del tango tradicional. El Tango Nuevo tiene en gran medida intensidad emocional y dramatismo.
- El tango de fantasía (espectáculo-escenario): Este estilo es una modalidad y una categoría en las distintas competencias y exhibiciones de baile de tango a nivel mundial. Se caracteriza por sus movimientos acrobáticos; el abrazo aquí no es tan apretado de tal manera que le permite al intérprete ejecutar sus figuras y vueltas con mayor libertad. Suele tener una carga erótica o sensual

2.3.6 La música

"El tango es una música de especie popular no folklorizada,
básicamente reglada en compás binario de 4/8.
A diferencia de otras artes musicales que son en general improvisadas,
el tango es siempre música compuesta de antemano y ejecutada de acuerdo previo".
(*Ferrer*, *1999*)

La década del cuarenta denominada la época de oro del tango evidencia el florecimiento de orquestas típicas que forjaron estilos que aun hoy conservan seguidores. Nombres como D'Arienzo, Troilo, Pugliese, Di Sarli, son sinónimos de un sonido propio característico y personal que los distingue entre sí. ¿Qué los diferencia, cómo se moldearon esas personalidades musicales?, estos, en conjunto, son otro de los misterios del tango.

Durante los años veinte y treinta los sextetos y las orquestas, encarnaban las formaciones básicas del tango, Juan de Dios Filiberto, el autor del célebre tango *"caminito* "es uno de los principales exponentes. Este panorama se modifica bruscamente a partir de la aparición de la orquesta de Juan D'Arienzo en 1935, una agrupación que propone un estilo diferente. El sonido de las orquestas es la música de fondo de toda la década del cuarenta en Buenos Aires. La cartelera de los diarios se puebla de nombres convocantes como Miguel Caló, Francini-Pontier, Ángel D'Agostino, Alfredo Gobbi, Osmar Maderna.

No obstante, sin duda las figuras máximas, las orquestas emblemáticas de la época son Aníbal Troilo y Osvaldo Pugliese que desarrollan sus inicios musicales con figuras de la talla de Roberto Firpo, Pedro Mafia y Elvino Vardaro. A partir de la formación de su orquesta en el año treinta y nueve, Pugliese se aleja poco a poco de la raíz Decariana y modela un estilo propio de

fuerte acentuación y particular fraseo. El sonido de Osvaldo Pugliese se transforma en un sello inalterable que permanece hasta la desaparición de su orquesta en 1994.

Aníbal Troilo es el prototipo del tango de la década del cuarenta, autor de clásicos como "*Sur", "La última curda" y "Garúa"*. Trabaja durante su juventud con la mayoría de los principales músicos, desde Juan Carlos Cobián a Ciriaco Ortiz, entre otros. A finales de la década del cuarenta un sonido nuevo se incorpora al universo tanguero, influenciado por la personalidad de Francisco Canaro (Pionero de la orquesta típica), el compositor Mariano Mores propone una ampliación tímbrica a través de una agrupación numerosa, autor de verdaderas joyas como los tangos *"Uno", "cafetín de Buenos Aires" y "Grisel"*.

2.3.7 Nuevas propuestas

Poco después otra figura le dará un nuevo giro a la temática del tango, acercándolos sutilmente a la poesía, Homero Manzi. Canta al barrio, canta al pescante, le canta al viejo ciego, una cantidad de temas que no cabían en el tango anterior. En la década de los cuarenta, letristas como Homero Manzi, Enrique Cadícamo y Enrique Santos Discépolo, logran para los versos del tango el estatus de auténtica poesía de calidad.

Siguiendo la senda trazada por Homero Expósito, surge el nuevo poeta de la década del sesenta, Horacio Ferrer, autor de novedosas obras casi siempre musicalizadas por Astor Piazzolla que rompen totalmente las formas tradicionales. El guitarrista Juan Tata Cedrón, el escritor Julio Cortázar, el poeta Raúl González Tuñón entre otros, se apasionan con el tango y trabajan con él. En 1964 el mismo Jorge Luis Borges[30] se junta con Astor Piazzola para el disco "Tango", un símbolo acabado de la reconciliación entre la alta literatura y la música popular.

[30]Buenos Aires (1899-1986) Destacado escritor de cuentos, poemas y ensayos argentinos, extensamente considerado una figura clave tanto para la literatura en habla hispana como para la literatura universal.

2.3.7 Siglo XX

A lo largo del siglo XX la llamada poesía culta y el tango, se acercan o se rechazan hasta encontrar una fructífera convivencia en la que las letras de tango mantienen sus marcas propias e inconfundibles.

Astor Pantaleon Piazzolla fue el parteaguas, a partir de él hay un antes y un después en la evolución del tango, su extraordinaria innovación estética, su polémica personalidad y, su arrolladora capacidad creadora, generan una verdadera revolución, el tango de Piazzolla es otro de los misterios del tango. Nada es convencional en la historia de este compositor. Tiempo después Piazzola se junta con un grupo de músicos jóvenes, funda el Octeto electrónico y rompe con esto todos los moldes conocidos. Con esta propuesta Piazzolla ensancha los horizontes del tango, se acerca al público joven, muy refractario al género por aquellos años. Piazzola trabaja incansablemente por Europa, comparte escenarios con grandes figuras, escribe música para cine y, en 1978, rearma el quinteto *"nuevo tango"*, con esto ha llegado la consagración.

En 1988 Piazzola pone fin a su quinteto, arma un sexteto con dos bandoneones, buscando una exploración sobre la negrura del tango. Fue un gran artista, donde su música pudo llegar a todos los niveles, sin problema. No hay manera de encasillarlo en un estilo único, los amantes lo definen como un artista que no tiene comparación.

2.3.8 El tango en Colombia

> *"… Jamás pensé que aquí en Colombia se quisiera tanto el tango, me fascina la bohemia de su loca juventud… te admiro tanto Colombia, tu belleza, tus mujeres… pueblo de Colombia tenme en tu recuerdo te llevo en el alma y jamás te olvidaré… Desde hoy basta que sea colombiano, será para mí como un hermano, y yo aquí les dejo este tango que salió del corazón".*
> *Tango de Colombia*[31].

[31] Tango cantando en homenaje a Colombia.

(Charlo[32], 1956)

No se sabe con exactitud la fecha en la que el tango llegó al país, pero lo que si es cierto es que esta música conquistó el corazón de los y las colombianas, imprimiendo su identidad en las historias de quienes construyeron su vida en el Tango haciéndolo parte de su día a día. "Colombia es el tercer país que más gusta del tango, después de Argentina y Uruguay, su influencia se encuentra marcada principalmente en Medellín, Manizales, Pereira, Armenia, Cali y Bogotá" (Hidalgo & Rodríguez, 2005).

Medellín: Al invocar el tango se piensa inmediatamente en Buenos Aires, en Montevideo, pero desde hace un siglo la música del río de la plata cuenta con segunda capital, la ciudad de Medellín. Fuera del género se ignora que esta ciudad tenga tanto fervor por el tango y la milonga, incluso en Colombia, cuando ese amor que involucró a la clase trabajadora y a la industria disquera se fue cocinando en los hogares y en barrios como el Guayaquil o el Manrique con un gran aliciente: Gardel.

En 1917, como ya se ha mencionado, se erigió como cantor del primer tango canción y su noche triste llegó a Medellín un 24 de junio de 1935. Había recibido la efusión de Bogotá e iba a seguir su gira en Cali cuando una ráfaga de viento en el aeródromo en el Olaya Herrera[33] hizo que su avioneta chocara conta otra. "*Antes de cantar mi última canción, quiero decir que he sentido grandes emociones en Colombia, no sé si volveré, pero es tal el encanto de esta tierra que no puedo decirles adiós, sino hasta siempre" (palabras de Gardel antes del siniestro en Medellín)* (France 24, 2021, 1:17)

[32] (1906 -1990) Nombre real: Pérez, Carlos José. Cantor, pianista, compositor y director. Guatraché (La Pampa) Argentina.

[33] Aeropuerto colombiano ubicado en la comuna de Guayabal de Medellín.

Antes de morir Gardel, el tango ya recorría el suelo paisa y sorprende ver las múltiples razones de su éxito. Teniendo grandes lugares icónicos como el café Alaska, donde suena las letras del tango acuñando muy bien la vida que estaban viviendo las personas, con todos sus desarraigos, donde se identificaron y la tomaron como propias; artistas que pasaban a esta urbe a hacer escala o presentar discos. Por la cara A, música colombiana o boleros, por la cara B, los tangos que citaban puertos, amores y angustias. Así lo arrabalero que hizo nacer el género en el cono sur tuvo su copia en barrios como el Manrique[34] que reinterpretaron hasta el lunfardo, el argot del tango. Si de una mezcla afro, indígena y europea brotó el tango en el rio de la plata, la Medellín de fines del siglo XIX e inicios del XX no tardó en gestar su culto en bares y plazas con una clara cartografía.

De hecho, desde el 2000 el tango es patrimonio artístico social y cultural como primera influencia. Toda la avenida gardeliana es una calle mítica, nombrada por el ya fallecido Leonardo Nieto[35] que en esta pasión importada halló su proyecto y motivó la estatua de Gardel. Dándose cuenta del movimiento tanguero tan grande, inicia con el primer festival internacional de tango en 1968 y trae como invitado de honor a Aníbal Troilo. Siendo así, muchos de estos grandes tangueros se radicaron en la ciudad de Medellín, porque su reconocimiento era mucho más alto que en la propia Buenos Aires.

Como se ve, una conexión de peso la estableció el zorzal criollo: Gardel, pero como toda historia tiene más protagonistas, ese aire de tango como escribió Manuel Mejía Vallejo no podía sino desembocar en una fiesta en la que se milonguea cada año, realizándose por diez años más. De allí, se deja de hacer, para luego institucionalizarse por acuerdo municipal en el cual llega a

[34] Uno de los barrios más tangueros de Medellín.

[35] Argentino que fue promotor del tango en Medellín y su gestión permitió que importantes cantantes llegaran a la ciudad.

Medellín gente de todo el mundo, convocados a este importante festival. Desde 2007 se hace la cita mundial a más de 400 artistas y 45.000 personas. Por supuesto cada 24 de junio se ofrenda a Gardel, pero su carácter social y educativo es su esencia; se realiza la ruta del tango por las comunas, mientras que otras llevan la fiesta a hospitales y residencias.

Entre sus temas el propio tango ha cantado a su perdida, pero reconociendo las instituciones que van de distintos lugares del mundo queda claro que eso no ocurre en Medellín. Ahí los jóvenes se han adueñado del tango de otra manera, por lo tradicional, desde la danza. No se necesita consumir licor, esa evolución que ha tenido el tango le ha dado entrada a la nueva generación. Por ello, se reconoce un giro muy grande en la danza, en el baile.

2.3.9 Y mientras "TANGO" en Cali…

Cali es considerada la capital mundial de la salsa, pero también tiene su espacio para el tango, instalándose como otra de las fuentes importantes de este lenguaje en Colombia. Bailarines y bailarinas, apasionados/as y amantes de este género se encuentran en las distintas milongas con un abrazo que da sensación de libertad. El desplazamiento ocurre donde los cuerpos se mueven al son de la música con sensual cadencia, marcando los pasos que adornan los trazos en las pistas de la sucursal del cielo, de unos años para acá, también tanguera.

La melodía de sus temas entre tangos, milongas y vals de los cantores y orquestas más sonadas los deleita con ganchos, ochos y firuletes (adornos con los pies), los traslada por cortes y quebradas, como en la vida. Así es el tango, ese pequeño tratado de filosofía de la vida, reconocido como ese "pensamiento triste que se baila", según el célebre Enrique Santos Discépolo[36] no hay necesidad de ir hasta el país gaucho para apreciar su profundidad y

[36] (1901-1951) Compositor, músico, dramaturgo y cineasta argentino.

complejidad, ese aire lunfardo de Buenos Aires que inmortalizó a Carlos Gardel, de cuya muerte se cumplieron 86 años el pasado 24 de junio de 2021.

En Cali también se vive la nostalgia del tango en sus noches milongueras, se profesa la pasión por esta música que resume todos los matices del sentimiento humano, con colombianos y colombianas que llevan el gen tanguero en su cuerpo llegando a atravesar hasta su alma. A Cali, llegó tal vez con una de las olas migratorias de Antioquia que fue colonizando departamentos como Caldas, Quindío, Risaralda, parte del Tolima y norte del Valle del Cauca hasta llegar a Cali, en la que el tango se destaca ocupando un buen puesto.

En fin, la historia del tango en Colombia está llena de creencias y suculencias, en el país se han escritos algunos libros sobre él, por antioqueños y vallecaucanos. Así, el antioqueño Asdrúbal Valencia Giraldo[37] es autor del "Universo del Tango" en 15 volúmenes. Todo esto a raíz de más de un siglo de historia para exponer este ritmo en el que subyacen diversos universos. Se encontró también tesis y novelas como "Aire de tango" del antioqueño Manuel Mejía Vallejo[38] y "La caravana de Gardel" del vallecaucano Fernando Cruz Kronfly. También existen obras de teatro como "San Gardel de Medellín" del grupo Águila Descalza.

Este fervor musical por el tango sigue creciendo en Colombia y se sigue arraigando de tal manera que es considerado parte de la cultura popular, especialmente en ciudades como Medellín, Cali, Manizales y Bogotá y en el "eje cafetero", en cuyos pueblos y ciudades, aun se escuchan muchos tangos en cantinas y fondas, mientras se toman unas cuantas copitas de aguardiente.

[37] Profesor jubilado de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia. Gran conocedor del tango.

[38] Fue un escritor y periodista colombiano, ganador de los premios Rómulo Gallegos y Nadal. Representa la vertiente andina de la narrativa colombiana contemporánea.

INTERLUDIO: CUESTIONES METODOLÓGICAS

Esta investigación se enmarca en el enfoque cualitativo, intersubjetivo con un tipo de estudio narrativo-interpretativo, teniendo en cuenta las impresiones de los y las bailarinas de tango en estos dos campos. La técnica de recolección seleccionada son entrevistas individuales con un formato semi-estructurado[39], que buscaba la narración y vivencia de los y las intérpretes en su ejercicio continuo. El instrumento utilizado fue el guion de entrevista constituido por 18 preguntas con características sociales y geográficas, su trayectoria y, sobre cómo se conciben los elementos técnico-expresivos alrededor de su práctica con el propósito de tener los insumos para analizar y solucionar la pregunta de investigación. A continuación, se anexa el guion utilizado:

Guion entrevista

Fecha:

Hora:

Lugar: Vía Google Meet

Ciudad: Cali- Colombia

Entrevistador: Verónica Castañeda Ramírez.

Introducción: Se hace una descripción general del proyecto para evidenciar el propósito de esta y la utilización de los datos recolectados.

Características de la entrevista: Confidencialidad, duración aproximada.

Nombre:

Edad:

Género:

[39] "Las entrevistas semiestructuradas se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información" (Hernández Sampieri et al., 2014)

Lugar de nacimiento:

Ocupación:

Objeto que lo representa:

1. ¿Qué es el tango para ti y de qué manera influye en tu vida?

2. ¿Qué es ser un bailarín o bailarina de tango en Colombia, en Cali puntualmente y qué buscas con ello?

3. ¿Qué entiende por conciencia del cuerpo escénico, y cómo puedes describir las sensaciones corporales que tienes al bailar tango?

4. ¿Qué entiendes por interpretación?

5. ¿Qué es para ti la interpretación en la danza del tango?

6. ¿La danza del tango se puede pensar solo como movimiento o se necesita una emoción que la impulse?

7. ¿Las emociones que debe transmitir el bailarín o bailarina de tango son las del rol (en el sentido de persona de ficción), o las tuyas, las de la persona que baila?

8. ¿Tu trabajo aborda una técnica actoral? ¿Cuál?

9. ¿Qué pueden aportar las técnicas actorales al intérprete bailarín de tango?

10. ¿Cuáles crees tú que son los elementos técnicos que caracterizan la formación interpretativa del bailarín o bailarina de tango?

11. ¿Cómo bailarín o bailarina de tango tienes un entrenamiento específico para interpretar? Especifique.

12. ¿Qué diferencias interpretativas encuentras al bailar un tango con letra y un tango instrumental, y cuál es el estudio y la preparación que realizas en cada uno para llevarlo a la escena?

13. ¿Qué relación existe entre el tango y la actuación?

14. ¿Cuáles crees tú que son los puntos en común del artista danzante del tango con el artista escénico (del teatro)?

15. ¿Cuál crees tú que es la influencia de los espectadores en tu acto escénico?

16. ¿Qué le pasa a tu cuerpo cuando está en el estado de la representación o de la ejecución de la danza del tango?

17. ¿Antes de salir al escenario, qué tipo de preparación tienes para abordar el acto escénico?

18. ¿Cuál es el consejo que le darías a alguien que va a tomar clase de tango?

En función de los lineamientos planteados, se procedió a delimitar la población[40] sobre la cual se pretende generalizar los resultados; se utilizó una muestra no probabilística[41] intencional compuesta por 8 intérpretes de tango, que accedieron a participar voluntariamente. El único criterio de selección de la muestra fue el siguiente:

Se entrevista a 8 intérpretes pertenecientes a una población que comprende a bailarines y bailarinas profesionales del tango, ubicados en Cali-Colombia, que vienen desarrollando su práctica dancística en las diversas milongas de la ciudad (tales como el Farolito, la Matraca, Tango Studio Art, el Portón Caldense) de manera constante (desde hace cinco años o más), sin discriminación de variables demográficas (sexo, edad, género).

El interés por trabajar con esta comunidad es la necesidad de su experiencia prolongada en el desarrollo de su práctica la cual es dinámica y su experticia en el ejercicio de ser bailarín o

[40] (Lepkowski, 2008b) citado por (Hernández Sampieri et al., 2014), menciona que: "…así, una población es el conjunto de todos los casos que concuerdan con una serie de especificaciones".

[41] "Muestra no probabilística o dirigida: Subgrupo de la población en la que la elección de los elementos no depende de la probabilidad, sino de las características de la investigación" (Hernández Sampieri et al., 2014).

bailarina teniendo en cuenta el ámbito psicofísico y el diálogo que presenta desde lo interpretativo con los elementos expuestos en el presente estudio.

El procedimiento abordado tuvo las siguientes etapas:

1. Se estableció contacto con bailarines y bailarinas de tango que frecuentan las distintas milongas de la ciudad de Cali, mediante exploración propia, esto motivado por conocer qué tan fuerte y consciente es el componente interpretativo para desarrollar mejor sus elementos técnicos al momento de ejecutar su danza. Y también dar cuenta de cómo la realización de ciertas actividades: el baile, la música, la práctica; han contribuido a la configuración de su proyecto de vida en torno al campo cultural del tango en Cali- Colombia
2. Se les invitó a participar en la investigación, comunicándoles las características del estudio, la participación voluntaria y se les dio a conocer el formato de *consentimiento informado* por escrito dado por la Universidad Distrital, igualmente se aclara la confidencialidad de los datos obtenidos de único uso para la presente investigación.
3. Se realizó el compromiso social indicándoles que terminado el proceso de investigación se socializaría con los bailarines y bailarinas de tango de la ciudad de Cali- Colombia, los resultados en el término definido.

En función de la metodología de los objetivos marcados para esta investigación y posterior análisis, el proceso que se tuvo en cuenta fue el siguiente:

- ***Análisis en función de la interpretación en ambos lenguajes***

Se realizó un análisis a partir del recorrido alcanzado en el estudio, pasando por las distintas teorías teatrales planteadas por los autores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, estableciendo la relación para reconocer los elementos en común a partir de la técnica interpretativa Stanislavskiana.

- ***Descripción elementos técnicos***

La entrevista se configuró en torno a 18 preguntas donde cada uno de los entrevistados estructuró y dio forma a su pensamiento sobre el objeto de estudio alrededor de la "interpretación" desde el ámbito actoral y su implicación en la danza del tango. Para la construcción del instrumento, el procedimiento tuvo dos momentos, una tormenta de ideas en la que inicialmente se plantearon 28 preguntas como primer acercamiento (prueba), después esas preguntas se sintetizaron por aquellas que globalmente podrían llegar a preguntar sobre los mismos aspectos. De esta manera, se le dio coherencia a la linealidad de la entrevista, puesto que las preguntas iban añadiendo información conforme se avanzaba.

Finalmente, la entrevista quedó compuesta por 18 preguntas, de las cuales se propuso puntualizar en los temas correspondientes desde su desempeño profesional. Aprovechando este encuentro se hizo la pregunta directa *¿Cuáles crees tú que son los elementos técnicos que caracterizan la formación interpretativa del bailarín o bailarina de tango?* para ayudar a resolver este segundo objetivo alrededor de los elementos técnicos que cada uno identifica desde su experiencia y así plantearlos en los resultados, de acuerdo a dichas narrativas.

Las entrevistas fueron registradas con grabadora de celular Huawei Y9 Prime con su posterior transcripción a texto para proceder a un análisis más detallado del mismo. En este caso

las fuentes fueron: Audio y texto. Se realizaron vía Google Meet, dada la dispersión geográfica de los participantes en la ciudad de Cali y, su disponibilidad.

- ***Consolidación elementos taller***

Alrededor del tránsito por el marco teórico en relación con las narrativas obtenidas, se recogió las ideas principales para darle cumplimiento al objetivo general de la presente investigación a través de los ítems principales de la propuesta (que debe tener un taller) destacando los contenidos que aporten material de interés para los participantes de éste en su ejercicio continuo.

Figura 1
Tango en Buenos Aires 2019



Elaboración propia

Figura 2
Muestra de actuación ASAB 2016

Elaboración propia

Esquematización relación teatro-danza
Elaboración propia

CAPÍTULO 3: LA INTERPRETACIÓN Y El TANGO

"La vida que hoy vivís, es un teatro que
abrís todos los días a pulmón"

(Díaz, s.f.),

Partiendo del recorrido expuesto anteriormente, en este apartado se pretende establecer la relación que existe entre estas dos puestas en escena: la interpretación que se enmarca desde el campo de la actuación y cómo se encuentra ese diálogo con el intérprete danzante del tango. Pues, este estudio va mostrando senderos que llevan a pensar en el diálogo que los une y la colaboración que ha tenido el uno en el otro.

A finales del siglo XIX y principios del XX la relación entre el teatro y el tango empieza a consolidarse. En ese momento, la tarea que desarrollaron los distintos autores teatrales estaba enfocada en la búsqueda de herramientas según las circunstancias del momento y, las necesidades del intérprete en su acto escénico, abordando los distintos métodos para alimentar esos intereses. Y del lado del tango, según el propio Alberto Vacarezza[42], este acto escénico se empieza a considerar como una pequeña obra teatral. No es casualidad que importantes letristas de este género musical se hayan iniciado en las tablas o incluso hayan terminado sus estudios profesionales en el teatro, como actores, guionistas y poetas.

En algún momento se mencionó que las letras tangueras se escribían para ser representadas en el teatro, o que cada letra era el guion para una obra teatral. De esta manera, la relación de estas dos puestas en escena fue íntima y evidente, al mismo tiempo, acudiendo a recursos muy similares: el escenario, la puesta en escena, el lenguaje, el público, el encuentro con el otro y la relación misma, siendo en este caso con su danza.

Por otro lado, aparece el baile y la lectura que se da puntualmente sobre el tema que aborda este estudio: la interpretación. La que ejecuta el bailarín y la bailarina de tango en su acto escénico que va más allá de lo que se puede llegar a absorber en cuanto a elementos técnicos. Si se aborda un rol o se llega al personaje, el resultado es que se cree una calidad en la acción. La

[42] (1886- 1959) Dramaturgo, letrista de tango y poeta argentino.

dinámica radica en no quedarse en la forma y focalizar lo que se quiere interpretar, ser consciente de saber contar y desde dónde se quiere contar para llegar al compañero/a y al público a través de herramientas muy sinceras.

Siempre es importante ampliar las posibilidades expresivas, dotar de recursos y herramientas para afrontar una puesta en escena, así como incidir en la gestión de emociones. Las propias, las del argumento o sentido de la pieza y las que se quieren despertar en los demás. Una interpretación coherente ayuda a construir un espacio vivencial de ensayo y entrenamiento dramático para la expresión práctica de emociones, aprendiendo a conectar con la verdad para ser más auténticos bailando/actuando. Un espacio de confianza, donde se maneje las dificultades y conflictos de gestión interna que aparezcan.

Tanto el intérprete del teatro como el intérprete de tango deben entender lo que están diciendo. El mensaje que están transmitiendo. El actor y la actriz desde el texto, así como el bailarín y bailarina desde el fraseo, el movimiento y la expresión. Conexión con la letra si baila o actúa desde una sensación, desde un sentimiento, siendo consciente de cómo cambia su actitud corporal para devolverle al cuerpo esa libertad de ser más espontáneo desde esa vivencia. Cómo evitar concentrarse exclusivamente en el movimiento, en la forma, para que el acto no entre en un lugar subjetivo de la abstracción, sino dejarse afectar desde la búsqueda de herramientas actorales para enriquecer su práctica.

En este campo es importante darse cuenta que, para interpretar hay que reconocer al otro, ponerse en el lugar del otro. En el caso del tango son cosas que pasan en el día a día. El tango también es un lenguaje de expresión, donde se puede contar una obra sin contar la historia del tango en sí misma. Ahora va más allá de eso. De modo que esa interpretación desde lo que aporta

las bases actorales recae en tener claro cómo se puede reaccionar ante diferentes estímulos musicales, gestuales y corporales y darle vida al acto escénico.

3.1 Resultados

3.1.1 Análisis de las narrativas:

Con las narrativas obtenidas se propone combinar los elementos esenciales del sistema de Konstantín Stanislavski que interactúan con las prácticas que desarrolla el intérprete del tango de la ciudad de Cali-Colombia mediante la adecuación de sus conceptos pertenecientes a la teoría de un tipo de teatro con características principalmente emocionales y, los aspectos técnicos que complementan la formación del bailarín o bailarina de tango en su práctica profesional. Así mismo, se realimenta con las narrativas expuestas por los y las bailarinas de tango alrededor de sus testimonios para dar como finalidad la propuesta del taller.

3.1.1.1 Artista escénico (teatro) VS Artista danzante (tango)

Para desentrañar este vínculo, es pertinente recordar que el mencionado Stanislavski, intérprete, director, maestro, y teórico teatral ruso de prestigiosa importancia para el acercamiento teórico-práctico del arte teatral de ayuda para actores y actrices de todo el mundo y de todos los tiempos, con sus tendencias y estilos variados, se centra en el proceso interpretativo y la construcción del personaje. Tener contacto con sus ideas, sus categorías de análisis para comprender mejor la ruta metodológica en el camino de formación del artista escénico es quizás uno de sus aportes más valiosos para el proceso creador en otras disciplinas.

Por eso, a través del tiempo con las múltiples investigaciones realizadas alrededor de su método es que se reformulan sus planteamientos desde la propia práctica, teniendo en cuenta el nivel actual de cómo se perciben las necesidades interpretativas en los campos artísticos. La tradición stanislavskiana es la del teatro realista, que asume un texto desde una perspectiva

frontal de enfrentar los temas seleccionados donde lo verbal y no verbal participan de una indagación constante por brindar en la escena la naturaleza del individuo. El lenguaje dancístico del tango se rige por los parámetros relacionados como una actividad que no es lineal, sí muy permeable donde resulta necesario advertir que forma parte de una expresión cultural viva y, también, en permanente transformación conforme pasa el tiempo; que se regenera y se ajusta a los diferentes públicos y sociedades, dejando huella en quienes lo practican porque indiscutiblemente es una fuente inagotable de conocimientos y saberes.

No se trata de explicar el cauce original de la cultura tanguera con las herramientas de Stanislavski, sino de situar los puntos en común o de aproximación en la búsqueda propia del estado de la interpretación en la cual se basa este estudio y se percibe ese vacío en el bailarín o bailarina, encontrando esa relación principalmente desde lo emocional. No se pretende transpolar miméticamente una técnica encaminada a un tipo de teatro realista, sino de aislar un poco la esencia, asimilar los elementos con sus respectivos ejercicios, sistematizarlos y reflexionarlos para complementar los estudios culturales de estos dos lenguajes desde este lado.

Hasta hoy los y las creadoras que han abordado el instrumental teórico-práctico de Stanislavski, lo estudiaron, pero escogieron su propio camino. Sus más grandes discípulos como lo fue Grotowski y Barba, lo trabajaron y lo polemizaron en el mejor de los sentidos y después construyeron su propia ruta metodológica causando innovación como lo hizo Meyerhold desde la biomecánica. Y es con esta convicción que se propone destacar la importancia de los distintos elementos técnicos del sistema para la comprensión de su implicación en los agentes del gremio caleño.

3.1.1.2 El artista escénico y su tránsito interno (psicofísico)

Desde el inicio, el sistema Stanislavskiano centró la atención en la idea de la psiquis de los personajes y sus inquietudes. Pasando por la búsqueda de las formas, el comportamiento físico y, el dibujo escénico para llegar a la conclusión de que lo uno no puede ir desligado de lo otro, deben caminar juntos en el proceso de creación del personaje. Después entendió que el accionar (el hacer) era el camino para llegar a los pensamientos, esquivando la idea de racionalizar todo y, poder transitar hasta conseguir una **organicidad** en cualquiera de las **circunstancias dadas** que se encontrara el artista escénico del teatro. Y así mismo pasa en el tango, la importancia del dominio de lo **emocional** mediante la búsqueda **orgánica**, sincera y espontánea durante el proceso de construcción de un acto escénico tomando como punto insustituible **la verdad**.

Cuando se hace referencia a este término de "verdad", se empieza a dar la relación con el sentir, con la fidelidad de las emociones, del fluir de la **energía,** del contacto con el otro, la importancia de la **acción consciente** y, las fuerzas motoras que implican atravesar el imprescindible principio de **concentración** y **atención.** El intérprete tanto del teatro como del tango adquiere una voluntad consciente en su trabajo, en palabras de J. Vargas "en la idea de no ver su disciplina como un arte en general, sino también de poder integrar la pintura, la música, el teatro y la actuación misma en una sola" (Comunicación Personal, Vargas, 2021).

A esta percepción se le puede sumar la ayuda del trabajo consciente; el artista sitúa la tensión en un punto específico de su mente para lograr llegar a la **relajación de sus músculos** y permitirse el flujo de sus **acontecimientos internos**, vivenciando lo que está expresando y lo que está atravesando, para traspasar el alma del espectador. Por ende, se aprecia la habilidad de estos dos intérpretes de poderle transmitir sensaciones al público y de instaurar toda una **atmosfera**

creativa en la puesta en escena, abordando conceptos como la **memoria emotiva**, el **cómo si (sí mágico)** y la **creación del personaje.**

Continuo a esto, se afronta el trabajo desde la rememoración conectando con la comunicación sensorial instaurada por un hilo conductor intuitivo, marcado por experiencias concretas del intérprete en la trayectoria de su vida y, de lo que sugiere el tango mismo hacia la vivencia misma. Desde la conexión con las imágenes del pasado sedimentadas y fundamentadas a través de la historia arraigada en lo social y sus costumbres más cotidianas. El tiempo de cada puesta es explorado de maneras distintas por el intérprete, llenando los minutos con sus sensaciones, impresiones y emociones e incluso perdiéndose en el trance de su interpretación de la manera más profunda, donde se detiene el tiempo y trasciende a otras dimensiones.

Ante esto cabe exponer las palabras de L. Castrillón cuando se refiere a los puntos en común que destaca de ambos artistas escénicos y es "la habilidad de poderle transmitir sensaciones al público" (Comunicación Personal, Castrillón, 2021) De sustento a esto, los intérpretes escénicos tienen su preparación sirviéndose de su ejercicio continuo en el cual identifican el **espacio escénico** como un **espacio sagrado** y sitúan sus representaciones para concretar sus acciones frente a un público expectante.

3.1.1.3 El intérprete y su medio de expresión (el cuerpo)

Para el intérprete del teatro como para el intérprete de la danza del tango, su **instrumento** principal es su **cuerpo** y su preocupación debe estar en mantenerlo en óptimas condiciones para poder ser lo más versátil posible en su **técnica**, los registros interpretativos y en todo lo que dependa de su escritura dramática. Poner en movimiento sus fuerzas psicofísicas motoras con ahínco, haciendo uso de la **respiración**, llenándose de energía vital del entorno para después

expirar aquello que no necesita en ese momento. Asimismo, se prepara para entrar a ese espacio sagrado y fundirse en su **interpretación**.

De esta manera, tal como se evidencia cuando el entrevistado M. Arias menciona que: “el tango también se concibe como una representación” (Comunicación Personal, Arias, 2021) se entiende como ese fenómeno ligado a las relaciones sociales y, en este caso, el teatro va hacia ese mismo camino, es un reflejo de la sociedad que pretende producir en el espectador un torrente de emociones a la vez que una ventana de luz.

Precisamente por eso estas dos puestas se dan la mano, reconociendo el concepto de “actor-bailarín” de Eugenio Barba donde su instrumento “se sirve de formas, maneras, portes, procedimientos, malicias, distorsiones, apariencias, de todo aquello que llamamos técnica. Esto caracteriza a todo actuante” (Barba, 1990) más allá de las culturas y, de los géneros de la danza y el teatro, el cuerpo adquiere presencia y se cristaliza en técnica, en cómo volverse eficaz para la comunicación con el espectador.

El siguiente eslabón que sirve para entrenar la estructura de su hacer, es la trascendencia que hace de lo personal (cotidiano) a lo profesional desde su entrenamiento. Para ello, desde el pensamiento Stanislavskiano se señalan aspectos de la danza que complementan el trabajo del actor y la actriz para mantener la espalda erguida, desde sentir que la columna vertebral está bien asentada sobre la última vértebra, hasta darle un soporte sólido al torso ejecutando movimientos con los pies descalzos.

Este entrenamiento corporal aplicado al intérprete del teatro se pregunta sobre la **energía** interna que preside todo movimiento, reencontrándose mediante ejercicios musicales enlazando el sentido rítmico. Stanislavski ante esto exige sobriedad y control. Todo movimiento que fuera del teatro puede ser un movimiento espontáneo y familiar al actor o la actriz, los distancia del

personaje cuando actúa en el escenario. Los gestos, al igual que los **sentimientos**, no deben ser propios de quién interpreta sino equivalentes a los del personaje.

Ambas disciplinas al hacer un **entrenamiento** consiente, vislumbran cambios significativos en el cuerpo, es decir, que se realiza una adaptación para funcionar de manera más eficiente, mejora el control del instrumento y se explotan sus posibilidades expresivas: la regulación tónica, el ajuste postural, la alineación corporal y el trabajo de resistencia. Así pues, términos como "colocación, equilibrio, sensaciones y resistencia, forman parte de una misma cosa: dominar el instrumento que acompaña al intérprete desde sus primeros contactos con el teatro y la danza hasta su desarrollo profesional sobre el escenario" (Pérez, 2009).

Sin embargo, se debe tener en cuenta que el cuerpo humano es un conjunto (cuerpo-**mente-memoria**), se debe trabajar como una unidad funcional de vital importancia, consciente de los mecanismos que lo rigen, para el ejercicio de la interpretación.

3.1.1.5 La interpretación y el tango

Uno de los participantes entrevistados menciona algo muy atractivo y es que:

> La interpretación con la danza entabla un diálogo desde la caracterización de lo que está diciendo la situación escénica y del poder que adquiere el intérprete para expresarlo con el cuerpo. Es importante tener una caracterización desde la época, el vestuario, el tipo de tango que estoy escenificando, desde la misma danza con la ejecución de los movimientos (Comunicación Personal, M. Valencia, 2021).

Por ende, se evidencia que en el sistema de Stanislavski la interpretación actoral juega un papel importante desde responder a la pregunta de cómo hacer eso que se necesita hacer en el acto escénico vinculado con lo consciente y que desde las narrativas se identifica la existencia de patrones muy afines para complementar su práctica. El hecho de transmitir una emoción, del

sentir la transformación de la parte interna para reflejarla en lo externo, el momento de generar una conexión y una vibra con el público, las herramientas actorales desde el estudio de métodos que investigan este concepto descubriendo infinidad de formas para abordar el acto escénico, son algunas de las respuestas a la pregunta sobre la interpretación, la relación del tango y la actuación.

N. Sambucetti otro participante de la investigación expone que:

> Más allá de lo que uno puede llegar a absorber en cuanto a elementos técnicos, hay algo interpretativo que está muy en uno, que ya lo traemos. Es principalmente, trabajar las emociones, sacarlas, guardarlas y poder hacer uso de ellas cuando se requiera para la escena (Comunicación Personal, Sambucetti, 2021)

La idea de poder distinguir entre el intérprete del teatro y el intérprete de la danza del tango, se orienta a la capacidad para irradiar una calidad energética que se asume como una presencia que está lista para transformarse en danza o teatro según la intención o la tradición. Una energía cargada de emociones que incita al intérprete a moverse en un círculo interno que, con la ayuda de la música como elemento provocador, contribuye a hilar su propósito.

La aparente improvisación que se ejecuta en la danza del tango está cargada de un sentido dramatúrgico desde sus letras cantadas o incluso como menciona en sentidas palabras S. Calle "es como si los instrumentos fueran los que hablaran. Escuchar la fuerza del bandoneón, o el jugueteo del piano, y la delicadeza del violín" (comunicación personal, Calle, 2021), también es dramaturgia, pero desde otra perspectiva, la sonora. Esta estructura responde a unas **unidades** que van divididas en pequeñas acciones detalladas para el momento de la situación correspondiente con la interpretación.

3.1.1.6 Elementos técnicos del bailarín o bailarina de tango

A propósito de las entrevistas realizadas, la pregunta número 10 que indicaba *¿Cuáles crees tú que son los elementos técnicos que caracterizan la formación interpretativa del bailarín o bailarina de tango?* permite exponer los hallazgos más destacados, partiendo de los testimonios descritos por los participantes en dicha entrevista alrededor de los elementos, herramientas e instrumentos en uso interpretativo. Una vez se ha analizado las entrevistas realizadas a los sujetos, se organiza los resultados agrupándolos en los puntos comunes con el área que traza esta investigación para identificar las necesidades más reiteradas en el intérprete bailarín de tango de la ciudad de Cali- Colombia y diseñar la propuesta del taller con sus respectivos contenidos de enseñanza.

De esta manera, se puede considerar que no todos los participantes han mantenido relación con la actuación, ni mucho menos con una técnica actoral en particular. La mayoría de los y las entrevistadas han complementado sus formaciones con disciplinas alternativas a su rama de estudio, así pues, los implicados en este lenguaje de la danza del tango han diversificado sus conocimientos adquiriendo nociones de otros tipos de danza, un poco en el mismo sentido del intérprete del teatro que también, en su gran mayoría, complementa sus estudios con formación en canto, música, pintura, y con disciplinas de entrenamiento como el yoga, feldenkrais , Suzuki, Taichí entre otros.

El entrenamiento en sí es parte fundamental del artista escénico porque se enmarca una satisfacción física y es la antesala de su trabajo posterior en la escena, es lo que le posibilita estar en óptimas condiciones para la escena. También se puede concebir la relación con su capacidad de superación continua, asumiendo que, día a día van avanzando en sus limitantes desde la constancia y la disciplina. Sambucetti, entrevistado número 1, mencionaba que las prácticas

actorales aportaban a una danza más vibrante, que pueda ir más allá de una serie de movimientos que simplemente están coordinados. Estos insumos pueden hacer ver la danza como una obra de arte y no como una simple coreografía.

Asimismo, dos de los ocho entrevistados coinciden en la utilización del término **conciencia corporal** para referirse a la parte fundamental en su técnica, para ello se exponen algunos comentarios:

> Uno de los elementos más importantes en el tango, es poder reconocimiento de nuestro propio cuerpo, para después hacer eso mismo con tu pareja y con otras parejas; es importante saber cómo nos movemos. Saber respirar, conocer el espacio, conocer el volumen que tiene uno con su pareja, caminar juntos y llegar juntos, para finalmente llegar a esa conexión. Saber qué es lo que estoy haciendo, y hacerlo consiente (N. Sambucetti, Comunicación Personal, 2021)

A lo que la entrevistada número dos señala un pensamiento similar con relación a la importancia de la conciencia del cuerpo escénico:

> Para bailar tango necesitas tener una conciencia corporal impresionante ya sea en un marco social o profesional. Por eso es tan importante pensar en las dimensiones de uno con cada parte del cuerpo. No puede ser que hay gente que no sabe que tiene dedos, que tiene muñecas; dónde empieza y dónde termina, que hay un costado, un adelante y un atrás, un arriba y un abajo. Y después de eso, sí viene la técnica de cómo desarrollar diferentes músculos que te ayudan para el sostén del abrazo; pero creo que el elemento primordial es la conciencia corporal. Si no hay conciencia corporal, no sirve (A. Ordoñez, Comunicación Personal, 2021).

Mientras que el participante número 3 se refiere a elementos más ligados al lugar desde donde desarrolla su búsqueda como lo es la **improvisación,** partiendo del estudio de algunas metodologías y didácticas del teatro para llevarlo como bailarín a ese lugar de la interpretación: "A mí personalmente me sirvió mucho la indagación de la improvisación. La idea de explorar mucho la conexión y el ritmo energético con el otro" (M. Arias, Comunicación Personal, 2021). De acuerdo con esta postura se puede mencionar que al asimilar los cimientos base en cualquier disciplina artística, se esclarece los senderos de la creación para comenzar a estructurar las diferentes alternativas de la práctica y poder edificar un camino propio y único en cada artista.

Por otro lado, el entrevistado número cuatro reconoce que la parte técnica base sería la **postura corporal,** y expone que:

> El manejo del eje con relación a su equilibrio. Si tienes una correcta posición corporal puedes expresarte de una manera más estética y más adecuada que te lleve incluso a tener menos esfuerzo en hacer los movimientos y las diferentes figuras. (M. Valencia, Comunicación Personal, 2021).

Al alrededor de esta observación radica la idea de apreciar esta herramienta porque tanto la práctica, la estética profesional como la personal adquiere un valor agregado, se instaura una energía vital, más cómoda, fluida y elegante; en el tango puntualmente, al estar abrazados, la postura de cada bailarín o bailarina es determinante en el confort del otro y en la estética de la pareja. Igualmente, la participante número cinco que sin haber tenido algún acercamiento desde lo actoral, concibe elementos de la técnica stanislavskiana para abordar el acto escénico, tales como: **la concentración y la respiración**, sumado a esto ella comenta: "la conexión con el otro, la pisada, el abrazo, la puesta en escena, creo que son bases fundamentales en amabas prácticas artísticas" (L. Castrillón, Comunicación Personal, 2021).

En su gran mayoría, los entrevistados mencionaban que no han tenido ningún acercamiento a la actuación y registran la idea de poder tener ese contacto para potenciar lo que trabajan muy desde lo intuitivo, se referían al hecho que el tango es una danza que transita por el camino de la emoción y necesita herramientas para expresarla, porque de lo contrario quedaría en el aire, en un momento de trance sin mucho sentido que no permite transmitirla como se debería. Para los bailarines y bailarinas profesionales que necesitan transmitir lo que les está pasando interiormente resulta adecuado la implementación de herramientas actorales.

Más adelante se mencionan herramientas similares del hecho actoral en relación a la danza del tango, como evidencia el participante número seis: "La parte técnica y la parte que no puede ir desligada: la del sentir desde el movimiento, y la proyección de la energía"(S. Calle, Comunicación Personal, 2021). Así mismo, el participante número siete se refiere a los recursos con los que desarrolla y potencia su formación interpretativa: **las imágenes;** tomándola**s** de momentos de películas o de situaciones de la vida misma. Destacando que la otra parte importante para la danza del tango es la construcción de lo técnico desde la conciencia y la disciplina del estudio, argumentando que:

> Lo técnico se trabaja desde un buen estudio, por ejemplo: cómo poner el pie, cómo yo doy el paso, de qué manera va la transición del pie que queda libre, de qué manera va el pie a pisar, de qué manera apoya mi cuerpo el peso" y subraya que hay que tener muy en cuenta "el abrazo (la conexión con el otro) el desplazamiento del cuerpo (para adelante, para el lado, para atrás, la caminata como tal, cómo camino, cómo desplazo mi cuerpo) y el pivot (cómo giro yo el pie, para poder girar mi cadera y poder responderle al movimiento del otro) (J. Vargas, Comunicación Personal, 2021).

La indagación de las diferentes fuentes de estudio que se perciben en los y las intérpretes del arte escénico (teatro/danza) generalmente están muy sueltas, a instancias de preocuparse primero por la parte técnica y, no tanto, porque su actuación tenga un sentido claro desde lo narrativo dentro de lo que están haciendo.

La función expresiva, de técnicas corporales instrumentales como la relajación, la concentración, y la sensibilización, harán parte de este caminar, además de, la función desde la comunicación entre lo verbal y no verbal, donde el cuerpo y el movimiento son fundamentales para que se produzca la misma y, el conocimiento de la motricidad y la inteligencia también son parte de un desarrollo paralelo. Desde el presente estudio se pone el acento en la capacidad de buscar la coherencia para la construcción de un personaje o de un rol con la idea de poder transmitirle al público un sentimiento, una emoción, una situación, unos objetivos, etc. Y encontrar el gesto más apropiado para expresarlo y comunicarlo.

Ya para concluir este apartado, la entrevistada número ocho resalta la importancia de escuchar muy bien la música y hacer un análisis al tema, destacando aspectos como:

> Dónde empieza la frase, qué instrumentos se caracterizan, si la frase es melódica o rítmica. Para el montaje es muy importante entender la música para la interpretación. Sumado a eso otros elementos como las posturas: los pies, el cuerpo en relación al cuerpo del otro. Porque una cosa es lo que yo trabajo a nivel independiente y otra cosa es lo que yo trabajo en pareja. El vínculo, el abrazo y de ahí se desligan todas las estructuras y movimientos que tiene el tango desde lo más básico hasta lo más avanzado (A, Sánchez, Comunicación Personal, 2021).

La danza del tango es un conjunto de muchos factores para tener en cuenta al momento de hacer de ella un estilo profesional, la música es un elemento insustituible; posee la capacidad

de despertar en quienes la interpretan (desde cualquier instancia) los más variados sentimientos pasando por reacciones como la alegría, la tensión, la relajación, el empoderamiento, la melancolía, la coquetería, la rabia etc. Este mismo suceso se da en el bailarín/a, llegando a producirle una acción emotiva importante que lo induce a expresarse por medio de sus movimientos. La música contribuye al bailarín/a la fuerza y la motivación que necesita para comunicarse. Pero como lo menciona la entrevistada "la danza y su fluir, necesita de un análisis previo de la música que va a acompañar al movimiento, a fin de identificar aquellas estructuras que van a permitir desarrollar al máximo la expresión y la interpretación del bailarín/a"(A. Sánchez, Comunicación Personal, 2021)

Son muchos los factores que se relacionan en los dos campos escénicos, que se escapa a la capacidad de las palabras de los y las entrevistadas para evocarlos completamente; todos y todas resaltan el sentimiento arraigado dentro de ellos que suele estar desde tiempo inmemorial. No hay en concreto un día en el que emerja ese sentir, suelen apelar a algo que sin identificar muy bien está en sus vidas de manera definitiva y contundente.

Los ocho entrevistados establecieron elementos técnicos muy similares, atendiendo a la plenitud que sienten bailando o actuando, su atracción por evidenciar el placer de trabajar con la imaginación, la relajación, la conciencia corporal, la memoria emotiva, el sí mágico, la concentración, el sentido de verdad, entre muchos más para mantener su interpretación afinada para la acción. A continuación, se presenta de manera sistemática la presencia o no de los conceptos teóricos utilizados para este análisis en las distintas entrevistas:

Conceptos Stanislavskianos que reconocen en su práctica	PARTICIPANTES							
	1 Sambucetti	2 Ordoñez	3 Arias	4 Valencia	5 Castrillón	6 Calle	7 Sánchez	8 Vargas
Análisis de la obra	X	X	X	X		X	X	X
Imaginación	X	X	X	X	X	X	X	X
Memoria emotiva	X	X	X	X			X	X
Sí mágico	X	X	X	X			X	
Circunstancias dadas						X		
subtexto			X	X		X		
Objetivo					X	X		
Superobjetivo						X		
Unidades						X		
Línea de acción						X	X	
Concentración	X	X	X	X	X	X	X	X
Relajación	X	X	X	X	X	X	X	X
Sentido de verdad	X	X	X	X		X	X	X
Acciones Físicas				X				

CAPÍTULO 4: “Y MIENTRAS TANGO EN CALI”

El abrazo en la intimidad de la sucursal del cielo.

"Y mientras TANGO en Cali"

TALLER DE INTERPRETACIÓN ACTORAL PARA BAILARINES (AS) DE TANGO DE LA CIUDAD DE CALI-COLOMBIA

Carga horaria: 2 horas. Una vez por semana

Duración: 1 mes

Docente: Verónica Castañeda Ramírez

Perfil:

Artista escénica. Actriz colombiana, con una experiencia en el medio de diez años en trabajos de creación colectiva, teatro de sala, callejero, performance, danza teatro, bailarina de comparsa y profesora de teatro, yoga, expresión corporal.

Fundamentación:

El taller de interpretación actoral para bailarines y bailarinas de tango de la ciudad de Cali-Colombia **"**Y mientras TANGO en Cali**"** es una actividad pensada y diseñada exclusivamente para intérpretes que apuntan a potenciar sus herramientas técnico-expresivas e interpretativas para una mejor ejecución a la hora de bailar. Es un espacio para aprender y compartir algunos conceptos importantes a partir del estudio del sistema teatral propuesto por el maestro Konstantín Stanislavski que permita relacionar estos dos lenguajes desde el juego, el movimiento, la escucha etc., de manera dinámica y entretenida, pero, sobre todo, consciente.

De esta manera, en el taller, los bailarines y bailarinas tendrán herramientas que harán referencia a elementos técnicos de la actuación, se les invitará a no desligar la interpretación actoral de su campo, pudiendo reconocer en estas dos puestas una relación directa con sus historias; a tener presente el desarrollo de la escucha, la conexión con el otro, a estar en

situación, estar en presente, a tener conciencia corporal y de espacio, a no olvidar el juego lúdico, a dejarse llevar, a jugar con las emociones, etc.

Se propone un especial señalamiento de la relevancia de la interpretación desde esta técnica teatral y su vinculación con el tango como elemento constitutivo de identidad en la formación integral del intérprete de esta danza.

Objetivo General:

Contribuir en el acopio de las posibilidades técnico-expresivas interpretativas, dotando al intérprete bailarín de recursos y herramientas actorales para afrontar su ejercicio continuo dancístico, incidiendo en la gestión emocional consiente.

Objetivos específicos:

- Optimizar y redescubrir el conocimiento teórico-práctico del intérprete bailarín/a alrededor del concepto de interpretación a través de los elementos técnicos que propone el estudio realizado al sistema de Konstantín Stanislavski

- Ampliar la confianza del intérprete bailarín/a en sí misma en la capacidad de comprender distintos enfoques técnicos desde la comprensión corporal consciente y la acción dramática mediante ejercicios prácticos.

- Crear partituras de acciones físicas con un sentido determinado teniendo en cuenta las situaciones del tango canción, implementando los diferentes elementos técnicos que ofrece el sistema teatral.

- Potenciar la espontaneidad (desde el sentir), la imaginación (desde el pensar) y la creatividad (desde el actuar) como aporte al mejoramiento de la calidad de su danza

Contenidos:

Primera sesión: Introducción a la práctica teatral desde el acercamiento a los principios y postulados de K. Stanislavski VS la implicación que puede ofrecerle a la práctica dancística del tango.

Duración: Dos horas

Objetivo: Brindar al estudiante conocimientos teóricos de los principios que expone el sistema Stanislavskiano mediante la lectura y el diálogo a partir de referentes teóricos, y seguido a esto entrar en la práctica de entrenamiento físico.

Contenido: Análisis del autor desde dos textos importantes: el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias (K. S. Stanislavski, 2003) y el trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación (Stanislavsky, 2009b) abordando directamente conceptos puntuales. Después enfrentar un entrenamiento basado en ejercicios de disponibilidad del cuerpo, calentamiento, juegos teatrales.

Recursos: Espacio amplio con piso adecuado, equipo de sonido, computador. Música. Textos.

Actividades:

Calentamiento, estiramiento- juegos teatrales lúdicos

- Rompe hielo (caminar por el espacio, estableciendo distintas formas de caminar, de mirar, de reaccionar, haciendo detenciones, acompañado de la música. Perder el miedo a hacer el ridículo)
- La lleva en distintas formas. Stop (desde el cuerpo con nombre de países. Juego de habilidad y reacción)
- Improvisación de situación dramática individual, en pareja y colectivo.

Al finalizar, se realizará el registro en bitácora. Experiencias, observaciones y reflexiones referentes al espacio, las actividades ejecutadas, desde el rol de la docente y el rol de cada estudiante.

Segunda sesión: Reconocimiento del cuerpo escénico (tomar conciencia) de cada una de sus partes y de la posibilidad en relación con el otro. En el espacio/tiempo (conciencia corporal) Exploración de las diversas maneras de desplazar el cuerpo en el espacio. Trabajo de respiración, concentración, relajación,

Duración: 2 horas

Objetivo: Reconocer la conciencia del cuerpo escénico para abordar las distintas situaciones a través de la práctica de ejercicios físicos fundamentales para el cuerpo del artista escénico para un mayor dominio y control su instrumento.

Contenido: Conceptos y principios básicos del cuerpo humano, reconocer las experiencias corporales en torno a la percepción del cuerpo y percepción del espacio.

Recursos: Espacio amplio con piso adecuado, equipo de sonido, computador. Música. Estudiantes con ropa cómoda. Textos.

Actividades:

Calentamiento, estiramiento.

- Caminar por el espacio, reconocerlo desde las indicaciones puntuales en cuanto a las formas del desplazamiento corporal (saltos, giros, paradas, inmovilidad desde el silencio en la música indagando las posibilidades expresivas).
- La espacialidad: ejercicios de lateralidad, niveles de movimiento, velocidad cambios de energía.

- Ejercicios de respiración, relajación concentración, poniendo principal atención en lo interno, activando el imaginario de cada intérprete y la observación.

Al finalizar, se realizará el registro en bitácora. Experiencias, observaciones y reflexiones referentes al espacio, las actividades ejecutadas, desde el rol de la docente y el rol de cada estudiante.

Tercera sesión: Sí mágico. Las distintas funciones del sí, preguntarse *qué harían si*… para provocar diversos estímulos. Despertar la imaginación, entrar al juego de la memoria emotiva.

Duración: *dos horas*

Objetivo: Brindar al estudiante los contenidos en torno a los términos conceptuales sobre Sí mágico, articulando la imaginación y la memoria emotiva como fuente de estimulación para el desarrollo creativo en su danza.

Contenido: Revisión del concepto sí mágico, imaginación y memoria emotiva en el texto "el trabajo del actor en sí mismo en el proceso creador de las vivencias "(K. S. Stanislavski, 2003).

Recursos: Espacio amplio con piso adecuado, equipo de sonido, computador. Música. Textos.

Actividades:

- Diálogo alrededor de los conceptos a impartir en la práctica.
- Salto a la escena (improvisación de situaciones con base en los términos estudiados)
- Integrar la música a la exploración, crear la música con el cuerpo implementando otras posibilidades de movimiento. Disociación, jugar con lo que la música le brinda.

Al finalizar, se realizará el registro en bitácora. Experiencias, observaciones y reflexiones referentes al espacio, las actividades ejecutadas, desde el rol de la docente y el rol de cada estudiante.

Cuarta sesión: Estudiar los conceptos línea de acción y sentido de verdad.

Duración: 2 horas

Objetivo: Brindar al estudiante conocimientos teórico-prácticos para comprender la idea de los conceptos línea de acción y sentido de verdad, por medio del texto el trabajo del actor en sí mismo en el proceso creador de las vivencias "(K. S. Stanislavski, 2003).

Contenido: Diferenciar entre lo orgánico y lo artificial., el intérprete debe buscar la línea de acción continua, la idea de una sola acción que mantiene al personaje durante toda la obra y que subyace por debajo de todas las demás acciones.

Recursos:

Espacio amplio con piso adecuado, equipo de sonido, computador. Música. Estudiantes con ropa cómoda. Textos.

Actividades:

- Selección de temas musicales para análisis de la situación y reconocer los personajes, pasando por cada suceso, sus acciones y por supuesto, sus interacciones.
- Improvisación de los temas escogidos aplicando Línea de acción y sentido de verdad desde su ejecución e interpretación.

Al finalizar, se realizará el registro en bitácora. Experiencias, observaciones y reflexiones referentes al espacio, las actividades ejecutadas, desde el rol de la docente y el rol de cada estudiante.

Quinta sesión: Sesión extra de la misma semana, para realizar montaje de una pequeña escena aplicando lo aprendido. Buscar los nuevos puntos de vista, con el fin de encontrar siempre formas de interpretación más eficientes para el intérprete.

Duración: 2 horas

Objetivo: Aplicar los conocimientos aprendidos haciendo uso de re-alimentación como una de las herramientas fundamentales del taller que le permita evidenciar cómo se encuentra el proceso y hacia dónde se dirige.

Contenido: Ensayo de cada una de la propuestas por parte de los intérpretes.

Recursos: Espacio amplio con piso adecuado, equipo de sonido, computador. Música. Estudiantes con ropa cómoda. Textos.

Actividades:

- Revisión de las escenas para posterior corrección
- Realimentar a partir de la opinión de todos a cada compañero.
- Estructurar la propuestas
- Definir propuestas finales.

Al finalizar, se realizará el diálogo de las distintas experiencias, observaciones y reflexiones referentes al taller, se hará una valoración de las actividades ejecutadas y los conocimientos adquiridos.

Metodología

El desarrollo del contenido temático se llevará a cabo por medio de sesiones prácticas, de exploración escénica y, de indagación que permitan al intérprete conceptualizar, reflexionar sobre el trabajo corporal e interpretar conscientemente, a partir de la experiencia en relación con

los demás y el entorno. Se acompañará el proceso con análisis de textos, vídeos y artículos sobre los temas de investigación. Para esta instancia se pretende desarrollar de la siguiente manera:

- Cada sesión tendrá una duración de dos horas, una vez por semana. La última semana se tendrá doble sesión.
- Se explicará la teoría stanislavskiana desde sus dos enfoques 1: método de la memoria de las emociones y 2: método de las acciones físicas; y ante ello las técnicas precisas en cada uno de ellos.
- Ejercicios de calentamiento con música y sin música.
- Se establecerá los contenidos a desarrollar en cada sesión, haciendo uso de los distintos ejercicios teórico-prácticos alrededor de la necesidad de intérprete.
- Se estimulará la participación activa de los estudiantes por medio del juego escénico.
- Se concientizará la importancia que el entrenamiento tiene en el desarrollo de su profesión como artista escénico.
- Se fomentará el desarrollo de la imaginación y la habilidad para tomar decisiones a través de ejercicios actorales desde la improvisación del baile de tango para una posible composición coreográfica poniendo en práctica los elementos aprendidos.
- Registro sistemático de su trabajo y reflexión conceptual y sensible por medio de bitácoras alrededor de los temas tratados, observaciones y valoración de la clase.

Recursos:

Recursos físicos:

- Espacio amplio con piso adecuado

- Equipos de sonido, video (pc), y audiovisuales apropiados para el desarrollo de la metodología.
- Objetos: sillas, mesas, vestuario, etc.

Recursos humanos:

- Docente en artes escénicas

Resultados esperados:

Se espera que el bailarín y bailarina de tango tome una mayor conciencia de sus herramientas técnico-expresivas interpretativas, recoja los insumos necesarios para expresar sus emociones, sentimientos, pensamientos, reconociendo y vivenciando desde su práctica, hasta percibir lo que le va a permitir moverse, desplazarse, expresar y comunicar sobre el escenario en su ejercicio profesional.

CAPÍTULO 5: COMPASES FINALES

Mi felicidad lleva nombre de TANGO

A lo largo del presente trabajo se coligue que se presentaron aportes de variada índole en relación a los múltiples apuntes que comprometen la idea de la interpretación alrededor de la práctica teatral y su implicación el en el tango, puntualmente el del intérprete bailarín de la ciudad de Cali-Colombia. Para llegar a este punto fue necesario hacer un breve recorrido por el mundo teatral a través de lo que impartió el célebre Stanislavski, recordando su revolución a partir del hecho escénico de su época y la permanente evolución e influencia de su sistema en las distintas disciplinas artísticas.

La pujanza de su metodología se mantuvo durante toda su trayectoria de investigador, para que hoy la importancia de su sistema se siga difundiendo en el mundo de manera continua y vigente, y se siga tomando en cuenta para realizar procedimientos importantes y descubrir las herramientas interpretativas alrededor de las circunstancias del momento. A raíz de este recorrido se destaca las múltiples razones por las cuales su sistema ha trascendido y ha logrado contribuir a un sinnúmero de investigadores/as.

Gracias al paralelismo encontrado entre ambos lenguajes (interpretación actoral y tango-danza) esta investigación permite ofrecerle al lector/a otra perspectiva de comprensión del porqué esta técnica interpretativa demuestra que surgió tanto como una propuesta artística como pedagógica y de las razones que expone Stanislavski para ello. Queda manifestado que la relación del teatro y la danza es pareja a la relación intérprete-escenario, siendo ésta el producto del enfrentamiento entre Stanislavski y su entorno, ya que al igual que el objetivo de estos estadios es sobrevivir en el medio artístico; el intérprete, también quiere sobrevivir y perdurar en el escenario; y la situación creada por esa situación es la que generó el impulso para asociar los lenguajes artísticos mencionados.

Dicha relación artística fue producto de la inquietud que existía entre el plano teatral y el plano dancístico o, para dar datos más puntuales, entre la dramaturgia de las interpretaciones de los actores-actrices, bailarines y bailarinas y las puestas en escena que se vivencian en la ciudad de Cali- Colombia. De esta manera se espera que este nuevo intérprete sea capaz de componer nuevas formas en el escenario y con él su interpretación pueda integrar autonomía, y control dual por parte de los y las bailarinas de tango en el plano de la realidad y de la ficción.

Se reconoce los grandes aportes de Stanislavski en su relación pedagógica y metodológica para el arte escénico teatral, que fue uno de los cimientos más fuertes para realizar el cruce con las narrativas y el respectivo análisis destacando que la acción del bailarín/a de tango es profundamente actoral en el sentido de la ejecución y la forma de abordar su interpretación.

Así pues, al iniciar este estudio se propuso la pregunta: ¿Cuáles son los componentes de la técnica teatral que propone el sistema creado por Konstantín Stanislavski que coadyuvan a construir una conciencia sobre los elementos técnico-expresivos interpretativos, de los y las bailarinas de tango de la ciudad de Cali-Colombia? Con el ánimo de responder a ella, se detallaron aspectos que en la medida que la investigación fue tomando un camino más claro, dio cuenta de la importancia que sumaba cada elemento y su manera tan cercana de relacionarlo.

Otro punto importante es mencionar que la elaboración del taller "*Y mientras TANGO en Cali"* tuvo algunas limitaciones para su consolidación dada la extensión del sistema y lo que se propone es empezar a probar con algunos conceptos para ir haciendo ese sondeo de lo que permite el taller para poder concretar los puntos más relevantes que pueden ser de mayor interés y funcionamiento para el artista danzante del tango. Sin embargo, al final se logró descubrir mediante las narrativas aciertos puntuales en cada una de las dinámicas propuestas, que

demuestran un avance sustancioso en la necesidad de articular la formación interpretativa desde el campo actoral en los y las bailarinas de tango y, por qué no, en la danza a nivel general; el cual estará próximo a ser aplicado y vivenciado con los contenidos descritos, gracias al interés que despertó la propuesta en la población estudiada. Cabe resaltar que el planteamiento del taller se realiza en cinco sesiones, sim embargo puede haber un número mayor de sesiones dependiendo el rendimiento de los estudiantes.

Para futuros desarrollos de esta investigación, es pertinente mencionar que se debe propiciar una búsqueda continua de elementos que den soporte a la danza desde la interpretación actoral, en aras de que el intérprete encuentre más posibilidades en una escena tan cambiante y tan influenciada a lo largo del tiempo. Donde pueda trabajar conscientemente con impulsos internos para vivir de forma coherente su danza, que reconozca como requisito indispensable el impulso interior para que asocie las ideas y pensamientos y pueda reflejar otras formas de expresión y de composición en su acción. De este modo se sustenta que el método de actuación puede ser comprendido también en esta investigación como un sistema de acercamiento desde otros enfoques y se siembre ese otro camino. Cabe señalar que para efectos de relacionar la interpretación actoral con otra danza distinta del tango puede existir una adición o sustracción de elementos de la teoría de Stanislavski a tener en cuenta para su correcta integración.

De igual forma, a raíz de los resultados en relación con las narrativas a lo largo de esta investigación, se detecta la oportunidad de ejecutar una propuesta relacionada con un instrumento que permita evaluar la interpretación actoral en los bailarines o bailarinas de la danza del tango y los distintos estilos de la danza.

REFERENCIAS

Adolphe, A. (1975). *La obra de arte viviente*. Ferruccio Marotti.

Aguirre, L., & Gómez, S. (2010). Prácticas de comunicación en escenarios de socialización musical: Historia de vida de parejas de baile de tango en la ciudad de Cali [Tesis de Grado]. Universidad Autónoma de Occidente.

Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. 2 Ed. Pocket edhasa.

Barba, E. (1990). *El arte secreto del actor*. (1 Ed). Pórtico de la Ciudad de México.

Barba, E. (2005). *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*. (1 Ed). Catálogos S.R.L.

Chéjov, A. (2010). *La Gaviota. Tío Vania*. Alba Editorial.

Chéjov, M. (1999). *Sobre la técnica de actuación*. Alba Editorial.

Diaz, R. (s. f.). *Como el teatro. Tango*. Recuperado 3 de septiembre de 2021, de https://www.todotango.com/musica/tema/6031/Como-el-teatro/

Fábrega, J. (2019). *La interpretación para bailarines. Fundamentos teóricos y cien ejercicios prácticos* (1er edición). Diputación de Barcelona.

Ferrer, H. (1999). *El tango, su historia y evolución*. Continente.

France 24 Español. (30 de septiembre de 2021). Medellín, la ciudad que naturalizó y reinterpretó el tango en Colombia. YouTube [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=sRLF5QCLN3E

Garre, S. (2019). *Interpretación para bailarines. Fundamentos teóricos y cien ejercicios prácticos*. Mahali ediciones

Grotowski, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. (2da Ed). Editorial Siglo XXI de España.

Guerra, R. (2003). *Apreciación de la danza*. Letras Cubanas.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., Baptista Lucio, P., Méndez Valencia, S., & Mendoza Torres, C. P. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill Education.

Hernández, M., & Eudave, D. (2017). *Técnicas de formación, entrenamiento y creación en las artes escénicas: Principios de la teoría y el entrenamiento actoral para el enriquecimiento de la interpretación dancística*. Jóvenes en la ciencia, revista de divulgación científica.

Hidalgo, K., & Rodríguez, C. (2005). Del Arrabal al Escenario: Historia del tango como fenómeno cultural en Cali, a partir del relato de un grupo de actores sociales relacionados con este campo cultural musical [Tesis de Grado]. Universidad Autónoma de Occidente.

Jiménez Draguicevic, P. (2019). Los signos del método de las acciones físicas de Stanislavski en el ámbito escénico contemporáneo. *RICSH Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas, 8(16)*, 1-27. https://doi.org/10.23913/ricsh.v8i16.173

Jordi Fábrega. (2012). La interpretación para bailarines. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre, 0(32)*, 314-329.

Knébel, M., & Saura, J. (1996). *El último Stanislavsky: Análisis activo de la obra y el papel* (1era ed.). Fundamentos.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: Una pedagogía de la creación teatral*. (1 Ed).Alba Editorial.

Lourdes De Rioja. (2013). *Thomas NOONE: What´s interpreting?* YouTube [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=CjwwWECF1ms&t=60s

María Sánchez Izquierdo. (2021). LA INTERPRETAXIÓN EN DANZA. YouTube [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=xWU0jhCtlCc

Mi escuela de tango – Aprendiendo a Bailar Tango. (2020). TANGO de SALÓN. Estilos de tango argentino. ¿Cómo es el tango de salón? YouTube [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=qOvtybnNm1I

Neuman, C. [Aires de milonga]. (2021, 5 de junio) *Clase baile de tango milonguero*. YouTube [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=e3437hZkMMM

Odette, A. (1979). *El actor en el siglo XX - Evolución de la técnica problema ético*. Gustavo Gilí, S. A.

Paulo Roberto Gómez. (30 de septiembre de 2021). Mala suerte tango, Canaro y Fama. YouTube [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=7l4SaHCUTTg

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro (3.a ed.)*. Paidós.

Pérez, M. (2009). El instrumento del intérprete en la danza: El cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica. *Conservatorio Superior de Danza de Málaga*. 48-55.

Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial.

Rojas, O. (2020). La experiencia psicofísica en el entrenamiento para el intérprete en danza [Tesis de Grado]. Universidad de Antioquia.

Stanislavski, K. (1968). *Un actor se prepara (1.a ed.)*. Constancia.

Stanislavski, K. (2013). *Mi vida en el arte*. Alba Editorial.

Stanislavski, K. S. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. (2 Ed.). Alba Editorial.

Stanislavsky, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba Editorial.

Valencia, A. (2017). Ejercicios de entrenamiento actoral para el desarrollo de la interpretación en bailarines de tango [Tesis de Grado - Monografía]. Universidad del Valle.

Vigoya, L. A. (2017). Entre cuerpos y milongas: Una aproximación antropológica al tango Queer en Bogotá. Universidad del Rosario.