

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición

56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

NUNCA SALES


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



centro cultural
MANIZALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

SIENDO
el MISMO

6t⊙

**C O N G R E S O
I B E R O A M E R I C A N O
D E T E A T R O**

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

MESA 15

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM



FITM
Edición
56



Cuerpos Automatizados: acercamientos a dinámicas de laboratorio corporal con inteligencia artificial.

Geovanny Chávez Matute



Actualmente nos encontramos en una realidad global que es irrefutable: la inteligencia artificial es un elemento más de la vida cotidiana de gran parte de los seres humanos. En los colegios y universidades, la IA es una herramienta que usan los estudiantes para facilitarse en sus tareas y proyectos, pero también sirve para los docentes, investigadores y personas con un amplio interés en integrarla a sus estilos de vida.

Desde lo administrativo, lo financiero, lo laboral, lo social y lo relacional, en este 2024 la IA tiene el mismo valor para las personas como lo pueden ser las redes sociales o, en algunos casos, el internet mismo. Con esta pequeña introducción quiero dejar claro el posicionamiento que tenemos desde el proyecto “Cuerpos Automatizados”: la IA es un elemento más para trabajar con ella. Ya no es algo innovador, desconocido o intrigante, ahora es una herramienta de trabajo cotidiano.

Sin embargo, cuando comenzó el proyecto “El Autómata”, el cual fue la base para el laboratorio que derivó en esta investigación, la IA sí tenía esa categoría de innovación y “revolución digital”. Junto al Laboratorio Escénico de la Universidad de las Artes de Ecuador, y la apertura de la Escuela de Artes Escénicas de dicha institución, pudimos hacernos una pregunta que catapultó todo este proceso hasta la actualidad: ¿puede la IA integrarse en el teatro? Lo cierto en esta pregunta, es que sí, puede hacerlo.

Cuerpos Automatizados es el nombre que le hemos dado desde LEUA (el Laboratorio Escénico de la Universidad de las Artes) a un proceso ininterrumpido de un año y medio que se ha caracterizado por la integración permanente de la inteligencia artificial como recurso poético en diferentes aspectos de la producción escénica: integramos en primer lugar la dramaturgia como base para verificar las posibilidades de trabajo con la IA, generando así la


primera propuesta que trabajamos bajo esta dinámica, el proyecto de experimentación teatral "El Autómata".

Bajo esta base, pudimos indagar también en las posibilidades de interpretación de personajes creados íntegramente con IA; es decir, que no tienen un nivel de interferencia humana en su escritura. El autómata, que es el personaje central de la obra, se convirtió así en el eje de reflexión sobre una cuestión muy crucial para los actores que lo interpretaron: el análisis y aprendizaje, y la desconexión corporal del actor.

La obra también nos introdujo un elemento más a considerar dentro de nuestra investigación: la interactividad con el espectador. Buscamos diferenciarnos de la participación o la relacionalidad de otras perspectivas de diálogo con el espectador en tanto ponemos en una condición de riesgo particular al espectador y a la obra en sí mismo. Tal como lo dice un personaje de la propuesta, "Los actores no son actores, sino herramientas".

La interactividad ha derivado en un ejercicio permanente de indagación de las posibilidades personales, actorales, corporales e interpretativas que los actores y actrices poseen al momento de enfrentarse a un público que, cuando es consciente de que tiene el absoluto y total control de los acontecimientos de la propuesta, reconoce una libertad que lo ha empoderado en cada presentación.

Finalmente, las reflexiones que hemos recogido del proceso escénico a modo de resultado, junto a los laboratorios físicos que hemos realizado tanto para la selección de los elencos, como también para los procesos formativos complementarios a sus asignaturas y carrera universitaria, ha permitido encontrar la estructura central de nuestro ejercicio permanente y la presente propuesta de investigación: la exploración y ejecución de una dinámica de laboratorio actoral enfocada a la automatización corporal de las acciones físicas para contextos escénicos interactivos.



En este breve texto proponemos un acercamiento teórico-metodológico que expone nuestro proceso y los resultados que hemos obtenido a lo largo de estos dos años de trabajo: en primer lugar, queremos exponer las dos perspectivas teóricas que aterrizan nuestra argumentación, una derivada del teatro, y la otra de los modelos de aprendizaje profundo del campo de la inteligencia artificial. Posteriormente, expondremos el cómo hemos integrado ambas miradas en una estructura de trabajo actoral-escénico, en tanto atraviesa la creación de personaje, la dramaturgia, la puesta en escena y las acciones físicas, para finalmente exponer nuestros resultados: la obra “El Automata”, y el laboratorio “Cuerpos Automatizados” que hemos propuesto este año.

Improvisación, aprendizaje antagónico y escritura automática: entre el teatro y la inteligencia artificial.

Hay algunos puntos que debemos exponer previamente a la propuesta de laboratorio que hemos trabajado, y tienen que ver con conceptos relacionados a dos autores teatrales y un aspecto de la inteligencia artificial: Craig y Meyerhold, y los modelos de lenguaje antagónico.

Tanto la obra “El Automata” como el laboratorio “Cuerpos Automatizados” son atravesados por las ideas más conocidas de los dos referentes teatrales que hemos mencionado: la supermarioneta de Gordon Craig, que atraviesa la filosofía de trabajo que hemos realizado tanto para la obra teatral como para el laboratorio, y la biomecánica como postura central para proponer diferentes ejercicios de mecanicidad del cuerpo.

En el primer caso, la supermarioneta, como concepto, fue elaborado por Gordon Craig a propósito de uno de sus cuestionamientos, la «discusión si el actuar debe ser un arte o no y si el actor debe ser un artista o algo bien diferente» (Gordon Craig, 2011, p.113). Considerábamos que un elemento clave para vincular a la IA en un proceso de creación escénica es el comprender la naturaleza artificial y generativa de la misma. Para comprender cómo una inteligencia artificial expone su información una vez el usuario le ha pedido algo, es necesario comprender temas como las redes neuronales, los modelos de aprendizaje y

entrenamiento, por ejemplo. Sin embargo, algo que sí es reconocible sin necesidad de estos conocimientos, tiene que ver con el nivel de precisión de las respuestas que ofrece una IA.

Con esto mencionado no nos referimos a la precisión de la información, sino a la precisión *como proceso de respuesta*. Es decir, una IA no procesa la información como un ser humano, a través de una indagación, reflexión o cuestionamiento, sino que elige de manera automatizada la respuesta a través de una serie de patrones previamente entrenados. Esa *precisión* que posee, entonces, no está alineada en función de la veracidad de su respuesta, sino en la *automatización* de su proceso de pensamiento, y por ende, de su funcionamiento.

Una IA nunca será caótica, ni imprecisa, porque incluso si está entrenada para serlo, dentro de dicho contexto será *precisamente caótica o precisamente imprecisa*; no hay caos o desorden en su funcionamiento, y por ende, en sus respuestas. Este precepto es el que nos permitió establecer una conclusión funcional con nuestra investigación: la IA funciona de manera similar a cómo entendía Gordon Craig a la producción artística, ya que, para él, había que «trabajar solamente con aquellos materiales que estamos en grado de controlar» y en este sentido, «el hombre no es uno de estos materiales».

Esta argumentación de Craig nos permitió encontrar un espacio en donde la IA podía, en primera instancia, integrarse en la investigación. Asumimos que las IA generativas de texto (fundamentalmente las más funcionales y accesibles en el 2022, fecha de inicio del proyecto), cumplían con un papel similar al propuesto por Craig: como entidades artificiales, las IAs generativas se diferenciaban de una herramienta de automatización de escritura en tanto podían sacar conclusiones lógicas y funcionales que no requerían de una orden humana en su totalidad, y además, eran herramientas con un nivel de precisión y control absoluto para un ser humano.

En otras palabras, eran un acompañante perfecto para un proceso de escritura, donde solo estaría el dramaturgo y la IA en la dramaturgia. De esta manera nació el proyecto de escritura teatral “El Autómata v1.0”, el cual permitió obtener nuestro objeto de investigación más relevante a nivel actoral: el Autómata.


El Autómata es un personaje que ha sido escrito y construido de manera íntegra por ChatGPT en su versión 3.5. El personaje en cuestión es un registro textual de las respuestas generadas por la IA en el laboratorio de escritura que realizamos en LEUA. A su vez, en este laboratorio comprendimos la importancia de *laboratorizar* el *prompt*, ya que a medida que avanzaba, ChatGPT supo responder al personaje con un nivel de dirección particular: los actores o actrices que interpretarían al autómata, debían pasar obligatoriamente por un proceso de entrenamiento actoral dirigido hacia la automatización, mecanización y desconexión de sus acciones físicas.

Esto representó la primera etapa del laboratorio “Cuerpos Automatizados”: el elenco de la obra fue seleccionado a través de un laboratorio de 8 semanas en el cual se trabajaron las tres características básicas que ChatGPT concluyó:

- La automatización del cuerpo estuvo dirigida hacia el pensar la corporalidad como una serie de articulaciones que se “activan” y se “desactivan” en función a partituras. En este sentido, el laboratorista debe pasar por un proceso de comprensión del cómo funciona el movimiento, en tanto este “activa” y “desactiva” determinados movimientos para que surja la acción física y en conjunto, la partitura. Los ejercicios que utilizamos en este sentido tenían que ver principalmente con intensidades de determinadas figuras y acciones, las cuales no tenían un propósito escénico fijo, sino uno exploratorio. El interés en esta propuesta no está en la interpretación o la exploración de la situación escénica, sino en la concentración absoluta de la automatización de la partitura.

- La mecanización del cuerpo es un elemento más conocido en el laboratorio físico, ya que es recurrente en la biomecánica de Meyerhold. Utilizamos algunas ideas





fundamentales de este autor para trabajar lo que llamamos “acciones mínimas” y “acciones máximas”, centradas en dos ideas: el reconocimiento de las articulaciones y el inicio y final de la *potencia corporal*. Las articulaciones, ya sea desde una posición mínima, con un movimiento sumamente pequeño, reaccionan y pueden ser reconocibles a través de un ejercicio de concentración. Buscamos en esta sección que los laboratoristas reconozcan a detalle sus articulaciones básicas, así como los puntos musculares y óseos donde ocurre un cambio de acción. La acción mínima nos funcionó para realizar un reconocimiento primario y general del cómo se activan nuestros huesos, músculos y piel, y cómo estos al tensionarse generan una acción. La acción máxima en cambio funcionó como un reconocimiento completo y en tiempo real del cómo el cuerpo en su totalidad reacciona de manera mecánica a una partitura de manera inherente; es decir, es la base irremplazable de una interpretación. Por otro lado, la potencia corporal nos permitió establecer intensidades a partir del reconocimiento mínimo y máximo del cuerpo mecánico.

- Por último, la desconexión comprende un proceso más complejo, ya que depende del control total de las reacciones físicas, interpretativas y emocionales de los actores. En el laboratorio trabajamos constantemente la desconexión como un *momento* de concentración absoluta, donde somos conscientes de que solamente tenemos tres movimientos incontrolables: el parpadeo de nuestros ojos, nuestra respiración, y el latido de nuestro corazón. Fuera de estos tres, todos los movimientos musculares perceptibles al espectador, desde el más amplio hasta el más sutil, deben ser *eliminados* de la presencia corporal.

Como se puede observar, la dinámica de laboratorio no comprende a un proceso interpretativo por sí mismo, ya que la condición de interpretación, construcción de personaje o propuestas de intención escénica no forman parte del mismo, sino que nos concentramos en su totalidad en el ejercicio de *automatizar* el cuerpo, para lograr que los actores puedan construir una partitura de acciones mecanizadas que, a través de un estudio y ensayo de los *espacios* donde ocurren las situaciones, estos puedan establecer una composición más orgánica de los personajes.

Aparte de este trabajo laboratorial y enfocado en los actores, hay otro elemento que consideramos imprescindible para el trabajo escénico integrado con la inteligencia artificial: la interacción con los espectadores. Retomamos aquí a una propuesta teórica y ontológica del teatro ya bien conocida en Latinoamérica: el convivio teatral de Dubatti. Bajo esta propuesta, la cual presenta a la “tríada” compuesta por actores, técnicos y espectadores, los cuales en su conjunto presencial y espacio-temporal definido (Dubatti, 2007), permiten que ocurra el acontecimiento teatral, buscamos establecer lo que hemos llamado *adaptación a contextos escénicos interactivos*, los cuales dependen completamente de la activación escénica y la consciencia del control de la obra por parte de los espectadores.

Nos hacemos eco de lo mencionado por Ana María Alvarado (2018) cuando menciona, citando a Baudrillard, sobre el “gestual de control”:

El interactor entra al espacio de una pieza y su gestual (mano, mirada, movimiento) activa la obra. El arte interactivo es una práctica artística no contemplativa, es una performance (...) Este gestual mínimo es en cierta manera necesario: sin él toda esta abstracción de poderío perdería su sentido. Es necesario que una participación, por lo menos formal, le asegure al hombre su poderío (p.179).

Al poner en escena “El Autómata”, notamos que el componente interactivo que se propuso entre la dirección y la IA modificaba significativamente la escena, y el hecho de darle a los espectadores la noción completa de control sobre la obra, ponía en tensión permanente a los actores, haciendo que la diferencia entre partitura, acción e interpretación se desvanezca significativamente: un actor en estos contextos debe estar preparado no solamente a seguir la escena marcada, sino reaccionar inmediatamente a los comandos de los espectadores, y a accionar lo que ellos soliciten.

Cuando los espectadores comprenden la dimensión del control que poseen en estos contextos escénicos interactivos, convierten a la obra en lo que Pérez (2007) describe como «una entidad autónoma con capacidad de respuesta y, por tanto, de diálogo» (p. 14). Para que



este diálogo pueda generarse, los actores y actrices complementan sus capacidades interpretativas con el reconocimiento de todos los elementos que constituyen a una puesta en escena: la visualidad, la sonoridad, el ritmo, las sensaciones, las acciones, las respuestas, los parámetros (Jiménez, 2019), la lógica de pensamiento ante una acción dada por un espectador, y por supuesto, el rechazo ante una situación que implique algo que ellos deseen o no realizar. Es, en síntesis, entregar el cuerpo, la interpretación y la escena completamente al espectador, y colocar a los actores en una condición permanente de riesgo ante lo impredecible.

Como hemos podido observar, el laboratorio que llevamos a cabo en LEUA sistematiza una serie de elementos teatrales ya conocidos, y dirigidos hacia el reconocimiento de acciones, partituras y potencialidades físicas. Sin embargo, hay otro elemento que llevamos indagando en la segunda etapa de la investigación: la implementación directa de un modelo de entrenamiento de inteligencia artificial a la puesta en escena.

Al analizar las posibles maneras en las que una IA se entrena, reconocimos que existe un modelo el cual se aplica a las artes visuales, y que presenta ciertos elementos comunes a la improvisación: el modelo de aprendizaje antagónico, o GAN por sus siglas en inglés, el cual define Calcagni (2020) como:

(...) dos modelos (...), el generador y el discriminador, entrenados simultáneamente para desafiarse uno al otro, lo que explica el término antagónicas elegido por los autores para darle identidad (...). Por un lado, el generador es entrenado para generar datos falsos lo más parecidos posibles a los ejemplos reales (...). Por otro lado, el discriminador es entrenado para ser capaz de discernir los datos falsos producidos por el generador de aquellos que corresponden al conjunto de entrenamiento (p. 5).

Lo interesante de este modelo de entrenamiento consiste en el papel que tienen los generadores y discriminadores para que la información producida sea “lo más fiel posible al dato real”. Bajo esta lógica, también existe una “tríada” que queremos detallar a partir de «la



generación de datos “falsos pero realistas” a partir de datos reales u observados”» (Calcagni, 2020):

- El generador: como el modelo el cual crea los datos para que estos sean lo más indistinguibles posibles de los datos reales, buscando “engañar al discriminador” y que este determine que la información del generador es verosímil, aunque no lo sea.
- El discriminador: es el modelo encargado de definir qué dato es real y qué dato es falso, a partir de la información ofrecida por el generador. Este analiza que los datos pertenecen a los reales, o son generados de manera artificial y por ende, no son verosímiles.
- Los datos: definidos claramente como la información que le es dada al generador y que analizará el discriminador en consecuencia. Estos datos mayoritariamente provienen de la realidad inmediata, y son atravesados por el generador para que este reproduzca (o no) la información hacia el discriminador.

Como se puede observar, el proceso de entrenamiento en los modelos GAN consisten en determinar si la información dada al generador es real o no. Es decir, si la información es “falsa pero realista” o directamente es “realista”. Hay un componente de verosimilitud que el discriminador, cuya única función es determinar si es falta o no, debe analizar. Al hacer una analogía hacia las artes escénicas, encontramos dos complementos que permiten experimentar este proceso de entrenamiento: la improvisación y la interacción. Bajo estos dos elementos, nos permitimos proponer la siguiente lógica:

- Los datos, provenientes de *la situación*. Ya sea dentro del sistema de trabajo escénico de una improvisación, como también en cualquier espacio de ensayo, la *situación* corresponde al conjunto de datos e información necesaria para que un actor ponga en escena determinado contexto. En otras palabras, la *situación* es el conjunto de información que le es ofrecida a los generadores para que ejecuten, a partir de referencias de lo real, una puesta en escena *verosímil*.

- El generador, cuya función pasa a la de *los actores*, quienes ejecutan la *situación* dada a través de acciones físicas, partituras ensayadas y en el conjunto, la interpretación dirigida por el director.
- El discriminador, quizás el elemento más conflictivo en esta propuesta, que son los *espectadores*, quienes a través de la *interactividad* con la escena, cumplen el proceso de generar o producir el acontecimiento escénico, de carácter interactivo.

Bajo esta lógica, hemos propuesto nuestro segundo proyecto de experimentación con inteligencia artificial, el cual ha sido llamado provisionalmente *iBingo! 10 escenas dramáticas para armar una obra de teatro*, y que busca poner a prueba esta lógica, y verificar a través de los resultados en escena una vez se haya presentado la propuesta, que la argumentación del modelo GAN aplicado a las artes escénicas es funcional en contextos escénicos interactivos.

Este texto representa un acercamiento a dinámicas de laboratorio actoral que tienen, en mayor o menor medida, un componente obtenido de la inteligencia artificial: ya sea su funcionamiento y el nivel de precisión de sus procesos llevado hacia el trabajo laboratorial visto en “El Autómata”, como también la posibilidad de integrar un modelo de entrenamiento dentro de un contexto escénico interactivo, el cual se está llevando a cabo en estos momentos con *iBingo! 10 escenas dramáticas para armar una obra de teatro*. Es por eso, que consideramos a “Cuerpos Automatizados” como un laboratorio estrictamente experimental, ya que sus resultados representan una indagación y exploración de las posibilidades teórico-prácticas del trabajo escénico con inteligencia artificial, y no una sistematización formal de una técnica de entrenamiento o de un modelo de laboratorio actoral ya establecido. De la misma manera, esperamos que, en conjunto con el Laboratorio Escénico de la Universidad de las Artes y la Escuela de Artes Escénicas, estos resultados, así como los venideros, funcionen como complementos y/o herramientas para el trabajo formativo de sus integrantes, la gran mayoría estudiantes en formación.

Referencias

Alvarado, A. (2018). Puesta en escena objetual e interactiva. *Urdimento*, 2(32), 175-182.

Calcagni, L. (2020). *Redes Generativas Antagónicas y sus Aplicaciones* [Tesis de Grado]. Universidad Nacional de la Plata.

De la Torre, J. (2023) *Redes Generativas Adversarias (GAN). Fundamentos teóricos y aplicaciones*. <https://arxiv.org/abs/2302.09346> (accedido el 30 de agosto de 2024).

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. (Primera). Editorial Atuel.

Gordon Craig, E. (2011). *El Arte del Teatro: Hacia un Nuevo Teatro*. Asociación Directores de Escena.

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

Pérez Royo, V. (2007). Espacio escénico y tecnologías interactivas. *Las puertas del Drama*, 30, 11-16.



El sistema de entrenamiento piso móvil y su profundización teatral actor motor

Vladimir Rodríguez

Contexto

Cortocinesis se conformó en el 2003 en el seno de la Academia Superior de Artes de Bogotá, gracias a la complicidad inicial de Vladimir Rodríguez, Angela Bello y Olga Cruz, y posteriormente a la participación de Edwin Vargas y Yovanny Martínez. Es un proyecto artístico que, aunque inició con expectativas estrictamente coreográficas, se desarrolló en el ámbito de la creación escénica de teatro y danza (más de 25 espectáculos en 21 años de existencia), el entrenamiento y la pedagogía (Piso Móvil), la investigación (Arquitectura Móvil, Actor Motor) y la concretización de espacios para la cultura y el arte (La Futilería).

Prólogo

Cortocinesis hace parte de una generación de artistas colombianos profesionales de la danza contemporánea, procedentes de los primeros espacios institucionales y públicos en Colombia. Hacemos parte de la generación de prueba de una serie de metodologías foráneas y locales entremezcladas en los salones de la primera ASAB, que buscaba la tecnificación, cualificación y competitividad de su estructura pedagógica y en consecuencia de sus bailarines. Una carrera a contrarreloj, ya que sus estudiantes, muchas veces sin educación o entrenamiento previo y en 5 años de formación, debían salir con un alto nivel técnico para enfrentar dos mundos laborales: el local y el extranjero. Gracias a la intensidad académica en manos de diferentes y fundamentales maestros nacionales y extranjeros, y en algunos casos a pesar de ellos, terminó estimulando una generación de bailarines donde se fermentó la idea de que era posible crear compañías independientes, colectivizarse y volverse autor de sus perspectivas artística, sus metodologías y sus obras. Si bien, el terreno era árido, la generación previa se había asegurado de probabilizar nuestra existencia a



través de la creación de espacios institucionales, y ello empezaba a dar sus frutos. La audacia de mi generación podría resumirla como la "generación que se autodenomina": el hecho de no ser portadores de una herencia dancística rígida (ya que en nuestro territorio no poseíamos escuelas y tradiciones para la danza contemporánea), y de relacionarnos con la formación extranjera de manera impersonal (sentíamos que las técnicas "duras" y foráneas no necesariamente nos representaban), termino abonando el terreno para experimentar nuestras formas y contenidos, poner en juego nuestros paradigmas y darle nombre a nuestros caminos. De allí se desprende el periodo floreciente de aparición de colectivos, obras y sistemas de entrenamientos que, si bien se sentía fuerte en Bogotá, era un reflejo de lo que ocurría en Colombia y Latinoamérica en los años dos mil. Para concluir este prologo, quiero destacar que en este paisaje naciente, Cortocinesis aportó no solo sus obras, sino también su perspectiva como campo de investigación de la teatralidad del movimiento, la necesidad de crear un sistema de entrenamiento que se pareciera a lo que nuestros cuerpos podían y querían decir, y el incansable largo aliento de un proyecto que hoy por hoy, continua influenciando e inspirando a otros artistas, maestros y estructuras culturales.

Piso Móvil. Trayectoria de materiales

El Sistema de Entrenamiento Piso Móvil toma **el suelo** como el primer material en contacto con el cuerpo del actor/bailarín. Es allí donde se desarrollará el desplazamiento, la relación de soporte, motor de impulso y engranaje, los deslizamientos, la creación de trayectorias de movimiento y el desarrollo de nuevos mecanismos de coordinación basados en la superficie horizontal. Sensibiliza la simultaneidad de todas las partes del cuerpo en el movimiento y de su dirección en el espacio. Construye una ejecución donde el «tono» muscular tiende a un tipo de coordinación motriz en la fluidez, la continuidad y la potencia. Gracias al sentido del tacto, el piso prepara al bailarín al contacto con un segundo material de menos densidad, mucho más frágil, más móvil y vertical: **el cuerpo del otro**. El cuerpo del otro



nos permite la experimentación de su volumen, de su consistencia, de su transformación al atravesarlo, de la sutileza para expresarle las direcciones que emprendemos en el espacio y en consecuencia, explicar la fuerza de nuestra intención más que aplicar una fuerza real. Esta etapa nos prepara, en definitiva, a entrar en contacto con nuestro tercer y último destino: **El aire**, nuestro último material, enriquece la percepción de la simultaneidad, continuidad y fluidez y nos especializa en la capacidad de ubicación trayectoria y velocidad de las partes de nuestro cuerpo en el espacio (propiocepción). Concebimos el cuerpo como un instrumento quirúrgico que actúa en el espacio (cortar, penetrar, extraer, empujar halar, manipular, trazar, etc.). Si escribir se refiere a imprimir sobre un soporte una idea, nuestro soporte es el espacio y nuestra escritura se propaga gracias a nuestro cuerpo y su manera de trazar en dicho espacio.

Análisis de la trayectoria de materiales en PM

Esta síntesis de contenidos de Piso Móvil intenta reflejar algo que yo llamé "pensamiento y práctica a través de materiales: la trayectoria piso, cuerpo del otro, aire". Nuestro cuerpo requiere de una serie de "soportes" para el desarrollo de su locomoción, pero ellos no están hechos de meros agentes físicos sino también de la voluntad de la ejecución del movimiento. Y es esta intersección de nuestra voluntad con nuestra capacidad física, la que posee un desarrollo especial cuando queremos comunicarnos. Sustraerse del camino meramente intuitivo o biomecánico de la locomoción y ahondar en la motricidad como lenguaje que gestiona voluntad y mecánica, fue uno de los asentamientos principales de la investigación de nuestro Sistema de Entrenamiento. ¿Qué soportes ayudarían a enriquecer la coyuntura mecánico-comunicativa del cuerpo en el lenguaje escénico?

Nuestro primer material de soporte tiene que ver con la superficie horizontal que, desde nuestros primeros instantes de vida, por acción de la gravedad, confeccionará nuestra manera de locomoción hacia la vertical para desarrollar



nuestra supervivencia. Pero antes de la construcción vertical, el sentido del tacto en la superficie horizontal, es la primera fuente de organización de nuestra coordinación. Es este sentido el que informa nuestro cerebro de las posiciones adecuadas y posibles para mantenernos erguidos, para desplazarnos, alcanzar objetivos espaciales, en fin, estimular todo nuestro ser cinestésico. El reptar será entonces, uno de los primeros métodos de locomoción gracias al cual, obtendremos el maravilloso fenómeno del desplazamiento. Para Piso Móvil, este reptar nos sugirió el análisis del deslizamiento de los segmentos corporales en el piso, como método para profundizar la conciencia corporal en la ubicación, velocidad de ejecución, textura de las superficies y principalmente la "intención" del movimiento. De allí dedujimos que nuestro estudio tenía que ver no solo con los fenómenos naturales que implican el movimiento, sino también con la intención espontánea o voluntaria que los preceden. Nuestra necesidad de "ir", hacia algún lugar. En particular en el caso de nuestra curiosidad comunicacional a través del teatro y la danza, consideramos que nuestro cuerpo podría ser entrenado al servicio de una expresión corporal que brindará una estructura estable para el que confecciona el gesto y una gestual legible para el que ve. Pero para alcanzar esta meta se requiere de un cuerpo especializado y sensibilizado con su coordinación gruesa y fina, su capacidad de organizarse en el espacio, y su habilidad para organizarse respecto a otros cuerpos. Es decir, alguien que sepa actuar dentro de cierta gestual motriz voluntariamente, pero que a la vez libere su intuición como mecanismo para ahondar y fluir en su discurrir corporal.

Este proceso de profundización motriz pasa por otras dos etapas que desde nuestra perspectiva metodológica, la argumentamos desde otros dos soportes: el cuerpo del otro y el aire. El segundo material que nos ayuda a cualificar nuestra expresión motriz, es la experiencia de tocar y maniobrar con el cuerpo del otro. En primera medida y gracias al sentido del tacto, nuestro cuerpo nos informa y se prepara para relacionarse con otra superficie física menos rígida que el piso, tridimensional y cambiante. Esto significa en primera estancia, aprender a modelar un material gracias

a nuestra propia superficie, empujándolo, halándolo, deconstruyéndolo y transformándolo con nuestras propias manos, pies, cabeza, miembros, etc. Y de una manera casi simultánea, aprender a ser deconstruible y transformable cuando estamos en las manos del otro. Conozco lo que estoy buscando al observar las consecuencias de mis actos en el material del cuerpo del otro y a la vez, en tanto material, aprendo a ponerme al servicio del otro que está intentando hallarse a sí mismo, entenderse a sí mismo, mientras me modela. Además de este despertar sensitivo, lo que estamos desarrollando es la primera experiencia de rol: cuándo somos material para un escultor, cuándo somos escultores del material. Esta relación es la que nos enseña los comportamientos motrices y sensitivos básicos que luego aplicaremos en el drama de la creación teatral. Por ello entender estos dos roles es una práctica de actuación indispensable para la construcción de forma y contenido de dramaturgias más complejas.

Finalmente, el aire es nuestro último material. El más volátil e imperceptible, pero sin el cual nuestra existencia no perduraría. El aire es un material que recorre el interior y el exterior de nuestro cuerpo, la combustión de la energía principal de nuestra locomoción, la vibración elemental de nuestras cuerdas vocales. De un lado, su consistencia leve nos hace sentirlo inexistente, imposible de manipular o concebido como mera motivación de nuestra imaginación. De otro lado, su existencia concreta roza nuestras cuerdas vocales, silva en nuestros pulmones y nos permite vivir. El ejercicio de nuestra práctica está en estudiar su maleabilidad y consistencia primero a través de nuestra superficie, tocándolo, confeccionándolo primero con nuestras manos, con nuestros pies, cabeza, miembros, etc. para que él mismo vaya modificando nuestra forma y la trayectoria de nuestros movimientos hasta convertirnos en circunvoluciones fluidas y perennes. Luego estudiar el aparato fonador interno que busca acompasarse con nuestra superficie exterior, creando una melodía simultánea entre murmullo y movimiento. Finalmente dar flujo a la palabra, a la



palabra bañada de tono, como diría Oliver Sacks. Material precioso para el discurso con el que trabajarán los actores motores.

(...) Porque el discurso –el discurso natural– no consiste solamente en palabras, ni en “proposiciones”. El consiste en una proferación – por la cual todo nuestro ser emite todo su sentido – de ahí que la comprensión implica infinitamente más que la simple identificación de palabras. (...) Las palabras, las construcciones verbales “per se” pueden, en efecto no transmitir nada, pero el lenguaje hablado esta normalmente bañado de “tono”. Envuelto en una expresividad que trasciende lo verbal... (Sacks, 1988)

Esta metodología de materiales nos ha permitido confeccionar un tipo de cuerpo y una organización del pensamiento al momento de la ejecución de Piso Móvil. Pero está claro que los tres estadios de aprendizaje: piso, cuerpo del otro y aire, tienen una interrelación más compleja y simultánea que la que nuestro método practica. Sin embargo, nos permite estudiar cada etapa a través de énfasis teórico/prácticos que, claramente al final, son indivisibles al momento de la actuación.

Actor-Motor. Profundizar una actuación basada en el cuerpo

Actor-Motor es un sistema de preparación del actor/bailarín, donde se propone la motricidad como el epicentro de las habilidades del actor y donde convergen los pensamientos, las emociones y los contenidos de la obra, para ser organizados y producidos en tiempo real. Así, llamamos “actuar” a la habilidad de hacer que estas conexiones se conviertan y evidencien en la motricidad.

Principios

1. Priorizar y diversificar las cualidades de movimiento para construir contenido escénico.

2. Crear contenidos escénicos abordando narrativas sonoras y rítmicas propias (onomatopeya, unidad silábica, gramelot, etc.). Es decir, el movimiento co-participa de una existencia sonora, porque consideramos todo el aparato vocal como parte constitutiva de la mecánica corporal y propulsor de la intención.

3. Percibir la dramaturgia del movimiento desde la tangibilidad del tiempo de ejecución: inicio, pausa, suspensión, finalización, abandono, actuación en grupo o solo. Esta capacidad de jugar con el tiempo nos permitirá profundizar y hacer tangible el espacio en la dramaturgia del actor motor.

4. Estimular la aparición de un lenguaje sígnico en el cuerpo del actor que produzca una gramática corporal.

5. Improvisar utilizando todas las herramientas expuestas anteriormente, porque el Actor Motor puede lograr resultados en la medida en que logremos organizarlos y expresarlos en tiempo real.

Análisis de una actuación basada en la motricidad de AM

Los porqués del Actor Motor

El Actor Motor propone un marco para el desarrollo de la interpretación del actor/bailarín, que se basad en el sistema de entrenamiento Piso Móvil y la Improvisación y que propondrá la construcción de lo que llamamos Dramaturgia Corporal. En búsqueda de una interpretación que reflejara nuestros procesos de investigación y creación, nos dimos a la tarea de descubrir un universo gestual que ya daba algunos visos de forma, gracias al sistema de entrenamiento Piso Móvil. Ahora se trataba de ahondar esa forma para volvernos los contenedores adecuados de discursos teatrales complejos y dramaturgias suscitadas desde el mismo movimiento, para orientar e influir los textos o ideas que se emprendían. Darle carne a un contenido que proviene desde una idea o un texto o viceversa, darle contenido intelectual o



racional a un material de movimiento, requiere de unas coordenadas y códigos específicos comunes que habiten el equipo de actores, para que, en el momento de la búsqueda, creación y producción de materiales, los resultados ya presenten un rasgo compartido de lenguaje teatral. ¿Pero cómo crear ese lenguaje compartido sin caer en la rigidización de la forma, la representación expresionista obvia o la abstracción total de lo que quiere ser dicho?

Construir parámetros consistentes pero flexibles ha sido un proceso arduo ya que se trata de automatizar ciertas cualidades y formas del movimiento, y a la vez, permanecer en la libertad de su ejecución y combinación. Este sistema oscilatorio entre lo mecanizado y su improvisación, pone al intérprete en una búsqueda de equilibrio constante entre los dos estados de su actuación. Pero más allá de buscar hallar la plenitud del equilibrio, comprendimos que la oscilación entre estos dos estados era la fuerza que producía el desplazamiento de nuestra actuación. No se trataba de evitar caer hacia alguno de las dos tendencias de nuestra actuación, sino de utilizar esta caída como la fuerza oscilatoria que empujaba el viaje de nuestra interpretación. Esto es lo que llamo la barca de la interpretación: dos fuerzas gravitacionales (la técnica estable racional y la intuición de la improvisación) forcejean con nuestra actuación atrayéndonos hacia cada uno de sus costados, produciendo en nuestra embarcación un movimiento pendular, donde nuestro trabajo es evitar volcarnos y a la vez utilizar esta oscilación para avanzar a través del flujo de la escena. Inevitable citar a Thomas Richards a propósito de Serge Grotowski:

En aquel momento no me di cuenta de que estaba siendo testigo de esos dos aspectos tan importantes en el proceso creativo en teatro, los dos polos que confieren a un espectáculo su equilibrio y plenitud: por un lado, la forma, y por el otro, el flujo de la vida, las dos orillas que permiten que el río fluya fácilmente. Sin esas dos orillas tan sólo existiría una charca, un pantano. Ésta es la paradoja del oficio del actor: el equilibrio de la vida escénica puede aparecer sólo a partir de la lucha entre estas dos fuerzas opuestas. (Richards, 2024)




Los paraqués del Actor Motor

Para el Actor Motor el asunto primordial es la creación lenguaje gestual y ello nos develó varios problemas: el primero es que tenemos la tendencia a asumir que el gesto, al ser connatural a la expresión humana, no requiere de mayor entrenamiento. El segundo es que no nos damos cuenta que el volumen de gestos que manejamos en la cotidianidad es muy reducido y desde un punto de vista teatral puede llegar a producir una actuación muy pobre. Tercero, que para que el gesto sea legible debe ser visibilizado. Cuarto, que pensamos que

el gesto siempre esta producido por una emoción y en gran cantidad de casos su rol no es la carga emocional sino la estructura de sostén donde se posa la emoción. Muchos gestos son involuntarios y no necesariamente cada uno de ellos denota un estado psíquico o emocional específico, sino que su alternancia y construcción (su gramática espacial y temporal, podríamos decir) van generando un tejido expuesto en donde puede emerger la emoción. Es indispensable discurrir gestualmente en el tiempo y el espacio para que el fenómeno de la comunicación teatral suceda. Pero otro elemento emergente de la actuación del Actor Motor, es dejar la evidencia para el que observa. Dejar la evidencia, se refiere en nuestro caso, a extraer la gráfica de la gestual, su dibujo, su trazo, su huella. Graficar se trata de que nuestra gestual trascienda la actuación rutinaria de la cotidianidad y la provoque desde el uso del tiempo de ejecución y la sofisticación de cualidades de movimiento. Pero no podemos olvidar que la gráfica de cada gesto no tiene valor si no está unida a una serie de graficas coadyuvantes y concatenadas de otros gestos, que unidos, construyen un tejido, un lenguaje. Y aquí, regresamos a uno de los combustibles fundamentales de nuestro camino expresivo: la intención. Nuestra graficación del gesto (con sus sofisticaciones técnicas empleadas) es combustionada por la intención del querer decir y por esa conciencia del actor de saber que está siendo observado, que su rol es excorporar la narrativa y que está siendo leído por alguien hambriento de leer. En fin, convertir su oficio en teatro es construir el puente palpable que entrelaza a la idea





autora y al lector a través del trazo legible del cuerpo del actor. Thomas Richards cita las palabras de Grotowski:

En/tensión: intención. No hay intención si no hay propiamente movilización muscular. Eso también forma parte de la intención. La intención existe incluso en el nivel muscular del cuerpo y está ligada a un objetivo fuera de nosotros. (...) Normalmente, cuando un actor piensa en las intenciones, ' cree que significa «bombar» un estado emocional. No se trata de eso. Las intenciones están relacionadas con los "recuerdos del cuerpo», las asociaciones, los deseos, el contacto con los otros, pero también con las en/tensiones musculares.

(Richards, 2024)

El Actor Motor es una puerta de acceso al mundo del teatro desde la motricidad como la cualidad que concretiza la existencia dramática. Esta motricidad se refiere a trasegar y fluir a lo largo del tiempo y espacio de la escena, de sus metáforas, representaciones, emociones y hacer de los contenidos dramáticos una encarnación vívida por el intérprete y resentida por el observador.

Epílogo

Nuestro tránsito escénico desde la danza contemporánea hacia la teatralidad está reflejado en un camino artístico empedrado de más de veinte años, donde forma y fondo han sufrido un sinnúmero de metamorfosis, con algunas etapas a veces confusas y secas y con muchas etapas reveladoras que nos llevan a puertos donde nuestra barca se puede asentar y maravillarse ante los descubrimientos. Este transcurrir y discurrir artístico es nuestro patrimonio cultural. Es lo que hallamos y seguimos buscando y es lo que transmitimos a los artistas que se codean con nuestro saber. Cortocinesis desde mi punto de vista representa no solo una compañía independiente o un emprendimiento cultural estable, sino una referencia más para la gran biblioteca de la formación teatral en América Latina. Es un lugar que refleja en parte, la identidad de lo que se produce al interior de nuestro territorio a través de un

oficio universal como lo es el Teatro, un espacio que nos deja percibir parte de nuestros rasgos locales identitarios y a la vez dialoga con otras identidades teatrales foráneas. Y finalmente, es también una ruptura del catálogo de lo que consideramos separadamente como danza y teatro, performance y actuación, que tanto habita hasta nuestros días en los espacios de exposición escénica. En nuestro caso, el asunto no es ser multi o interdisciplinar, es más bien comprender que la escena es un desafío de la comunicación que nos conlleva a poner en diálogo diversidad de actuaciones de nuestro ser, y que estas actuaciones son solicitadas por una fuerza gravitatoria de la creación tan fuerte, que puede expulsarnos si no poseemos un anclaje concreto. Nuestro anclaje lo hallamos en nuestro cuerpo.

Referencias

Sacks, O. (1988). *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*. Edition du Seuil.

Richards, T. (2024). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Alba Editorial.





Cuerpos liminales en la escena de 1880

Silvia Antúnez Rodríguez-Villamil

De la ópera al circo

Al estudiar el conjunto de espectáculos que se estrenan en la ciudad de Montevideo en las décadas de 1880 y 1890, se destacan la ópera y el circo. Lo primero que llama la atención al contemplar estas dos expresiones, es la aparente oposición que guardan entre ellas, ya que se construyen ambas sobre el mismo mecanismo que descansa sobre la carencia de una herramienta física en virtud de destacar otra.

La ópera concentra toda su energía en conducir el vector de aire que resuena en la cavidad vocal que hace de ella un instrumento de virtuosidad musical, siendo preciso para lograrlo la cuasi inmovilidad del resto del cuerpo. Mientras el circo exhibe la maravilla de las posibilidades elásticas del cuerpo que requiere a su vez la ausencia de la voz; lo que se expresa en las acrobacias y también mediante las pantomimas que tuvieron amplio desarrollo en la década del ochenta.

Es así como ambos espectáculos, aunque situados en los extremos, responden a un idéntico procedimiento. Pero no solo reflejan la tradicional oposición entre la cabeza —si asumimos que el aparato fonador se aloja en ella— y el cuerpo, sino que ambos traducen en principio, una jerarquía social vigente desde la antigüedad. Aunque esto constituye un lugar común que favorece las generalizaciones, no se puede desconocer que la frecuentación de la ópera estaba destinada principalmente a la clase dominante, mientras que los circos apuntaban a

un público familiar y popular. A pesar de ello, esta división no era excluyente; existía movilidad entre los públicos que podían acceder a unos y otros espectáculos¹.

Es decir que por un lado tenemos la ópera, asociada al lujo, las glorias europeas, los decorados y la puesta en escena; por otro el circo, despojado, pobre, comunitario y a la vez cosmopolita y en permanente movimiento.

Sin embargo comparten el mismo tipo de recursos; el estatismo del cantante lírico contrasta con la flexibilidad del acróbata, pero ambos son cuerpos coaccionados, restringidos, porque así lo requiere la técnica para desarrollar su oficio: el trapecista da su salto mortal y el cantante su do de pecho. Ambos están dentro de las proezas, tanto físicas como vocales y respiratorias.

No obstante, a pesar de la diversidad de espectáculos que se ofrecen en Montevideo, encontramos en la crítica de la época una llamativa superposición entre las figuras de actriz y de cantante. Veamos un ejemplo:

Es lástima que las notas más agudas de esta actriz no sean lo bastante dúctiles para la afiligranada labor de agilidad y vocalización que exige esa admirable página de Donizetti. Por lo demás, la Mancini se hizo aplaudir con justicia, y nosotros acompañamos al público en sus manifestaciones de agrado, que fueron causa de que la actriz saliera tres o cuatro veces a la escena (Blixen, p. 24, 1894)

¹ Aspecto tratado en mi ponencia "Espectadores y flâneurs del fin de siglo montevideano" (2024).

Si bien ambas presuponen la función de interpretación, la cantante se ve obligada a alcanzar notas exactas y precisas, casi matemáticas, que distan de la libertad compositiva de la actriz. Como dice Naudeix (2011), *"Cantar se vuelve entonces una acción física manejable como tal"*² lo que explica que se sacrifique el texto en favor de la emisión vocal. Como dice esta autora, la emisión está al servicio de las notas, no del sentido del texto.

La potencia alcanzada por la voz es una proeza que responde al orden de lo excepcional. La ópera se inscribe en una zona de liminalidad entre teatro y música, si entendemos con Dubatti (2020) que "llamamos liminalidad en un sentido más extenso, a la tensión de campos ontológicos diversos" (p. 81).

La ópera que posee varios períodos de apogeo, principalmente en el siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII, vuelve a conocer una intensificación en la segunda mitad del siglo XIX (Durand). Para Durand, la ópera es el más alto reflejo del *aparato* de una época en la que predomina la apariencia y el lujo, lo que se traduce principalmente en la evolución de la sala de teatro con la aparición de las galerías, hechas para mostrarse y ser visto ya que el público queda frente a frente. Volvemos a remitirnos al crítico anterior:

*Sentirme feliz al ocupar mi butaca, y al tender la vista en torno mío,
mientras colocaba el sombrero, doblaba el paletot y desenfundaba los gemelos.
La sala estaba espléndida, como en las fiestas patrias. Muchas caras conocidas;*

² Mi traducción.



el primer entreacto lo pasé repartiendo saludos a derecha e izquierda (Blixen, 1894 p. 97)

El elemento óptico mencionado, los gemelos, introduce la importancia de la mirada que se expande en las últimas décadas del siglo XIX en la escena local a través de los espectáculos de magia, los ilusionistas, las fantasmagorías y la gran variedad de ingenios ópticos que conforman el pre-cine como el Gran kaleidoscopio, el Poliorama, el Silforama, el Diorama, el Cosmorama; todos ellos antecedentes del cinematógrafo.

Corporalidad femenina: entre teatro, circo y pre-cine

Dentro de las atracciones o variedades expuestas por magos e ilusionistas, durante este período ocupa un lugar singular la presencia de la mujer.

Miss Kara es la exótica ayudante del ilusionista Conde Patrizio desde el inicio de la década del ochenta, sorprendiendo más adelante con: *Hada Mélusine*. *Misterios de Isis de Cagliostro* mientras que el Dr Lynn del mismo ramo, promete: “Escamoteo de mujer. Mutilación del cuerpo humano y otras sorprendentes novedades” (1887). El año anterior se había presentado de forma independiente: “Exhibición de la joven inglesa Miss Thaumia procedente del Palacio de Cristal de Londres: Una mujer mutilada flotando en el espacio. Reconocida por personas científicas”. Unos años antes se presentaba otro ilusionista, Bosco quien anunciaba “La decapitación: el señor Bosco le cortará la cabeza a una persona viva de la sala”

Luego encontramos a “la célebre Fatina o mujer torpedo eléctrico que ha llenado de admiración a Europa entera, lo que nunca se ha visto en Montevideo. Las

celebridades de la ciencia médica están invitados a venir a verla gratis con sus respectivas tarjetas”.

El cuerpo femenino presente aunque amputado, sigue el camino de los efectos mágicos creados por Méliès y Buatier. En cuanto a las cabezas decapitadas, son un tópico recurrente de los efectos del pre cine y pueden verse en las películas de Méliès como *L'illusionniste double et la Tête Vivante* (1900).

De esta manera, las atracciones mencionadas pueden verse en Montevideo al mismo tiempo que se exhibían en Francia y en Inglaterra.

Podría decirse que esta presencia femenina “cortada” de los ilusionistas encuentra una prolongación y se desarrolla en la primera década del siglo XX en el teatro, a través del Grand-guignol³. De esta manera, esta presencia fragmentaria revela una femineidad emergente y fabulada en *femme fatale* que posteriormente vería su apogeo en las actrices del cine mudo⁴.

Por otra parte, en América Latina, Erminia Silva (1996) refiere y documenta que numerosas familias circenses europeas se instalaron en Brasil a lo largo del siglo XIX, es decir en toda la región, que abarca Uruguay y Argentina⁵.

Estos circos cuyo núcleo, como demuestra Silva era el circo-familia, fueron transmitiendo sus saberes a las generaciones siguientes, al tiempo que su forma de

³ Sobre este tema ver mi ponencia: “La recepción del Grand-guignol en el Río de la Plata”.

⁴ La vinculación entre espectáculos ópticos y teatrales presentes en Montevideo entre 1880 y 1910, es un tema desarrollado en mi tesis doctoral a la que pertenece el presente trabajo.

⁵ Sobre este tema ver mi ponencia “Hacia un teatro bárbaro regional, a fines del siglo XIX”, XII Coloquio Internacional Montevideana, FHCE UDELAR, 2024.



vida nómada favorecía la mezcla y la deslocalización de los integrantes para fusionarse con otros circos-familia que vivían en territorios vecinos, dentro de la misma región. Allí demuestra Silva que las mujeres, además de su papel tradicional, recibían desde niñas aprendizaje profesionalizante a la par de los varones. Esto se reafirma en Uruguay mediante la popularidad de artistas infantiles, entre los cuales las niñas aparecen como favoritas: es el caso de Adelina Cavara y Gemma Cuniberti, ambas de procedencia italiana en la década del ochenta, que suscitaban verdadera adhesión del público.

Estos casos pueden vincularse a las mujeres de los espectáculos de magia e ilusionistas mencionadas más arriba, que hacen de todas ellas “fenómenos” de circo y de variedades.

A ello también se suma el hecho de que las mujeres destacaban en los números ecuestres que completaban el tradicional repertorio circense.

El análisis de la escena permite observar en forma paralela aspectos provenientes de espectáculos extranjeros como locales, aunque todos tienen lugar en Montevideo.

Un factor evolutivo en nuestra región separa la ópera del circo, dejando de lado la simetría que se venía planteando anteriormente; la pantomima de circo adquiere protagonismo en la década de 1880. Pronto se vuelve la pieza central de la representación de circo con *Juan Moreira* en 1884 y evoluciona hacia una forma teatral hablada, en su versión de 1886.

Mientras la ópera, en ese momento, no evoluciona de igual manera; parece conservar una forma estática. Sin embargo, no está exenta de matices; por oposición



a la gran ópera italiana encarnada por Verdi o a la ópera alemana de Wagner, la ópera francesa, más discreta, se distingue por la importancia que se le da al recitativo (Naudeix 2011), es decir al componente de la actuación, lo que explica el prestigio de los grandes libretistas de ópera franceses. En este aspecto destaca Eugène Scribe quien fue el libretista de Meyerbeer pero también de Verdi, Auber, Halévy, Offenbach y Donizetti.

De esta manera, tanto la ópera como el circo no dejan dudas sobre su proximidad y liminalidad con el teatro que aparece como una zona de encuentro en la que se cruzan distintas artes del espectáculo. Es decir que el teatro o la *teatralidad* entendida como dice Pavis (1998) por "aquello que en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico)" es el terreno común de estas manifestaciones.

Esta teatralidad, en la escena de 1880 deja su huella notoria en el cuerpo del artista: cuerpo femenino mutilado, que asoma parcialmente en los efectos del pre cine; cuerpo opulento, virtuoso y sede del imponente caudal de voz para el cantante; cuerpo ágil y aéreo del circense, que desafía las leyes de la gravedad y expone su cuerpo al peligro para sorprender a su público, espectador.

Volviendo a la cita de Blixen que refería a la mirada y a los gemelos, la disposición de las galerías promueve la importancia del espectador cuyas prácticas de teatralidades sociales colocan en una situación simultánea de observar y ser observado.



Cuerpos que gozan y cuerpos que padecen

El público montevideano de ese período se divierte con actividades que involucran el cuerpo; la pista de patinaje o skating rink, la pelota vasca, la playa, el carnaval. Todas estas actividades pueden considerarse en términos de cuerpos que gozan con el movimiento en libertad, generalmente al aire libre.

Mientras que, a través del periódico, que es nuestra fuente información primaria para la cartelera de espectáculos, vemos también, aunque diseminados por el diario, los avisos o *reclames* de productos que nos permiten descifrar las necesidades más apremiantes y que hablan de los anhelos de nuestros compatriotas. Estos productos revelan todo tipo de incomodidades corporales. A modo de ejemplo citamos un fragmento de uno de ellos:

Débiles y pálidos: muchas personas están débiles, cansados y se irritan fácilmente. Para tales personas la vida no ofrece atractivo ninguno y hasta razonan que hubiera sido mejor no haber nacido. Los órganos no cumplen su misión; se sienten doloridos, ténues y aún dolores severos en carnes y huesos. ¿Qué prueban esos síntomas? Se debe a que la sangre está depauperada, desprovista de sus vivificantes elementos. Usted necesita precisamente estas píldoras que purifican y enriquecen la sangre (La Razón, 1884).

Lo interesante es notar la cantidad de productos vinculados con la sangre, la calidad de la sangre o el espesor de la sangre, como estas píldoras del Dr Williams o las píldoras catárticas del Doctor Ayer. Esta visión pseudo científica es típica del siglo XIX y puede verse en ella una prolongación del determinismo; la mala sangre, el factor hereditario de corrupción y enfermedad o el condicionamiento del medio que conlleva un deterioro o una degradación. Lo mismo sucede con la sexualidad, ya que

se asocian los fluidos corporales masculinos con el agotamiento y la debilidad (Barrán, 2008).

El cuerpo es entonces fuente de temor, tanto como fuente de placer y se encuentra en un primer plano en estas décadas. Por eso no es raro encontrar una presencia fuerte de la corporalidad en la escena. Se trata de cuerpos ejemplares, cuerpos excepcionales, capaces de producir música con su propia resonancia y su voz, o de realizar acrobacias, suspenderse en el aire, explorar los límites de sus posibilidades.

Sin embargo, en la escena, pesan los prejuicios, aceptando sin reservas a los cantantes líricos, a los que se asimila a la categoría de actores mientras que la pantomima no es percibida por la crítica como una técnica de actuación acabada, como si se demostraría en las décadas siguientes con Charles Chaplin (nacido en 1889), Buster Keaton (nacido en 1895) o Jean Louis Barrault (nacido en 1910), de quienes nadie pone en duda la condición de actor.

Por lo tanto, podemos decir que en este fin de siglo montevideano, además del teatro en un sentido estricto, sobresalen la ópera y la pantomima como expresiones artísticas que involucran el cuerpo, en un momento en que el público, a través de sus propias vivencias, se siente especialmente identificado.

Referencias

Antúnez, S. (2024). "La recepción del Grand-guignol en el Río de la Plata" en María Natacha Koss (coordinadora general), Daiana Calabrese, Damasia Olivera, Gisela Ogás Puga, Luciana Opezzo, Luciano Percara, Agustina Trupia (editores), *La investigación*



desde el Teatro, el Teatro desde la investigación, ISBN/ISSN: 978-631-6597-12-0, UBA FILO, 2024.

Antúnez, S. (2024). "Espectadores y flâneurs del fin de siglo montevidiano", VI Jornadas de Teoría, Historia y Gestión del espectador Teatral, IAE, UBA-FILO, 2024.

Barrán, J. (2008). *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos*, Zonalibro.

Blixen, S. (1894). *Desde mi butaca*, Imprenta Nueva España.

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad*, Editorial Gedisa, 2020.



NUNCA SALES



FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



centro cultural
MANIZALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

SIENDO
el MISMO

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

**Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024**



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM