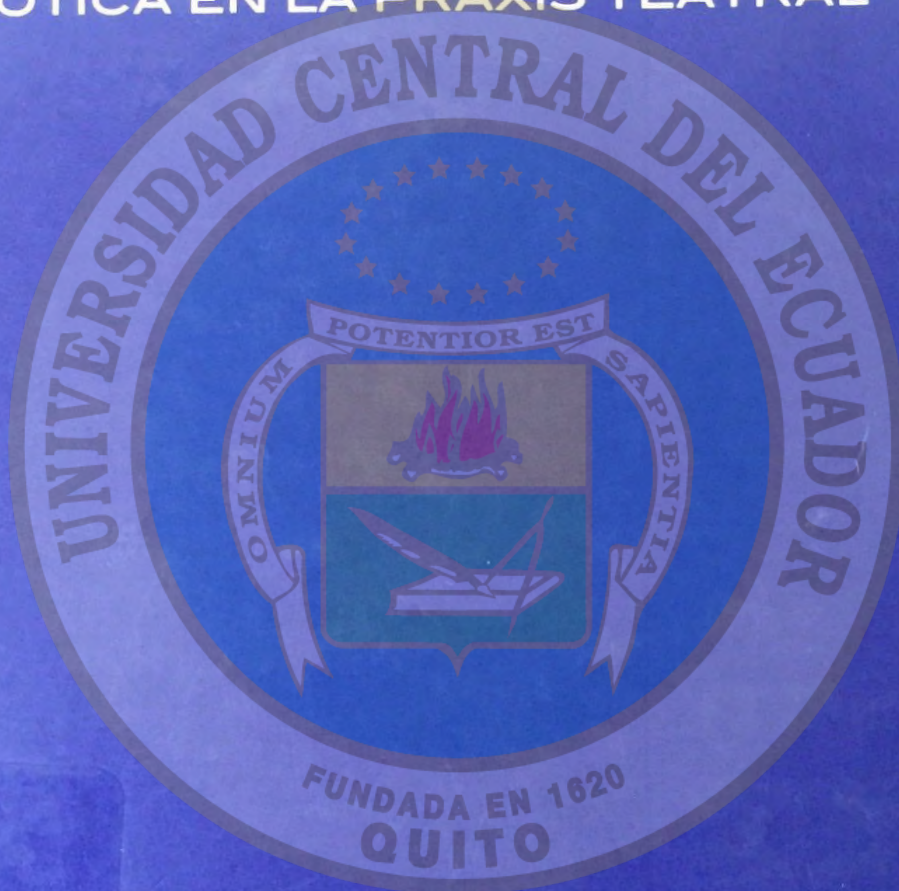


LUIS CÁCERES CARRASCO

# UNA POÉTICA PARA EL CUERPO

LA SEMIÓTICA EN LA PRAXIS TEATRAL





## BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

|                                        |  |                    |  |
|----------------------------------------|--|--------------------|--|
| <b>BIBLIOTECA</b>                      |  | <b>PISO</b>        |  |
|                                        |  | <b>ESTANTE</b>     |  |
|                                        |  | <b>BANDEJA</b>     |  |
| <b>CONVENIO<br/>INTERINSTITUCIONAL</b> |  | <b>UNIVERSIDAD</b> |  |

159

-2

6

LUIS CÁCERES CARRASCO

# UNA POÉTICA PARA EL CUERPO

LA SEMIÓTICA EN LA PRAXIS TEATRAL



Quito, mayo de 2015



© **Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral**

Luis Augusto Cáceres Carrasco

lamesasalsa@gmail.com

ISBN: 978-9942-21-092-0

Diseño y diagramación: Laly Moreno Salas

Edición y corrección de estilo: Paulina Rodríguez Ruiz

Primera edición: 500 ejemplares

Red Latinoamericana de Mimo

Impreso en Quito, Ecuador

Mayo de 2015



Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del autor.





***A Micaela y Felipe***

# Índice

|                                                       |           |
|-------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Prólogo</b> de Paolo Michelotto                    | <b>9</b>  |
| <b>Introducción</b>                                   | <b>17</b> |
| <b>CAPÍTULO I: El intérprete</b>                      | <b>21</b> |
| El actor propositivo                                  | 21        |
| Los textos sobre mimo y pantomima                     | 22        |
| El mimo                                               | 24        |
| El mimo objetivo                                      | 26        |
| El mimo subjetivo                                     | 27        |
| <b>CAPÍTULO II: Herramientas del mimo</b>             | <b>29</b> |
| Transposición del movimiento                          | 30        |
| Dinámica de los elementos                             | 33        |
| Movimientos esenciales                                | 34        |
| Primera postura                                       | 37        |
| Segunda postura                                       | 38        |
| Tercera postura                                       | 39        |
| Cuarta postura                                        | 40        |
| Quinta postura                                        | 41        |
| Sexta postura                                         | 42        |
| <b>CAPÍTULO III: Vectores, poética y metalenguaje</b> | <b>43</b> |
| Vectorización                                         | 43        |
| El eje metonímico                                     | 47        |
| Vectores conectores                                   | 47        |
| Vectores secantes                                     | 48        |
| El eje metafórico                                     | 48        |
| Vectores acumuladores                                 | 49        |
| Vectores embragues                                    | 49        |
| Sintagma y paradigma                                  | 50        |
| El metalenguaje                                       | 51        |
| Figuras poéticas no verbales y la técnica del mimo    | 52        |

|                                                                                             |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>CAPÍTULO IV: Propuesta metodológica y análisis de indicadores</b>                        | <b>55</b>  |
| Denotación y connotación en las dinámicas de los elementos                                  | 56         |
| Denotación y connotación en las seis posturas esenciales                                    | 62         |
| Acciones, actitudes y conceptos en las seis posturas esenciales                             | 67         |
| Relación entre posturas y dinámicas                                                         | 72         |
| La secuencia de acciones                                                                    | 72         |
| La acción principal y las acciones secundarias                                              | 77         |
| Relación entre la red de vectores, las dinámicas de los elementos y las posturas esenciales | 83         |
| <b>CAPÍTULO V: Conclusiones y recomendaciones</b>                                           | <b>87</b>  |
| Conclusiones                                                                                | 87         |
| La transfiguración y el mimo                                                                | 87         |
| La acción física                                                                            | 88         |
| Lo modal                                                                                    | 89         |
| La intención o acción interna                                                               | 90         |
| La conceptualización                                                                        | 90         |
| El entrenamiento                                                                            | 91         |
| Concentración y atención                                                                    | 91         |
| Modelar el movimiento                                                                       | 92         |
| Recomendaciones                                                                             | 93         |
| El pensamiento binario                                                                      | 93         |
| El distanciamiento y la poética del mimo                                                    | 95         |
| La escucha                                                                                  | 95         |
| El actor propositivo                                                                        | 96         |
| <b>CAPÍTULO VI: Propuesta</b>                                                               | <b>99</b>  |
| El eje metonímico y el metalenguaje                                                         | 99         |
| Conectores                                                                                  | 100        |
| Secantes                                                                                    | 101        |
| El eje metafórico y la connotación                                                          | 102        |
| Acumuladores                                                                                | 104        |
| Embragues                                                                                   |            |
| <b>Bibliografía y material de referencia</b>                                                | <b>107</b> |



## Prólogo

### **Por una semiología del mimo: La poética como resultado en la construcción de lenguajes no verbales**

Saussure en su *Curso de lingüística general* —documento fundador de todo cambio de comportamiento de las ciencias humanas de los años sesenta para acá— hace una observación que solo un sabio haría: mi estudio tiene como objetivo el lenguaje estructurado como sistema fonológico, hay muchos otros sistemas y para entenderlos necesitaríamos una ciencia más amplia que dé cuenta del conjunto de estos sistemas, incluyéndose el lingüístico. Esta ciencia se llamaría semiología, una ciencia de los signos.

Es ahí que él hace una previsión temeraria en la ciencia: “Venrá alguien después de mí que hará ese trabajo”. Varios querrán enfrentar esa tarea y sin duda Barthes fue su mayor investigador.

Mas el propio Barthes —de grandeza de los quilates de Saussure— juzgó que su esfuerzo había reducido la semiología al modelo lingüístico. Y que eso no valía la pena. Es así que casi destruyó varios y voluminoso trabajos.

A partir de Saussure, Barthes inició un camino de total soledad por aquello que designaba, en nuestros encuentros del Seminario en la casa vieja al lado de Ponte Alma, como sociología de los símbolos, signos y representaciones sociales. Todo lo que escribió después escribió con brillo. Pero no volvió a intentar indicarnos caminos académicos o científicos de forma clásica.

Partió para inspirarse e inspirarnos, leyendo ahora un universo nuevo y dejado en su desorden y sin reglas; el universo en que podrían caber todos los lenguajes de manera metódica y eficiente en sus caminos.

Quedamos huérfanos con su muerte prematura, mas no abandonados.

Barthes nos dejó finalmente libros para proseguir tratando de encontrar el camino o la media docena de caminos que podrían llevarnos a elucidar cómo los hombres en el curso de su existencia producen una colección interminable de movimientos, de gestos, de miradas, de acciones significativas. Que produzcan significado. Que produzcan cambios y riesgos, garabatos, tesis, textos. Que produzcan encuentros. Y muchas veces que no produzcan nada, apenas aparecen codificadamente para no remitirnos a ningún lugar, para dejarnos en suspenso sobre nosotros mismos y nuestra humanidad, cuyo resultado sea apenas una enorme y gigantesca fascinación. Un poderoso estar allí simplemente en contemplación, dentro de nosotros mismos y al mismo tiempo sumergidos en el universo de los hombres, como en suspensión. Ya había buscado este éxtasis en *La cámara lúcida* y en *Sade, Fourier y Loyola*, pero me pareció entregarse totalmente a esa no ciencia, sino ascetismo, en su libro sobre Japón.

Partió definitivamente para hacer una carrera solo —por su extrema dificultad—. Nosotros, sus discípulos, descansamos.

Debo decir también que tal ocio casi entregaron a la semiología al desaparecimiento, con el crecimiento celular anormal y canceroso de la semiótica y de la pragmática, en violenta oposición un tanto científica la mayor parte de las veces, cosa que no nos preocupaba, tal la tranquilidad de nuestro ejercicio. Y que todos sabíamos que la raíz del desenvolvimiento pragmático estaba ciertamente en el trabajo incitador de Jakobson.

La lingüística de ese señor, deudora del Círculo de Moscú, vasta, brillante, se integró a dos métodos tomados y más bien difundidos de las ciencias humanas o funcionalismo.

Al definir el trabajo y las operaciones del lenguaje como funciones, Jakobson se colocaba clara y abiertamente al lado del lado oscuro anunciado por Saussure: los dos usos del lenguaje. Pues el funcionalismo es un método de investigación



de usos nada más. Lo que Saussure sumariamente había desterrado de su campo "Estudiamos la lengua, no la palabra".

¿De dónde partirán todos los pragmáticos si no del lenguaje como *performance*?

En palabras menos pomposas: ¿del uso de ella?

Las lenguas se crean a partir de errores de uso: todas las lenguas latinas provienen de un latín hablado desastrosamente y este a su vez de un sánscrito, etc.

Importante punto de partida o de la pragmática hasta la llegada descuidada de Saussure y la triunfal de Chomsky en 1957 y su gramática transformacional. Hasta allí los "usos" podrían explicar el funcionamiento de lenguas —cosa contra la cual se va a batir honrosamente Saussure—, dando un nuevo foco a las investigaciones. El foco no sería más lo filológico, aún tan apreciado por Nietzsche. El foco no sería más lo histórico, aún tan apreciado por Marx. El foco no sería más una genética de cierto modo freudiana, el foco no sería más los orígenes, concepto divulgado y aceptado por unanimidad de las humanidades de Occidente. Fuesen orígenes darwinianos o marxistas, el foco sería simplemente el estado actual de la cuestión. El tablero puesto y revuelto. Y este corte en el objeto se nombraría corte sincrónico.

Saussure —buen profesor y didacta— comparó la situación de la lengua y del lingüista mediante el factor tiempo, base del concepto de historia, con una partida de ajedrez. La posición actual asumida por las piezas del tablero da a los jugadores una noción exacta de la situación del juego. Su percepción de tal situación independiente de la forma como una pieza u otra cambió dentro de la partida hasta que asumiese la actual posición. Claramente todos, lingüistas, semióticos, semiólogos debemos a la formulación de Saussure, el punto de partida económico del trabajo del lenguaje, modalidad que fue conocida como estructuralismo. Por él, podemos iniciar el estudio a partir de cualquier momento de la historia, pues no es la referencia histórica la que explica la organización del lenguaje.



Casi presentándose como “antihistoricista” —creando enormes problemas con las teorías marxistas, por lo tanto, antidarwinista, creando enormes problemas con el funcionalismo y otros ismos menores de Occidente— Saussure nos legó una llave para la comprensión de los posibles otros rumbos del saber. Claro, y los cerró todos, sucesivamente, la perspectiva de los lenguajes y de su organización estructural y sistémica.

Inventó la lingüística moderna y de un solo boceto el estructuralismo.

El estado histórico de la cuestión lingüística y de sus extensiones pragmáticas no cabría aquí, en un prefacio.

Cabe situarnos dónde quedamos y en qué lugar de pensamiento y discurso científico occidental se sitúa el trabajo que usted leerá. En que él avanza. Y cómo hábilmente él consiguió regresar a la dinámica del cuerpo en el interior de nuestros análisis.

Es una de las virtudes de ese punto de partida de Luis Cáceres y también es exactamente la calidad de su posición en el interior de esta historia. Él no trabaja en el interior de esas perspectivas, mas el interior de esas perspectivas, haciéndose así un estructuralista para nuestro tiempo y grado de conocimiento, y no un mero historiador de lo que pasó.

He ahí que cabe su escuela en el campo de la semiología y no de la lingüística para trabajar los posibles lenguajes no verbales y otros. He ahí que se sitúa su relación estrecha con Barthes y Lacan, y la razón también por la cual estoy aquí escribiendo este prólogo con inenarrable placer.

Hablando a nombre de Barthes, tenemos que decir que, si bien semióticos y pragmáticos trabajaron arduamente para establecer los caminos de esta ciencia más general —los deudores frente al gusto de Saussure—, otros semiólogos estábamos tomando vacaciones. Ah y qué buenas eran esas vacaciones, con las fabulosas ideas decretadas por el Sr. Barthes.

Él nos había dado la mayor de todas las lecciones: relajen, no transformen de nuevo esa ciencia en un montón de retazos



y picadillo de tanto buscar caminos. Ella tiene que ser general. Y eso tal vez sea un desafío que rebasa lo que podamos pensar como ciencia. Pues ciencia general bordea a la religión. Y ciencia particular no es ciencia.

Él nos había dado la mayor de todas las lecciones: relájese, no transformar una vez más esta ciencia en un montón de tapas y picadas ambas rutas de búsqueda. Tiene que ser general. Y esto es quizá un reto que va más allá de lo que podemos pensar como la ciencia. Puesto que la ciencia bordea la religión. Y la ciencia particular no es ciencia. Paradoja que hizo desaparecer, a lo largo del camino de estos arduos años, a nuestros colegas la búsqueda común, los semioticistas y pragmáticos.

Pues la generalidad en la pragmática fue buscar el uso de la formación de un camino. Un corte seco, cartesiano. Un corte apenas ya es funcionalista. Describiría el funcionamiento de un campo, cerrado —o en frontera—. Una búsqueda por el proceso original, por el *performance*, que hubiera sido útil para una semiología teatral, fue devorada por el cierre necesario del discurso científico. La pragmática se cerró sobre sí misma.

Pues el discurso científico —y Saussure lo sabía y nos alertaba sin querer— tiene un cierre necesario, de peso, gramatizado: él siempre circunscribe un campo alrededor de un objeto. Él solo puede ser un discurso sistematizado, esto es, regulado por una codificación restrictiva: la de su propio campo.

Esfuerzo tantálico<sup>1</sup> y sisifano<sup>2</sup> que Barthes emprendió al lado de todos estos.

1 Tántalo: era hijo de Zeus, extraordinariamente rico y famoso, lleno de vanidad, faltó a los dioses con tanta maldad que lo arrojaron al Hades, donde fue sometido a terribles tormentos. Estaba en un estanque cuya agua le llegaba hasta la barbilla y, sin embargo, sufría una sed devoradora. Padecía un hambre tremenda cuando detrás de él había frutales, cuyas ramas se curvaban sobre su cabeza. También tenía terror a la muerte, había una roca enorme suspendida en el aire sobre su cabeza y amenazaba desplomarse a cada momento.

2 Sísifo: en la mitología griega, rey de Éfira, hizo enfadar a los dioses por su extraordinaria astucia. Como castigo, fue condenado a perder la vista y a empujar perpetuamente un peñasco gigante montaña arriba hasta la cima, solo para que volviese a caer rodando hasta el valle, desde donde debía recogerlo y empujarlo nuevamente hasta la cumbre y así indefinidamente.

Hasta que...

Hasta la...

Hasta el disfrute.

El disfrute fue el gran legado de Barthes que no se refiere a los textos y consecuentemente a la ciencia, la semiología, la lingüística, la antropología, y el logos, a todos los logos.

La generalidad da comprensión científica al conjunto de signos —realizando el deseo profundo de Saussure—, era la creación de un camino. Y claro, como buen científico del siglo XX, como buen profesor y amante de su objeto, buscó crear un camino para usos del lenguaje.

Un camino más general y abarcador fue rediseñado por Barthes para disfrutar. Un uso y un disfrute. Esa segunda posición delante de dos señales se debe a Barthes.

Para Saussure, hallado el camino general, el resto, su aplicación ordenada, sería gozo.

Pero disfrutar no tiene un camino, son infinitos. Y esa fue la generalidad barthesiana.

Hasta el día en que, después de años de sosiego en mi ocio semiológico que daba el placer y la ventaja de ser de los discípulos bien amados, honrados y próximo divagando por infinitos caminos placenteros, entro en un taller de semiología del mimo, trabajado por Luis Cáceres. Él estaba allí para insistir en encontrar los caminos que habíamos abandonado hace mucho. Y de la manera más simple y exacta: retomando los rastros que habíamos dejado atrás, los de Jakobson, Lacan y Barthes.

El presente trabajo es una tesis de maestría. Pero diferente a esas tesis anacrónicamente cansadas, lo que vemos en Cáceres no son las reglas de un juego. Él no busca solo una gramática, busca una gramática transformacional. Que permita e incluya el proceso y el cambio —esos de toda *performance*— sea en mimo o en otras formas discursivas escénicas. Lo que Cáceres



va a hacer aparecer delante de nosotros, primeramente, será una tesitura.<sup>3</sup>

Y ahí ese caminar de Cáceres se hace sólido y fluido al mismo tiempo. Se hace bartheano.

Inicia retomando los caminos poéticos de su padre, sus ejes, sus planos.

Petronio Cáceres, luego de su trabajo con los tropos gestuales, propone once posturas esenciales fundamentadas en el uso del espacio, la kinesfera y la relación del ser humano desde los ejes y planos corporales. Para enseguida, reincluir esos tropos a partir de las propuestas de Roman Jakobson sobre metonimia y metáfora, ampliadas posteriormente por Jacques Lacan. Luis Cáceres prepara el terreno para una semiología del mimo, iniciando por un reconocimiento del cuerpo en sus posturas esenciales, anclado en el delicado trabajo para una expresión corporal orientada por una reeducación motriz, de su padre Petronio Cáceres. Y, didácticamente simplifica esas variaciones en las seis posturas que sirven de base en el mimo de la escuela de mimo de José Vacas. Para después seguir avallando ese terreno con las marcas de una poética del cuerpo escénico, en un vasto trabajo de investigación que va de la retórica tradicional a las modernas teorías lingüísticas. Las páginas de Cáceres sobre los dos ejes, metonimia y metáfora, y sus vectores secantes y conectores son desde ya clásicas.

No tengo la menor duda en anunciar: todo y cualquier trabajo que pretenda desentrañar una semiología general —realizando así la elección de Saussure— deberá pasar antes por este trabajo de Cáceres. Todo trabajo que pretenda desentrañar una semiología del mimo deberá iniciar por la lectura de este texto que usted tiene la posibilidad de leer a partir de ahora.

Si yo pudiera darle un consejo, lector interesado en las bases teóricas, antes de iniciar este libro, vaya directo a la tabla 1 de las relaciones entre los dos ejes y sus conectores

<sup>3</sup> Se refiere a la altura de cada voz o de cada instrumento que se utiliza en la música.



interrelacionados a partir de las teorías de Freud, Jakobson, Barthes, Lacan y Pavis. Comience por el fin. Y usted verá que lo que yo digo arriba es poco con relación a la perfecta trama teórica que Cáceres desentraña en este trabajo.

Paolo Michelotto\*



\* Experto brasileño en educación y arte, artista y pedagogo. Director de la Compañía de Teatro y Danza Pos-Contemporánea de Brasil. Licenciado en Filosofía en la principal CSsR seminario de Juiz de Fora, en Teología por la Congregación del Santísimo Redentor, en Sociología por la Universidad Católica de Lovaina; magíster en Sociología por la Universidad Católica de Lovaina, la DEA du IIIème Ciclo Littéraire / Sorbona / París (supervisado por Roland Barthes, F. Isambert), y créditos de doctorado / Sociología / Universidad Laval / Quebec.

## Introducción

El presente trabajo de investigación trata el problema del actor que se apoya en lo parlante y la necesidad de integrar el lenguaje corporal en su trabajo expresivo y comunicativo, utilizando elementos técnicos del mimo. La interpretación en el mimo no es mera reproducción o mimesis de la realidad, es una forma creativa de expresión en la que el actor plantea códigos y lenguajes que, de una manera simbólica, recrean la realidad.

Una tendencia muy fuerte en la formación del actor es tomar el texto, analizarlo y decirlo de tal manera que cree la ilusión de verdad, utilizando las emociones como medio, siendo el cuerpo un acompañante del mundo emotivo y dejando a este en segundo plano. La búsqueda de la verdad escénica da como resultado un teatro naturalista y fundamentado en la marcación del director, pero limitado en la producción artística del actor.

Muchas veces el intérprete es un reproductor de lo que el director fija, emociones, intenciones, desplazamientos e incluso gestos, lo que lo convierte en un receptor de percepciones ajenas y limitan la posibilidad de desarrollar su capacidad creadora. En estos casos el actor no es propositivo, se convierte en un ente pasivo dentro del trabajo escénico. María Osipovna (1999) en su texto *El último Stanislavsky* dice:

... durante el largo período de mesa, el papel más activo pasa al director que explica, relata, seduce, mientras que el actor se adapta a las respuestas que el director-jefe da por él a todas las preguntas relacionadas con la obra y el papel. (p. 12)

A veces los actores se muestran satisfechos cuando el director interpreta todos los papeles desde el primer día de trabajo de mesa. Ante esta forma de trabajo, es inevitable que se



vuelvan pasivos, no piensen, sigan las órdenes del director y, en consecuencia, se rompa el proceso en el que el actor figura como un creador artístico.

Y continúa aclarando:

A lo largo de toda la vida Stanislavsky discurre el sueño de la formación del actor creativo, del actor que da su propia interpretación de la obra, que se comporta activamente en ella de acuerdo a las circunstancias dadas. Si en el período inicial de su trabajo artístico, Stanislavsky se alegraba de la ductilidad de los actores, más tarde comprendió que esa "ductilidad" amenaza con la degradación a la individualidad del actor, que la inercia actoral es un mal muy peligroso para el arte. (p. 14)

Otra tendencia heredada de una mala interpretación del trabajo de Stanislavsky es la importancia desmedida que se da a la palabra en escena. La misma autora, Osipovna (2006), en el libro *La palabra en la creación actoral* explica cómo el teatro en Europa se fundamentaba en la declamación y el teatro realista de Rusia rompe con esta forma para lograr la palabra cantada por el corazón. Consistía en "... pronunciarla en el escenario con sinceridad y veracidad, la palabra que desvela toda la riqueza de pensamientos y sentimientos de la persona..." (p. 19)

Uno de los caminos que rompió la declamación en escena fue el trabajo del maestro francés Jacques Copeau y su escuela Vieux Colombier. Copeau propuso volver al cuerpo como herramienta fundamental expresiva y marcó un camino investigativo que grandes teóricos del siglo XX retomaron y continúa hasta la actualidad. Entre ellos Étienne Decroux, Jean Louis Barrault, Jacques Lecoq que investigaron sobre el arte del mimo; incluso podemos nombrar a Eugenio Barba, quien encontró sumamente importantes los aportes sobre la gramática corporal propuesta por Decroux.

El trabajo desde el cuerpo en el teatro se ve reflejado en la actualidad con la aparición del teatro físico, el teatro de acrobacia, las artes circenses, la comedia del arte y el *clown*,



ya que han permitido mostrar que los lenguajes verbales y no verbales que están al alcance del actor se encuentran en su propio cuerpo. Con ellos podemos recrear, representar y dialogar en situaciones y sin apartarnos de las emociones, sin recurrir a la palabra ni a la descripción como único recurso.

En la actualidad, el teatro corporal ha ganado un terreno importante pero es necesaria la sistematización de sus lenguajes, giros o transfiguraciones. Es fundamental crear una sintaxis y una parataxis del movimiento en función de la capacidad creativa en el teatro como parte de la formación del actor para fomentar la construcción de lenguajes escénicos y, además, como herramienta del actor propositivo.

La primera variable propuesta en este trabajo de investigación es el mimo, y de esta nos concentraremos en dos dimensiones. La primera dimensión es la propuesta expresiva del maestro francés Lecoq sobre la dinámica de los elementos. La segunda dimensión son las posturas esenciales que el maestro Petronio Cáceres ha desarrollado y que se encuentran relacionadas con los seis movimientos esenciales que M. L. Orlic (1979) propone en su texto *Método de reeducación psicomotriz*.

La segunda variable se refiere a la poética como resultado en la construcción de lenguajes no verbales. Para esto utilizamos la propuesta de Roman Jakobson sobre metonimia y metáfora que posteriormente Jacques Lacan amplía. Patrice Pavis (2011), semiólogo teatral, propone en su libro *Análisis de los espectáculos* un sistema para que el espectador pueda ver una obra escénica basándose en la metonimia y la metáfora. El aporte de Pavis es de suma importancia desde la observación y la crítica, pero no desde la práctica escénica. Este trabajo de investigación propone hacer práctico el proceso analítico de la semiótica teatral y, de esta manera, encontrar un sistema que lleve al actor a la construcción de signos corporales.

Existe una interacción importante en el uso de estas dimensiones y la construcción de signos no verbales, ya que los dos dan un tratamiento diferente a la palabra, convirtiéndola en un elemento parte de la acción escénica y no en motor principal



para la interpretación. El mimo facilita indagar en el mundo simbólico de lo no verbal, del cuerpo, permitiendo su estudio desde fundamentos teóricos concretos y logrando una aproximación a la construcción de transfiguraciones gestuales que no son otra cosa que figuras corporales estáticas o en movimiento.

La acción es la base del teatro y se la interpreta como la capacidad de respuesta y propuesta. Hay una intención de diálogo entre acciones. Pero las acciones no son simplemente respuestas descriptivas de un estímulo. En el teatro, las acciones son el pretexto en la generación de códigos y lenguajes para lograr imágenes simbólicas representativas de la intencionalidad. La intención no es visible, está oculta en las acciones y el mimo permite hacer visible lo invisible. No se refiere a visualizar descriptivamente, es más bien mostrar expresiva y poéticamente las intenciones a través del cuerpo y su relación con el espacio escénico, las formas y los movimientos.

La siguiente investigación intenta aportar en la interpretación del actor íntegramente. Su cuerpo es la herramienta expresiva que debe explotarse como principal recurso interpretativo, y dentro del mismo, las emociones, actitudes y la voz. Todos estos elementos conjugados y manejados de forma consciente permiten al intérprete ser creativo y propositivo. Si centramos la atención en las emociones y en la voz, sin tomar en cuenta las posibilidades corporales, estamos limitando al actor y a la puesta en escena.

La investigación se apoya en los contenidos de varias teorías que mantienen una relación directa con el estudio planteado, los lenguajes, los signos, la expresión corporal, la comunicación y la poética. Estos contenidos serán el soporte y la fundamentación teórica que permitan orientar la resolución del problema de estudio.



## CAPÍTULO I

### El intérprete

El teatro necesita una renovación constante que no dependa únicamente del director teatral. Las propuestas deben partir también del intérprete, su cuerpo y su movimiento. Desde un acercamiento al mimo es posible apoyar en la formación de actores propositivos, actores que construyan lenguajes no verbales para facilitar al montaje significar como espectáculo, independientemente del texto.

A partir de esta necesidad surge la siguiente pregunta: ¿cómo pueden el mimo y la pantomima incidir en el intérprete para que logre construir signos poéticos no verbales? Para responder esta interrogante el actor debe conocer su cuerpo como medio expresivo, comunicativo y poético en el trabajo escénico.

Para ello necesitamos centrarnos en el estudio corporal con el objetivo de generar una preceptiva del mimo, determinando las figuras y transfiguraciones gestuales a partir de las tipologías gestuales, el espacio, el tiempo, el tono muscular, la dirección del movimiento y la fluidez.

#### El actor propositivo

El actor, para ser creador y proponente en escena, debe conocer y manejar varias herramientas que le permitan construir formas poéticas no verbales de manera consciente. Esto nos





obliga a indagar en los lenguajes no verbales y, en el caso de este trabajo de investigación, en lenguajes corporales.

Como punto de partida en este trabajo de investigación asumimos que el mimo, como disciplina de las artes escénicas, puede, en gran medida, solucionar estas inquietudes. El mimo y sus técnicas, basadas en la transfiguración del movimiento y la acción, permiten generar estas formas poéticas.

De lograr este primer objetivo, podremos determinar la incidencia del mimo en el proceso interpretativo del actor y, de ser así, existe la posibilidad de crear una sistematización sobre la transfiguración gestual hacia una poética corporal en la interpretación del actor.

### **Los textos sobre mimo y pantomima**

La pantomima y el mimo tuvieron momentos importantes durante el siglo XX gracias a los trabajos de investigación realizados por Copeau y Decroux, y la difusión por parte de Deberau en el cine y Marceau en los teatros. A partir de los años setenta, varios teóricos del teatro como Barba y Lecoq continúan sus investigaciones y la aplicación de elementos de la pantomima en el teatro. Varias son las escuelas de pantomima que surgen a partir de las enseñanzas de los iniciadores del mimo moderno, manteniendo la formación sin mayores variaciones.

Pocos son los nuevos mimos que continúan desarrollando los conceptos dejados por los maestros y, en la actualidad, existen textos que recogen la historia del mimo y de una manera sistematizada enseñan las destrezas corporales que el intérprete debe incorporar.

Actualmente hay escasos estudios teóricos y académicos sobre una poética particular del mimo. Encontramos textos sobre comunicación no verbal, el movimiento y el cuerpo, pero no llegan a estructurar un sistema de transfiguración gestual que permita al intérprete dar significación al gesto para la escena más allá de la cotidianidad.



Mucha de la información se remite a enumerar ejercicios que son considerados básicos para la ejecución del mimo. Además, hay material referente a un *training* de trabajo del intérprete para cultivar una percepción corporal. Las investigaciones sobre lenguaje corporal se sustentan en principios de comunicación, pero no sistematizan o aportan hacia la generación de figuras poéticas corporales.

Es importante aportar conocimiento sobre la poética del mimo en un medio donde ha sido considerada, por muchos, como arte menor del teatro<sup>1</sup>. Este conocimiento permitirá tener presente una metodología clara sobre la importancia del mimo para el actor en el momento de la interpretación en escena.

Básicamente, generar este conocimiento aportará en el crecimiento del mimo y la pantomima no solo a nivel local, también a nivel latinoamericano, ya que el mimo ha sido abordado sin la atención que merece. Además, permitirá a directores, críticos y espectadores conocer herramientas de diálogo entre el mimo y el teatro que actualmente existen desde la práctica.

En la actualidad, la tendencia hacia el teatro físico ha permitido reencontrarse con el mimo moderno y la pantomima clásica. Pero este reencuentro ha revivido la pugna entre estas dos tendencias. La intención de este trabajo también es encontrar un punto de equilibrio.

En lo personal, la práctica del mimo me ha permitido tener una visión del teatro como una forma de expresión compleja y con recursos inacabables. Además, es importante para el teatro volver la mirada al actor, al ser que interpreta, representa y crea. Recuperar al actor en su momento creativo.

Como dijimos, los textos existentes sobre pantomima generalmente hablan desde una práctica física para el desarrollo de

<sup>1</sup> En mi libro *Ensayos sobre mimo y teatro* (2013) amplíé esta idea de arte menor y una de las causas fundamentales para esta apreciación, no justificada a mi criterio, es: "Para artistas escénicos y espectadores esta exclusión de la palabra convierte a la pantomima es una práctica escénica incompleta". (p. 32)



destrezas y no como una propuesta que aporte a la estética del teatro. Hay amplia información sobre ejercicios pero ninguno aterriza en conocimientos concretos sobre transfiguraciones gestuales para una poética de la pantomima. Esto obliga a detenerse en este tema y como resultado proponer un sistema que permita el desarrollo del lenguaje corporal en la práctica artística del teatro.

## El mimo

No hablaremos de la historia del mimo desde sus orígenes. Solamente mencionaremos su desenvolvimiento durante el siglo XX que es cuando se define con fuerza como una corriente escénica independiente del teatro.

En el siglo XX hasta la actualidad, se ha intentado explicar desde la etimología la diferencia entre mimo y pantomima, sin llegar a un acuerdo entre los teóricos, sin embargo, voy a mantenerme en la siguiente concepción: La pantomima es la "traducción literal y convencional de las palabras" (Brozas, 2003, p. 138) a partir de códigos gestuales; el mimo busca expresar los sentimientos con la participación de todo el cuerpo y no simplemente con el uso de las manos y el rostro.

La pantomima a inicios del siglo XX prácticamente desaparece, pero la necesidad de cambiar la forma de hacer teatro permitió a varios directores y actores volver la mirada al cuerpo. Es importante esta observación ya que a inicios de siglo el teatro estaba fundamentado en el texto y en la palabra. Los actores debían ser, además, grandes oradores como característica fundamental y el buen uso de la voz volvía creíble un diálogo. Sin embargo, muchos trabajadores del teatro vieron que, al ser la voz la base del teatro, el cuerpo se limitaba a acompañar a la palabra, impidiendo su libre expresión.

Uno de los primeros cuestionadores de lo textual y de la traducción de la palabra en gestos fue Georges Wague

(1874-1965<sup>2</sup>) que es considerado el último Pierrot y el iniciador de una pantomima moderna, reaccionando contra los códigos gestuales convencionales, propone un mimo donde los gestos se apoyaban más en la expresión<sup>3</sup>.

Jacques Copeau y su escuela Vieux-Colombier también es fundamental en el surgimiento del mimo moderno. Copeau, cansado del teatro verbalista, intenta volver al cuerpo. Aquí se formaron Étienne Decroux y Jean Louis Barrault. Copeau en su escuela trabajó sobre la base del cuerpo como fundamento del actor y una de sus innovaciones fue el uso de la máscara noble en el trabajo de formación. Permitía mantener esa neutralidad corporal y, además, facilitaba la liberación del cuerpo al no contar con el rostro (Ruiz, 2008, p. 278). Decroux (2000); maravillado por este trabajo decide investigar al respecto y algunos años más tarde formó su propia escuela y enseñó lo que llamaría mimo corporal (p. 135). Puede parecer redundante el nombre mimo corporal pero Decroux toma la traducción de mimo como actor, es decir, actor corporal.

Estas diferencias de criterio inician una lucha de discípulos entre lo que es el mimo clásico o pantomima y el mimo moderno. En las década de los setenta, las escuelas de mimo moderno en Argentina llenan sus aulas, Ángel Elizondo comenta que llegó a tener 600 estudiantes, mientras que las escuelas de mimo clásico mantuvieron un número reducido de participantes, como la escuela de Roberto Escobar e

2 Lecoq en su texto *Theatre of movement and gesture* (2008) determina la fecha de muerte de Wague en el año 1958, sin embargo, en otras referencias bibliográficas aparece con el año 1965 como en *Colette's Republic: Work, Gender, and Popular Culture in France, 1870-1914* (2013) de Patricia Tilburg y en *A companion to early cinema* (2012) en el ensayo *The Silent Arts* de Tami Williams.

3 Lecoq comenta: "Luego vino Georges Wague (1874-1958) que reacciona en contra del desarrollo de códigos cada vez más precisos. Abogó por una pantomima moderna donde el gesto expresa la emoción sobre la traducción literal. Afirmó que el error fue precisamente el intento de traducir palabras con el gesto". (*Op. cit.* p. 34). En el ensayo de Williams que mencionamos en el punto anterior se dice: "Georges Wague empujaba al mimo mas allá de la escuela demostrativa Marsellesa y de inspiración italiana... En un artículo de 1910 titulado *La Pantomima Moderne*, Wague refuta la fusión de esta tradición clásica, con base italiana, con las nuevas tendencias modernas".



Igon Lerchundi. José Vacas, mimo ecuatoriano y estudiante en esos años de la escuela de Escobar y Lerchundi, cuenta como anécdota cómo el mimo clásico era criticado por los artistas de vanguardia de esa década. Sin embargo, el mimo clásico tiene mejor aceptación en las siguientes décadas por parte del público y las escuelas clásicas se mantienen con un buen número de estudiantes, mientras que en las escuelas de mimo contemporáneo decae la asistencia. Lastimosamente el mimo clásico cae en un estereotipo, la cara blanca y el vestuario a rayas, que lo ha debilitado hasta la actualidad.

En este tiempo, la tendencia hacia el teatro físico ha permitido reencontrarse con el mimo moderno y la pantomima clásica. Pero este reencuentro ha revivido la pugna entre estas dos tendencias.

#### ***El mimo objetivo<sup>4</sup>***

El mimo objetivo es el mimo de acción que Lecoq (2003) lo define en su texto *El cuerpo poético* de la siguiente manera:

El mimo de acción es nuestra base para analizar las acciones físicas del hombre. Consiste en reproducir una acción física con la mayor exactitud posible, sin transposición, mimando el objeto, el obstáculo, la resistencia. Para ello utiliza los gestos de los oficios básicos, el barquero, el paleador, el excavador, el leñador, o los de los deportistas, auparse a la barra fija, levantar pesas. El mimo de acción se aplica igualmente a la manipulación de objetos: abrir, cerrar una puerta, tomar una taza de té. (p. 120)

El mimo objetivo, mimo clásico o pantomima, le facilitó a Marcel Marceau ser reconocido a nivel mundial y permitió difundir el arte del silencio. Tan fuerte fue la imagen que impuso que, hasta la actualidad, la mayor parte de mimos imitan sus formas gestuales.

<sup>4</sup> Dentro del mimo objetivo, podemos encontrar algunas variaciones: el mimo blanco, el mimo clásico, el mimo descriptivo, el mimo ilustrador. En este estudio abarcaremos estos tipos de mimo dentro del mimo objetivo.

El problema con este tipo de mimo es que se lo ha identificado también como descriptivo.

### ***El mimo subjetivo***<sup>5</sup>

Para Decroux la pantomima del siglo XIX, al ser entendida como una forma de traducción de lo literal, limitaba lo corporal y es por eso que el mimo corporal "... intenta liberar la expresión mímica de las relaciones con el texto" (Brozas, 2003, p. 139).

Veamos dos características del mimo propuesto por Decroux:

Por un lado, niega la representación realista y tiende a una representación escénica abstracta en las formas y en los contenidos. Y por otro lado, establece una jerarquía en los órganos del cuerpo que privilegia la articulación del tronco respecto al resto de los órganos. (Ruiz, 2008, p. 243)

Negar la representación realista es justamente negar la textualidad descriptiva y dejar al cuerpo libre en la interpretación de ideas y conceptos. Decroux define al tronco como el órgano expresivo fundamental (2000, p. 137); tenía como objetivo pasar a segundo plano los brazos y el rostro, ya que estos segmentos corporales son los que facilitan la descripción de lo textual. Esta visión del mimo contrapone a lo que anteriormente se conocía como pantomima. Decroux desarrolla toda una gramática corporal a partir del uso del tronco.

Marcel Marceau fue discípulo de Decroux, pero se aleja de su maestro para explorar el mimo clásico. Este hecho es criticado por Decroux ya que considera este acto como la involución del mimo, por la proximidad con lo descriptivo; sin embargo, Marceau defiende su posición al afirmar que el mimo sugiere mientras que la pantomima describe y permite contar historias o mostrar situaciones precisas y que, además, son entendibles para todo el mundo.

5 Dentro del mimo subjetivo, podemos agrupar al mimo moderno, al mimo abstracto y al mimo contemporáneo. Tampoco ahondaremos en este complicado tema sobre la diferencia entre moderno y contemporáneo, ya que nos alejaría del tema de estudio que, de alguna manera, intenta dar una visión más amplia del mimo como arte escénico.



El resultado de este desentendimiento es un mimo totalmente descriptivo. Ni Marceau ni Decroux buscaban eso para su arte. El primero logró sugerir emociones, estados de ánimo, acciones, objetos imaginarios, ideas; el segundo abstraer conceptos con las capacidades de todo el cuerpo. Los dos llegaron a la poesía del movimiento, alejados del mimo descriptivo, que es el que traduce las palabras con gestos convencionales.



## CAPÍTULO II

### Herramientas del mimo

Si se habla de gramática corporal, lenguaje gestual y poética, es importante, como uno de los puntos de partida para este tipo de estudios, involucrarse en el estudio de la lingüística y la semiótica, ya que son varios autores en estas áreas los que ayudan a comprender las diferencias entre estos dos modos de hacer mimo, el subjetivo y el objetivo. El primero es Jakobson que desde la lingüística y la semiótica, ampliando los conceptos de Saussure sobre sintagma y paradigma, reduce las figuras literarias en dos grandes ejes: metonímico y metafórico. El segundo autor es Roland Barthes que, a partir del estudio de la connotación y la denotación, propone una comprensión en la construcción de metalenguajes. El tercero es Patrice Pavis que, a partir del análisis semiótico de los espectáculos, identifica cuatro formas vectoriales: los conectores y secantes para el eje metonímico y los acumuladores y embragues para el eje metafórico. Como punto de partida, estos estudios permiten ubicar al mimo objetivo dentro de los ejes sintagmático, metonímico y denotativo, y al mimo subjetivo en el eje paradigmático, metafórico y connotativo que explicaremos más adelante.

Mi preocupación no es el análisis del espectáculo, más bien se concentra en hacer consciente este proceso semiótico y lingüístico en el intérprete de mimo para tener herramientas que faciliten la ejecución, independientemente de la técnica o escuela de mimo en la que se haya formado.



Estos autores son de importancia por la dirección que tienen hacia los significados y la construcción de lenguaje escénico con el cuerpo. Veo la necesidad de construir sintagmas hacia la representación escénica tomando como punto de partida el cuerpo y sus posibilidades expresivas.

Jacques Lecoq y Petronio Cáceres (2012) aportarán desde lo corporal. Sus estudios se centran en las capacidades expresivas del cuerpo y la significación ya en la práctica escénica o de formación. Es muy importante rescatar estos autores ya que permiten, a través de sus ejercicios, comprender los signos corporales y son los que más se aproximan a una gramática y una poética del cuerpo.

### **Transposición del movimiento**

Son varios los investigadores del mimo y los lenguajes no verbales que a través de los tiempos han intentado acercarse a la expresividad significativa a partir de la transfiguración. Si partimos desde el material existente en bibliografía reconocida y actualizada, nos encontramos con tres autores que son básicos para esta investigación. El primero de ellos es Jacques Copeau que en su escuela, con la iniciativa de la maestra Suzann Bing, desarrollan el trabajo de máscara neutra como principal recurso del actor para la exploración de las capacidades expresivas. Víctor Hernando (1986), en su ensayo *Palabra obscena, cuerpo explícito*, menciona: "... que se llamaba Mimo corporal y que los alumnos la hicieron famosa con el nombre de 'la máscara'". (p. 6)

Posteriormente, un discípulo de Copeau, Étienne Decroux, que da continuidad a las investigaciones sobre la mima corporal, llega a establecer una gramática del cuerpo a partir de dos principios: el primero son los dinamorritmos que consiste en el diálogo de movimientos fundidos y bruscos y que fueron identificados en formas básicas: el toc, la antena de caracol,

la resonancia, la vibración y el *staccato*<sup>1</sup>. Además, estudia las posibilidades articulatorias de traslación, torsión e inclinación en los planos corporales. El trabajo de Decroux explora las posibilidades extracotidianas del movimiento, transfigurando la forma para convertirlo en alegoría y lo denomina mima corporal. La poética está dada por la transfiguración del movimiento fundido en posturas antinaturales del cuerpo. Llega a proponer la síntesis del movimiento, encontrar la esencia que el espectador debe descifrar desde la percepción de las formas llegando a la alegoría de la pieza representada. Es una primera aproximación al cuerpo en la construcción de tropos gestuales que hasta la actualidad mantiene estos principios, dejando a la intuición del actor la tarea de la construcción poética.

Jacques Lecoq, discípulo de Claude Martin en sus inicios y amigo de Antonin Artaud y Jean Louis Barrault, se aproxima a

1 Creo importante definir los dinamorritmos a pesar de no ser parte de este trabajo de investigación, para ello revisaremos la tesis de Hernández sobre este tema. Es un trabajo que describe muy bien en qué consiste cada dinamorritmo.

**Resonancia:** es la propiedad del movimiento caracterizada por la secuencia de impulsos regulares de la misma frecuencia, acompañada por una dosificación del movimiento prolongado de manera fluida y suave, en un recorrido preciso, y también puede estar acompañado por el aumento en la duración y la intensidad.

**Antenas de caracol:** es un movimiento prolongado que empieza con la actitud pacífica, de cualidad suave y fluida de la resonancia, pero a diferencia de esta, se ve interrumpida y/o suspendida mientras se decide a regresar a su punto de partida por el mismo trayecto que ha hecho.

**Vibración:** en este dinamorritmo están presentes dos fuerzas contrarias, opuestas: una exterior que quiere hacer salir al cuerpo de su equilibrio y otra interior que se resiste, permanece en su posición y no le permite salir o perder el equilibrio.

**Toc global:** es un movimiento súbito, sorpresivo e imprevisto, cargado de impulso y/o fuerza que ayuda a desarrollar el movimiento con velocidad; pero preciso, que se detiene sin preámbulo terminando el recorrido y manteniendo su carácter dinámico en una posición estática, permaneciendo a su vez en tensión, listo a continuar una acción predeterminada. Es un movimiento continuo que permanece ligado a una acción, suspendido en el espacio.

**Staccato:** "es una zambullida en la acción, salvaje y desesperada, furiosa por haber dudado" (Decroux, 2000). Este dinamorritmo se presenta en el actor con movimientos de recorrido corto, fragmentado y/o entrecortado, en una secuencia cuadro a cuadro haciendo una unidad, ya que los instantes de quietud están cargados de impulso, tensión y dinamismo estático que se convierten de nuevo en movimientos cortos, rápidos y precisos. (Hernández, 2011, p. 73)



una poética corporal desde figuras tomadas de la observación de los elementos de la naturaleza. Su propuesta es denominada dinámica de los elementos y crea puentes expresivos entre estos elementos y segmentos corporales. Lecoq nombra varias figuras poéticas pero deja al intérprete la posibilidad de explorarlas y son parte de su metodología de enseñanza. Se concentra en proponer un modelo pedagógico teatral; sin embargo, podemos considerar estas transfiguraciones como un punto de partida para la sistematización de una poética del mimo.

Petronio Cáceres por muchos años ha trabajado lo gestual y la expresión corporal concretamente. En sus trabajos de investigación ha encontrado, a partir del estudio de la semiótica, la lingüística y la gramática, formas poéticas corporales. Su trabajo parte del análisis de las acciones básicas, pasando al modo y a la intención. Desde este inicio del trabajo de mesa identifica varios momentos de la acción que permiten llegar a una comprensión profunda de la historia y sus significantes. El análisis actancial de Julien Greimas y la connotación y denotación de Barthes le permiten encontrar lo paradigmático en el sintagma corporal a partir de movimientos amplificados, disminuidos, reducidos, repercutidos, retenidos, logrando alegorías, metáforas, hipérboles, elipsis y otras figuras de la retórica. Es decir que llega a la transfiguración de la acción o del movimiento para lograr poesía y connotación en el diálogo corporal.

Su preocupación también se enfoca en lograr metalenguaje y que el actor sea propositivo al momento de crearlo frente al público. El término *imagen dinámica* al que hace referencia consiste en lograr, a partir de la transfiguración corporal, espacial y temporal, significados que van cambiando en el transcurso de la obra o de la improvisación y, de esta manera, lograr signos poéticos que se conviertan en elementos trascendentes en la puesta en escena.

A partir de la gramática, la lingüística y la semiótica, Cáceres propone una gramática del cuerpo, con el uso de las transfiguraciones o tropos gestuales y con el uso consciente de las propiedades del movimiento, el espacio, el tiempo y los objetos.



## Dinámica de los elementos

Lecoq, desde la dinámica de los elementos, conceptualiza algunas figuras gestuales. El agua, el aire, la tierra y el fuego son el inicio de su trabajo investigativo, dando a cada uno de estos elementos una aplicación corporal. La tierra y la relación con las manos y la manipulación de objetos, el aire y la sensación que produce corporalmente, el fuego como un impulso corporal que invade y el agua en la cadera y su repercusión en todo el cuerpo. (1997, p. 126)

Lecoq, además, encuentra cuatro momentos de la representación de las propiedades corpóreas de los elementos: los elásticos, los pliegues, las huellas y las roturas. Cada uno de estos elementos vistos como una posibilidad de producir momentos poéticos del cuerpo para una significación escénica.

En primer lugar las que se deforman, de una vez para siempre cuando se actúa sobre ellas: el plomo arrojado al suelo, la tierra que se aplasta, un alambre que se dobla. Y otras tantas materias que, una vez agredidas, ya no se modifican. La analogía dramática podría ser: "¡Lo dicho, dicho está!".

En el lugar opuesto, están las materias elásticas que, una vez estiradas, tienen la nostalgia del retorno a la forma inicial, aunque nunca llegan a recuperarla totalmente. Aquí tenemos innumerables variantes: las gomas, los cauchos, algunos tipos de fibras. Cuanto más se tira de ellas, más se fatigan y menos consiguen volver a su forma original. Esta dinámica de la nostalgia y de la fatiga es muy interesante dramáticamente.

A continuación, vienen las huellas, las heridas, las arrugas, los pliegues que se observan en los papeles estrujados, que también intentan volver a su forma anterior, pero con mucha más dificultad que las materias elásticas. Aparece entonces la dimensión puramente trágica, diferente según la naturaleza y la calidad del papel utilizado. La tragedia del papel de periódico no es la misma que la del papel estampado, el drama del papel de carnicería es diferente al del papel de cartas



reciclado. ¡Las cicatrices de la nostalgia del paraíso perdido son innumerables!

Por último encontramos las roturas, los jirones, los vidrios resquebrajados, los cristales hechos añicos, las explosiones. Aquí, quizá más que en ninguna otra parte, se trata de nosotros, de nuestras diversas heridas. (1997, p. 128)

Con esta categoría sobre la dinámica de los elementos se trabaja el diálogo corporal a partir de tres movimientos, tomados también de la naturaleza: el movimiento ondulado que nace desde el piso al cuerpo, el contraondulado que nace del cuerpo y termina en el piso, y la explosión que es un movimiento que nace desde el mismo cuerpo en cualquier segmento y se expande.

Lecoq liga las dinámicas de los elementos con la actividad del mimo de acción. Encuentra que el ser humano da y recibe, tira y afloja, y que esta lucha es permanente en el diálogo corporal y permite llegar a la poética desde el cuerpo, ya que el intérprete logra crear signos corporales que evocan, amplifican, metaforizan.

### **Movimientos esenciales**

Petronio Cáceres, luego de su trabajo con los tropos gestuales, propone once posturas esenciales fundamentadas en el uso del espacio, la kinesfera y la relación del ser humano desde los ejes y planos corporales.

El cuerpo es un espacio volumétrico en el que se experimentan sensaciones, emociones, imágenes, ideas, que se expresan en el espacio volumétrico, también de la esfera vital incluida a la espera de la interacción. Por lo tanto, el canal corporal se manifiesta en el espacio, similar al lápiz de un escritor con el que dibuja las grafías en un papel, o a un color con el que pinta el artista sobre el lienzo. (2012, p. 18)

Tomando en cuenta la postura erguida como base para la realización de gestos, movimientos y acciones y los ejes

corporales, percibe en el espacio circundante el presente, el pasado, la vida, la muerte, la relación divina y pagana, la ternura, el miedo, la alegría, la cautela y todo principio fundamental del hombre frente al otro, otro hombre o la naturaleza.

La postura de equilibrio para Cáceres es el erguido, el cuerpo neutro, sin transfiguración, en perfecto manejo de sus pesos y contrapesos:

Esta postura se sintetiza en la colocación del cuerpo erguido; la puede describir con la columna vertebral extendida, el pecho abierto (cuidando que los músculos de la espalda no se tensen), la pelvis ubicada en el centro, el peso del cuerpo repartido entre las dos piernas y adelante y atrás, que los pies se asienten al piso con el peso repartido en las plantas, dispuestos en líneas paralelas y separados por una cuarta (no solo en las puntas, como generalmente se acostumbra). (*Op. cit.* p. 34)

Copeau nos dice: "El punto de partida de la expresión. El estado de reposo, de calma, de relajación o de contracción, de silencio o de sencillez". (2002, p. 287); y Lecoq, a partir de su trabajo con la máscara neutra: "debe servir para sentir el estado de neutralidad previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior". (2003, p. 61)

A partir del erguido y de la conciencia del intérprete sobre su propio cuerpo, se inicia el trabajo de las posturas esenciales que Cáceres (2012) las define de la siguiente manera:

Son disposiciones corporales regidas por el principio abierto-cerrado al que los cuerpos humanos acuden como respuestas a situaciones vitales que se presentan de manera ocasional y extraordinaria. Estas posturas esenciales son las matrices donde se conservan las "semillas actitudinales" más remotas del flujo vital. (p. 33).

Para esta investigación se trabajará con seis de las once posturas propuestas por Cáceres. Hay una estrecha relación entre las posturas de Cáceres y las posturas de Orlic que la escuela de mimo de Escobar y Lerchundi en Argentina utiliza como base de su metodología sobre el estudio del mimo.



José Vacas, mimo ecuatoriano, estudió con los maestros argentinos y al abrir su escuela en Quito nos transmitió estas posturas que Orlic (1979), en su libro *Método de educación psicomotriz*, las llama movimientos fundamentales.

Estos movimientos no solo forman una síntesis objetiva de los gestos humanos, sino que traducen una expresión simbólica o real del yo, que se vuelve a encontrar en las prácticas propias de diferentes civilizaciones, en formas artísticas y en la vida cotidiana. (p. 87)

Marie-Luise Orlic fue una actriz que a inicios del siglo XX fue parte del grupo de Charles Dullin (1885-1949). Posteriormente integra la escuela E. P. J. D., Educación por el juego dramático, fundada por Jean-Louis Barrault (1910-1994) alumno<sup>2</sup> de Étienne Decroux (1898-1991). Esta escuela, como parte de la formación, dictó mimo y ejercicios de relajación. Orlic, motivada por el mimo y la máscara, es invitada a realizar cursos de expresión corporal en un instituto psiquiátrico. Deja el teatro para dedicarse a la terapia desde el cuerpo y durante varios años desarrolló su investigación sobre seis movimientos básicos que, según ella, resumían la expresividad del ser humano.

Estos movimientos básicos fueron creados a partir de un estudio realizado de fotografías, esculturas, dibujos y grabados de varios continentes y culturas a través de la historia. Clasificó estas imágenes en seis grupos que simbolizaban momentos expresivos. Lo sagrado, la muerte, lo íntimo, lo público, el trabajo y la entrega. Según Orlic, estos seis momentos engloban todas las emociones, sentimientos y expresiones del ser humano.

<sup>2</sup> Según Borja Ruiz (2008) en *El arte del actor en el siglo XX* y Jorge Saura (2007) en *Actores y actuación*, Jean Louis Barrault fue discípulo de Decroux al introducirlo al arte del mimo. Ruiz, al hablar de Decroux y sus discípulos, dice: "En la primera época ese alumno fue Jean Louis Barrault" (p. 259) y Saura menciona que "Decroux le transmitirá rápidamente todos sus conocimientos y el alumno se aplicará de tal manera que pronto estará, desde el punto de vista físico y corporal, a la altura de su maestro". (p. 251). La amistad entre Decroux y Barrault es indiscutible y posiblemente esta relación de maestro y discípulo, por esta amistad se difumina.



## Primera postura



**Imagen 1.** Akenatón, Nefertiti y sus hijas bañados por los rayos de Atón. Losa calcárea. Museo de El Cairo. Fecha de descarga: 11 de diciembre de 2013.

Recuperado de <http://rafaelmoriel.blogspot.com/2011/05/faraones-del-sol-2-parte-el-pequeno.html>

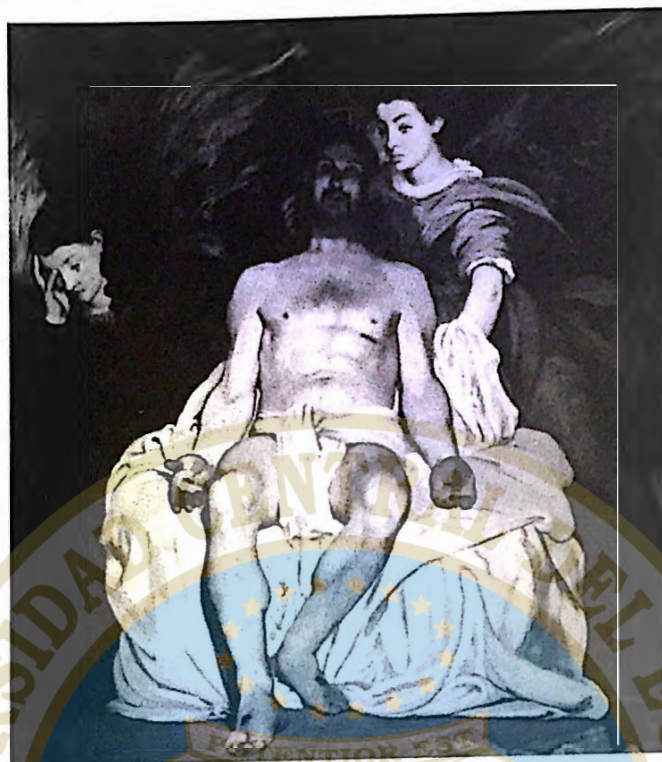
Es una postura ascendente. La mirada lleva a la cabeza y a la columna en arco hacia atrás mientras los pies se elevan sobre sus puntas y los brazos estirados y rectos trazan una línea perpendicular con el piso. Esta postura evoca sentimientos y emociones relacionados con la conexión a lo divino. Ofrecer, rezar, orar, pedir, suplicar, trascender, son algunos verbos que definen este movimiento.

Si nos fijamos en la imagen, es muy claro que se realiza una ofrenda al sol. Las dos siluetas presentan copas en sus manos y estas se encuentran elevadas sobre su cabeza.

La relación que existe entre el ser humano en la tierra y el ser supremo en el cielo marca una distancia con lo divino que convierte al mortal en inferior. Cáceres (2012) nos dice desde la vivencia: "Se vincula y evoca la religiosidad en pureza, libre de pensamientos, creencias y dogmas, con lo que a veces se pueden vivenciar algunos significados de los mitos universales, que están relacionados con estas actitudes". (p. 36)



## Segunda postura



**Imagen 2.** Edouard Manet (1864), *Cristo muerto con dos ángeles*. Óleo sobre lienzo. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York. Fecha de descarga: 11 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/1531.htm>

Una pierna va hacia atrás flexionada y la otra queda recta. El tronco hace una línea inclinada hacia atrás siguiendo la dirección a la pierna recta. Los brazos caen perpendiculares al piso y la mirada se dirige sobre la línea de horizonte.

Esta postura está relacionada con la muerte. El alejarse del presente, pasar a otro plano, el salir o separarse de la realidad. También se puede interpretar como la mirada alejada del conflicto o la cautela.

En este cuadro de Manet, vemos a Cristo muerto con la mirada perdida. Los brazos caen relajados y de no tener un soporte caerían perpendiculares. Desde la vivencia Cáceres explica: "El desequilibrio experimentado por la inclinación del cuerpo, acentuado con la ausencia del apoyo de las manos, hace de esta postura una vivencia de temor". "Hace la diferencia entre "yo" y "ellos". Es salir de la esfera de la interacción aunque físicamente está presente". (p. 44)

### Tercera postura



**Imagen 3.** Beato Angélico (1445), *La Anunciación*. Pintura al temple. Museo del Prado. Fecha de descarga: 11 de diciembre de 2013. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-anunciacion/>

La columna arqueada con la cabeza mirando el piso. Los brazos se entrecruzan frente al tronco con los codos ligeramente doblado; las piernas con las rodillas flexionadas, un pie delante del otro. Es una postura que cierra al cuerpo en una esfera íntima. Puede interpretarse como dolor, protección, amor, cariño, esclavitud, sumisión, temor. También puede relacionarse con la intimidad sexual.

*La Anunciación* de Fra Angélico es una muestra de la representatividad de este movimiento. El respeto, la sumisión y la actitud cerrada frente a un aviso tan íntimo. En el fondo se ven dos siluetas en posición similar pero con intención diferente; ellas cuchichean en secreto.

Petronio Cáceres tiene cuatro variantes de esta postura. La primera en nivel inferior, la segunda en nivel pélvico, la tercera en nivel del plexo solar y la cuarta con todo el cuerpo contraído en posición fetal. Lo que cada una de ellas evoca en el intérprete se relaciona con actitudes de cerramiento frente al entorno. Puede ir de la opresión, la vergüenza y la sumisión a la intimidad, el amor, la protección y la soledad con uno mismo.



## Cuarta postura



**Imagen 4.** Leonardo Da Vinci (1485-90), *Homo Cuadratus*. Dibujo. Galerías de la Academia de Venecia. Fecha de descarga: 11 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/4288.htm>

Los brazos abiertos a 45 grados de la cintura escapular con las manos estiradas; una pierna en el piso con el peso del cuerpo mientras la otra se abre hacia el lateral; la cabeza erigida y mirando en 180 grados; un movimiento de apertura del cuerpo dejando el plexo solar libre.

Es una postura de apertura total que puede ser interpretada como enfrentar con valor o con alegría y goce. El hombre de Vitruvio, pese a ser un estudio del cuerpo humano, sintetiza esta idea de apertura corporal.

Esta postura también tiene dos variantes para Cáceres, una de apertura de los brazos en cruz y otra en aspas sobre el nivel superior. El cambio de brazos es sutil pero la sensación en el actor puede variar en interpretaciones y sensaciones.

## Quinta postura



**Imagen 5.** Anónimo (siglo V a. C.), Zeus. Estatuilla de bronce. Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Fecha de descarga: 11 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/8511.htm>

La quinta postura está relacionada con el trabajo, los deportes, la lucha y el enfrentamiento.

Tiene relación con la actividad física del ser humano, su capacidad de trabajo y de esfuerzo.

El cuerpo gira sobre una pierna, coloca la otra pierna atrás con flexión y los brazos se preparan para lanzar algo; un brazo atrás y otro adelante; la mirada sigue la línea del brazo que está al frente. "Esta postura incita el manejo de instrumentos como extensiones del cuerpo, con lo que se justifica la construcción de herramientas que sustituyan y amplifiquen la protección de las palancas corporales". (p. 43)

Hay dos variantes de esta postura. La primera es la lateralidad como fuga, recelo, miedo, temor, desprecio; y la segunda ya como impulso para el trabajo, las labores con la tierra o el combate.



## Sexta postura



**Imagen 6.** Anónimo (Época imperial romana), *Genius de Augusto*. Mármol. Museo Pío Clementino, Vaticano. Fecha de descarga: 11 de diciembre de 2013. Recuperado de <http://depasoarte.blogspot.com/2011/09/escultura-romana-aspectos-generales.html>

El cuerpo tiene una ligera inclinación hacia adelante, los brazos relajados se dirigen al frente como entregando algo y se encuentran ligeramente abiertos con las manos relajadas; la mirada se dirige bajo la línea de horizonte.

Es una imagen muy utilizada en figuras religiosas y representa la entrega; el dios dadivoso y complaciente. Muchas de las imágenes coloniales de santos mantienen esta actitud. Generalmente fueron colocadas en lugares altos donde los fieles se postraban.

Como vemos, las posturas tienen una carga semiótica importante y por su complejidad en la ejecución pueden evocar diferentes emociones y sensaciones para el intérprete y para el público.

Las variaciones de Cáceres son importantes en la expresión corporal pero vamos a usar únicamente seis que son las de la escuela de José Vacas y que se imparten como bases del mimo en su escuela.

### CAPÍTULO III

## Vectores, poética y metalenguaje

### Vectorización

Patrice Pavis (2011) rescata el término *vectorización* que se utiliza en física de una manera muy interesante:

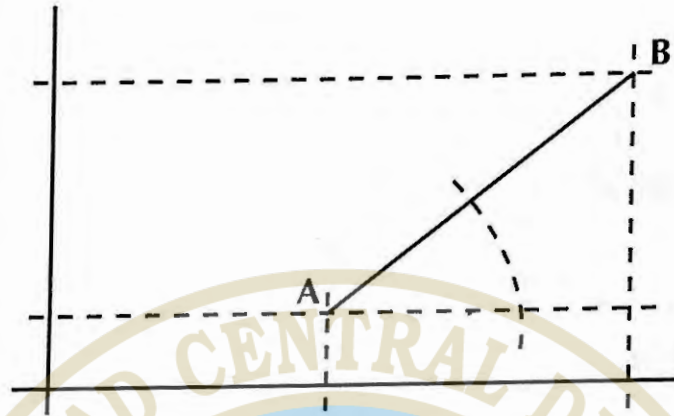
... se conciben los significantes más bien como espera de significados posibles y se vuelve a considerar la noción de signos individualizados con el fin de establecer series de signos que se agrupen según un procedimiento que podríamos describir como una vectorización. La vectorización es un medio a la vez metodológico, mnemotécnico y dramático de vincular redes de signos. Consiste en asociar y conectar signos que se toman de redes en cuyo interior cada signo tiene sentido únicamente por la dinámica que lo vincula con los demás. (p. 32)

Pero para entender su importancia y justificación en el teatro pasemos primero a explicar en qué consiste desde otras áreas del conocimiento.

En el diccionario de la Real Academia Española la palabra *magnitud* significa: "Propiedad física que puede ser medida" (<http://rae.es/>). Para la física existen dos tipos de magnitudes. La primera es la magnitud escalar (de escala) y es aquella que solo tiene un módulo medible. El tiempo, el volumen, la masa, la densidad (Schaum, 1991, p. 1). En el trabajo corporal podemos medir magnitudes de tiempo, de tono, de peso, de flexibilidad, de longitud, de distancia.

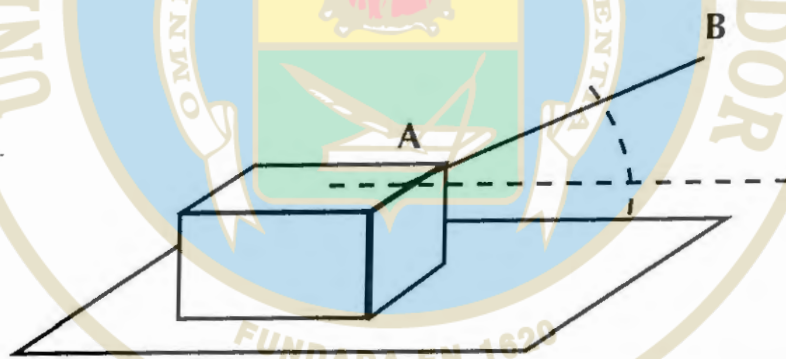


El otro tipo es la magnitud vectorial donde, además del módulo, podemos medir la dirección y el sentido. De aquí nace la idea del vector representado por una línea en un plano y que posee magnitud, dirección y un sentido.



**Gráfico 1.** Representación de vectores en el plano cartesiano

La medida entre A y B (gráfico 1) es la magnitud, la flecha es la dirección y el ángulo que se forma con la línea horizontal es el sentido. (Sears & Zemansky, 1981, p. 8)



**Gráfico 2.** Representación de magnitudes vectoriales sobre un plano

En el gráfico 2, la fuerza jala un cuerpo sobre una superficie plana, se representa una magnitud vectorial y consta de peso, una dirección y un sentido. Se representa con una flecha en un plano. Pero, además, podemos determinar la velocidad y otras fuerzas que afectan al cuerpo como la resistencia y la gravedad. Como vemos es una red compleja de vectores que para la física es motivo de estudio. ¿Pero cómo aplicar esta concepción al trabajo teatral?

Pavis identifica en el trabajo corporal al deseo como magnitud vectorial (p. 104). Esto permite identificar un impulso o pulsión que determinará el grado energético, dado por la fuerza, la tensión, el volumen, la dirección del movimiento en la kinesfera y en el espacio escénico. Son vectores que permiten al espectador identificar la significación y la intensidad.

La cuestión estriba en saber si una teoría de los vectores y de la vectorización sería capaz de extraer estas fluctuaciones de intensidad manteniendo a la vez una semiología clásica de los signos y de sus principales funciones: acumulación, conexión, rotura y embrague... De lo que resulta que la semiótica del gesto y la energética de la pulsión corporal no se excluyen mutuamente, sino que se complementan en lo que llamaremos la semiotización del deseo o vectorización (Pavis, 2011, p. 104)



Y más adelante identifica la vectorización desde el trabajo corporal:

La gestual (y, más generalmente, la totalidad de la representación) no se puede describir como un objeto sin dirección, sin vectorización —como un objeto por donde pasan flujos no controlados de deseo—... Entre la explicación de los signos y el acontecimiento energético existe, por tanto, un compromiso necesario al que aquí hemos denominado semiotización del deseo o vectorización. (p. 107)

Pavis, además, reconoce la necesidad de ampliar la mirada a otros campos del saber, no solo el semiológico. "... debe enriquecerse —en la medida de lo posible, sin perder su rigor— mediante un estudio de los mecanismos de la necesidad (sociológica) y del deseo (psicoanalítico) en la perspectiva de una antropología del actor y del espectador". (p. 43)

El origen de la vectorización y punto de partida para Pavis es la teoría de Freud sobre la interpretación de los sueños donde, desde el psicoanálisis, desarrolla los conceptos de desplazamiento y condensación. Silvia C. Lapeña (2008), en su libro *Interpretación de los sueños*, explica estos conceptos de la siguiente manera: "La condensación implica la comprensión de



varias ideas u objetos en uno. El mecanismo de desplazamiento consiste en trasladar las características de un objeto en otro, o rasgos característicos de una persona puestos en otra". (p. 57)

Jacobson, posteriormente, a partir del estudio sobre trastornos del lenguaje que denominó *afasias*, plantea concepciones acerca de la metonimia y la metáfora relacionadas con el eje sintagmático y paradigmático de Saussure. En el ensayo de Alba Pardo y Marcia Lozada (2008) sobre estos dos ejes dicen: "La metonimia es la utilización de una palabra para designar un objeto o una de sus propiedades que se encuentra en una relación existencial con la referencia habitual de esa palabra. La relación de la sucesión o la contigüidad, eje sintagmático, concernido por esta figura según Jakobson (1963), define la metonimia", y para definir a la metáfora: "se caracteriza por el establecimiento, en el pensamiento, de relaciones de similitud (mecanismo de asociación o de comparación). Jakobson ubica esta figura en el eje de las relaciones paradigmáticas". (p. 144)

Lacan (2003), desde el psicoanálisis, reevaluando las ideas de Freud sobre desplazamiento y condensación y tomando la idea de las afasias, metáfora y metonimia de Jakobson, investiga la psicosis y vincula estas concepciones: "De manera general, lo que Freud llama condensación en retórica se llama metáfora; lo que llama desplazamiento es la metonimia". (p. 221)

Sin embargo, el mismo Lacan plantea diferencias entre lo propuesto por Jakobson y su conceptualización, ya que el lingüista hace depender a la metonimia de la metáfora mientras que Lacan los separa en ejes distintos y:

... el resultado es que la oposición lacaniana es mucho más aguda. Además, en el esquema lacaniano, tanto metáfora como metonimia se vuelven partes de una teoría "unificada" del sentido. No están perdidas en un océano de polisemia sino que son entendidas como dos dimensiones dentro de un marco que, si bien no se reduce a ellas, depende de su función para poder construirse. (Stavrakakis, 2007, p. 96-97)

Lotman (1996), en su libro *La semiósfera*, también puntualiza sobre el trabajo de Jakobson: "R. Jakobson realizó una

tentativa fundamental en esa dirección (1963-1973). Al distinguir dos especies básicas de tropo —metáfora y metonimia—, Jakobson las vincula a los dos ejes básicos de la estructura del lenguaje: el paradigmático y el sintagmático” (p. 123).

Pavis, finalmente, opta por esta última interpretación sobre metonimia y metáfora.

## El eje metonímico

En el texto *La metáfora y la metonimia* de Le Guern (1984), encontramos una nota de pie donde se transcribe una definición de metonimia dada por Fontanier: “consisten en la designación de un objeto por el nombre de otro objeto que forma como él un todo absolutamente aparte, pero que le debe, o a quien él debe, más o menos, o por su existencia o por su manera de ser” (p. 79). A partir de esta definición se han establecido varios tipos de metonimia: la causa por el efecto, el efecto por la causa, el continente por el contenido, el nombre del lugar en el que la cosa se hace por la propia cosa, el signo por la cosa significada, entre otros. (Le Guern, 1984, p. 30, 31)

Pavis (2011) define a este eje de la siguiente manera:

El eje de desplazamiento o de la metonimia, que reemplaza un elemento por otro (conector) o rompe la cadena para pasar a algo muy distinto (secante), es el eje de una estética más bien mimética, realista, prosaica y lineal, en la que el escenario se entresaca del mundo exterior y le es consustancial. (p. 309)

La subdivisión planteada hace referencia a dos vectores relacionados con la posibilidad de crear significaciones a partir y para la comprensión de mismo sintagma en el que se desarrolla.

## Vectores conectores

Estos vectores conectan de una manera evidente una acción con otra “... de forma que el espectador siga paso a paso la trama de la acción única”. (Pavis, 2011, p. 105). Al estar dentro de esta acción única o principal, estos conectores son



parte de lo narrativo de la historia y se encadenan dentro de una lógica generada por la causa y el efecto, por la respuesta del otro dentro de la situación planteada.

### **Vectores secantes**

Producen un cambio repentino de la acción, una ruptura de conexión de la secuencia que permite evidenciar o poner énfasis en algo que significa para luego regresar a la línea de acción principal. También se la utiliza para finalizar una secuencia y pasar a otra distinta.

### **El eje metafórico**

DuMarsais define la metáfora así: "La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le convierte en virtud de una comparación que reside en la mente". (1800, p. 22).

Mientras veíamos que la metonimia se encuentra en el eje sintagmático, es decir, en el mismo relato, el eje metafórico se ubica en el eje paradigmático. Barthes explica que "El segundo plano es el de las asociaciones... fuera del discurso (plano paradigmático) las unidades que tienen algo en común se asocian en la memoria y forman de esta manera grupos en los que dominan relaciones diversas". (1971, p. 61)

Esta transportación, o la posibilidad de pasar al plano de las asociaciones, rompe la línea de acción y cambia por otra dejando ver más allá del relato. Permite ver emociones, sensaciones, conceptos, ideas; "es uno de los medios más eficaces para transmitir una emoción. Casi todas las metáforas expresan un juicio de valor porque la imagen asociada que introducen provoca una reacción afectiva". (Le Guern, 1984, p. 86)

Su clasificación en vectores acumuladores y vectores embragues son caminos para elevar a un segundo plano la linealidad.

El eje de la condensación o de la metáfora, que acumula y mezcla elementos (gracias a los acumuladores) y permite acceder a un plano distinto (mediante los embragues), es el eje de una estética no realista, simbolista, poética, circular y tabular, en la que la escena tiende a volverse autómatas y a condensar el mundo en una nueva realidad cerrada sobre sí misma. (Pavis, 2011, p. 309)

### **Vectores acumuladores**

Los vectores acumuladores condensan varios signos hasta que surge un nuevo significado. "La acumulación concierne tanto al significante como al significado. A fuerza de repetirse, los materiales terminan por mezclarse y por producir un tercer término que se independiza de los dos primeros". (Pavis, 2011, p. 244)

### **Vectores embragues**

Los vectores embragues hacen pasar de un nivel de sentido a otro. Elevan el nivel de la significación. Los vectores secantes regresan a la línea principal a diferencia de los embragues que no regresan, quedan elevados en el eje paradigmático permitiendo entender y asociar más allá de la situación. Son la forma de mostrar otros universos.

|                          |                       |                       |
|--------------------------|-----------------------|-----------------------|
|                          | <b>Significación</b>  | <b>Intensidad</b>     |
|                          | <b>Desplazamiento</b> | <b>Condensación</b>   |
|                          | <b>Metonimia</b>      | <b>Metáfora</b>       |
|                          | <b>Sintagmático</b>   | <b>Paradigmático</b>  |
|                          | Vectores conectores   | Vectores acumuladores |
| <b>Conexión simple</b>   | Proximidad            | Acumulación           |
|                          | Vectores secantes     | Vectores embragues    |
| <b>Conexión compleja</b> | Ruptura               | Transferencia         |

**Tabla 1.** Relaciones entre los dos ejes y sus conceptos relacionados desde las teorías de Freud, Jakobson, Barthes, Lacan y Pavis



Dos textos son fundamentales para el desarrollo del presente trabajo. Uno es de Borja Ruiz llamado *el Arte del actor en el siglo XX* en el que hace un recorrido por las tendencias más importantes del siglo pasado y las relaciona entre sí. El segundo texto es del semiólogo teatral Patrice Pavis, *El análisis del espectáculo*, al que ya hemos hecho algunas referencias y citas y donde encontramos un estudio que rescata el signo teatral desde varios puntos de vista y expresión escénica.

Desde los estudios semiológicos, el trabajo de Barthes es muy importante, en especial, lo que se refiere al sintagma de significación que incluye un plano expresivo (significante) y otro de contenido (significado). Esto nos ayudará a comprender la construcción misma de los signos al momento de la investigación.

### **Sintagma y paradigma**

Roland Barthes, en *La aventura semiológica*, dedica un capítulo al sintagma y el paradigma, ampliando las concepciones de Saussure, y dice: "... el sintagma es una combinación de signos que tiene como base la extensión; en el lenguaje articulado esta extensión es lineal e irreversible (es la 'cadena hablada')" y añade sobre el eje paradigmático: "Fuera del discurso (plano sintagmático), las unidades que tienen entre sí algo en común se asocian en la memoria y forman de esta manera grupos en las que reinan las relaciones más diversas". (2009, p. 53).

Hasta este punto encontramos una relación entre lo sintagmático con la metonimia y lo paradigmático con la metáfora. El primero horizontal, lineal, sin retorno, como el organizador del relato y el segundo como la asociación de signos desde la verticalidad del paradigma.

Lo importante para el mimo y la pantomima es la observación que hace Barthes sobre los estudios de Saussure al precisar que "... lo sintagmático y lo asociativo tenían que corresponder a dos formas de actividad mental, lo que implicaba ya

salir de la lingüística. Jakobson, en un texto que se ha hecho célebre, recogió esta extensión aplicando la oposición de la metáfora (orden del sistema) y de la metonimia (orden del sintagma) a lenguajes no lingüísticos". (p. 54)

## El metalenguaje

En este punto es fundamental identificar las diferencias entre pantomima o mimo clásico y el mimo moderno. La pantomima es sintagmática, ya que cuenta una historia, relatos o situaciones, tal como Marceau decía. El mimo moderno es paradigmático o sistémico, ya que no cuenta historias, trabaja en el eje vertical gracias a la asociación de signos, tal como planteaba Decroux.

Pero, ¿cómo crear metalenguaje? La propuesta es que el intérprete, el actor, el mimo, consciente de la semiosis en la interpretación, pueda crear lenguajes en los dos ejes, el metonímico y el metafórico.

Según Barthes, un sintagma de significación incluye un plano expresivo (significante) y otro de contenido (significado). La relación (R) entre expresión (E) y contenido (C) produce un sistema de significación (ERC). Si a un primer ERC denotativo se introduce un segundo ERC denotativo en el plano expresivo, se genera connotación y, si a un primer ERC denotativo se introduce un segundo ERC denotativo en el plano de contenido, se genera metalenguaje. (p. 75, 76, 77)

Respetando el vínculo entre la metonimia con lo sintagmático y lo metafórico con lo paradigmático podemos añadir que lo metafórico tiene relación con lo connotativo y la metonimia con el metalenguaje. Patrice Pavis (2011), citando a Mounin, dice al respecto:

Para G. Mounin, lo que diferencia la pantomima del mimo es que en la primera el artista se contenta con dar el valor denotativo del gesto, mientras que, en lo que respecta al segundo, "hace lo mismo, pero concede mucha más importancia a la



franja connotativa de los gestos, procurando hacernos aprehender un mensaje más personal, ejercer sobre nosotros una acción más intensa (1970)". (p. 169)

Asociando estas ideas podemos decir, desde el planteamiento teórico, que la dinámica de los elementos tiene una función más descriptiva, sintagmática, por lo tanto, metonímica, ya que trabaja sobre principios físicos concretos: acciones físicas y actitudes, estas últimas podemos agruparlas dentro de una categoría modal, es decir, el modo de hacer las acciones. Esto no quita la posibilidad de que puedan usarse en la construcción de metáfora. Por otro lado, las posturas esenciales se encuentran más vinculadas con la connotación, lo paradigmático, por lo tanto, con el eje metafórico que correspondería a la intencionalidad, al objetivo oculto que es muchas veces independiente del modo de hacer las cosas. El análisis de datos nos permitirá comprobar esta hipótesis.

Los trabajos de investigación de Cáceres, muchos de ellos inéditos, son una base importante para este trabajo. A partir de estos textos, podemos identificar tipologías gestuales, relaciones del lenguaje escrito con el lenguaje corporal y un amplio estudio de los canales expresivos no verbales. Esta es la fundamentación teórica que se utiliza en el presente trabajo.

### **Figuras poéticas no verbales y la técnica del mimo**

El presente trabajo de investigación tiene como variables de estudio las siguientes: las figuras poéticas no verbales, clasificadas desde la vectorización, como variable independiente, ya que no podemos tener control sobre estas, dado que en el proceso creativo las posibilidades son infinitas y dependerá de la propuesta del intérprete.

Tanto el eje metonímico como el eje metafórico son las dimensiones de estudio y como indicadores los vectores conectores y secantes dentro del primer eje y los acumuladores y embragues en el segundo eje. Básicamente buscamos patro-

nes recurrentes y coincidencias, al realizar la observación correspondiente, para clasificar los resultados y posteriormente se analizaron los datos observados.

La variable dependiente es la parte técnica del mimo en la ejecución de acciones. Sobre esta variable se tiene control y depende mucho de la limpieza en la ejecución a partir del uso de los principios básicos del mimo.

La primera dimensión son las dinámicas de los elementos de Lecoq y sus indicadores los movimientos elásticos, arrugados, plisados y roturas. La segunda dimensión son las seis posturas esenciales. Tanto las dimensiones como las posturas pueden ser usadas en el eje sintagmático o el paradigmático.

En mi experiencia, el mimo tiende a utilizar las dinámicas en el eje sintagmático, ya que afecta a la acción misma y al modo de ejecución y las posturas en el eje paradigmático, ya que se relacionan en mayor medida con la intención y el estado de ánimo. Esta es la razón de selección de estas dimensiones en la variable dependiente, ya que así podemos trabajar en las dos dimensiones de la variable independiente.

El estudio se centra en la acción que realiza el cuerpo del mimo y cómo, de la transfiguración, se construyen figuras no verbales, a partir de los indicadores planteados para llegar a una poética.



#### CAPÍTULO IV

### **Propuesta metodológica y análisis de indicadores**

La primera parte de este capítulo permite conocer cómo el proceso de experimentación fue concebido y la necesidad de tener claros los indicadores y las variables de estudio para la realización de esta investigación. En la segunda parte, una vez recolectados los datos, procedemos a realizar cuadros comparativos y esquemas como parte del análisis de los indicadores.

Como primera instancia se realizó un entrenamiento en el uso de las dinámicas de los elementos y de las posturas esenciales con los estudiantes. Esta práctica nos permitió tabular un primer procesamiento de datos respecto a la carga emotiva y sensorial de cada una de las posturas y las dinámicas de los elementos. Los estudiantes no tenían la información previa sobre las significaciones que evoca cada ejercicio; en las encuestas, respondieron sobre su vivencia interna.

Posteriormente se trabajó con cinco acciones, cada una de ellas relacionada con el uso de pesos y contrapesos y los ejes corporales: lanzar una flecha, trepar un muro, abrir una ventana, escribir a máquina y planchar.

Finalmente se pidió a los estudiantes que transfiguren la acción principal o las acciones secundarias con los movimientos elásticos, arrugados, plisados y roturas. Se utilizó una hoja de observación para clasificar los indicadores fundamentando el capítulo anterior. De los resultados obtenidos, se creó una categorización estructurada de los ejes metonímico y metafórico, a partir de los indicadores que facilitan al actor la creación de figuras poéticas a partir del cuerpo. De esta investigación



se pueden crear pautas para abordar la construcción de signos gestuales cuyo fundamento sea el mimo.

La población de estudio se concentró en todo el universo de acciones corporales desarrolladas por los estudiantes de tercero, cuarto y quinto semestres de la carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador en la cátedra de Expresión Corporal y Pantomima.

Los estudiantes se encuentran en la capacidad de uso de los indicadores y su conjunción: la acción corporal en la práctica frente al espacio, el tiempo, las fuerzas contrarias, la tonalidad muscular, la fluidez.

Este grupo de estudiantes son los informantes de calidad, ya que se encuentran corporalmente en la capacidad práctica y teórica de comprender y ejecutar las variables y sus indicadores y permiten obtener muestras para el análisis correspondiente.

Para el análisis de resultados se determinaron las características y tendencias más sobresalientes que facilitan tener una propuesta de solución al problema planteado que, además, ha sido validado con la fundamentación teórica correspondiente.

La alternativa de solución del problema del presente proyecto de investigación es la creación de una propuesta metodológica desde la pantomima para que el actor tenga herramientas sobre la construcción de signos gestuales y figuras poéticas en su momento interpretativo.

### **Denotación y connotación en las dinámicas de los elementos**

Como se expuso en capítulo III, las dinámicas de los elementos, al ser sintagmáticas, pueden ser modales y relacionarse con acciones físicas pero, además, se pueden identificar en ellas acciones internas. Para eso pedimos a 16 estudiantes realizar una acción, a su elección y sin determinar de qué tipo, pero con la condición de integrar una de las dinámicas.



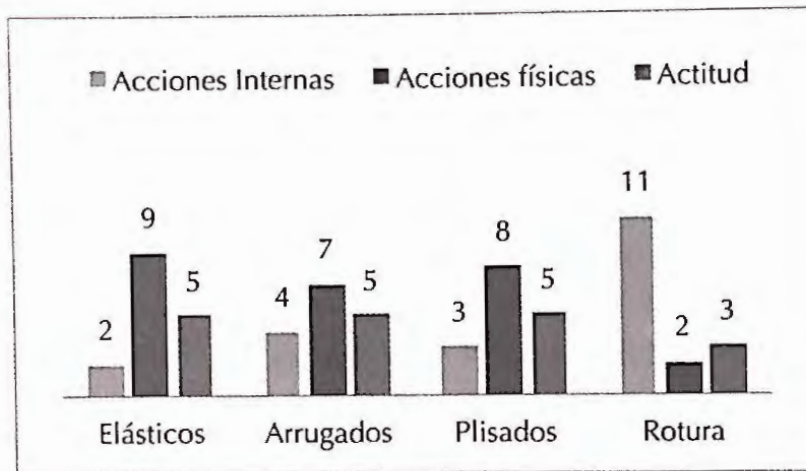
Se identificaron tres subindicadores, dos relacionados con verbos y uno con adjetivos. El primero corresponde a las acciones físicas con intervención de las dinámicas como apoyo a la misma acción; el segundo, actitudes o modos de realizar esa acción y que responden a la pregunta cómo lo hago; el tercero, las acciones internas que responden a la pregunta para qué lo hago. Estos fueron los resultados:

| Elásticos         |   | Arrugados         |   | Plisados          |   | Roturas           |    |
|-------------------|---|-------------------|---|-------------------|---|-------------------|----|
| Acciones físicas  | 9 | Acciones físicas  | 7 | Acciones físicas  | 8 | Acciones físicas  | 2  |
| Actitud           | 5 | Actitud           | 5 | Actitud           | 5 | Actitud           | 3  |
| Acciones internas | 2 | Acciones internas | 4 | Acciones internas | 3 | Acciones internas | 11 |

**Tabla 2.** Clasificación de las dinámicas de los elementos acciones internas, físicas y actitudes

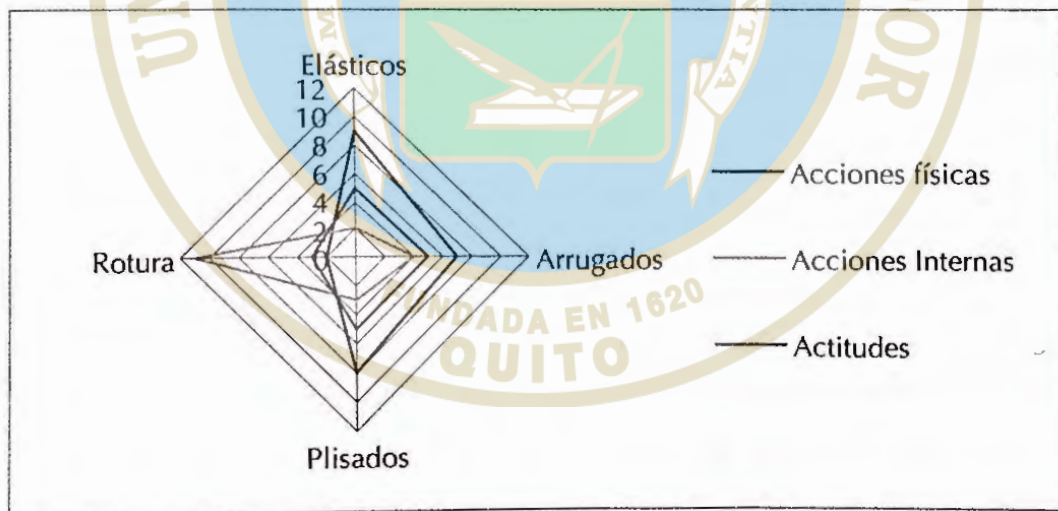
De las 16 acciones realizadas utilizando la dinámica correspondiente a elásticos, 9 fueron denominadas como acciones físicas, 5 como actitudes y 2 como acciones internas. Con arrugado: 7 acciones físicas, 5 actitudes y 4 acciones internas; en plisados: 8 acciones físicas, 5 actitudes y 3 acciones internas; y rotura: 2 acciones físicas, 3 actitudes y 11 acciones internas. Tanto las acciones físicas y el modo corresponden al eje denotativo, mientras que las acciones internas corresponden a la connotación. Al unir la cantidad de las acciones físicas con la actitud, ya que las dos son denotativas, supera a las acciones internas ampliamente.

El gráfico 3 nos muestra cada dinámica y el nivel de cada subindicador. Podemos observar en la rotura un incremento significativo en las acciones internas. Las propuestas en rotura, desde la percepción de los estudiantes, se dirige a la acción interna más que a las acciones físicas o al modo; esto genera otra forma de comprender la acción física que permite ver más allá de la denotación al crear significados que muestran algo más en la acción física.



**Gráfico 3.** Relaciones entre acciones internas, acciones físicas y actitud en las dinámicas de los elementos

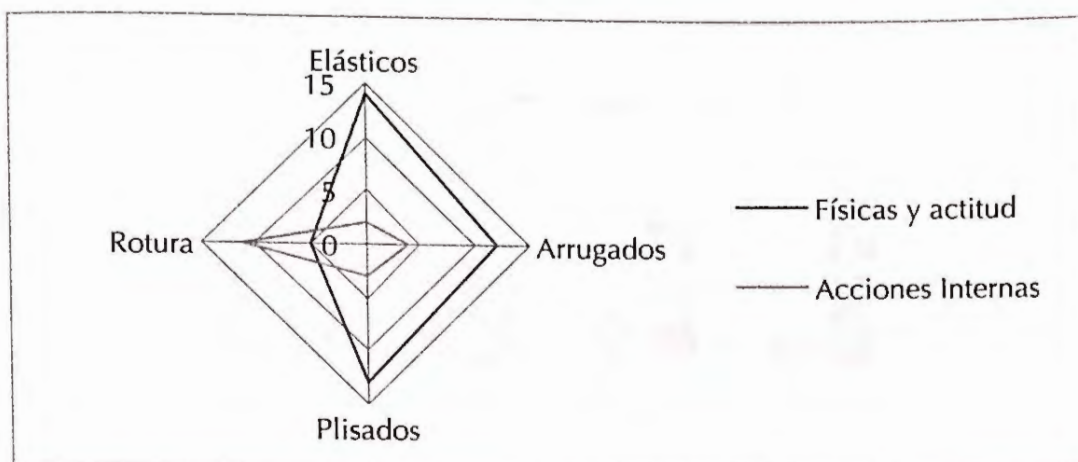
En el gráfico 4 se pueden observar la superficie y la tendencia entre acciones internas, acciones físicas y actitud en las dinámicas de los elementos. Podemos observar cómo las acciones físicas ocupan mayor área, en contraste con las actitudes y las acciones internas, además, la rotura, pese a tener menor área, tiene mayor intensidad de acciones internas. La variable pico es marcada y está más cerca al perímetro límite que los elásticos, arrugados o plisados.



**Gráfico 4.** Superficie y tendencia entre acciones internas, acciones físicas y actitud en las dinámicas de los elementos

Si juntamos las acciones físicas y los modos en el eje denotativo y dejamos a las acciones internas en el eje connotativo, podemos ver claramente la tendencia de cada una de las dinámicas:





**Gráfico 5.** Superficie y tendencia entre acciones internas y acciones físicas y actitud en las dinámicas de los elementos

Ahora vemos cómo las acciones físicas junto a las actitudes ocupan una gran área y llegan casi a los límites, mientras que las acciones internas pierden presencia. Incluso en la rotura el nivel más alto no se compara a las otras dinámicas.

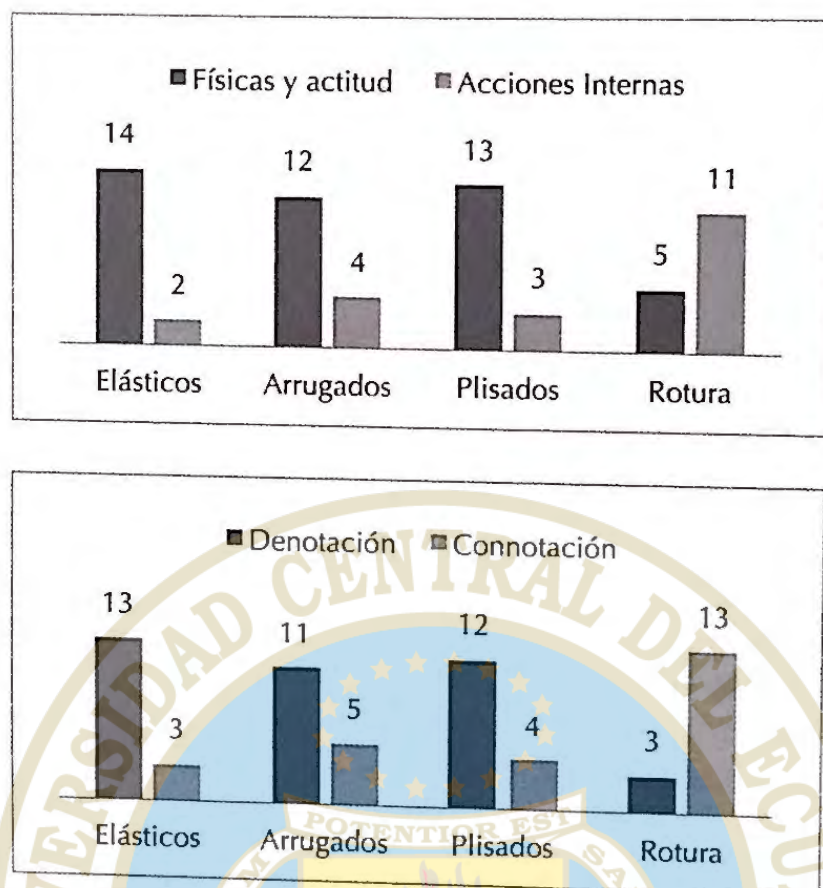
Para confirmar estos datos se realizó otro ejercicio con los mismos 16 estudiantes sobre ejecución de acciones y el uso de las dinámicas de los elementos. Se clasificó esta vez en en los dos ejes: denotativo y connotativo, con los siguientes resultados:

| Elásticos   |    | Arrugados   |    | Plisados    |    | Roturas     |    |
|-------------|----|-------------|----|-------------|----|-------------|----|
| Denotación  | 13 | Denotación  | 11 | Denotación  | 12 | Denotación  | 3  |
| Connotación | 3  | Connotación | 5  | Connotación | 4  | Connotación | 13 |
| 16          |    | 16          |    | 16          |    | 16          |    |

**Tabla 3.** Clasificación de las dinámicas de los elementos en denotación y connotación

Podemos observar la tendencia hacia la denotación en la ejecución de acciones con el uso de las dinámicas de los elementos y se confirma a la rotura con una fuerte tendencia hacia la connotación.

Al comparar los resultados de las dos prácticas anteriores en gráficos, tenemos lo siguiente:



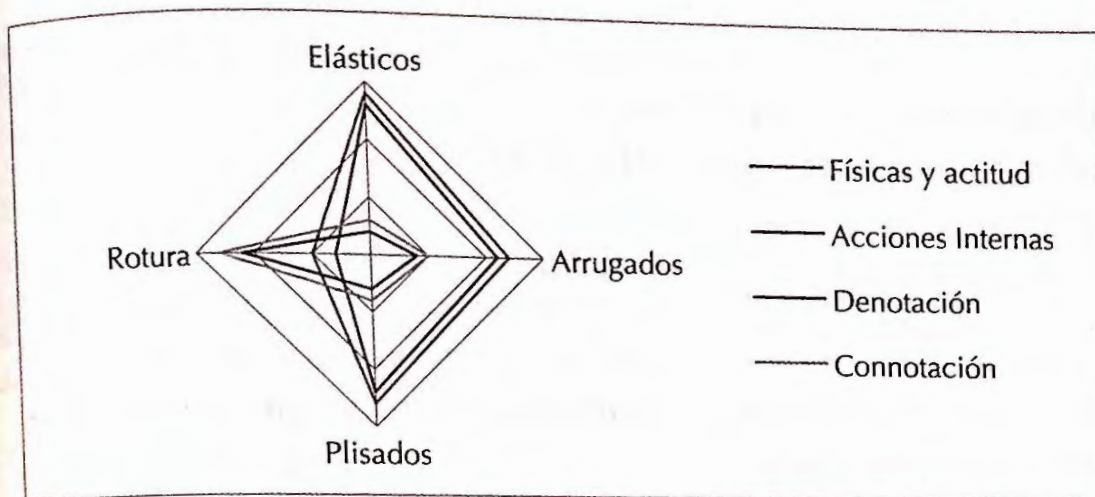
**Gráfico 6.** Gráficos comparativos entre acciones físicas y actitud y acciones internas con denotación y connotación

El gráfico 6 muestra tendencias muy similares. En el segundo, encontramos una mayor presencia de connotación en la rotura, pero la curva es la misma tanto en la denotación como en la connotación.

Vamos a contrastar las dos imágenes para comparar las formas en los dos ejercicios realizados en un gráfico de superficies y tendencias, contrastadas entre acciones físicas y actitud con la denotación y acciones internas con la connotación.

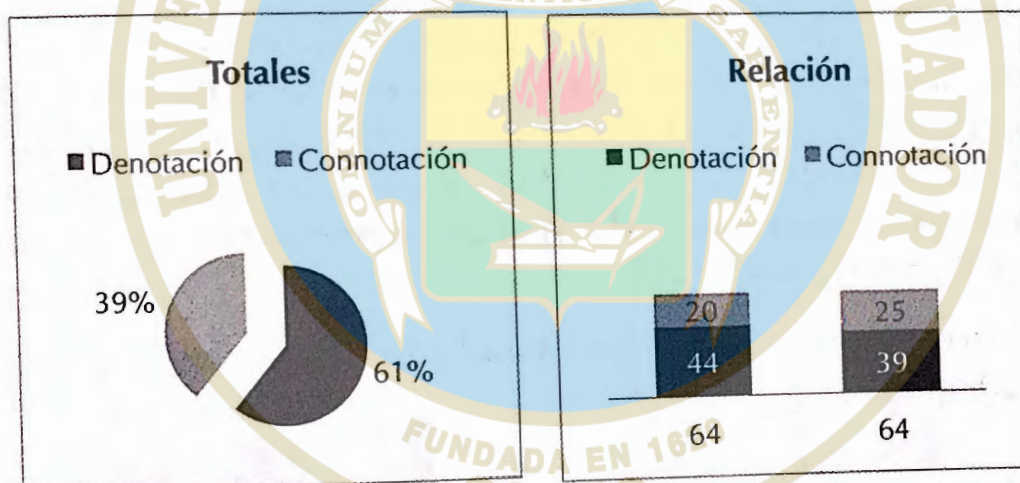
Si hacemos una relación por porcentajes, tenemos cinco puntos porcentuales de diferencia entre cada uno de los ejercicios. Está alrededor del 40% denotativo y al 60% connotativo para las dinámicas de los elementos. Tomemos en cuenta que este valor está afectado por la rotura que tiene una alta carga de connotación, sin embargo, la denotación tiene más presencia.





**Gráfico 7.** Superficie y tendencias contrastadas entre acciones físicas y actitud con la denotación y acciones internas con la connotación

Podemos mirar los totales porcentuales entre denotación y connotación y la relación entre los dos ejercicios realizados en los siguientes gráficos. El primero son porcentajes entre denotación y connotación y el segundo es la relación de resultados entre los dos ejercicios:



**Gráfico 8.** Totales porcentuales entre denotación y connotación y relación entre los dos ejercicios realizados

Si no contáramos con la rotura, el porcentaje de la denotación sería más elevado y estaría por el 75%.

Se realizaron varias prácticas con otros grupos de estudiantes y los resultados fueron los mismos. Con este primer análisis de datos podemos determinar que las dinámicas de los elementos tienen o tienden en el ejecutante a generar acciones físicas y modales más que acciones internas y, por lo tanto, se generan con mayor frecuencia acciones en el plano denotativo.

## Denotación y connotación en las seis posturas esenciales

Para la recolección de datos se trabajó con dos cursos, tercero y quinto semestre. A todos los estudiantes se les pidió poner un nombre a cada postura (luego de realizarlas y mantenerse un tiempo en ellas intentando poner un nombre a la sensación percibida).

A cada nombre se le dio una puntuación, dependiendo el grado de afectación en el estudiante: 1 para sensaciones positivas, 0 para sensaciones neutras, y -1 para sensaciones negativas.

Se toma como neutro a las sensaciones que no permiten desarrollar una emoción o un sentimiento. Por ejemplo, en la primera postura un estudiante nombró "religión"; para él, esta palabra no involucra carga emotiva de ningún tipo.

Para el registro de las sensaciones negativas y positivas se toma como premisa la afectación en el estado de ánimo del estudiante. A partir de eso se colocó la valoración. El valor no es cuantitativo, es cualitativo. Podían ser letras o números, lo importante fue poder realizar sumatorias para ver qué pasa gráficamente.

Estos son los resultados ya tabulados en los dos grupos de estudiantes.

|           | Primera | Segunda | Tercera | Cuarta | Quinta | Sexta |    |
|-----------|---------|---------|---------|--------|--------|-------|----|
| Positivos | 18      | 0       | 12      | 13     | 10     | 15    | 68 |
| Neutros   | 4       | 3       | 4       | 7      | 9      | 5     | 32 |
| Negativos | 5       | 24      | 11      | 7      | 8      | 7     | 62 |
|           | 27      | 27      | 27      | 27     | 27     | 27    |    |

**Tabla 4.** Grupo 1 (27 estudiantes)



|           | Primera | Segunda | Tercera | Cuarta | Quinta | Sexta |    |
|-----------|---------|---------|---------|--------|--------|-------|----|
| Positivos | 7       | 3       | 6       | 8      | 5      | 7     | 36 |
| Neutros   | 2       | 3       | 1       | 4      | 6      | 2     | 18 |
| Negativos | 4       | 7       | 6       | 1      | 2      | 4     | 24 |
|           | 13      | 13      | 13      | 13     | 13     | 13    |    |

Tabla 5. Grupo 2 (13 estudiantes)

En los siguientes gráficos, veremos los valores por cada postura haciendo una comparación entre los dos grupos de estudiantes.

Como revisamos en el marco teórico, la primera postura hace referencia a la unión del cielo con la tierra o la relación del hombre con lo divino. Vemos un valor muy significativo en el eje de sensaciones positivas, posiblemente asociado culturalmente a la idea de la elevación espiritual como algo bueno relacionado con Dios, lo religioso, la luz y el ser agradecido.

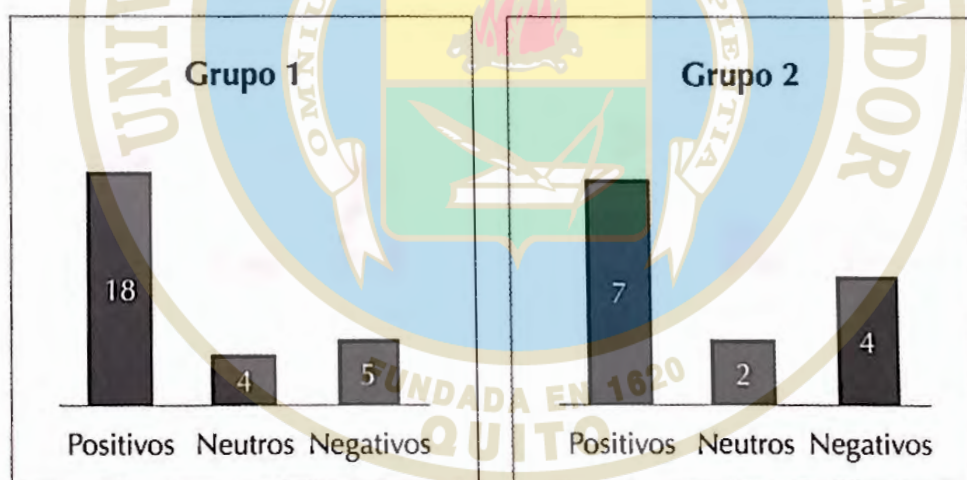
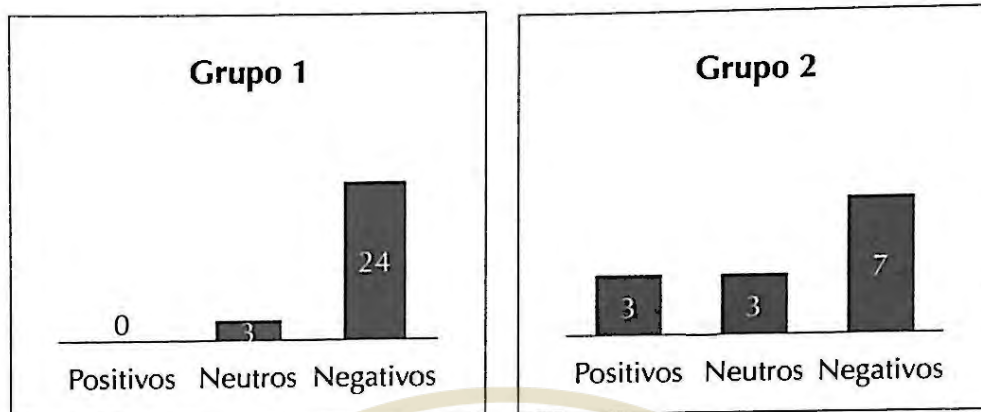


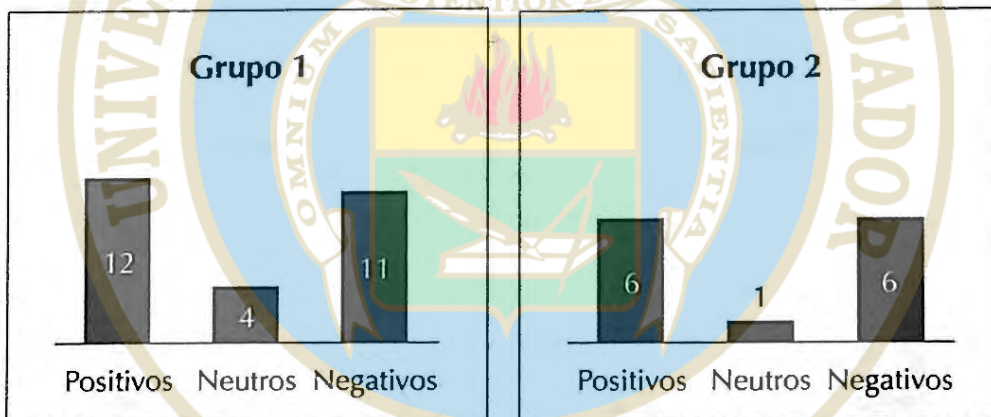
Gráfico 9. Afectación positiva, neutra y negativa en la primera postura.

La segunda postura, además de su complejidad física en la ejecución, tiene una carga fuerte de sensaciones negativas y los estudiantes reaccionan de diferentes maneras cuando la ejecutan —a veces aparece la ira, otras veces el temor—. La mezcla de dificultad física y de sensaciones negativas sacan al estudiante de la zona confortable; esto muestra que esta postura tiene una gama amplia de sensaciones asociadas con lo negativo.



**Gráfico 10.** Afectación positiva, neutra y negativa en la segunda postura

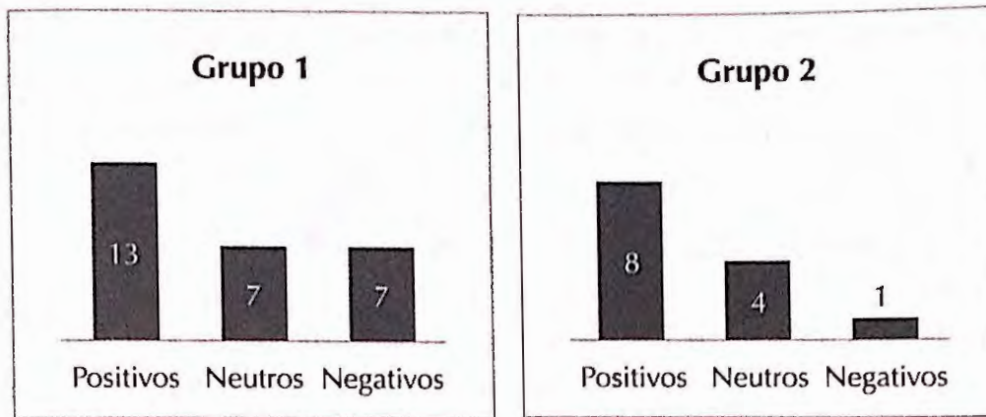
En la tercera postura, los niveles positivos y negativos son bastante equilibrados. Un tema para otra investigación sería comprender las posturas desde lo cultural andino o mestizo.



**Gráfico 11.** Afectación positiva, neutra y negativa en la tercera postura

En la cuarta postura, vemos una gran cantidad de sensaciones positivas. El cuerpo abierto, con la mirada amplia, evoca estos sentimientos. La libertad, la amplitud, el dominio se encuentran en este rango de sensaciones para los estudiantes. El nivel de neutralidad también es alto y, según conversaciones con los estudiantes, se debe a que el cuerpo presente genera una tranquilidad emocional.

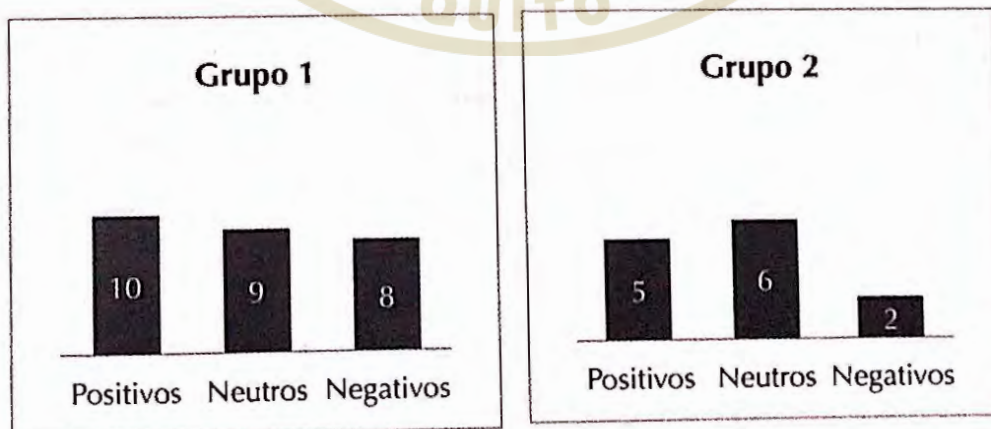




**Gráfico 12.** Afectación positiva, neutra y negativa en la cuarta postura

La quinta postura tiene el nivel de neutralidad más alto que las demás. Una buena parte de estudiantes se sintieron objeto, arco, máquina, flecha; esta postura no causó una claridad en la afectación y los estudiantes optaron por la neutralidad. Generalmente cuando una persona pone el nombre de un objeto su sensación es neutra, ya que no precisa una sensación en sí mismo, visualiza un objeto de manera contemplativa. También encontramos que palabras como *guerra* tienen varias interpretaciones y algunos estudiantes valoraron desde su definición y no desde lo que sienten. Si la guerra es muerte será negativo, si la guerra es victoria será positivo.

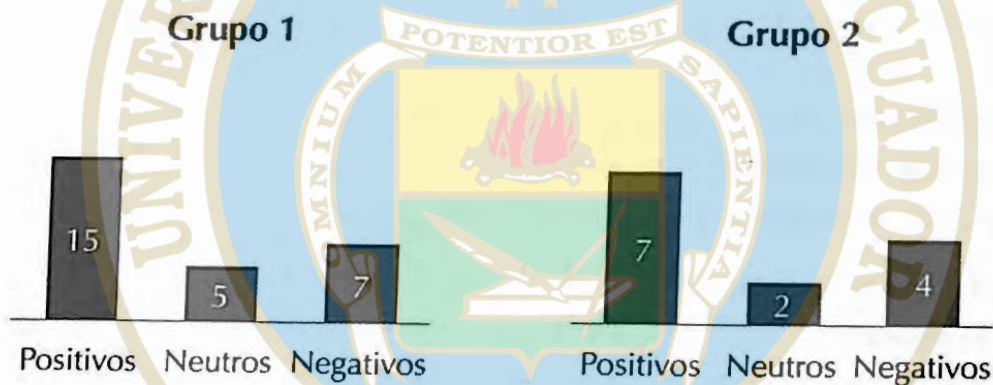
Otro punto importante de la quinta postura es su relación con la acción física. Es decir, al ser una postura que trabaja lo mecánico del cuerpo, palancas y contrapesos, es mayormente denotativa. De esta manera, se determina la neutralidad como una forma de manifestar la denotación.



**Gráfico 13.** Afectación positiva, neutra y negativa en la quinta postura

La sexta postura muestra una buena cantidad en el orden de lo positivo. Sin embargo, el orden negativo es importante, sin ser alto, ya que tiene una presencia del 50% en referencia de los positivos.

Hay que recordar que los nombres y las sensaciones son subjetivas y dependen del estado de ánimo del estudiante, el entorno, la cultura y factores psicológicos. Es por eso que al inicio de las prácticas siempre se realizó un trabajo sobre relajación y disposición anímica y corporal. No evitamos la subjetividad pero disponemos al participante a sentirse en un momento equilibrado que posibilite la percepción interna. Al tomar en cuenta el alto grado de subjetividad, vemos en los dos cursos una similitud de experiencias y varios de los nombres que los estudiantes asignaron a cada postura son coincidentes.

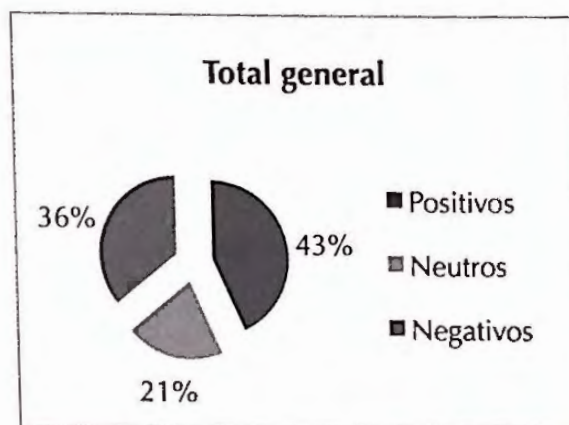


**Gráfico 14.** Afectación positiva, neutra y negativa en la sexta postura

El gráfico 15 muestra los porcentajes generales entre positivos, neutros y negativos promediando los dos cursos.

Es importante puntualizar que se encontró un equilibrio entre sensaciones positivas y negativas. Lo que cambia entre cada curso es el valor de la neutralidad que depende del nivel de atención y entrenamiento propioceptivo de los estudiantes. Además, la neutralidad se relaciona con las cargas denotativas de las posturas.





**Gráfico 15.** Totales porcentuales de afectación positiva, neutra y negativa en todas las posturas esenciales

### ***Acciones, actitudes y conceptos en las seis posturas esenciales***

En las dinámicas de los elementos, se realizó una clasificación por acciones físicas, actitudes o modo y acciones internas o intenciones. En el caso de las posturas, aparecieron palabras que no podían ser clasificadas en este esquema y las denominamos conceptos. Los conceptos indican un objeto, un pensamiento o una idea pero no una sensación interna, un adjetivo o una acción externa. Los resultados de cada uno de los grupos es el siguiente:

|             | Primera | Segunda | Tercera | Cuarta | Quinta | Sexta |    |
|-------------|---------|---------|---------|--------|--------|-------|----|
| Intencional | 9       | 12      | 12      | 16     | 11     | 13    | 73 |
| Modal       | 7       | 10      | 9       | 5      | 7      | 5     | 43 |
| Concepto    | 9       | 3       | 5       | 4      | 6      | 7     | 34 |
| Acción      | 1       | 2       | 0       | 1      | 1      | 1     | 6  |

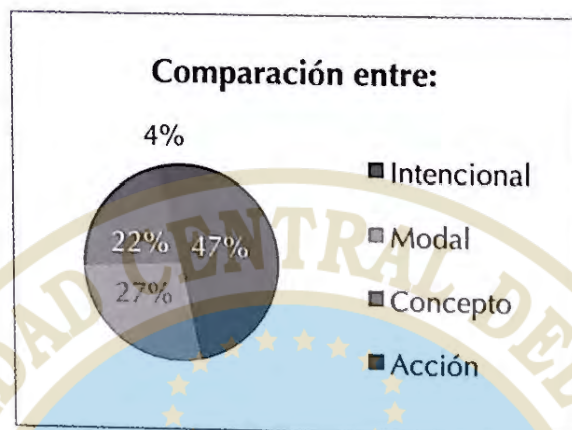
**Tabla 6.** Clasificación de nombre de las posturas por intención, modo, concepto y acción física en el primer grupo de estudiantes.

|             | Primera | Segunda | Tercera | Cuarta | Quinta | Sexta |    |
|-------------|---------|---------|---------|--------|--------|-------|----|
| Intencional | 4       | 6       | 6       | 3      | 4      | 5     | 28 |
| Modal       | 2       | 4       | 3       | 2      | 3      | 3     | 17 |
| Concepto    | 7       | 3       | 5       | 7      | 6      | 5     | 33 |
| Acción      | 0       | 0       | 0       | 0      | 0      | 0     | 0  |

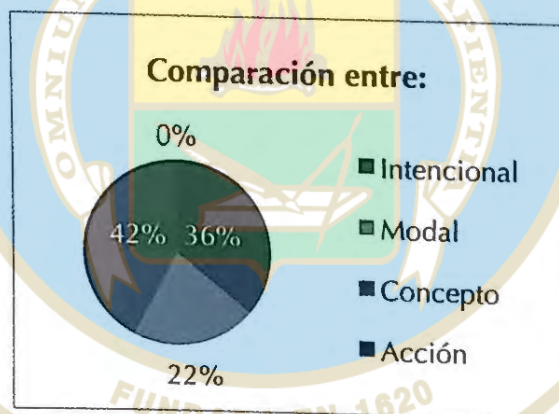
**Tabla 7.** Clasificación de nombre de las posturas por intención, modo, concepto y acción física en el segundo grupo de estudiantes

Las tablas 6 y 7 nos permiten realizar algunos análisis. El primero es la ausencia de la acción física en los estudiantes del segundo grupo. Otra observación es que este grupo tiene un valor más alto en el concepto.

Comparemos estos resultados con cuadros porcentuales:



**Gráfico 16.** Totales porcentuales comparativos entre intencional, modal, concepto y acción física de las posturas esenciales en los estudiantes de tercer semestre



**Gráfico 17.** Totales porcentuales comparativos entre intencional, modal, concepto y acción física de las posturas esenciales en los estudiantes de quinto semestre

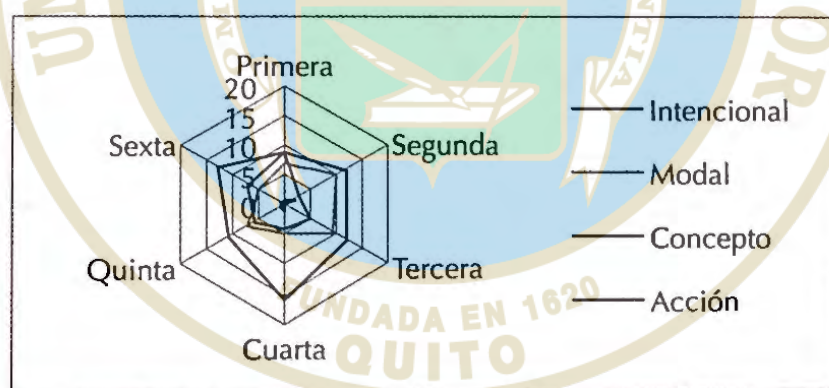
El tercer semestre muestra una importante presencia en lo intencional. Luego le sigue lo modal y, posteriormente, lo conceptual, dejando al último, con un porcentaje menor, a la acción física.

Además, vemos que desaparece la acción física, disminuye lo intencional y lo modal, y se incrementa lo conceptual.



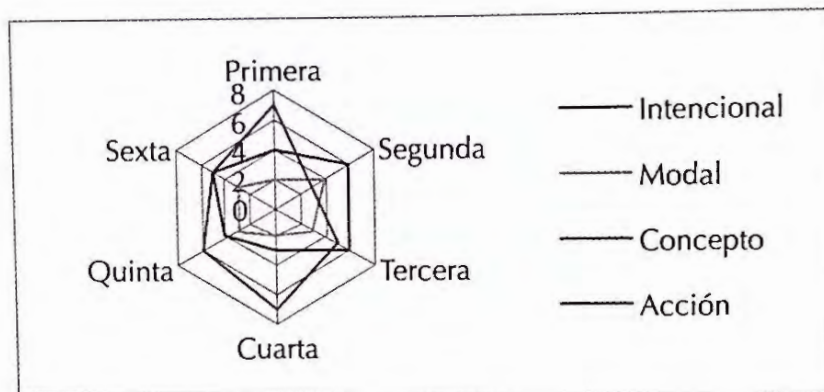
Podemos explicar estas diferencias entre niveles desde el siguiente punto de vista: los estudiantes de los dos cursos han superado el reconocimiento del dolor y la sensación física, la sensación interna y el reconocimiento corporal que se manifiestan en los dos primeros semestres de la carrera. Los estudiantes de quinto semestre han pasado, además, por la vivencia y la abstracción, y se encuentran ya en capacidad de trabajar conceptos y en la construcción de lenguajes; mientras que los estudiantes del tercer semestre todavía se encuentran experimentando la vivencia corporal y empiezan apenas con el proceso de abstracción. Esto se visualiza en cómo abordan los ejercicios y en qué nivel de conciencia se encuentran.

El gráfico radial permite ver las áreas de la clasificación por palabras. Los estudiantes del tercer semestre encuentran mayoritariamente intenciones en cada una de las posturas. La primera postura tiene una relación equitativa entre intenciones, modos y conceptos, y la cuarta postura es la que mayoritariamente tiende a la intención.



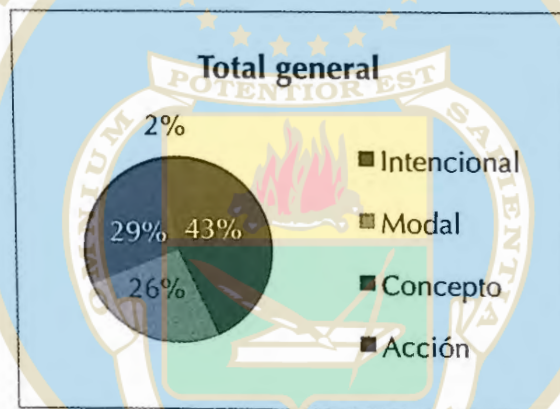
**Gráfico 18.** Comparación de superficies entre intencional, modal, concepto y acción física de las posturas esenciales en los estudiantes de tercer semestre

Los estudiantes del quinto semestre tienden al concepto en la cuarta y en la primera posturas; mientras que en la segunda postura la intención tiene mayor tendencia. En una vista general el área del concepto es superior a las otras áreas y se ve la inexistencia de la acción física.



**Gráfico 19.** Comparación de superficies entre intencional, modal, concepto y acción física de las posturas esenciales en los estudiantes de quinto semestre

A continuación, se pueden visualizar los totales combinados entre los resultados del tercero y quinto semestres.

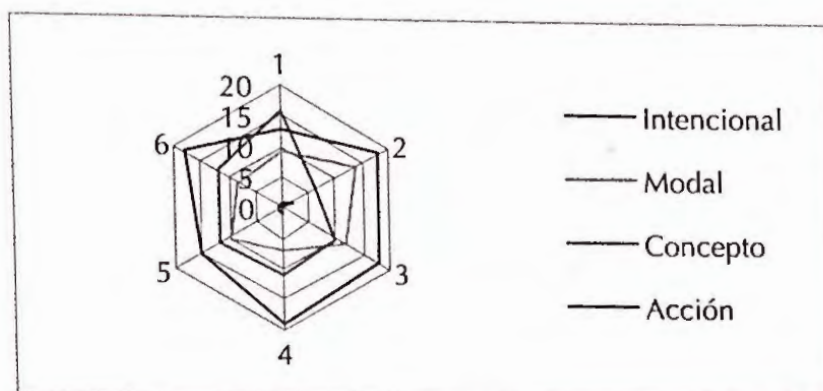


**Gráfico 20.** Totales porcentuales entre intencional, modal, concepto y acción física de las posturas esenciales en los dos grupos de estudiantes

La intención tiene el porcentaje más alto; mientras que lo modal y lo conceptual se mantienen equilibrados. Es claro que las posturas prácticamente no evocan acciones físicas con la misma facilidad que las dinámicas de los elementos.

Las posturas tienen una carga intencional muy fuerte, pero no hay como descartar las posibilidades modales que poseen. La primera postura sobrepasa en lo conceptual el límite de lo intencional. La tercera postura, pese a tener alto lo intencional, posee una importante tendencia a lo modal o actitudinal.





**Gráfico 21.** Comparación de superficies entre intencional, modal, concepto y acción física de las posturas esenciales totales de los dos grupos de estudiantes

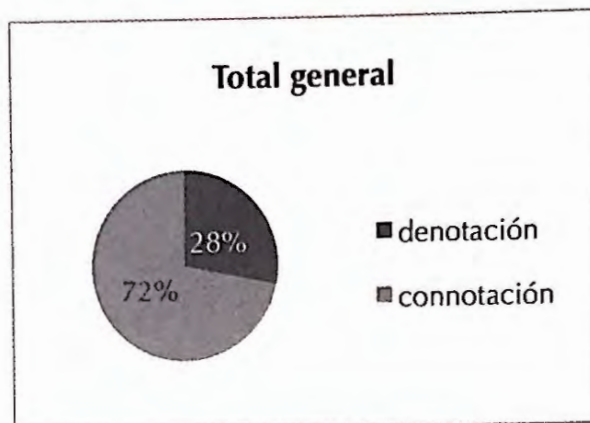
Esta clasificación, para objetivos del presente trabajo, se resume en dos grandes bloques, igual que en las dinámicas de los elementos: denotación y connotación. Lo denotativo se expresa en lo modal y en las acciones físicas; mientras que lo connotativo se muestra en lo intencional y en lo conceptual. Se ha incluido lo conceptual en este plano por su carácter evocativo y asociativo de ideas, por encontrarse en el eje paradigmático o sistémico, como se determinó en el marco teórico.

El resultado de los dos cursos es el siguiente:

|                    | Primera | Segunda | Tercera | Cuarta | Quinta | Sexta |     |
|--------------------|---------|---------|---------|--------|--------|-------|-----|
| <b>Intencional</b> | 13      | 18      | 18      | 19     | 15     | 18    | 101 |
| <b>Modal</b>       | 9       | 14      | 12      | 7      | 10     | 8     | 60  |
| <b>Concepto</b>    | 16      | 6       | 10      | 11     | 12     | 12    | 67  |
| <b>Acción</b>      | 1       | 2       | 0       | 1      | 1      | 1     | 6   |

**Tabla 8.** Totales de cada postura con relación a intención, modo, concepto y acción física

Al clasificar los totales en los bloques de la denotación y de la connotación, se arrojan los siguientes porcentajes:



**Gráfico 22.** Totales porcentuales de denotación y connotación de las seis posturas esenciales

De estos porcentajes, se puede deducir que las posturas esenciales muestran una mayor carga connotativa respecto a la denotación en lo referente a la transfiguración de las acciones y movimientos.

## Relación entre posturas y dinámicas

### La secuencia de acciones

En primer lugar, se organizó el trabajo con los estudiantes para la realización de acciones físicas con la consigna de transfigurar estas acciones con posturas esenciales y dinámicas de los elementos. Se tiene un registro de 324 acciones físicas, divididas en partes iguales entre el uso de posturas y dinámicas.

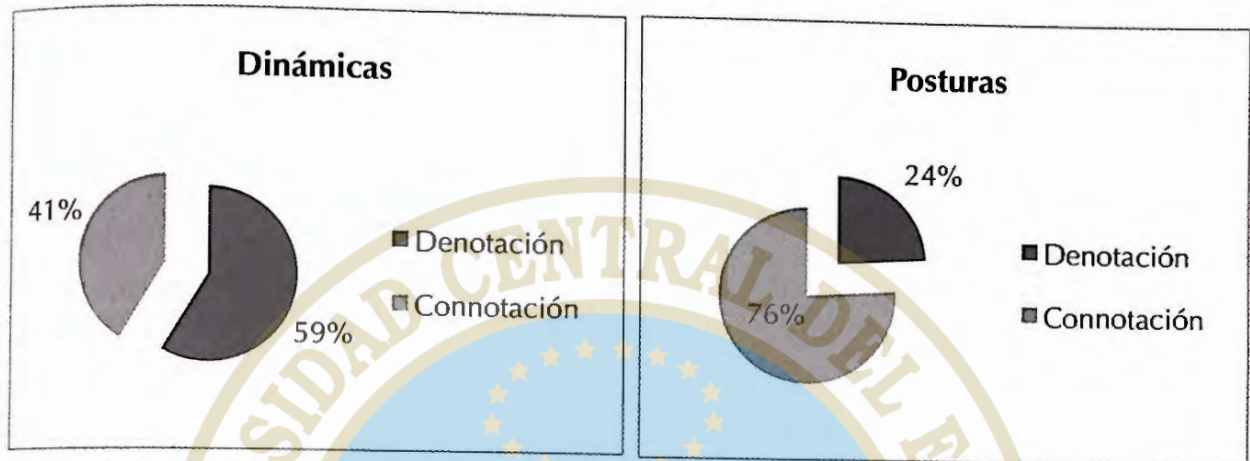
Se confirma que las posturas tienen una tendencia hacia lo connotativo, es decir, lo intencional y conceptual, y las dinámicas hacia lo denotativo, lo modal y las acciones físicas, como podemos ver en el siguiente registro:

|           | Denotación | Connotación | Total | % denotación | % connotación | 100% |
|-----------|------------|-------------|-------|--------------|---------------|------|
| Posturas  | 39         | 123         | 162   | 24           | 76            | 100  |
| Dinámicas | 95         | 67          | 162   | 59           | 41            | 100  |
| Totales   | 134        | 190         | 324   | 41           | 59            | 100  |

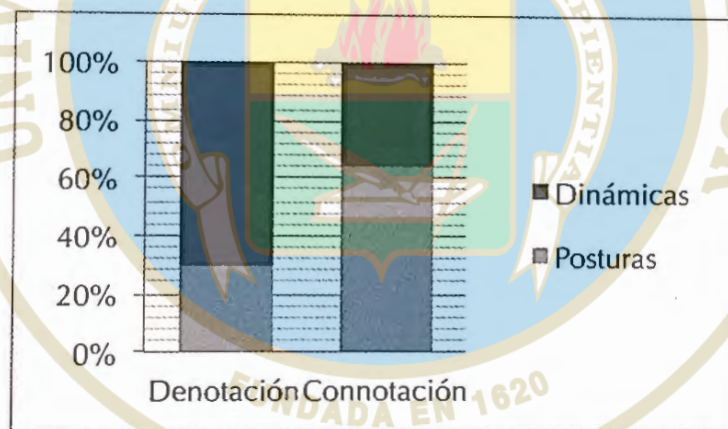
**Tabla 9.** Conteo de totales denotativos y connotativos entre posturas y dinámicas y su relación porcentual



A continuación, se pueden ver los porcentajes denotativos y connotativos tanto en el uso de dinámicas de los elementos como en las posturas esenciales.



**Gráfico 23.** Relación de totales porcentuales entre dinámicas de los elementos y posturas esenciales



**Gráfico 24.** Relación entre denotación y connotación del total de acciones físicas transfigurando con el uso de posturas y dinámicas

Al relacionar la denotación con el eje metonímico y la connotación con el eje metafórico, se clasificaron las acciones realizadas por los estudiantes en conectores y secantes para el primer eje, y en acumuladores y embragues para el segundo eje.

Además, se identificaron, en las mismas acciones, los ejes metonímico y metafórico con sus subdivisiones vectoriales.

| Metonimia  |          | Metáfora     |           |         |
|------------|----------|--------------|-----------|---------|
| Conectores | Secantes | Acumuladores | Embragues | Totales |
| 93         | 41       | 55           | 135       | 324     |
| 29%        | 13%      | 17%          | 42%       | 100%    |

**Tabla 10.** Clasificación de transfiguraciones en los ejes metonímico y metafórico y sus respectivos vectores

En el eje metonímico, se identificaron a los vectores conectores como acciones secundarias de la acción principal, transfiguradas, que permiten la continuidad de la acción principal. Se identificaron varios tipos de conectores en el trabajo corporal.

Los conectores pueden clasificarse por repercusión, por mimesis, por ampliación, por contraposición y por contradicción. A esto debemos sumar los ejes transversales que pueden identificarse en segmentos corporales, en la totalidad corporal y en el contacto con objetos imaginarios o extracorpóreos.

|                    | Segmentos corporales | Totalidad corporal | Contacto |
|--------------------|----------------------|--------------------|----------|
| Repercusión        | 12                   | 7                  | 0        |
| Mimesis            | 14                   | 5                  | 10       |
| Ampliación         | 9                    | 4                  | 3        |
| Contrapesos        | 8                    | 3                  | 4        |
| Fuerzas contrarias | 5                    | 3                  | 6        |
|                    | 48                   | 22                 | 23       |

**Tabla 11.** Subindicadores del eje metonímico correspondientes a los vectores conectores

Para los vectores secantes, que se desvían por un momento de la acción principal para luego retomarla, se identificó otra clasificación: por contagio, por metamorfosis, por proyección, por confirmación y por negación. Sus ejes transversales se mantienen en segmentos corporales, totalidad corporal y extracorpóreos.



|               | Segmentos corporales | Totalidad corporal | Contacto |
|---------------|----------------------|--------------------|----------|
| Paralelismo   | 2                    | 3                  | 1        |
| Metamorfosis  | 4                    | 6                  | 5        |
| Proyección    | 3                    | 5                  | 4        |
| Impulso       | 2                    | 1                  | 3        |
| Contraimpulso | 1                    | 0                  | 1        |
|               | 12                   | 15                 | 14       |

**Tabla 12.** Subindicadores del eje metonímico correspondientes a los vectores secantes

Esta subdivisión y sus componentes son formas de transfiguración que, en el caso de los vectores conectores, se manifiestan en repercusión del movimiento con un segmento, con todo el cuerpo o al contacto con un objeto imaginario; la mimesis consiste en mimar el sentimiento, la emoción o el objeto; la ampliación es una exageración del movimiento en espacio, tiempo y peso corporal; el contrapeso se refiere al uso de palancas corporales; y las fuerzas contrarias son la resistencia del cuerpo o del objeto imaginario.

En los vectores secantes, tenemos el paralelismo que se refiere a la posibilidad de hacer un movimiento paralelo al de la acción que lleve a la construcción de otra acción para luego regresar a la acción principal; la metamorfosis difiere de la mimesis, ya que el cuerpo va tomando la forma del objeto hasta convertirse en otro objeto; la proyección es un cambio de mirada de la acción que permite salir por un momento del espacio y del tiempo original; el impulso y el contraimpulso son formas de aprovechar el momento inicial de la acción para transformarla en otra acción y de la misma manera regresar a la acción principal.

En el eje metafórico, también se realizó una subdivisión vectorial. En los vectores acumuladores, tenemos el siguiente resultado:



|             | Segmentos corporales | Totalidad corporal | Contacto |
|-------------|----------------------|--------------------|----------|
| Reiteración | 7                    | 9                  | 2        |
| Contagio    | 2                    | 1                  | 1        |
| Recolección | 7                    | 5                  | 2        |
| Afirmación  | 6                    | 5                  | 3        |
| Negación    | 2                    | 2                  | 1        |
|             | 24                   | 22                 | 9        |

**Tabla 13.** Subindicadores del eje metafórico correspondientes a los vectores acumuladores

La acumulación consiste en incrementar movimientos, sentimientos, acciones, emociones, imágenes e incluso vectores secantes o conectores, con el objetivo de elevar el nivel descriptivo a metafórico. Se identificaron en la subdivisión a la reiteración, el contagio, la recolección, la afirmación y la negación. Todos utilizan la mecánica de la acumulación.

|                | Segmentos corporales | Totalidad corporal | Contacto |
|----------------|----------------------|--------------------|----------|
| Eco            | 7                    | 17                 | 12       |
| Transformación | 9                    | 14                 | 9        |
| Asociación     | 8                    | 14                 | 10       |
| Confirmación   | 7                    | 6                  | 5        |
| Contradicción  | 8                    | 4                  | 5        |
|                | 39                   | 55                 | 41       |

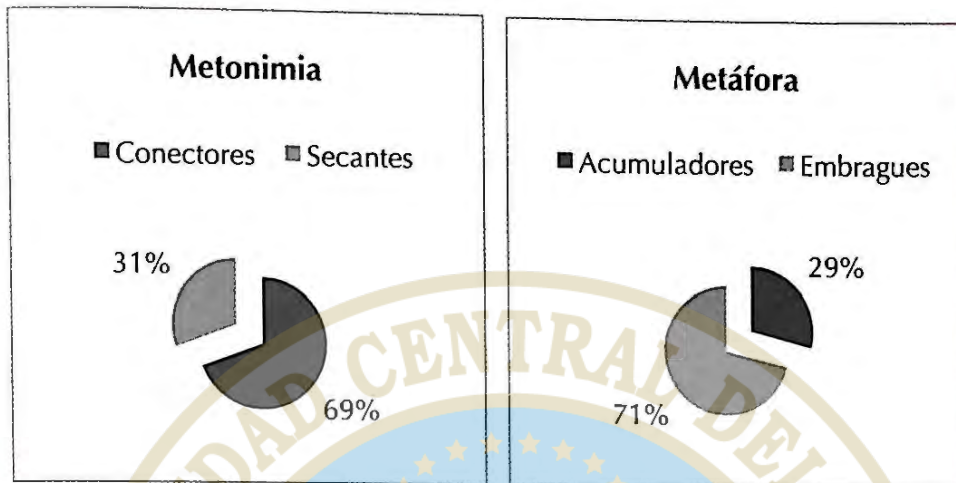
**Tabla 14.** Subindicadores del eje metafórico correspondientes a los vectores embragues

En los vectores embragues, tenemos la siguiente subdivisión: el eco es una forma de repercusión que va transfigurándose hasta llegar a otro significado o permite mostrar un significado oculto; este tipo de transfiguración hace que cambie el significado por otro concepto que se relaciona pero que no es el mismo como en el caso de la metonimia; la asociación se produce en el transcurso de la acción principal hasta que finalmente permite ver otros significados; y la confirmación



y la contradicción imponen otro significado. En este caso, la elevación a metáfora no permite regresar a la acción principal.

Estos son los totales del eje metonímico y metafórico.



**Gráfico 25.** Totales porcentuales entre denotación y connotación y relación entre los dos ejercicios realizados

Como se puede observar, el eje metonímico está conformado en mayor cantidad de vectores-conectores, mientras que en el eje metafórico los embragues tienen mayor presencia.

### **La acción principal y las acciones secundarias**

Al establecer las categorías, tanto en el eje metonímico como en el eje metafórico, se pide a los estudiantes realizar una acción física dirigida en la que, dejando en libertad la creatividad, ellos provocan que la acción se transfigure independientemente del uso de dinámicas o posturas.

Dieciséis estudiantes de quinto semestre presentan dos propuestas a criterio libre. Realizan 32 acciones principales con sus respectivas acciones secundarias. La acción propuesta fue *planchar*.

En la tabla 15 vemos cómo cuando aparece la metáfora ya no se sigue la secuencia de la línea de acción, pero cuando se trabaja con metonimia la acción continúa. De la observación realizada, la metáfora provoca un cambio en las acciones secundarias, ya que el nivel de connotación obliga al actor a resolver el conflicto de otra manera.

| Planchar               | Sin transfiguración | Metonimia       |          | Metáfora       |           |                 |                 |                |                     |
|------------------------|---------------------|-----------------|----------|----------------|-----------|-----------------|-----------------|----------------|---------------------|
| Acción                 | Sin transfiguración | Conectores      | Secantes | Acumuladores   | Embragues | Figuras totales | Total Metonimia | Total Metáfora | Sin transfiguración |
| Tomar la tela          | 10                  | 19              | 3        | 0              | 0         | 32              | 22              | 0              | 10                  |
| Poner sobre planchador | 12                  | 11              | 9        | 0              | 0         | 32              | 20              | 0              | 12                  |
| Tomar la plancha       | 15                  | 17              | 0        | 0              | 0         | 32              | 17              | 0              | 15                  |
| Sentir la temperatura  | 13                  | 14              | 5        | 0              | 0         | 32              | 19              | 0              | 13                  |
| Planchar               | 3                   | 8               | 8        | 6              | 7         | 32              | 16              | 13             | 3                   |
| Dejar la plancha       | 5                   | 3               | 2        | 3              | 4         | 17              | 5               | 7              | 5                   |
| Doblar la tela         | 4                   | 1               | 2        | 3              | 2         | 12              | 3               | 5              | 4                   |
| Dejar la tela          | 3                   | 0               | 0        | 3              | 3         | 9               | 0               | 6              | 3                   |
|                        | 65                  | 73              | 29       | 15             | 16        | 198             | 102             | 31             | 65                  |
|                        |                     | Total metonimia | 102      | Total metáfora | 31        |                 |                 |                |                     |

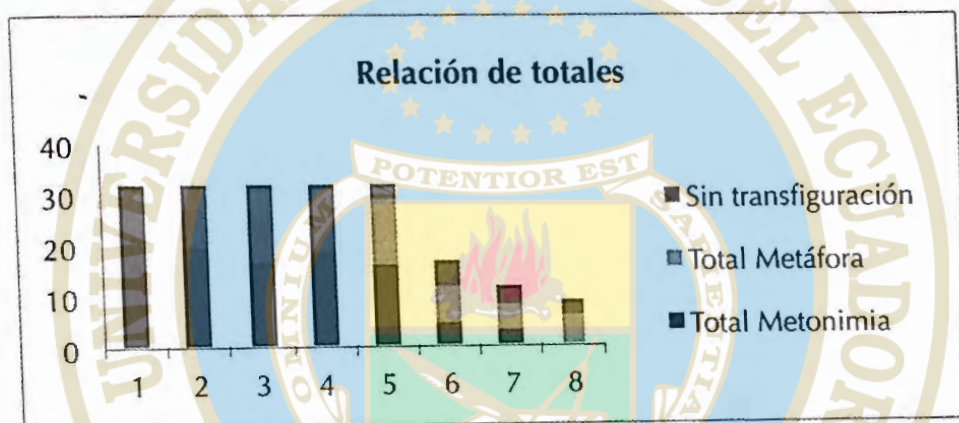
**Tabla 15.** Identificación y clasificación de vectores en una acción determinada en el primer grupo de estudiantes



Otro punto que se observa es que la metonimia no aparece en la última acción secundaria, ya que al ser conectora o secante necesita de la siguiente. Esta observación es importante ya que afirma su condición de ser sintagmática, es decir, cumplir la linealidad del relato, en este caso, de la acción.

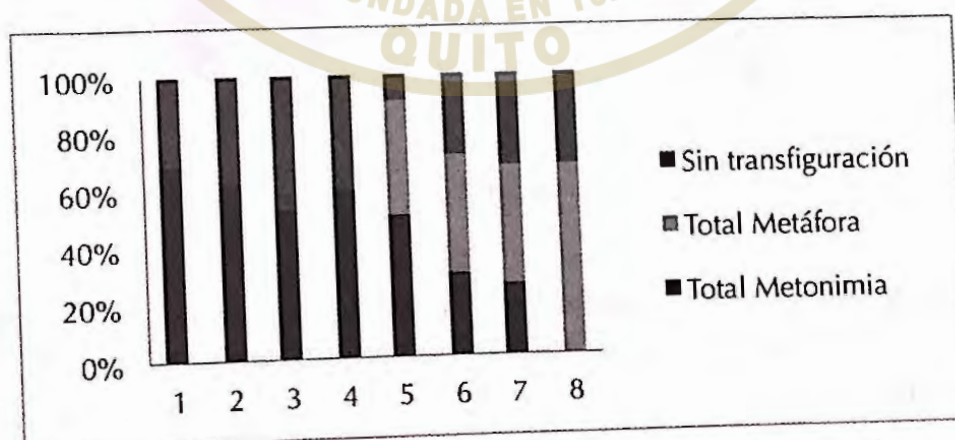
Otra observación importante es que la metáfora no aparece desde el inicio de las acciones secundarias que realizan los estudiantes. Eso quiere decir que la metáfora necesita un desarrollo para manifestarse: comprender el contexto y la acción misma.

En el siguiente gráfico, se ve con mayor claridad el comportamiento de la metáfora, la metonimia y las acciones sin transfiguración:

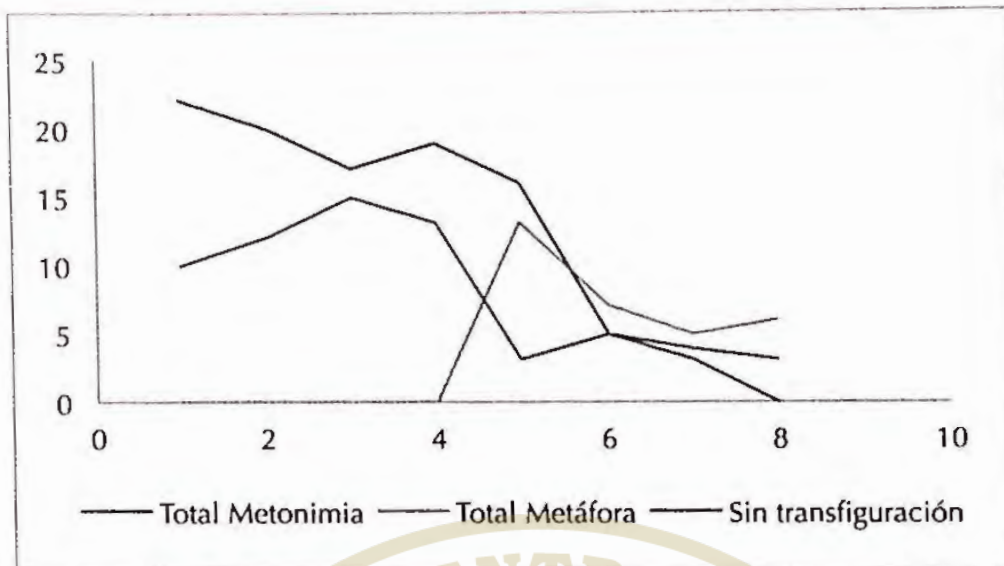


**Gráfico 26.** Comparación entre figuras sin transfiguración, metonímicas y metafóricas en la línea de acciones básicas

Igualadas las acciones secundarias a porcentajes:

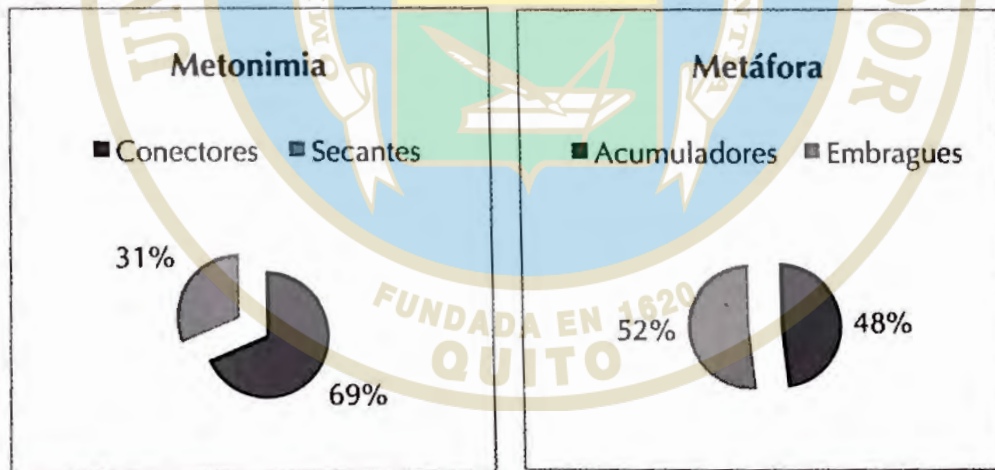


**Gráfico 27.** Comparación porcentual entre figuras sin transfiguración, metonímicas y metafóricas en cada acción básica



**Gráfico 28.** Tendencia de curva que cada eje, metonímico y metafórico, realiza durante las acciones secundarias

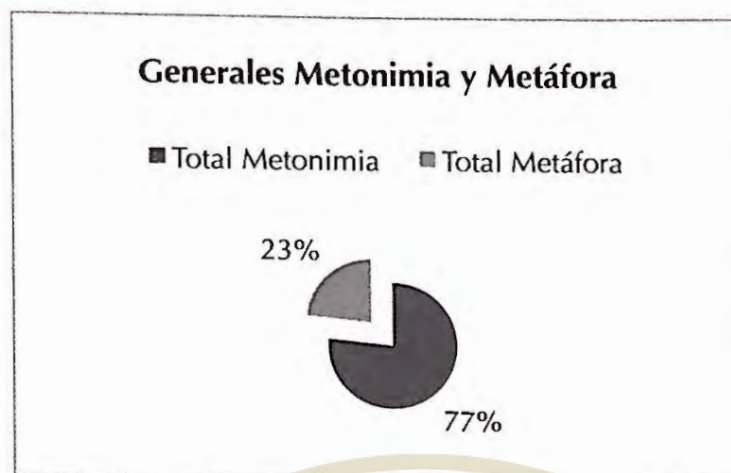
Se puede observar cómo la metáfora aparece con fuerza a partir de la quinta acción secundaria y al final tiene un repunte. Los dos picos altos de la metáfora, en el punto cinco y ocho, corresponden a momentos de intensidad poética de la acción. El final es intenso y la acción principal casi terminada permite crear asociaciones metafóricas.



**Gráfico 29.** Totales porcentuales entre vectores conectores y secantes para el eje metonímico y acumuladores y embragues para el eje metafórico

Al clasificar las acciones secundarias en los dos ejes —metonímico y metafórico—, vemos cómo la metonimia se hace presente con mayor intensidad usando conectores. Por otro lado, la metáfora mantiene un mismo nivel entre acumuladores y embragues.

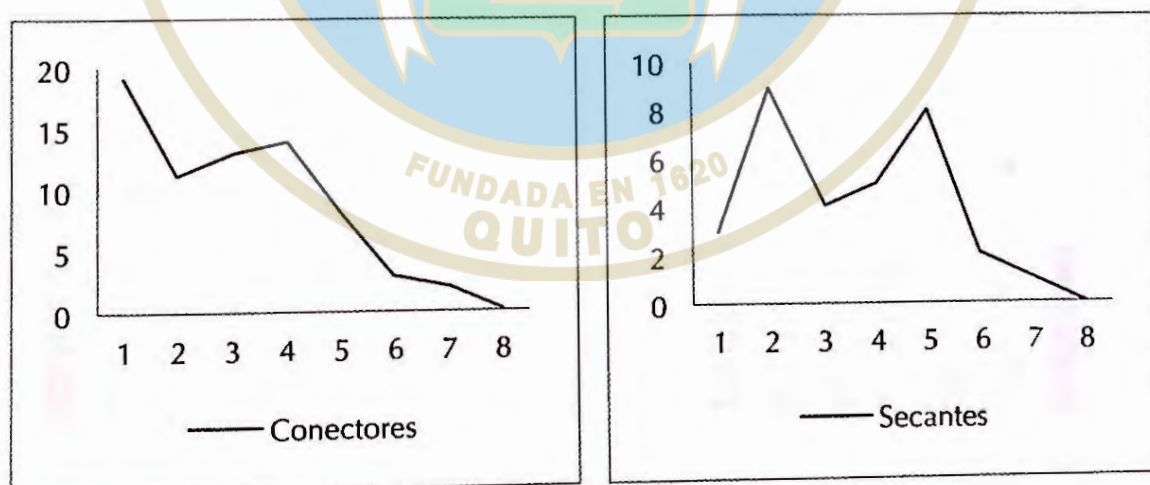




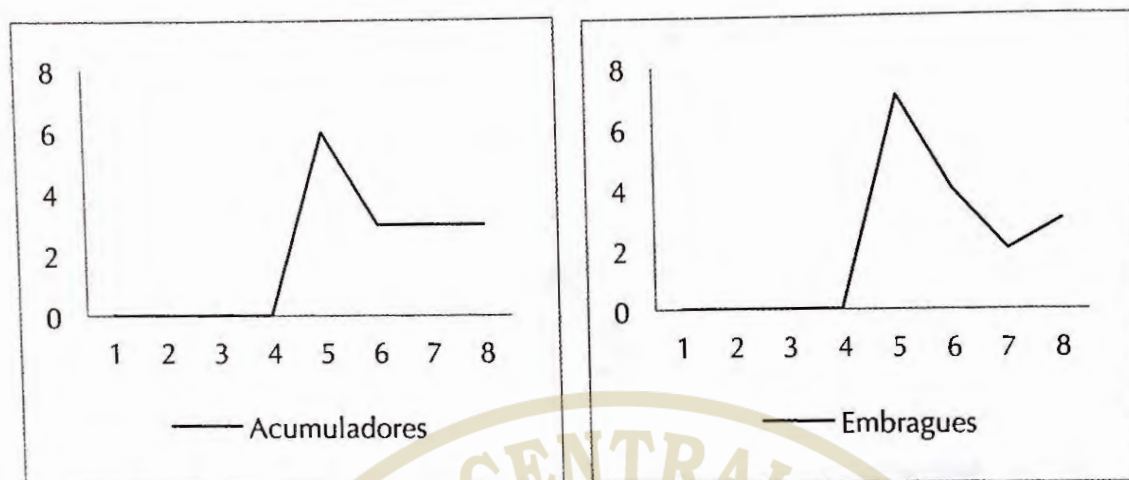
**Gráfico 30.** Totales porcentuales entre el eje metonímico y el eje metafórico

La metáfora es más intensa y cambia el orden o sintaxis de la acción principal y cuando esto sucede se anulan las acciones secundarias establecidas y pasa a otra acción. Por esta razón, la metonimia tiene mayor presencia. En este ejercicio, no se hizo registro de observación de otras acciones secundarias que no sean parte de la acción principal.

En los siguientes diagramas, se pone en evidencia la curva que realizan los vectores.



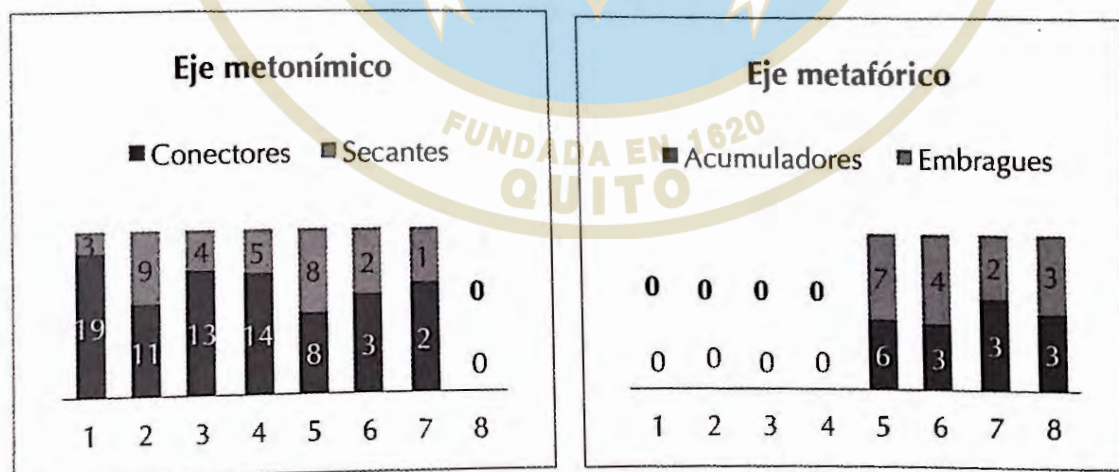
**Gráfico 31.** Curva en el plano cartesiano de vectores conectores y secantes



**Gráfico 32.** Curva en el plano cartesiano de vectores acumuladores y embragues

Las líneas que se presentan en el eje metonímico muestran que los conectores son más continuos que los secantes, mientras que los acumuladores y embragues tienen líneas similares sobre el eje de las acciones secundarias.

En el siguiente gráfico, se puede verificar cómo el eje metonímico desaparece en la última acción secundaria; mientras que en el eje metafórico aparecen acumuladores y embragues a partir de la quinta acción secundaria.



**Gráfico 33.** Presencia de los vectores de cada eje en las línea de acciones secundarias



### Relación entre la red de vectores, la dinámicas de los elementos y las posturas esenciales

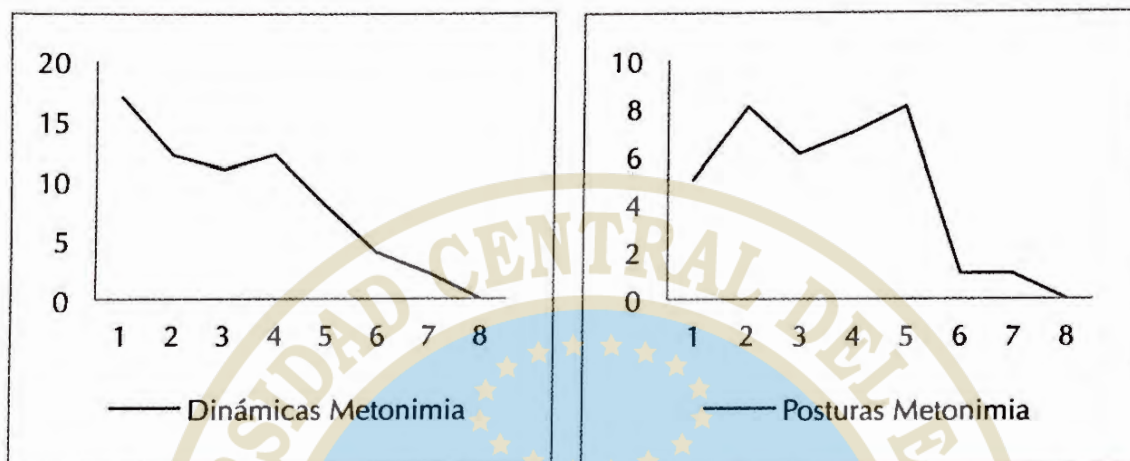
En la siguiente tabla, se tabuló la información correspondiente a los componentes de los ejes metonímico y metafórico en función del uso de las dinámicas de los elementos y de las seis posturas esenciales.

| Planchar               | Metonimia           |                    | Metáfora           |                   | Figuras totales | Total Metonimia | Total Metáfora |
|------------------------|---------------------|--------------------|--------------------|-------------------|-----------------|-----------------|----------------|
|                        | Dinámicas Metonimia | Posturas Metonimia | Dinámicas Metáfora | Posturas Metáfora |                 |                 |                |
| Tomar la tela          | 17                  | 5                  | 0                  | 0                 | 32              | 22              | 0              |
| Poner sobre planchador | 12                  | 8                  | 0                  | 0                 | 32              | 20              | 0              |
| Tomar la plancha       | 11                  | 6                  | 0                  | 0                 | 32              | 17              | 0              |
| Sentir la temperatura  | 12                  | 7                  | 0                  | 0                 | 32              | 19              | 0              |
| Planchar               | 8                   | 8                  | 4                  | 9                 | 32              | 16              | 13             |
| Dejar la plancha       | 4                   | 1                  | 2                  | 5                 | 17              | 5               | 7              |
| Doblar la tela         | 2                   | 1                  | 1                  | 4                 | 12              | 3               | 5              |
| Dejar la tela          | 0                   | 0                  | 3                  | 3                 | 9               | 0               | 6              |
|                        | 66                  | 36                 | 10                 | 21                |                 |                 |                |

**Tabla 16.** Identificación y clasificación de vectores en una acción determinada en el primer grupo de estudiantes

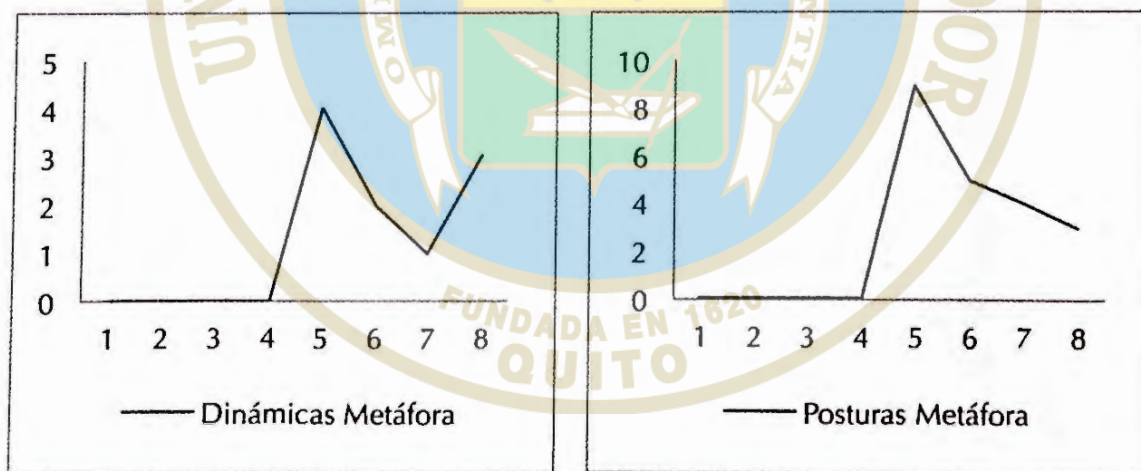
Las curvas generadas por las dinámicas de los elementos y las posturas esenciales usadas en la metonimia son muy similares a los vectores, conectores y secantes. Esto es posible por la característica denotativa de las dinámicas y el carácter connotativo de las posturas. (Esto es una tendencia, mas no una ley).

Eje metonímico:



**Gráfico 34.** Tendencia comparativa de curva en el eje metonímico de las dinámicas de los elementos y de las posturas esenciales

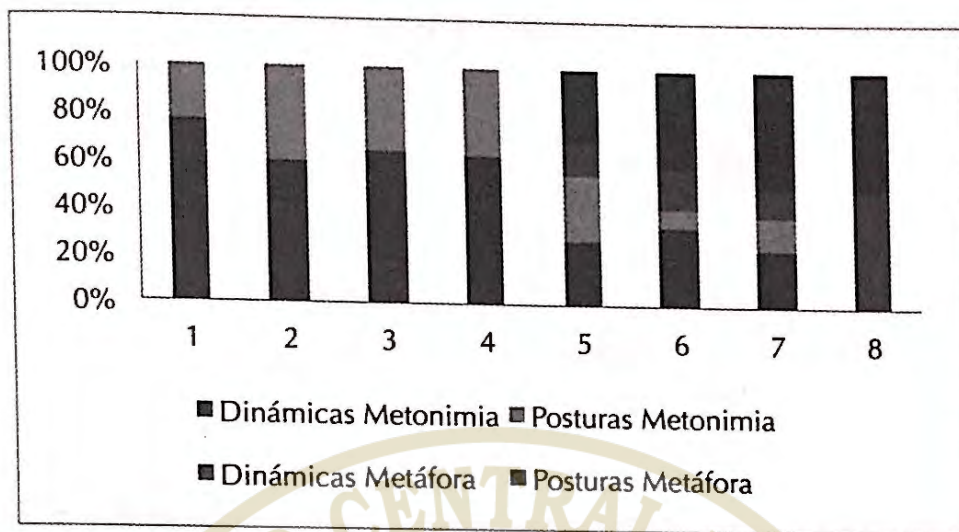
Eje metafórico:



**Gráfico 35.** Tendencia comparativa de curva en el eje metafórico de las dinámicas de los elementos y de las posturas esenciales

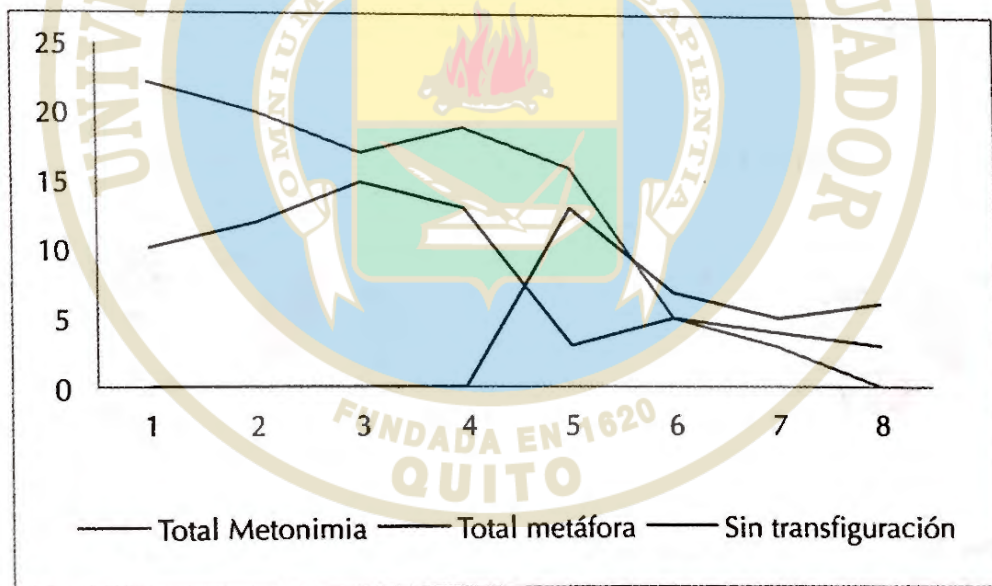
Es interesante ver cómo, mientras la metonimia desaparece, la metáfora va apareciendo. Además, como se ha explicado en los gráficos anteriores, la metáfora no se manifiesta desde la primera acción secundaria, ya que necesita un desarrollo de la acción principal para la construcción metafórica.





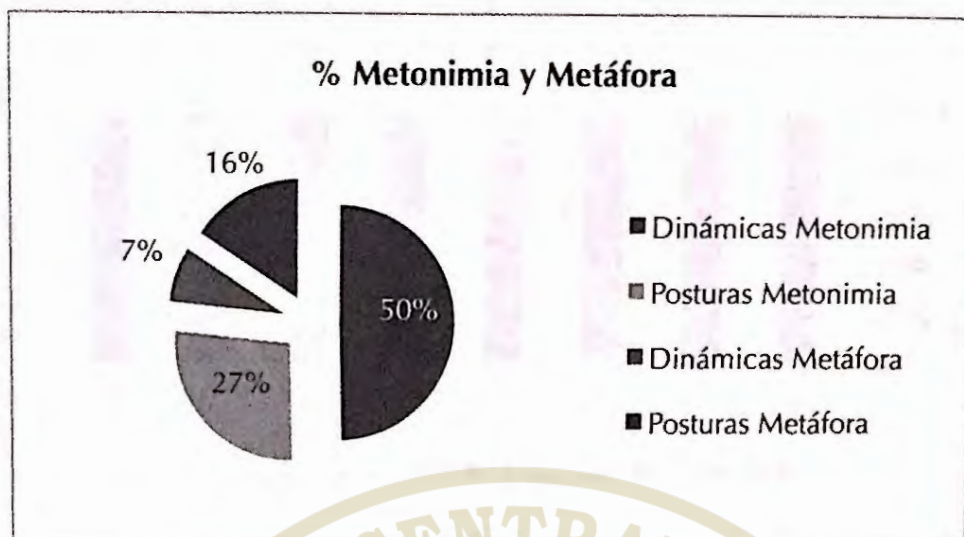
**Gráfico 36.** Presencia en la línea de acciones básicas del uso de transfiguraciones en el eje metonímico y metafórico

En el siguiente diagrama, se evidencian las curvas de los dos ejes donde otra vez se presenta la tendencia.



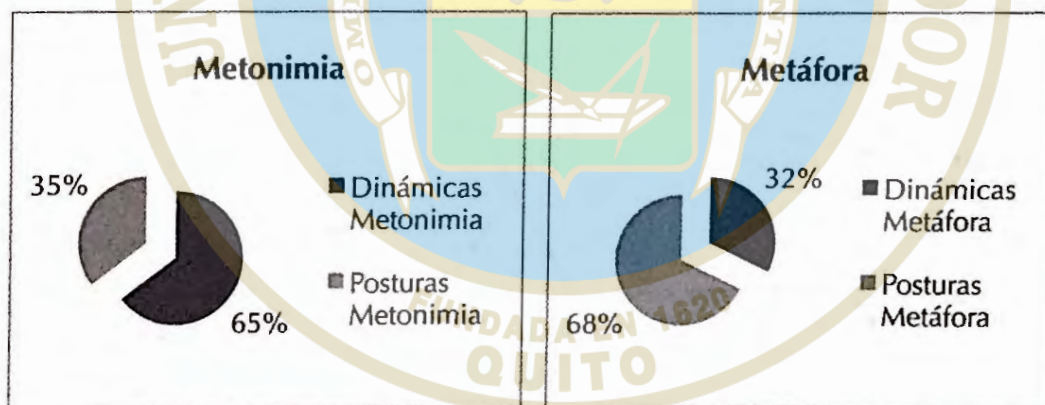
**Gráfico 37.** Tendencia de curva que cada eje, metonímico y metafórico, durante las acciones secundarias

La metonimia tiene mayor presencia en el transcurso de las acciones, se puede recurrir varias veces a ella. Por otro lado, solamente se puede generar una metáfora a partir de la acción principal. En ese caso los porcentajes son los siguientes:



**Gráfico 38.** Comparación de porcentajes entre el eje metonímico y metafórico y el uso de posturas esenciales y dinámica de los elementos

Al desglosar en los dos ejes, metonímico y metafórico, las posturas en el eje metonímico solo llegan al 35%; mientras que las dinámicas de los elementos llegan al 65%. En el eje metafórico, pasa lo contrario: las posturas tienen mayor presencia con el 68% frente al 32% de las dinámicas.



**Gráfico 39.** Comparación por separado de porcentajes entre el eje metonímico y metafórico y el uso de posturas esenciales y dinámica de los elementos

Nuevamente se verifica el carácter metonímico de las dinámicas de los elementos y metafórico de las posturas esenciales, relacionado con lo denotativo y connotativo, respectivamente.



## CAPÍTULO V

# Conclusiones y recomendaciones

### Conclusiones

Durante todo el proceso de investigación, se pudo llegar a varias conclusiones importantes para la práctica del mimo. La principal se refiere a las transfiguraciones corporales que permitieron responder la interrogante principal.

Las tres siguientes conclusiones inicialmente no se contemplaron o se daban por entendidas. Sin embargo, por el rigor del trabajo realizado y para prácticas futuras es indispensable tomarlas en cuenta.

#### *La transfiguración y el mimo*

En la investigación realizada, se han determinado algunos puntos importantes para el arte del mimo y para la formación del actor. En primer lugar, podemos responder positivamente a la pregunta principal: ¿Permite la transfiguración, desde la expresión corporal y la pantomima, la estructuración de formas poéticas?

La transfiguración fue abordada en este trabajo desde dos puntualizaciones técnicas del mimo, la dinámica de los elementos y las posturas esenciales. Estas potencian la construcción de imágenes poéticas desde el intérprete o el actor, siempre y cuando, como hemos visto, estas transfiguraciones se alineen en lo modal y en lo intencional. Esto significa que un movimiento vacío no se contempla desde este punto de vista, y por tanto, exige llevar una carga significativa.



Como conclusión podemos decir que el mimo clásico y el mimo moderno buscan la transfiguración hacia la construcción de una poética. El primero se ocupa del sintagma de la acción física, y el segundo del sistema o paradigma, la intención y el concepto. Los dos tipos de mimo deben partir de un profundo conocimiento de lo corporal y los elementos técnicos de cada tendencia para enfocarse en la construcción de lenguajes no verbales.

Además, podemos concluir que la transfiguración afecta, por así decirlo, a cuatro momentos concretos en la ejecución del mimo: la acción física, la actitud, la intención y la conceptualización.

### ***La acción física***

Es necesario aclarar qué es una acción física y las consideraciones que se han tomado para este estudio. Al escuchar acción física, se piensa inmediatamente en un verbo que involucre el uso del cuerpo. Sin embargo, dentro de este trabajo, no todos los verbos que involucran el uso del cuerpo pueden ser considerados acciones físicas. Patrice Pavis (1984) define algunos elementos constitutivos de la acción citando a Van Dijk: "El agente, su intención, el acto o tipo de acto, la modalidad de la acción (el modo y los medios), la disposición (temporal, espacial y circunstancial) y la finalidad" (p. 23). Esta definición está considerada para todo tipo de acción en escena y no separa las particularidades de una acción física.

Stanislavsky (2003), refiriéndose a la importancia de la acción, menciona dos tipos de acciones, una externa y otra interna:

En el escenario, usted siempre debe estar representando algo; la acción, el movimiento, son las bases del arte del actor; aun la inmovilidad externa no implica pasividad. Lo expondré así: en el escenario es necesario actuar, ya sea exterior o interiormente, todo lo que sucede en el escenario tiene un propósito definido. En el teatro, toda acción debe tener una justificación interna, ser lógica, coherente y real y como resultado final tenemos una actividad productiva en realidad. (p. 75)



Borja Ruiz explica cómo en la biomecánica Meyerhold propone un ciclo de la acción que consiste en lo siguiente: *otkaz* que es el impulso, *posyl* que es la acción misma que nace de ese impulso y *tormos* que es el freno o fin de la acción. (2009, p. 126)

En el proceso que se ha realizado en esta investigación, la acción, para que sea considerada física, debe tener las siguientes características:

1. Ser un verbo que movilice físicamente al actor.
2. Ser un verbo de movimiento que no genere bucles interminables, es decir, que cumpla un ciclo.
3. Que, al ser de movimiento, intervengan esfuerzos corporales que involucren la cadera o la cintura escapular.
4. Que tenga un fin o finalidad.
5. Que contenga acciones secundarias o movimientos complementarios.
6. Que tenga un orden sintagmático que no puede ser alterado. Es decir que sus acciones secundarias sean secuenciales según la necesidad de la acción física.

Planchar, sembrar, limpiar, ordenar, vestirse... son verbos de acción física. Contemplar, leer, caminar, ver, mover, sostener... no son verbos de acción física, ya que no cumplen las características anteriores.

Los verbos de acción pueden tener un complemento que ayuden a contextualizar la acción física, por ejemplo: limpiar el carro, vestirse de novia, planchar un manto sagrado.

### **Lo modal**

Se relaciona con el cómo de las acciones, es el *modus* de la acción, es la actitud que asume el intérprete. ¿Cómo lo hace?, ¿cómo siembra? Respuesta: alegremente.

Esta pregunta y su respuesta se ubican en la línea de tiempo con el presente, el aquí y el ahora, y están directamente relacionadas al modo. Para el uso de modos en la acción se recurre a los adverbios. Pero no cualquier adverbio funciona. Debemos procurar usar adverbios que involucren un



sentimiento, debemos recordar que el modo corresponde a la parte denotativa. Denota alegría, tristeza, rencor, ya que el modo de la acción interpretada es 'alegremente', 'tristemente', 'rencorosamente'. Todo adverbio permite denotar lo que siente o cómo se siente el personaje.

### ***La intención o acción interna***

Se relaciona con lo intencional y responde a la pregunta: ¿para qué? de la acción. La respuesta es un verbo que evoque la intención profunda del personaje y lo denominamos *verbo de intención*. Pregunta: ¿para qué camina alegremente? Respuesta: para convencer. Esta pregunta se relaciona con lo que quiere conseguir el personaje en el futuro, inmediato o no.

Esta es la acción interna a la que hace referencia Stanislavsky y que moviliza al actor en escena. Ocultar, mentir, engañar, convencer, evadir, consolar, seducir, atraer... son verbos de intención, ya que tienen un objetivo frente a sí mismos o a los otros personajes y, además, involucran sentimientos.

### ***La conceptualización***

El concepto se logra cuando sustantivamos el verbo de intención, por ejemplo, el verbo 'huir' se convierte en 'la huida', 'evadir' en 'la evasión', 'consolar' en 'el consuelo'. Cuando se repite que el mimo hace visible lo invisible no se refiere a mostrar de una manera descriptiva los objetos imaginarios, tampoco se refiere a denotar las actitudes, se refiere a hacer visible el concepto, llegar a la parte paradigmática, connotativa.

Hacer visible la intención como el concepto desde el trabajo corporal se logra a partir de la siguiente pauta: en el proceso de investigación realizado, utilizando los dispositivos corporales del eje metafórico, se observó que cuando dos modos comparten un mismo momento o se disponen en secuencia la intención se hace presente. La lectura de las dos formas de denotación hacen visible la connotación.

Pongamos un ejemplo: si vemos un cuerpo que realiza una acción física, planchar, y lo realiza primero con un modo alegre y luego con un modo furioso, las lecturas que el



espectador realiza permiten identificar la intención, mayoritariamente, como 'martirizarse'.

El uso de las técnicas del mimo, desde la propuesta de transfiguración, permite ver este arte no solamente como una habilidad o destreza. La mirada hacia el mimo cambia y se enfoca en comprender esta práctica como una herramienta importante en la construcción de propuestas significativas y poéticas desde los lenguajes corporales.

### ***El entrenamiento***

Para lograr en el estudiante este nivel de construcción poética, el entrenamiento corporal no se limita a ejercicios físicos de flexibilidad, fuerza y resistencia o desbloques corporales; la formación debe interesarse en la sensibilización externa y propioceptiva. Para eso el estudiante debe pasar varias etapas en su formación. Luego de un proceso de reconocimiento físico, sensorial y vivencial, debe estar en la capacidad de abstraer las experiencias para construir lenguajes corporales o mimajes.

Concluyendo: la construcción de mimajes no es una traducción de lo literal, sino que implica crear nuevos códigos y relacionarlos para construir metalenguaje y abstraerlos, y, así lograr la connotación. Es ahí donde la vectorización se hace presente en los dos planos, el plano sintagmático y el plano paradigmático intercalados en una red. Pero es necesario que el actor maneje estos recursos para el hecho creativo y no solamente desde la teoría. Con la práctica, esta forma de hacer poesía con el cuerpo debe convertirse en hábito, en una habilidad, y debe estar integrada a su hacer para volverse un actor propositivo.

### ***Concentración y atención***

Una tercera conclusión de este trabajo se refiere a la importancia de identificar las diferencias entre concentración y atención. Luego de este proceso, podemos identificar a la concentración como cerrada y a la atención como abierta.



La concentración es un proceso por el cual cerramos la atención en un punto determinado, utilizando uno de nuestros sentidos. Una persona puede concentrarse en una parte del cuerpo, en un lugar específico, en un sonido entre tantos, es decir, que cierra los otros sentidos para preocuparse únicamente de una particularidad.

La atención es amplia, abre los sentidos y los pone alertas, el cuerpo se dilata. Los sentidos se vuelven radares que permiten mantener un estado de escucha anterior a la respuesta.

La atención, además, involucra la propiocepción, el escuchar hacia adentro, en el cuerpo, en las emociones, las sensaciones.

Este nivel de atención corporal permite mantener una conciencia en la totalidad del cuerpo en quietud o en movimiento. La atención facilita la escucha y el diálogo, y mantiene presente en un constante aquí y ahora.

### **Modelar el movimiento**

El intérprete de mimo es consciente de su cuerpo gracias a la atención y a la escucha, y esto permite percibir cada transfiguración corporal que realiza.

El modelar el movimiento es un trabajo sensorial donde cada sentido se encuentra alerta. El sentido del gusto y del olfato, por ejemplo, nos permiten degustar el sabor y olor de una comida. La lengua intenta que los sabores recorran cada espacio del aparato gustativo y el olfato se abre para captar la mayor cantidad de olores. Esto ocurre usando todos los sentidos: cuando el mimo se mueve, expresa, comunica, construye lenguaje, significa.

La última conclusión se refiere a la necesidad de modelar el movimiento. Percibir ampliamente cada parte del cuerpo y su proyección espacial mientras disfruta o degusta lo que hace.

En los subindicadores encontrados, por ejemplo, en la repercusión, si se toma la plancha y se palpa con una mano para verificar que está caliente, el pie reacciona al calor de la plancha. No es un movimiento aprendido, es intencional y



enfatisa un momento. Para eso el intérprete debe modelarlo mientras degusta y vive la sensación producida.

Modelar el movimiento es ser el escultor y la escultura al mismo tiempo y disfrutar ese hecho.

Es de mucha importancia para el actor propositivo mantenerse en el aquí y ahora corporal, y degustar del modelado del movimiento que le permite mantener esta presencia en el momento mismo de la acción.

## **Recomendaciones**

Es de suma importancia, desde el trabajo investigado, tomar en cuenta, como recomendaciones, cuatro puntos importantes. La primera recomendación trata sobre el pensamiento binario y su influencia en el estudio teórico del mimo como parte del pensamiento occidental; la segunda recomendación se refiere al distanciamiento o el extrañamiento desde el punto de vista brechtiano como forma poética inherente en el mimo; la tercera recomendación hace referencia a la capacidad de escucha del intérprete, y la cuarta recomendación es cómo el actor debe convertirse en un artista propositivo.

### ***El pensamiento binario***

Los dos planos que referimos, sintagmático y paradigmático, luego de relacionarlos con las propuestas sobre condensación y el desplazamiento freudiano, la metonimia y la metáfora lacaniana y la connotación y denotación de Barthes, son ejes que pese a parecer opuestos se complementan y están relacionados con el pensamiento.

Lo binario también es corporal y parte desde el análisis de los planos corporales. El plano frontal divide al cuerpo en frente y espalda, el plano sagital lateraliza en izquierda y derecha, el plano horizontal corta al cuerpo en superior e inferior. Pero, además, en lo corporal, permanentemente se habla de abrir y cerrar, de tensar y relajar, mostrar y esconder. Es un complejo sistema binario que combinado genera



grandes significaciones. Pero igual que en lo corporal, el tiempo y el espacio también entran dentro de este esquema binario: lejos y cerca, rápido y lento, fluido y contenido, amplio y pequeño.

En el estudio realizado, vemos cómo la acción principal puede desarrollarse en dos planos que vienen a ser binarios: el plano de la sintaxis, de la linealidad del discurso, del orden aristotélico y, por lo tanto, catártico, y el otro: el que rompe la linealidad, se aleja de la catarsis, se distancia y se vuelve épico a la manera brechtiana. Cada escena vale por sí misma sin necesitar de las anteriores o posteriores escenas para contar una historia. Esto da significado a cada momento de la obra.

Este entrelazado entre lo aristotélico y lo épico es parte del pensamiento binario. La historia se desarrolla en una lucha de fuerzas que permiten hacer visible lo invisible, denota y connota al mismo tiempo; lucha que desde el pensamiento filosófico se hace presente en categorías como lo bello y lo sublime de Kant, lo apolíneo y lo dionisiaco de Nietzsche, que se hacen visibles a partir de la construcción poética del gesto.

Lo interesante es que el mimo moderno recoge, desde su renacimiento en el siglo pasado, estas fuerzas contrapuestas. Decroux, desde el dinamorritmo: lo fundido como lo apolíneo y lo brusco como lo dionisiaco; Barba el ánima y el ánimus con la misma relación anterior; Lecoq el ondulado y el contraondulado. Propuestas técnicas que dejan ver la lucha de contrarios a través del movimiento. La práctica del mimo, que nace en Europa, refleja el pensamiento occidental y esta lucha de fuerzas contrarias.

El mimo clásico y el mimo moderno, en la práctica, tienen un fundamento filosófico y se recomienda estudiarlo y comprenderlo no solo en la praxis sino también en la técnica, ya que esto puede dar un sustento teórico y un mejor entendimiento de esta disciplina.



## ***El distanciamiento y la poética del mimo***

Tanto en el relato aristotélico como en el épico, el distanciamiento o el efecto-V (*Verfremdungseffekt*) se hacen presentes a través de la construcción poética a partir de la transfiguración. Explica Borja, el *verfremdung* no tiene un término en español que ayude a su compleja definición. Está formado por tres términos: el primero (*ver*) significa extra, el segundo (*fremd*) se refiere a extraño, extranjero, no cotidiano y el tercero (*ung*) sustantiva la palabra completa (2009, p. 85). Sería como un extra-extrañamiento pero en su práctica consiste en introducir elementos no cotidianos en la escena para producir un efecto extracotidiano que permita al espectador la no identificación con la situación, permitiendo la reflexión. La posibilidad de reflexionar es lo que provoca el distanciamiento del público, impidiendo sumergirse en la catarsis. Aparece, como en el mimo, este sentido de lo no natural o artificial que es parte fundamental de la poética a través de la transfiguración. El espectador no se identifica catárticamente con la historia o con el personaje; entiende la construcción del lenguaje corporal como una expresión que permite el extrañamiento y el divertimento, y esa es la poética que logra el mimo.

La recomendación es prestar atención al trabajo sobre la construcción de metonimia y metáfora, ya que da como resultado un efecto que sorprende al espectador. Esa sorpresa, originada por la poética, le permite maravillarse constantemente con lo que mira, asociar signos para comprender lo que el mimo interpreta y hacer visible lo invisible.

### ***La escucha***

El intérprete necesita mantener una gran capacidad de escucha, en especial cuando se trabaja en parejas o grupos. La escucha no se refiere únicamente al sentido auditivo, es una percepción y propiocepción constante para que exista un diálogo corporal.



La escucha es una práctica que, en la improvisación, permite al intérprete observar y comprender el metalenguaje y las posibilidades metafóricas que entrega el compañero de escena. Se recomienda mantener permanentemente esa actitud activa y pasiva simultáneamente; activa por la necesidad de responder y pasiva por la capacidad de comprender y observar. Es un momento de doble atención que convierte al intérprete en observador y en observado.

La escucha permite ceder, apoya la acción del compañero para la construcción simultánea. Esto no pasa en otras prácticas teatrales donde vemos que la improvisación termina siempre en discusión o tirones, ya que cada persona intenta lograr su objetivo sin escuchar al otro. Por lo general, el más fuerte gana, como si fuera un concurso, luego de someter a su compañero.

La escucha en el mimo permite construir, generar, enriquecer. Si uno de los intérpretes tiene un objetivo contrario al compañero, no le niega, le aporta. Y cuando encuentra el momento va por el suyo, generando que las formas de llegar al objetivo se enriquezcan de propuestas, imágenes, metáforas y códigos. Los significados aparecen y se alimentan de otros significados, volviendo los signos potentes y con un gran sentido.

Este proceso es sumamente creativo para el actor y obliga a ser propositivo en escena.

### ***El actor propositivo***

Las herramientas corporales del mimo y la fundamentación teórica sobre metonimia y metáfora permiten al actor ser consciente de la construcción de códigos y lenguajes hacia la poética corporal y no se vuelven imágenes arbitrarias o movimientos vacíos.

Se recomienda buscar la trasfiguración con sentido, con una justificación coherente y llena de significaciones para ser propositivo en escena. Esto permite al intérprete proponer en el momento de realizar una improvisación.



El actor propositivo es consciente de su cuerpo en cada momento de la interpretación y esto le permite disfrutar de la construcción del metalenguaje y de lo que connota.

Es de mucha importancia para el actor propositivo mantenerse en el aquí y ahora corporal, y degustar del modelado del movimiento, permite mantener esta presencia en el momento mismo de la acción.



## **CAPÍTULO VI**

### **Propuesta**

La propuesta que nace de esta investigación consiste en entrenar al actor para que construya metalenguajes y logre la connotación de una manera poética, utilizando las herramientas técnicas del arte del mimo dentro de los dos ejes vectoriales: el metonímico y el metafórico. Para ello se han identificado 20 formas de transfiguración o dispositivos corporales divididos en dos grupos, uno para cada eje vectorial.

Puntualizando, el entrenamiento en estos dispositivos es la propuesta específica.

#### **El eje metonímico y el metalenguaje**

Todo lo que el mimo hace desde el uso de los puntos fijos, el manejo de objetos imaginarios, el trabajo de fuerzas contrarias, de pesos y contrapesos es básicamente denotativo. Denota una acción o una actitud y cada acción que ejecuta es una convención que el público identifica.

Esta convención, entendida por el espectador, ayuda a contar una historia o a precisar una acción de tal manera que, si el intérprete la retoma manteniendo el mismo espacio o tono muscular o ritmo, el público lo identifica y reconoce rápidamente.

Los códigos que se crean a partir del punto fijo y el manejo de objetos imaginarios, por ejemplo, son hitos, lugares, acuerdos entre el mimo y el espectador, son convenciones que



permiten tener una lectura de lo que pasa en el relato. Si el intérprete deja la plancha en un punto determinado y la siguiente vez la toma de otro lugar, por imprecisión o descuido, el código se rompe y se pierde el sentido, es decir, rompe la sintaxis. Pero si el mimo, luego de realizar otras acciones, toma la plancha del mismo lugar, el público sabe qué está tomando, ya que identifica el lugar, el tamaño, el peso, la forma de la mano como códigos. Esta primera instancia del mimo es denotativa.

¿Pero cómo pasar de lo denotativo a la construcción de metalenguaje? La propuesta de este trabajo de investigación es usar recursos metonímicos que no son otra cosa que dispositivos corporales que ayudan a dar énfasis, de una manera poética, a la sintaxis de la partitura corporal o de la historia.

Para Barthes el metalenguaje se construye cuando se inserta en la parte correspondiente al contenido de una unidad de sentido otra unidad de sentido como explicamos en páginas anteriores.

La metonimia es básicamente el eje de vectores que aporta en la creación del metalenguaje y se apoya en el uso de las siguientes transfiguraciones:

### **Conectores**

Los dispositivos pertenecientes a los conectores acentúan, delimitan, concretan, enlazan acciones secundarias para mantener la sintaxis de la acción física.

**Repercusión:** marca un acento del contacto. Este dispositivo corporal es aplicable en el momento de realizar un contacto físico con un objeto, cuando el efecto del contacto repercute en una parte o en la totalidad del cuerpo al mismo tiempo. El contacto no es solamente físico, puede ocurrir con cualquier sentido: la vista, el oído, el olfato...

**Mímesis:** se da cuando el objeto es mimetizado por una parte o la totalidad del cuerpo del actor e incluso es imaginado en el espacio y se hace evidente a través del contacto sensorial del intérprete. La mimesis es directa e inmediata,



es decir que ocurre en el mismo momento de contacto con el objeto.

**Ampliación:** sucede cuando las características físicas que intervienen en la ejecución de la acción son evidentes en el tono muscular, desplazamiento, tiempo y fluidez. La realización de la acción se vuelve, por ampliación corporal, extracotidiana. En el trabajo del mimo, la ampliación se hace también evidente cuando se trabaja la segmentación corporal, las escalas corporales de Decroux y el triple diseño. Todo lo que se pueda considerar salir del eje vertical es parte de la ampliación.

**Contrapesos:** ocurre cuando la fuerza de la acción se equilibra y desequilibra con el uso de las palancas corporales. Puede estar ligada a la ampliación. Para el uso de palancas es importante identificar la resistencia, el peso y la fuerza, y es más visible cuando se trabaja sobre el eje vertical.

**Fuerzas contrarias:** aparecen cuando se evidencia corporalmente la intensidad de la acción por el uso de fuerzas contrarias o de resistencia del objeto. También tiene una vinculación con la ampliación. Corporalmente se encuentran dos motores de fuerza, el de la cadera y el de la cintura escapular. El resto del cuerpo, tronco y extremidades, hace evidente el uso de la fuerza a partir de estos centros motrices.

**Paralelismo:** sucede cuando la acción realizada con una parte del cuerpo es acompañada por un movimiento en otra parte del cuerpo similar en su peso, tensión, desplazamiento y ritmo. Por lo general, este movimiento paralelo se realiza luego del contacto con el objeto.

### **Secantes**

Se relacionan más con apartes o paréntesis que ayudan a comprender de mejor manera la sintaxis, amplían la denotación y no afectan el desarrollo de la acción física.

**Metamorfosis:** se manifiesta cuando una parte del cuerpo o su totalidad van adquiriendo poco a poco las características físicas de un objeto.



La metamorfosis es paulatina mientras que la mimesis es inmediata. Esa diferencia en el uso del tiempo para la transformación permite denotar y no acentuar. Además, puede provocar un lapso donde una acción diferente se haga presente para luego regresar al punto de la acción física principal donde se quedó el intérprete.

**Proyección:** en un punto de la acción física, la dirección que toma el cuerpo es proyectada en el tiempo y el espacio por un segmento o la totalidad para luego regresar al punto de corte de la acción principal. La idea es proyectar el pensamiento del intérprete a otro lugar y, en ese lapso, denotar algo o realizar una acción aparte para luego volver a la acción principal.

**Impulso y contraimpulso:** un segmento, varios segmentos, la totalidad del cuerpo enfatizan el impulso previo a la realización de la acción. Es una ampliación del impulso o del contraimpulso, alargando el tiempo y el espacio. En ese momento, puede ocurrir una secante que me lleve a otra acción para luego regresar al punto del impulso de la acción principal.

Cada una de estas formas de metonimia en la interpretación se convierte en código que el actor construye y que el espectador identifica como parte del relato y, además, aporta en la acción; adjetiva al verbo y al sustantivo en el modo. Es una unidad de sentido, expresión-contenido, denotativa, introducida en el contenido de otra unidad de sentido, por lo tanto, confirma la propuesta de Barthes al mostrar que son generadoras de metalenguaje.

## El eje metafórico y la connotación

Según Barthes, la connotación se genera cuando se inserta en la parte correspondiente a la expresión de una unidad de sentido otra unidad de sentido. Corporalmente esto se realiza de la siguiente manera: si tenemos una acción, por ejemplo, tomar la plancha, debemos afectar desde el plano expresivo a esa acción, a partir de la transfiguración. Por



ejemplo, encorvando la columna como en la tercera postura, y el actor debe evocar el estado que produce. Esto permite no solamente ver que toma la plancha, además se ve un cambio expresivo que le da intención a la acción, es decir, damos intención interna al tomar la plancha y se resignifica. Recordemos que la metáfora no termina la acción inicial, se transforma en otra acción que eleva o trasciende esa acción.

La acción interna se hace visible con el uso de estas transfiguraciones, ya que el uso de dos modos o actitudes permiten evidenciar la intención del personaje.

Todos los dispositivos corporales correspondientes a la metáfora son claros en el trabajo grupal. En *L'usine* de Decroux, podemos ver algunos de estos dispositivos corporales. También el trabajo del coro que desarrolla Lecoq presenta estos dispositivos. En la danza también son identificables estas formas de transfiguración.

Se identificaron varias formas de transfiguración para llegar a la connotación en los vectores acumuladores y embragues, proponiendo los siguientes dispositivos:

### **Acumuladores**

Los acumuladores cambian el estado de ánimo del intérprete hasta llegar a construir otro sentido, y el intérprete no regresa al estado de ánimo anterior, ya que se ha transformado la situación o la acción misma.

**Reiteración:** consiste en repetir un movimiento hasta el punto de hacer evidente la intención o la connotación en contraste con la acción principal hasta el punto de cambiarla. Existe transición en el modo hasta llegar al cambio o los cambios que permiten visualizarla acción interna.

**Contagio:** un movimiento expresivo genera un contagio en parte o todo el cuerpo hasta ser plenamente identificable con la intención, cambiando la acción principal. Hay una intención del intérprete por negar el contagio, hasta que sucumbe a él. Esta lucha por no aceptar el modo contagiado permite descubrir la acción interna.



**Recolección:** se recolecta, en el transcurso de varias acciones, características físicas de objetos imaginarios o de acciones o modos hasta su transfiguración corporal a otra significación, siempre afectando el estado de ánimo.

**Afirmación y negación:** parte o todo el cuerpo afirma o niega reiteradas veces hasta que por acumulación genera una significación diferente de la acción principal. Estos dispositivos son mucho más aplicables en colectivo, con el uso de varios cuerpos, o con la presencia de un coro, que afirman o niegan lo que el intérprete hace.

### ***Embragues***

Estos dispositivos corporales elevan directamente el sentido a otro nivel de significación, permitiendo llegar a la metáfora.

**Eco:** tiene un sentido expansivo de lo expresivo con un ritmo e intensidad que deja estelas a su paso, en el espacio, el tono, el tiempo, hasta llegar a la metáfora. Generalmente, es circular o elíptico y se abre del centro que emite un modo. También el uso del coro es importante para comprender el eco.

**Transformación:** consiste en adquirir características de un objeto, sentimiento o modo hasta su transformación en otra significación. Es diferente a mimesis y metamorfosis, ya que la transformación saca de la línea de acción principal mientras que las anteriores enfatizan la acción principal. Difiere del contagio ya que no niega la transformación, la acepta.

**Asociación:** hace evidentes las cualidades de los movimientos, las formas o los desplazamientos en la acción, en varios momentos, hasta que por asociación genera otra significación. El uso del coro también ayuda a evidenciarla.

**Confirmación:** hace evidente un gesto o movimiento que lleva a evocar otra significación. El cuerpo primero afirma y luego confirma. La confirmación es una actitud que asegura la afirmación hecha, no es otra afirmación. Si la afirmación fija el presente, la confirmación asegura el presente en el yo. La



afirmación puede avanzar a un punto, pero la confirmación marca el punto en el eje vertical.

**Contraste:** sucede por contradicción de la intención en un mismo movimiento o postura. La significación llega al cambiar la intención manteniendo la misma acción. El contraste también es evidente con el coro. Mientras el intérprete denota tristeza, el coro puede denotar enojo. Este contraste, en un tiempo simultáneo, es contraste y gracias a eso podemos ver la intención, la acción interna.

Todos estos dispositivos corporales se encuentran conectados en una compleja red de vectores. Posiblemente, identificarlos de manera aislada es complicado, ya que existe la posibilidad de variaciones o mixturas. Los dispositivos corporales del eje metonímico pueden llegar a generar metáfora y los dispositivos de la metáfora pueden lograr construir metalenguaje.

La recomendación principal es que no se tomen estas transfiguraciones como una receta. La idea es explorarlas, potenciarlas; sobre todo, encontrar nuevas posibilidades de uso y descubrir otros dispositivos que en este trabajo no han sido tomados en cuenta y que, seguramente, aportan a la ejecución con la misma importancia.

Todos estos dispositivos o transfiguraciones surgieron por la necesidad de clasificación de los ejes: el metonímico y el metafórico. Cabe señalar que hay vectores que pertenecen al eje metonímico pero elevan la significación hacia el eje metafórico. Se ve con claridad cómo los vectores conectores y secantes pueden, en algún momento, pasar a ser embragues o acumuladores. Esto no pasa en sentido contrario. Cuando se llega a la metáfora no se regresa a la metonimia en el mismo nivel de la acción inicial, y si la retoma, lo hace desde una significación más compleja, como una alegoría a toda la historia.

En cada uno de los cuatro vectores, se ha procurado encontrar cinco dispositivos corporales que al plantear los ejercicios aparecieron en mayor cantidad. Se detectaron muchos más pero con cinco por cada vector se tiene ya un extenso trabajo.



A continuación, presentamos una tabla con los dispositivos corporales clasificados en cada vector de esta compleja red de vectores.

| EJE METONÍMICO     |               | EJE METAFÓRICO |                |
|--------------------|---------------|----------------|----------------|
| Conectores         | Secantes      | Acumuladores   | Embragues      |
| Repercusión        | Paralelismo   | Reiteración    | Eco            |
| Mímesis            | Metamorfosis  | Contagio       | Transformación |
| Ampliación         | Proyección    | Recolección    | Asociación     |
| Contrapesos        | Impulso       | Afirmación     | Confirmación   |
| Fuerzas contrarias | Contraimpulso | Negación       | Contraste      |

**Tabla 17.** Red de vectores y transfiguraciones vectoriales



## **Bibliografía y materiales de referencia**

### **LIBROS**

- Barba, Eugenio. (2005). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barthes, Roland. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Borja, Ruiz. (2009). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai SL.
- Brozas, Ma. Paz. (2003). *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Naque Editorial.
- Cáceres, Luis. (2013). *Ensayos sobre mimo y teatro*. Quito: Gráficas Arboleda.
- Castronuovo, Julio. (2008). *Lecciones de Pantomima*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Decroux, Étienne. (2000). *Palabras sobre el mimo*. México DF: Arte y Escena Ediciones.
- Gaudreault, Dulac & Hidalgo. (2012). *A Companion to Early Cinema*. New Jersey: John Wiley & Sons.
- Jakobson, Román & Halle, Morris. (1980). *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso.
- Jakobson, Román. (1974). *Lenguaje infantil y afasia*. Madrid: Ayuso.
- Lacan, Jacques. (2003). *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lapena, Silvia C. (2008). *Interpretación de los sueños. Cómo descodificarlos y entender su significado*. Barcelona: Amat.
- Lecoq, Jacques. (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba.



- Lecoq, Jacques. (2006). *Theatre of movement and gesture*. New York: Routledge.
- Lotman, Iuri. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra.
- Maturana, Humberto y Varela, Francisco. (2006). *De máquinas y seres vivos. Autopoiesis, la organización de lo vivo*. Santiago: Universitaria.
- Orlic, Marie-Luise. (1979). *Método de reeducación psicomotriz. La educación gestual*. Madrid: Cincel-Kapelusz.
- Osipovna, María. (2004). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.
- Osipovna, María. (2005). *El último Stanislavski*. Madrid: Fundamentos.
- Pavis, Patrice. (2011). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, Osvaldo. (2007). *Historia del teatro argentino. Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.
- Schinka, Marta. (2002). *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. Barcelona: Praxis.
- Sears, Francis & Zemansky, Mark. (1991). *Física general*. Madrid: Aguilar.
- Stanislavsky, Konstantin. (2003) *Un actor se prepara*. México: Diana.
- Stavrakakis, Yannis. (2007). *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Tilburg, Patricia. (2013). *Colette's Republic: Work, Gender, and Popular Culture in France, 1870-1914*. New York: Berghahn Books.

## TESIS

- Rabadán, Alicia. (2010). *Las acciones básicas de esfuerzo como recurso técnico en la pedagogía actoral: sus resonancias*. Trabajo de investigación Máster Oficial Interuniversitario Estudios Teatrales Moiet. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Filosofia i Lletres. Departament de Filologia Catalana; Masgrau, Lluís.

Rodríguez, Paulina y Moreno, Gladys. (2003). *El trabajo de José Vacas como representante del mimo en Ecuador*. Tesis de grado. Carrera de Teatro, Facultad de Artes, Universidad Central del Ecuador.

## REVISTAS

Pardo Prol, Alba & Losada García, Marcia. (2004). Un acercamiento semántico-cognitivo a la tropología: la metáfora y la metonimia. *Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura*. ISSN 1137-2346, vol. 10, p. 143-158. Universidad de Santiago de Compostela.

Hernando, Víctor. (2005). Cuerpo explícito, palabra obscena, *Telón-defondo*. Revista de Teoría y Crítica Teatral, FFyL. Universidad de Buenos Aires, año 1, nº 2, diciembre, Buenos Aires.

## VIDEOS

<http://vimeo.com>. Ingreso: 08 de enero de 2011.

1er. Congreso y Festival Latinoamericano de MIMO - 25 años - 1973-1998. Duración: 23 minutos. Guion y realización general: Norberto Govetto. Relato en off: Marcelo Ojeda. Edición: Héctor A. Acosta. Producción: 1998.

7mo. Festival y Congreso Latinoamericano de MIMO. Duración: 23 minutos. Relato en off: Willy Manghi y Raúl Blasco. Edición de VTR: Arnaldo Zarza. Realización general: Norberto Govetto.

8vo. Congreso y Festival Latinoamericano de MIMO. Duración: 43 minutos. Relato en off: Willy Manghi - Gabriel Espinosa. Edición: Héctor Acosta. Guion y realización: Norberto Govetto. Buenos Aires - República Argentina.

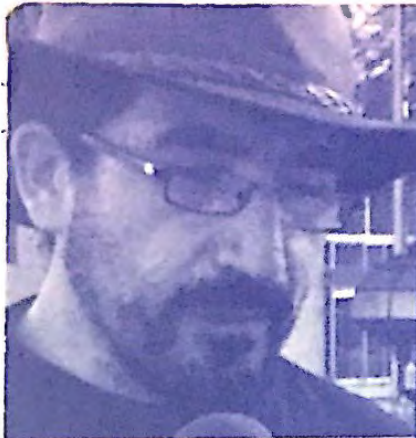


## **Agradecimientos**

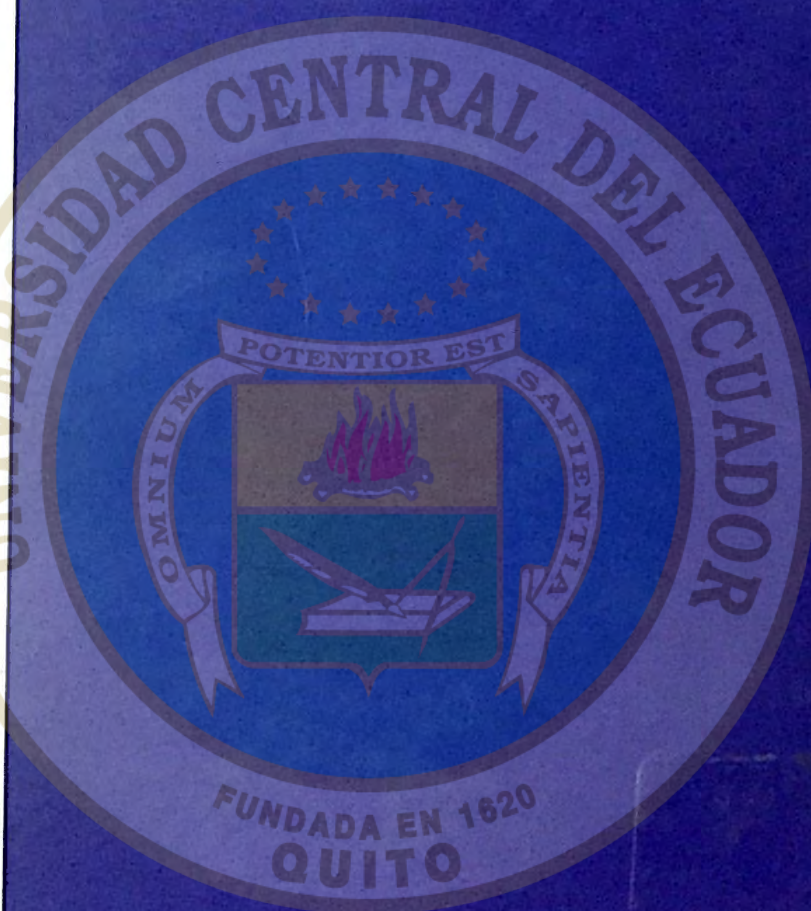
Paulina Almache, María Fernanda Altamirano, Wendy Bermúdez, Marjorie Cabrera, Byron Caicedo, Alejandro Carrasco, María Fernanda Corral, Irina Corrales, Andrea Cortez, Gisselle Delgado, Gabriel Erazo, Priscila Fuertes, Yesenia García, Camilo Garzón, Katherine Gudiño, Anabel Haro, Emanuele Mena, Diego Morán, Norma Morocho, Marco Vinicio Palomo, Miguel Párraga, Betsabé Paz, Nancy Peralta, Karen Salcedo, Gabriela Sarango, Yadira Segovia, Andrea Solano, Belén Villareal, Belén Pessoa, Jaime Ayala, Erika Bermeo, Omar Bonilla, Diego Cerda, Michelle Chávez, David Espinoza, Edison Galván, Tiany García, Katherine Lozano, Ricardo Mena, José Méndez, Carolina Muñoz, Lorena Pupiales, Pablo Romero, Felipe Ruales, Pedro Sarzosa, Diana Soria, Brayan Tapia, Jonathan Tumailla por su valiosa ayuda y colaboración práctica en este trabajo.



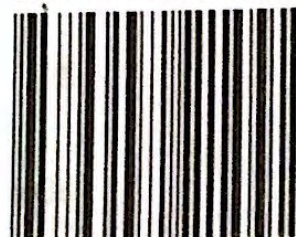




Luis Cáceres Carrasco, mimo, actor y director. Egresado de la Escuela de Mimo y Pantomima de Mudanzas, licenciado en Actuación Teatral, diplomado superior en Actuación y magíster en Estudios del Arte. Profesor de la Carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. Fundador de la Red Latinoamericana de Mimos y representante de la Escuela Latinomericana de Mimo y Teatro Corporal Sede Quito. Ha participado en varios festivales y congresos latinoamericanos. Director del Colectivo Teatral Arista y del grupo de mimo y pantomima La Buena Compañía. Autor del libro *Ensayos sobre mimo y teatro* (2013).



ISBN 978-9942-21-092



9 789942 21092