

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH



Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



El director en la poética del mimo

Luis Cáceres Carrasco*

Introducción

Petronio Cáceres es un artista-investigador ecuatoriano que por más de cinco décadas ha realizado estudios sobre expresión corporal y lenguajes no verbales desde su trayectoria como director en teatro, pantomima, títeres y teatro de objetos. Su formación inicia en 1968 cuando ingresó a la Escuela de Arte Dramático de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y en 1970 se integra al grupo Teatro Experimental dirigido por Pascal Monod, asistente de Jerzy Grotowski. En 1973 tuvo un acercamiento a los títeres a través del maestro Pepe Ruiz, titiritero argentino, y este encuentro le abrió un nuevo universo de experimentación. En 1974 fundó el grupo de teatro y títeres La Rayuela con el que desarrolló un trabajo innovador en la construcción de marionetas y manipulación; además, incursionó en la dramaturgia para títeres y teatro de objetos, con y sin palabras.

En 1978 ingresó como docente titular de la cátedra de movimiento y expresión corporal a la Carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, donde realizó estudios sobre pedagogía teatral y lenguajes no verbales. Aceptó la investigación como parte fundamental de su trabajo y asumió, disciplinadamente y en silencio, este compromiso con la academia. Entre 1991 y 1993 realizó la primera investigación formal de la Facultad de Artes, pero lastimosamente no tuvo eco y el informe final se extravió. En la actualidad se desconoce la ubicación del documento, que es la primera constancia de producción científica en artes escénicas de la Universidad Central del Ecuador.

Entre 1987 y 1990 ingresó a la escuela de mimo de Mudanzas, dirigida por José Vacas, considerado el mimo más importante del Ecuador. La propuesta de escuela de José Vacas se fundamentó en la conciencia corporal y en el reconocimiento y aceptación del individuo. Los ejercicios venían de los aprendizajes en Argentina con Roberto Escobar e Igón Ler-

* Investigador residente IAE
lacaceres@uce.edu.ec



chundi, de su práctica como mimo en México, de sus aprendizajes en bio-danza, yoga, taichí y de su propia experiencia como creador. El enfoque pedagógico era diferente a otras escuelas: relacionaba al ser y su cuerpo con la necesidad de encontrarse con la memoria corpórea, la experiencia de reconocerse y aceptarse y de encontrar la voluntad de ser y estar, era un trabajo sobre presencia y, si se quiere explicar desde la antropología teatral barbiana: se trabajaba sobre la preexpresividad del intérprete. José Vacas, que fue compañero de Petronio Cáceres junto al bailarín Wilson Pico en una agrupación que se dedicó al estudio del cuerpo en la década de los setenta, se convirtió en uno de sus maestros. A partir de ese momento Cáceres reafirma sus investigaciones y encuentra nuevos referentes sobre el trabajo del cuerpo desde el estudio del mimo.

Durante su trayectoria nunca dejó de formarse, realizó una licenciatura en antropología, una maestría en psicología transpersonal, otra maestría en ciencia, cultura y sociedad y varios seminarios y diplomados. La relación que encontró entre la corporalidad del intérprete con el ser fue una inquietud desde sus inicios en el teatro y por eso sus trabajos de investigación son procesos transdisciplinarios, complejos y abarcan desde muchos referentes el estudio de lo corpóreo.

En un medio teatral receloso respecto a la teorización, distante de procesos investigativos y con recursos limitados se consolidó un grupo mayoritario, de docentes y artistas escénicos, que adoptó un comportamiento apático hacia la teorización de sus procesos. Jorge Dubatti explica que este artista “aunque produce pensamiento considera que la tarea del pensar corresponde a otros, más formados y reconocidos como tales” (Dubatti, 2020, capítulo VI, sección 4, párr. 5), principalmente maestros consagrados de otras territorialidades. Otro grupo reducido asumió una actitud inhibida hacia la difusión de su labor intelectual. En este segundo grupo se encuentra Petronio Cáceres que mantiene una nutrida producción teórica —inédita y nunca publicada—, desarrollada gracias a su experiencia artística del medio en el que vive. La mayor parte del corpus teórico de Petronio Cáceres se encuentra en su archivo personal, en varios folios sin clasificar de diferentes épocas de su trayectoria; contiene: informes de investigaciones sobre expresión corporal, teatro de objetos, dramaturgia y pedagogía teatral; ensayos académicos, obras de teatro con y sin palabras, obras de títeres, registros de sus procesos creativos. Escribió y dirigió varias obras de teatro y títeres; cada producto artístico es el resultado —o pretexto—

de un nuevo proceso de investigación. Lastimosamente una parte de ese material, borradores, bitácoras, bocetos, fotografías, se ha perdido o desechado y no ha tenido el cuidado de conservarlo.

Petronio Cáceres se jubiló de la universidad en 2014, pero su trabajo de investigación continúa y con el grupo de teatro y títeres La Rayuela sigue produciendo obras. Construyó el Centro Cultural El Arca, un espacio multifuncional con aforo para 50 personas, donde trabaja de manera independiente.

El rescatar este material me ha permitido encontrar varios escritos de su autoría que se relacionan con la praxis del director en montajes de obras donde elimina el texto reemplazándolo por el uso del cuerpo, el espacio y los objetos. En uno de sus ensayos titulado: Del lenguaje verbal a los lenguajes no verbales en el teatro —compilado en el libro *Entre realidades, diálogos, ficciones: de la experiencia actoral al pensamiento teatral*, publicado en diciembre de 2020 como resultado de esta investigación— sistematiza la experiencia en la dirección de tres obras cortas, cada una abordada desde distintos canales expresivos. Al analizar este documento se puede dilucidar el proceso creativo en el momento de montar una obra y su accionar como director. Para este ensayo voy a referirme al proceso de adaptación de la primera unidad de la escena El cajón de la obra *Terror y miseria del Tercer Reich* de Bertolt Brecht a través del canal espacial.

Antes de revisar este fragmento del ensayo es necesario exponer algunos criterios teóricos que Petronio Cáceres plantea sobre el canal espacial desde la expresión corporal, que en el transcurso de su praxis se han ido consolidando. Es necesario hacer este recuento para tener una idea de cómo retoma sus formulaciones teóricas en su praxis como director y de qué manera se relacionan con bases del mimo moderno.

La proxemia

Cáceres toma como referencia las consideraciones de Edward Hall sobre proxemia para delimitar los espacios de relación en la expresión corporal: esfera íntima, esfera familiar, esfera social y esfera pública. Incrementa una esfera adicional que la llama esfera cósmica y consiste en la relación del ser con la naturaleza y el cosmos; y abarca a todas las esferas mencionadas anteriormente

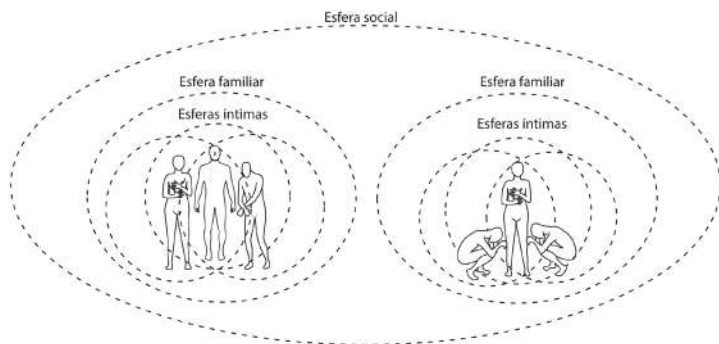


Gráfico 1: *Esferas de interacción.* Realizado por Petronio Cáceres.

Hay que tomar en cuenta que, para Petronio Cáceres, la proxemia, y todo lo relacionado con la expresión corporal, se basa en el principio binario abierto-cerrado: abre cuando el cuerpo se siente seguro, cuando entrega, cuando las condiciones son favorables; y, cierra cuando se defiende, cuando evade, cuando las condiciones son desfavorables. El trabajo sobre las esfera se fundamenta en el acercamiento y alejamiento de los cuerpos; este principio permite, desde la proxemia, construir sentido de territorialidad y reconocer actitudes frente a la aceptación y el rechazo. Cáceres menciona en uno de sus escritos no publicado:

Mediante el canal de distancia de los cuerpos se norma implícitamente la relación. Recorrer un trayecto entre una y otra persona es realizar el esfuerzo para lograr un objetivo. Y recorrer un trecho implica remover integralmente planes, ideas, intenciones, tanto como emociones, sentimientos, afectos, sensaciones, actitudes. (Cáceres, s/f a, p. 76)

La interrelación entre personajes a través de la proxemia hace que se vinculen los sujetos y que se definan comportamientos y modos de realizar las acciones. “En esta relación se determina la concepción de la vida, de los otros seres y de sí mismo” (p 75).

Etienne Decroux (1994) en *Palabras sobre el mimo* dedica unos párrafos a la kinesfera, él la define de la siguiente manera: “Adentro de una esfera de vidrio se colocan varios relojes y también una estatuilla. Si fantaseando, la suponemos viva, imaginamos que sus movimientos no podrán atravesar la prisión de cristal” (p. 103). En otra sección, cuando habla sobre las

marchas, comenta al referirse a la esfera: “Aquí, el actor sale de su esfera. ¿Pero sale realmente? Prefiero decir que se desplaza con su esfera encima” (Decroux, 1994, p. 103). La imagen de la esfera con relojes se refiere a las divisiones en octavos que la rotación, inclinación y la profundidad permiten; el no atravesar la prisión de cristas es el límite de la kinesfera y la tercera idea se refiere a cómo el intérprete siempre está consciente de su esfera y se traslada por el espacio con ella, este desplazamiento se relaciona con la proxemia expuesta anteriormente cuando dos cuerpos entran en diálogo.

El cuerpo

En el material rescatado sobre expresión corporal, Cáceres aborda el trabajo del cuerpo desde la tridimensionalidad, del cuerpo volumétrico, dentro de la kinesfera. Es decir que se centra en el cuerpo y su capacidad de extensión y contracción de movimiento en el espacio circundante. Nuevamente el criterio de apertura y cerramiento se hace presente e identifica tres canales de expresión corporal que se relacionan al espacio: postural, posicional y de niveles.

Las posturas corresponden a las actitudes que asume el intérprete; el cuerpo se abre o se contrae dependiendo el nivel de aceptación o rechazo del entorno. Cáceres desarrolló once *posturas primordiales*, entreabiertas y cerradas, que se articulan según los tres planos corporales: el plano sagital, el plano transversal y el plano coronal.

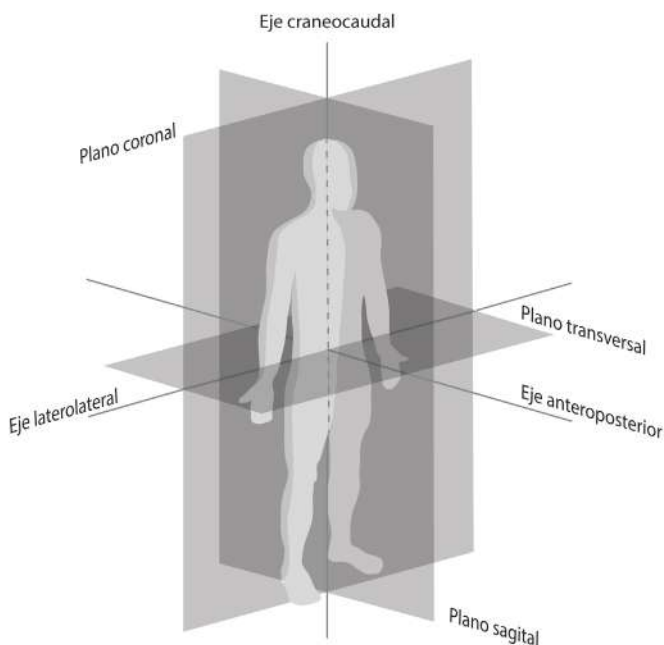


Gráfico 2: *Los planos corporales.* Realizado por Luis Cáceres

El plano transversal divide al cuerpo en sentido vertical, es decir que el cuerpo puede extenderse hacia arriba o contraerse hacia abajo. El plano coronal divide al cuerpo en frente y espalda: el frente es avanzar y la espalda, retroceder. El plano sagital determina las lateralidades y el cuerpo puede abrirse o cerrarse horizontalmente.

Etienne Decroux en el trabajo del mimo corpóreo también toma en consideración los planos. Divide la esfera corporal en octavos que sirven para la proyección del movimiento. A partir de esa división propone la rotación, la inclinación y la profundidad en la segmentación del tronco —triple diseño— e integra desplazamientos. El intérprete sigue líneas imaginarias desde los octavos para las trayectorias y proyecciones corporales.

En esta práctica están presentes las lateralidades, el frente y la espalda y la proyección en el eje vertical.

Decroux considera que el espacio no está vacío, esta lleno de pensamientos, sensaciones, ideas y a partir de la geometrización del cuerpo del intérprete proyecta esa misma geometría al espacio escénico y siempre lleva una carga, un desequilibrio, un drama muscular, un esfuerzo. El entrenamiento está direccionado en la búsqueda de la sensibilidad y conciencia del cuerpo vivo, presente, dispuesto para la acción dramática en el espacio.

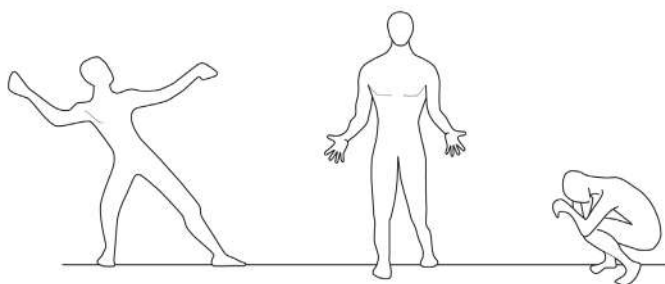


Gráfico 3: *Posturas corporales.* Realizado por Petronio Cáceres

Sobre la relación del canal postural con el mimo corpóreo, Decroux (1994) manifiesta: “Es una estatua griega que cambia de forma dentro de una esfera (...) El actor debe cambiar de estatua dentro de su esfera transparente de vidrio tanto como el cielo cambia de forma y de color” (p. 103). A través del triple diseño el cuerpo dibuja formas infinitas, pero también aclara que si bien las estatuas pueden ser similares, el recorrido y los esfuerzos hacen que se diferencien. Esta diferenciación entre estatuas o entre cuerpos en movimiento la determina la calidad del movimiento y los dinamorritmos.

El canal posicional consiste en el giro que el cuerpo realiza sobre su eje, mostrando u ocultando la zona ventral del cuerpo. Mostrar el frente abre la comunicación mientras que la espalda cierra el diálogo. La lateralidad evade o huye del contacto.

Se considera una posición abierta cuando las zonas ventrales del cuerpo son expuestas en la dirección del interlocutor. Mostrar el pecho es mostrarse al contexto, o a los demás, como si estuviera frente a un espejo. La posición frente a frente es una posición de comunicación. A donde va el frente se dirige la expresión. (Cáceres, s/f a, p. 74)

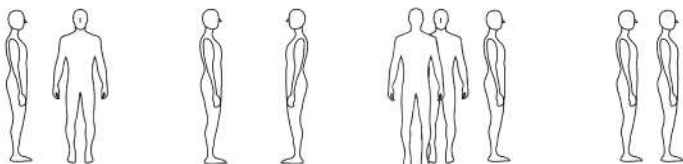


Gráfico 4: Posiciones. Realizado por Luis Cáceres

Cáceres propone el trabajo de niveles a partir de los ejes de oposición: arriba-abajo y señala las posibilidades jerárquicas que esta dicotomía puede generar. Diferentes culturas han aceptado la idea de que un cuerpo dominante o sagrado se ubique en la parte superior, mientras que la sumisión, la protección y obediencia en la parte inferior. “El cuerpo se expande en dirección ascendente cuando asume roles de dominio, poder, mando, liderazgo. El cuerpo se moviliza en sentido contrario cuando la situación le lleva a activar actitudes de acatamiento, sumisión, baja autovaloración, impotencia, tormento.” (p. 78-79)

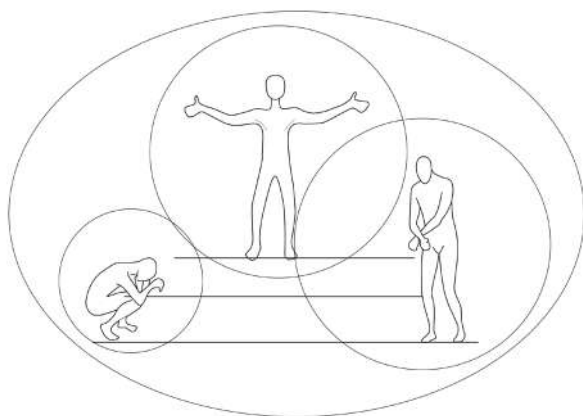


Gráfico 5: Niveles. Realizado por Petronio Cáceres

Los niveles tienen relación con lo postural y lo posicional. Los niveles determinan, en el contexto cultural, un estatus y una organización del mundo a partir de jerarquías.

Para Petronio Cáceres es fundamental la conciencia corporal del intérprete sobre estas tres categorías. La exploración y combinación de posturas, posiciones y niveles genera una compleja red de sentidos y percepciones para el intérprete que aportan en su trabajo creativo.

Los núcleos semánticos

Según Cáceres, los núcleos semánticos son un primer nivel de análisis del texto donde se estructura la fábula de la obra y traslada al teatro los criterios de Roland Barthes que plantea la necesidad de dividir los relatos en segmentos, es decir: clasificar las escenas en varias unidades. Estas unidades son las funciones cardinales o núcleos que se asumen como los nudos del relato y tienen una doble función: cronológica y lógica.

Los movimientos de intención y relación, en el análisis literario, son conceptos con los que se expresan los núcleos semánticos. Pueden ser considerados como resúmenes de lo sucedido. Señalan la línea de acción (de acuerdo con la terminología teatral), dejan ver los objetivos que persiguen los personajes y el desarrollo de la gesta, que es la obra. Son actividades intencionales y de deseo, por lo que se describen fundamentalmente con verbos de intención y relación. (Cáceres, 2020, p. 114)

Los verbos de intención o relación que se desprenden de este análisis pertenecen a los personajes y sus situaciones, al contexto, afirman un sistema de creencias que develan a una sociedad, una época, son los que permiten visualizar lo paradigmático. Corporalmente las intenciones se manifiestan en el cuerpo de los actores, en los personajes, consciente o inconscientemente, a partir de las cualidades del movimiento (velocidad, tono muscular y desplazamiento). Petronio Cáceres los llama *intenciones* y son las unidades mínimas expresivas del diálogo corporal. En otro de sus manuscritos dice:

Una calidad cargada de motivación es un intencionema, de lo contrario es un movimiento vacío. Los intencionemas son las partículas motrices que expresan significados raíces [...].

La relación de intencionemas está sujeta a un tema situacional, responde a lo que se esté tratando en el contexto de interrelación e intercambio. Son respuestas a estímulos, creencias, suposiciones, a percepciones reales o no del espacio interactivo en el que se encuentra el actuante. (Cáceres, s/f b, p. 20)

Los intencionemas siempre están presentes, se manifiestan de manera lineal, cronológica pero no pueden sostenerse de manera independiente ya que la forma de conectarlos entre sí permite una continuidad del relato. Nuevamente traslada las ideas de la lingüística al trabajo teatral. El morfema es la unidad mínima del lenguaje que tiene un sentido; en relación, el intencionema es la unidad mínima del lenguaje corporal que tiene un sentido. En esta línea también ha desarrollado el concepto de *kinema* como la unidad mínima del movimiento, pero eso lo analizaremos en otro momento.

Los dinamorritmos en el mimo corpóreo son equiparables con los intencionemas y los ademanes. Son formas de movimiento que según la percepción del intérprete se integran a la acción y la fragmentan, la llenan de motivación, de musicalidad, de impulsos, son el cómo de la acción, el adverbio.

Los ademanes

Los ademanes son una de las formas de conexión entre los intencionemas y consisten en movimientos expresivos que se manifiestan por sí solos como “respuestas inmediatas a estímulos, mediante la activación del principio de apertura/cerramiento corporal, siempre van cargados de intencionalidad y emoción, aunque están sujetos al control personal” (Cáceres, s/f a, p.83). Son muy similares a las interjecciones en la palabra.

Los ademanes se adquieren y van modificándose durante el constante aprender de la vida. Cada persona tiene sus propios ademanes de aceptación o repliegue y se vuelven parte de uno.

La capacidad de escucha y percepción en el intérprete es fundamental para explorar los intencionemas y los ademanes. El intérprete percibe algo, surge una reacción de aceptación o repliegue, de gusto o de disgusto, a lo que percibió —ese es el ademán— e inmediatamente aparece el intencionema como respuesta a un deseo, una necesidad, una motivación, una intención frente a algo o alguien. Pertenecen al grupo reguladores de

discurso corporal ya que inician o finalizan el diálogo, lo deja en pausa, permite matizar el diálogo.

Se ha dividido cada uno de los parlamentos en pequeñas unidades de intención (unidades mínimas como *intencionemas*), que corresponden en la lingüística a las frases, las que, en la cadena discursiva corporal, constituyen los pasos o momentos necesarios para lograr lo pretendido. Entre uno y otro *intencionema* está un signo motriz expresivo: los ademanes y los reguladores. (Cáceres, 2020, p. 120)

Las acciones

Las acciones son destrezas que han aprendidos los miembros de una colectividad y que se han configurado para satisfacer necesidades que la colectividad cree son las que corresponden dentro de ese medio. Para el teatro, las acciones que realizan los personajes se definen según el rol y la función social dentro de la obra. Tomando como referencia a Vladimir Propp, Cáceres (2020) explica:

Los personajes no pueden realizar todas las acciones (aunque físicamente están facultados), debido al rol que desempeñan, al estatus correspondiente a cada rol en el contexto de la sociedad a la que pertenecen y a la situación por la que atraviesan. (p. 123)

Las acciones llevan la carga emotiva de los intencionemas que puede ir cambiando, transmutándose en el transcurso del ciclo de la acción. Esa carga interna obliga a que la acción no se convierta en un proceso mecánico, el intérprete encuentra modos de realizarla y corresponde a adverbios que llevan una cualidad sentimental. A partir de la línea de acción y la línea de intención se puede crear una línea de modo o adverbial. De esta manera la acción no se vacía de sentido.

Sobre las acciones y sus modos en el trabajo desde el texto dramático que realiza Cáceres se encuentra una apreciación muy similar con los postulados de Decroux (1994) que dice, al referirse al trabajo del actor: “Al mismo tiempo que articula el verbo expresa su adverbio” y prosigue: “El texto por sí solo es incapaz de realizar tal proeza porque procede por sucesión” (p.98). Se refiere a que en el texto dramático, el dramaturgo delimita las acciones de los personajes pero no deja enunciado el cómo

hacerlas, no califica con adverbios o adjetivos y el actor debe encargarse de encontrarlos.

Los gestos

Los gestos son códigos que surgen en la construcción del personaje y dependen de su entorno, sus relaciones y situaciones. La tipología gestual propuesta por Petronio Cáceres es amplia e identifica a los gestos descriptivos, informativos, insignias, relacionales, entre otros, pero las categorías de mayor importancia para él son las que se relacionan con el gesto social y el gesto psicológico. Estas categorías tienen un sentido amplio y no son una traducción de la palabra, están llenas de significado social y cultural.

El gesto es la forma de proceder, de dar solución, de pensar, de sentir que las personas han identificado como las formas de actuar de manera coherente, porque en su proceso de interrelación social les han asumido como características suyas, normales y valederas. Estas formas identifican las pertenencias de los individuos a determinados sectores sociales. Es una actitud de mostrarse perteneciente al grupo. (Cáceres, 2020, p. 124)

Los objetos

Para Petronio Cáceres el uso de objetos en la construcción de sentido, como parte de la dramaturgia del actor y como propuesta de montaje, es un apoyo sustancial por la carga simbólica que tienen. Los objetos y sus usos son construcciones sociales que a través de la historia se han ido resignificando y por eso asume su implementación como uno de los canales expresivos. Explica además, que los objetos, incluyendo el traje, son clasificados por la cultura, determinando así sus funciones desde donde plantea la siguiente clasificación:

Se encuentran objetos sagrados, los que son utilizados únicamente por personajes que cumplen los roles sagrados; los objetos de contacto general, sobre los que no pesan el valor de consagración, en la relación interpersonal son organizados como personales y colectivos; los privados, que incitan a realizar acciones defensivas y de posesión; los de identidad personal, a veces tratados como elementos de apoyo psicológico, si en ellos, el usuario identifica caracteres de su proyección personal, o si le vincula con evocaciones y recuerdos; objetos instrumentales o de realización de

acciones, que pueden llegar a requerir, para su manipulación, hasta de una alta especialización; los objetos simbólicos, son objetos reconocidos culturalmente con una valoración significativa importante para toda la colectividad, que llegan a una cuasi sacralidad y están presentes en los actos ceremoniales. (Cáceres, s/f a, p. 80)

Los objetos, su uso, su carga simbólica, sus transformaciones y resignificaciones, los múltiples cambios de utilidad dentro del acontecimiento y su relación con otros canales expresivos pueden conmover, sorprender, emocionar, es decir, expresar más allá de la fábula, elevando su protagonismo e independizándose de su función utilitaria.

Las imágenes

Cáceres (2020) otorga a las imágenes la categoría de poesía ya que para él consisten en la construcción misma de la representación artística, la reunión de todos los elementos presentes en la escena y que permiten al espectador percibir, sentir, comprender y connotar:

La construcción de imágenes es la tarea del actor que concluye en el lenguaje poético, mediante el desplazamiento del cuerpo en el espacio (volumétrico), los signos de gestualidad, provocando en este efectos de equilibrios o desequilibrios, según lo que se pretenda expresar, según el concepto que se quiera destacar. (p. 126)

La poesía para Cáceres, tomando como referente los estudios de Roman Jakobson, se presenta cuando las unidades léxicas se transmutan a unidades no verbales (no léxicas) y además potencian las unidades emotivas.

En la lingüística “la poesía y el metalenguaje están diametralmente opuestos: en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia” (Jakobson, p. 361); pero en el mimo y en teatro no verbal las transmutaciones de metalenguajes y secuencias de lo lingüístico a lo no lingüístico son ecuaciones que construyen secuencias no verbales y el espectador vive la experiencia poética, emotiva y descubre la connotación. Esta forma de construcción de unidades no verbales la ha denominado figurada o poética, donde el actor no naturalista compone el discurso utilizando canales expresivos no verbales, eliminando en su práctica la actua-

ción realista e imitativa ya que estas dos formas de actuación trasladan las secuencias lingüísticas a una gestualidad descriptiva y no generan poesía.

El lenguaje poético es una convención tácita e inmediata que se realiza entre el poeta y el lector cada vez que escribe, actúa, compone o crea la obra de arte. Las relaciones que se establecen cada vez tienden a descubrir y expresar algo nuevo. Es el resultado de las relaciones sintácticas, paratácticas, metafóricas y metonímicas; que portan una forma de ver, escuchar, sentir y entender el mundo para expresarlo en la sustancia específica del arte. En la construcción de lenguaje poético en el escenario, el actor activa el pensamiento analógico y relaciona intencionalmente los canales expresivos y sus unidades (Cáceres, 2020, p. 126)

Las imágenes poéticas no dibujan el significado, no son descriptivas, representan lo que se quiere expresar y responden al proceso mediante el cual, los intérpretes en el espacio teatral gestan sus procesos creativos.

El cajón: el proceso creativo

En una entrevista realizada a Petronio Cáceres (comunicación personal, septiembre de 2020) explica que su proceso creativo inicia al realizar, en solitario, una primera lectura de la obra de teatro “con el corazón”, es una lectura actuada donde entra en el juego dramático a partir de percibir las situaciones, los monólogos internos, las exclamaciones, el sí mágico de cada personaje; abre los sentidos sobre lo que lee. En las siguientes lecturas afina esa percepción para vivenciar internamente el contexto. Estas lecturas actuadas le permiten accionar internamente: evadir, huir, increpar, someter, seducir, por ejemplo, que son verbos de acción interna, surgen y evocan sentimientos que posteriormente los relaciona con los intencionemas y que le ayudan a encontrar los sustantivos, los conceptos que pertenecen a un sistema de creencias, a una cosmovisión, a la connotación, más allá de la fábula de la obra.

En mi libro *Una poética para el cuerpo* (2015) explico: “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’” (p. 90). Estos verbos no nacen de una razón lógica, nacen de una razón de la praxis y al convertirse en conceptos son el objetivo en la creación poética.

Iniciemos con la didascalia inicial de la escena:

Essen, 1934. Casa de obreros. Una mujer con dos niños. Un joven obrero y su esposa están de visita. La mujer llora. Se oyen pasos en la escalera. La puerta está abierta.

Cáceres (2020) detalla qué conceptos son relevantes en el fragmento: dos familias, una está de visita y la otra es la habitante de la casa. Esta es la primera consideración y son dos los conceptos básicos que percibe como punto de partida: el concepto familia y el concepto amistad. Lo siguiente que le surge es la necesidad de realizar preguntas: ¿qué es familia? y ¿qué es amistad? Intenta percibir el concepto, sentirlo en su cuerpo y definir las sensaciones con otros conceptos, no responde con una descripción, intenta encontrar lo que connota familia o amistad desde su percepción, no es la forma su objetivo, no se preocupa cómo se ve una familia, busca con los sentidos para descubrir otros conceptos; de familia: tolerancia, protección, afecto, confianza; y, de amistad: afinidad, reciprocidad, lealtad, aceptación, identidad.

Con la siguiente parte de la lectura asocia otros conceptos a los primeros:

La mujer: Lo único que dijo fue que pagaban salarios de hambre. ¿No es cierto, acaso? Mi mayorcito tiene los pulmones enfermos y no podemos comprar leche. No es posible que le hayan hecho algo.

En este diálogo señala la ausencia de un miembro de la familia y puede deducir que es el padre —en los siguientes diálogos se confirma esta deducción—. ¿Cómo evidenciar su ausencia sin utilizar la palabra? Nuevamente, desde su percepción, surgen conceptos que se relacionan a una época y a una idea de padre: proveedor, protector; y conceptos sobre orfandad: pérdida, abandono, ausencia, además de la precariedad económica y de salud en la que viven.

Posteriormente, en el ensayo con los intérpretes, propone juegos escénicos desde los conceptos seleccionados. Poco a poco, desde el canal espacial, se va experimentando la unidad; intenta que los conceptos, trasladados al trabajo corporal, vayan develándose desde las percepciones de cada actor y actriz, en sus relaciones, es sus diálogos.

En la práctica se confirma que a cada personaje le pertenece una esfera íntima dentro de la cual manifiesta sus actitudes desde los canales posturales, posicionales y niveles. Los dos grupos presentes en la escena comparten un mismo espacio. Las dos esferas familiares, a su vez, se encuentran incluidas en una esfera social. Los visitantes, cerca a la salida, no participan directamente en el espacio del otro grupo. La familia que habita la casa se encuentra al otro extremo, lejos de la salida, manteniendo una distancia que determina respeto mutuo.

La madre ocupa un nivel inferior frente a la otra familia que les otorga una calidad de vulnerabilidad y sus hijos, más abajo todavía, se apoyan en las piernas de la persona que sería su sustento. Esta imagen relaciona la proximidad con la madre y el nivel inferior, confirmando la necesidad de protección y consuelo.

La silla vacía sugiere la ausencia de un miembro de la familia, si espacialmente comparamos con la pareja visitante, es la de la derecha la que ocupa el obrero y es la de la derecha la que está vacía en la otra familia y esto puede entenderse que es el padre; también el objeto sombrero permite tener esa lectura. Como imagen se podría intuir que falta el padre, ya que al ser teatro no verbal no se puede conocer el contenido del texto. Cáceres (2020) explica: “se debe destacar que la comunicación no verbal es eminentemente sugestiva, no digita una a una las partes de los mensajes; estos se deben leer de forma contextual” (p. 92), y los objetos posibilitan llegar a una síntesis conceptual.

Hasta aquí tenemos varios cruces. Por un lado dos familias, una fracturada por la ausencia del padre, el temor por no saber su fin, la solidaridad de la familia visitante, que si bien no se ha manifestado, la sola presencia y la proxemia nos indica que son cercanos a la familia dueña de la casa. Estas consideraciones son motivantes para las improvisaciones, se presentan como pretexto de búsqueda desde las corporalidades, la acción física, y el canal espacial. La consigna inicial es jugar en escena donde los intérpretes proponen imágenes, dinámicas, acciones, actitudes, conflictos que poco a poco se van consolidando.

Luego de realizar varias improvisaciones, los intérpretes y el director arman desde el canal espacial esta primera unidad, construyen en conjunto una *guía de movimiento* —podríamos decir partitura— no verbal. Las preguntas son permanentes en el proceso de dirección, son motivantes y obligan a indagar. Este proceso lo resume de la siguiente manera: los

intérpretes “exploran en gran cantidad de nuevas posibilidades conceptuales” (Cáceres, 2020, p. 93). Posteriormente dialogan y seleccionan propuestas para volverlas a experimentar en escena. Luego, fijan lo que funciona hasta llegar a una construcción en conjunto.

El resultado de este momento, abordado desde el canal espacial, haciendo el intento por describir con palabras, es el siguiente:

Es la sala modesta de una vivienda. Están sentados los visitantes en las dos sillas más cercanas a la puerta. La silla de la derecha ocupa el obrero y la de la izquierda su esposa. Hay una mesita en el centro. Al otro lado de la mesita, dos sillas: la de la derecha está vacía y sobre ella un sombrero de hombre con su parte hueca volteada hacia arriba. La silla de la izquierda ocupa la Mujer y en el piso sus dos hijos apoyados en sus piernas. Ella toma con asombro el sombrero, lo observa con detenimiento, absorbe lo muestra a sus amigos. Ellos no dan señales de respuesta. Lentamente vuelve a depositar el sombrero en la silla vacía, volteando hacia arriba la parte hueca.

Uno de los niños se queja. La Madre les abraza y les arrulla. (Cáceres, 2020, p.91)

Una vez pautado el guion de movimiento —así lo denomina— continúa indagando sobre el canal corporal en relación con el espacio. En las improvisaciones ya se ha explorado con el cuerpo pero no es definitivo. Cáceres (2020) explica que

Todo texto teatral tiene implícito el movimiento, por lo que para disfrutar y comprender la obra escrita es preciso leerla desde su movimiento. El movimiento está oculto en los parlamentos, en cada frase, en algunas palabras de los personajes y hasta en los silencios. (p. 115)

El canal corporal es mucho más complejo y, al tener ya una experiencia previa, regresa al texto y lo vuelve a analizar, identificando los núcleos semánticos como punto de partida para una nueva exploración con los intérpretes. El trabajo de dirección se vuelve minucioso, pone atención en los intencionemas, en las intenciones, en las acciones justificadas, en la construcción de gestos sociales y psicológicos, y de manera general se preocupa por que los movimientos, los gestos, las acciones, los ademanes, nunca estén vacíos de expresión.

En las siguientes escenas va afinando el sentido de cada metalenguaje construido. Por ejemplo: el sombrero que inicialmente determinaba la ausencia del padre se convierte en el cuerpo muerto al depositarlo sobre el

cajón; y al final, la acción de colocar el sombrero sobre la cabeza del niño representa cómo la responsabilidad de ser el sostén de la familia recae en los hombros del hijo mayor. El intérprete también transforma y asume otras corporalidad en este proceso, se eleva, crece, cambia su postura corporal a la de un adulto y la madre, como el resto de los personajes, modifican la relación con el hijo a partir del uso del objeto, de las posturas, las posiciones y las actitudes.

Reflexiones finales

Cáceres parte de lo que percibe, identifica lo que siente y luego pone nombre a ese sentir. Antonio Gramsci en *Introducción a la filosofía de la praxis* (1970) expone que “la praxis (del ser en acción) permite al sujeto sentir mientras hace, y esto lleva a la comprensión de las cosas que, posteriormente, nos acerca a un saber específico de ese hacer” (p. 78). Es decir que la experiencia vivencial que tiene al realizar las lecturas le deja una saber específico de su praxis y esto le facilita la comprensión de la obra desde su mirada como director. Este saber es su forma de conocer para proponer el ensayo y lo pone en duda, lo contrasta con los saberes de cada intérprete adquiridos en su propia praxis. Deja que las ideas del grupo se alimenten, se replanteen o se modifiquen, dependiendo de las percepciones que surjan en los ensayos. Busca que cada intérprete sienta, tenga la vivencia, experimente en la praxis para que se produzca en cada uno un proceso similar al que él vivió en las lecturas, obtener varias comprensiones de la obra y llegar a una poética de la escena.

Las improvisaciones no se basan en la linealidad del relato, ya que propone a los intérpretes jugar con los conceptos y no con la cronología de la fábula. Comenta que cuando llega al ensayo, ya tiene una idea de la escena desde su percepción personal de la lectura actuada, pero el trabajo con los actores le permite encontrar otras codificaciones, otros conceptos y otras significaciones que se van engranando con las situaciones en la escena. El intérprete tiene libertad de crear diálogos corporales utilizando canales expresivos que no incluyan la palabra hablada, proponen ademanes, acciones, gestos, inclusive significaciones o imágenes. Este proceso de los intérpretes se aproxima mucho a lo que Eugenio Barba (2012) llama “montaje del actor” (p. 189). Alimenta y replantea permanentemente su propia visión al confrontarlas con el trabajo de los intérpretes. No hay

estructuras impuestas cuando dirige y el actor/actriz se convierte en un intérprete propositivo, sin descuidar su *bios*, su presencia y su percepción. Como director toma las ideas, suyas y de los intérpretes, y las organiza, las ordena y las dispone.

Petronio Cáceres en el rol de director, en mimo o teatro no verbal, crea de manera colectiva y es consciente del aporte de los intérpretes en la construcción de metalenguajes, pero principalmente en que cada uno encuentre desde su corporalidad el camino hacia la connotación. Durante sus procesos de montaje estas dos categorías (metalenguaje y connotación) se hacen presentes permanentemente. Roland Barthes en *La aventura semiológica* (2009) explica este proceso al exponer que una significación incluye dos planos: el expresivo y el de contenido. Trasladando este sistema al lenguaje no verbal podemos plantear que cuando una significación sufre una inclusión de otra significación en el plano del contenido se genera metalenguaje, y cuando una significación sufre una inclusión de otra significación en el plano expresivo se logra la connotación. En el trabajo corporal la expresividad está presente en todo momento y para llegar a la connotación inicia con el trabajo sobre los intencionemas y las unidades sintácticas corporales.

Petronio Cáceres considera que el teatro no verbal y el mimo son poesía y encuentra que el uso de sus principios le permite al director y al intérprete propositivo encontrar, crear y construir metalenguajes o connotar corporalmente. Los metalenguajes no verbales facilitan la organización de acciones y modos en pro de una sintaxis corporal y escénica. La connotación, desde el abordaje de los conceptos, deja ver la intención, lo oculto, lo que está más allá del relato, la cosmovisión. El metalenguaje y la connotación cumplen funciones específicas para el montaje, permiten al espectador entender el argumento, asociar las ideas hacia una conceptualización y tener una experiencia sensible de la escena.

La unidad de la escena El cajón, que revisamos en este texto, es mínima, pero sirve de pretexto para adentrarnos en todo un mundo de teorías y reflexiones sobre la corporalidad. Las referencias a la lingüística, a la anatomía, la psicología, la semiótica, la antropología, entre otras, que Petronio Cáceres utiliza están trasladadas al teatro pero no para ser análisis del acontecimiento teatral, no pretende separar al sujeto del objeto artístico. Todas las referencias le han ayudado a comprender su praxis, los procesos creativos, las vivencias. Cada experimentación, ejercicio, montaje,

práctica que realizaba como actor, director o docente le dejaba enseñanzas que luego asociaba con las lecturas que realizaba. No tomaba un libro para ponerlo en práctica, él lo hacía para evaluar, comparar o innovar.

Finalmente, rescatar este y otros materiales de artistas investigadores ecuatorianos es indispensable para reconocernos como generadores de pensamiento desde nuestros territorios y asumir que somos parte de una cartografía latinoamericana y universitaria del teatro.

Referencias bibliográficas

- Barba, E. y Savarese N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico.
- Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Brecht, B. (1976). *Terror y miserias del Tercer Reich*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Cáceres, L. (2015). *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*. Quito: Red Latinoamericana de Mimos.
- Cáceres, P. (2020). *Entre realidades, diálogos, ficciones: de la experiencia actoral al pensamiento teatral*. Buenos Aires: Libros del balcón.
- Cáceres, P. (s/f a). *El ejercicio investigativo en el teatro y otros ensayos*. Manuscrito inédito. Archivo personal Petronio Cáceres.
- Cáceres, P. (s/f b). *Propiedades del movimiento*. Manuscrito inédito. Archivo personal Petronio Cáceres.
- Decroux, E. (1994). *Palabras sobre el mimo*. Arte y Escena Ediciones: México.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

Gramsci, A. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Ediciones Península.

Hall, Edward T. (2003). *La dimensión oculta*. México: Ed. Siglo XXI, vigésima primera reimpresión.

Jakobson, R. (1976). *Ensayos de lingüística general*. México: Siglo XXI.