



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE TEATRO

Análisis del movimiento expresivo escénico de los objetos
como dramaturgia del manipulador/a en el montaje de la obra
“Misterio Bufo” del Colectivo Teatral Arista

Trabajo de Titulación modalidad proyecto de investigación previo a la
obtención del Título de Licenciada en Actuación Teatral.

AUTORA: Alejandra Carolina Pérez Velasco

TUTOR: M.Sc. Luis Augusto Cáceres Carrasco

Quito, 2019

DERECHOS DE AUTOR

Yo, Alejandra Carolina Pérez Velasco en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “*Análisis del movimiento expresivo escénico de los objetos como dramaturgia del manipulador/a en el montaje de la obra “Misterio Bufo” del Colectivo Teatral Arista*”, modalidad proyecto de investigación, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN, concedo a favor de la Universidad Central del Ecuador una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos. Conservamos a mi favor todos los derechos de autor sobre la obra, establecidos en la normativa citada.

Así mismo, autorizo a la Universidad Central del Ecuador para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de titulación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

El autor declara que la obra objeto de la presente autorización es original en su forma de expresión y no infringe el derecho de autor de terceros, asumiendo la responsabilidad por cualquier reclamación que pudiera presentarse por esta causa y liberando a la Universidad de toda responsabilidad.

Firma: _____
Alejandra Carolina Pérez Velasco
CC 1726834474
carofairy@hotmail.com

APROBACIÓN DEL TUTOR

TRABAJO TEÓRICO

Yo, Luis Augusto Cáceres Carrasco en mi calidad de tutor del trabajo teórico de titulación, modalidad PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, elaborado por Alejandra Carolina Pérez Velasco cuyo título es: **Análisis del movimiento expresivo escénico de los objetos en la dramaturgia del manipulador/a en el montaje de la obra "Misterio bufo" del Colectivo Teatral Arista**, previo a la obtención del Grado de Licenciada en Actuación Teatral; considero que el misma reúne los requisitos y méritos necesarios en el campo metodológico y epistemológico, para ser sometido a la evaluación por parte del tribunal examinador que se designe, por lo que lo APRUEBO, a fin de que el trabajo sea habilitado para continuar con el proceso de titulación determinado por la Universidad Central del Ecuador.

Adjunto informe del análisis realizado en el sistema URKUND en el que se encontró un 3% de coincidencias que se encuentran correctamente citadas en el documento.

En la ciudad de Quito, a los 21 días del mes de enero de 2019

MSc. Luis Cáceres Carrasco
DOCENTE-TUTOR
C.C. 1711750818

“El movimiento hace aflorar alguna cosa que parece existir dentro de un determinado material o forma”

Grupo Teatral Mummenschanz.

“Los títeres seguirán viviendo alado del hombre, como su sombra. Es el destino del hombre, nació con el hombre y morirá con el”

Javier Villafaña (1944; 84)

¿Cuándo aprenderemos a ver el cuerpo como lo que es?. Como un objeto.

Klever Viera (diario personal)

INDICE DE CONTENIDOS

DERECHOS DE AUTOR	ii
APROBACIÓN DEL TUTOR.....	iii
INDICE DE CONTENIDOS	v
ÍNDICE DE TABLAS	ix
ÍNDICE DE GRÁFICOS	x
RESUMEN.....	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I.....	5
1. Planteamiento del problema.....	5
1.2 Formulación del problema.....	6
1.3. Preguntas directrices.....	6
1.3.1. General	6
1.3.2. Secundarias.....	7
1.4 Objetivos	7
1.4.1. Objetivo general	7
1.4.2. Objetivos Específicos	7
1.5. Justificación.....	7
CAPITULO II	9
2.1. Antecedentes teóricos.....	9
2.2. Fundamentos teóricos.....	10
2.2.1. Teatro de objetos.....	10

2.3. Expresión corporal	24
2.4. El dinamismo ritmo.....	27
2.4.1. Dinamismo ritmos observados.....	29
2.5. Análisis del movimiento de Rudolf Von Laban.....	32
2.6. Sintaxis de la acción básica.....	32
2.6.1 Movimiento	32
2.6.3. La acción física.....	37
2.7. Posturas básicas.....	39
2.7.1. Las articulaciones.....	42
2.8. La animación	45
2.9. Lectura corporal de los objetos:	51
2.9.1. Desde una mirada semiológica en el teatro de objetos.....	51
2.10. Teatro y neurociencias:	52
2.10.1. Neuronas espejo.....	53
CAPITULO III.....	55
3.1 Líneas de investigación	55
3.1.1. Epistemología y teoría del arte. Fundamentación de los aspectos epistemológicos, filosóficos y teóricos del arte	55
3.1.2. Investigación-creación: Procesos, prácticas y lenguajes artísticos. Sistematización sobre la investigación-creación de los objetos de las artes en sus procesos, prácticas y lenguajes.	56
3.2. Diseño de la investigación.....	56
3.2.1Según el nivel de medición y análisis de la información:	56
3.3. Población y muestra:	57
3.4. Operacionalización de las variables	57
3.5. Herramientas para recolección de datos:	58
CAPITULO IV.....	59

4.1 Sobre la Obra:.....	59
4.2. Proceso de montaje de la obra.....	60
4.3 Clasificación de objetos manipulados.....	61
4.3.1 Personajes, utilitarios, escenográficos.....	62
4.3.2. Rígidos o laxos.....	62
4.3.3. Alterados o puros.....	63
4.3.4. Por ayudantía.....	63
4.3.5. De cuerpo prestado.....	64
4.4. Creación de tablas de observación.....	64
4.4.1. Selección de Acción Básica en cada escena.....	64
4.4.2 Validación de tablas de observación en los ensayos.....	65
4.5. Proceso.....	65
4.5.1. Primera etapa.....	65
4.5.2. Segunda Etapa.....	65
4.5.3. Importancia de la acción física.....	65
4.5.4. Tercera etapa.....	66
4.5.5. La importancia de la disección de la acción física.....	66
4.6. Indicadores de la tabla de observación validada.....	66
4.6.1 En cada escena.....	66
4.6.2 En cada movimiento.....	66
4.6.3. En cada objeto.....	67
4.7. Análisis e interpretación de los datos.....	67
4.7.1 Análisis del movimiento de los objetos en las acciones físicas de la obra el misterio bufo.....	67
4.7.2. Segunda escena: Moralidad “la resurrección de Lázaro”.....	72
4.7.3. Tercera escena: Moralidad de “El loco y la muerte”.....	77
4.7.4. Cuarta escena: Moralidad “La bodas de Caná”.....	83

CAPITULO V	88
5.1. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	88
5.1.1. CONCLUSIONES:.....	88
5.1.2 Recomendaciones:.....	96
5.2. Discusión	97
Bibliografía	98
ANEXOS	103
Anexo 1: Entrevista.....	103
Anexo 2: Entrevista.....	103
Anexo 3: Fragmento de taller impartido por Petronio Cáceres en “LA CASA DEL MIMO” formato video.....	103
Anexo 4: Tablas de observación.	103

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1: CLASIFICACIÓN DE ARTICULACIONES	43
TABLA 2: SIGNIFICANTES DE LOS SIGNOS KINÉSICOS	52
TABLA 3: OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES	57
TABLA 4: PERSONAJES	62
TABLA 5: RIGIDOS O LAXOS	62
TABLA 6: ALTERADOS O PUROS	63
TABLA 7: POR AYUDANTÍA	63
TABLA 8: DE CUERPO PRESTADO	64
TABLA 9: EN CADA ESCENA	66
TABLA 10: EN CADA MOVIMIENTO	66
TABLA 11: EN CADA OBJETO	67
TABLA 12: ACTOR MOTOR, MOVIMIENTOS	68
TABLA 13: APERTURA, CERRAMIENTO	70
TABLA 14: OBJETO	71
TABLA 15: ACTO MOTOR	72
TABLA 16: POSTURAS Y POSICIONES	76
TABLA 17: SOBRE LOS OBEJTOS	77
TABLA 18: ACTO MOTOR	78
TABLA 19: POSTURAS Y POSICIONES BÁSICAS	81
TABLA 20: SOBRE LOS OBJETOS	82
TABLA 21: ACTO MOTOR	83
TABLA 22: ABERTURA, CERRAMIENTO	87
TABLA 23: OBJETO, PERSONAJE	87

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRAFICO 1: ANTICIPACIÓN DEL ACTO MOTOR PRIMER PASO	47
GRAFICO 2: ESCENA “LA RESURRECCIÓN DEL LÁZARO”	48
GRAFICO 3: ACTITUD DE PREOCUPACIÓN	49
GRAFICO 4: FOTOGRAMA DE ACTOS MOTORES COMPLETA.....	50
GRAFICO 5: INDICADORES DE RITMO.....	69
GRAFICO 6: INDICADORES DE RITMO.....	74
GRAFICO 7: INDICADORES DE RITMO.....	79
GRAFICO 8: INDICADORES DE RITMO.....	85

TÍTULO: Análisis del movimiento expresivo escénico de los objetos como dramaturgia del manipulador/a en el montaje de la obra “Misterio Bufo” del Colectivo Teatral Arista.

AUTORA: Alejandra Carolina Pérez Velasco
TUTOR: MSc. Luis Augusto Cáceres Carrasco

RESUMEN

Esta investigación propone estudiar el movimiento expresivo escénico de los objetos en el teatro de animación, a través de la observación y práctica de dispositivos de la expresión corporal enfocados en el ritmo, tiempo, espacio y flujo del movimiento. Del mismo modo se indaga en torno a las cualidades naturales de los objetos como son: peso y forma; con el fin de desarrollar una propuesta dramática para la escritura y lectura de frases de movimiento expresivo de los objetos en la escena.

PALABRAS CLAVE: MOVIMIENTO EXPRESIVO ESCENICO / ACTOR MANIPULADOR – OBJETO / ANIMACION / DINAMO - RITMO / POSTURAS BASICAS /ACCION BASICA/ ACCION FISICA / ACTO MOTOR.

TITLE: Analysis of the objects expressive movement on scene, as the dramaturgy manipulator uses in the staging of the play “Buffoon Mystery” by the Theatrical Collective Groupe Arista.

AUTHOR: Alejandra Carolina Pérez Velasco
TUTOR: MSc. Luis Augusto Cáceres Carrasco

ABSTRACT

This research proposes to study the expressive scenic movement of the objects in the theatre of animation through observation and practice of bodily expression devices focused on the rhythm, time, space, and flow of movement. In the same way, the natural qualities of the objects are investigated such as weight and shape, in order to develop a dramaturgical proposal for the writing and reading of phrases of the expressive movement of objects on stage.

KEYWORDS: SCENIC EXPRESSIVE MOVEMENT/ MANIPULATOR-ACTOR-OBJECT/ ANIMATION/ DYNAMO-RHYTHM/ BASIC POSTURES/ BASIC ACTION/ PHYSICAL ACTION/MOTOR ACT.

INTRODUCCIÓN

Cuando se piensa en crear una obra teatral, se debe contar con los instrumentos o matrices indispensables y coherentemente vinculados en la dramaturgia para el discurso teatral. En el caso del teatro de objetos el conocimiento, análisis y práctica de las herramientas principales para la manipulación de los objetos, están relacionados al movimiento tanto ritmo y espacio así como a cualidades existenciales: el peso, forma, textura. Estos elementos forman parte esencial en la creación sónica, los cuales el actor-manipulador-animador, podría considerar en su creación o poética teniendo como principal referencia su propio cuerpo para animar objetos.

(Villegas, 2005) afirma: “Existen códigos que están estéticamente legitimados por la convención social de cada cultura y que a su vez necesitan de una adecuada competencia interpretativa, lo que también sucede con los objetos en el ámbito social estando determinados ya sea por su uso o desuso”.

Tomando en cuenta esto y aplicándolo al estudio del movimiento se genera la necesidad de partir de la funcionalidad primaria de los objetos para luego poder dimensionarlos mediante la práctica de la manipulación. De cierta forma el manipulador-actor debe analizar estos códigos para en el acto creativo trasladarlos a una teatralidad en la animación, tomando en cuenta que: “Los objetos tienen sus lenguajes, de tal modo que conocerlos implica poder traducirlos” (Lytoard, 1996, pág. 32), en este caso mediante el movimiento expresivo escénico.

En este análisis el dinamismo ritmo y las posturas básicas de abertura y cerramiento son significantes que posibilitan crear significaciones poéticas, donde los objetos no están subyugados al actor ni el actor a los objetos, sino más bien se hallen en un lugar de equidad y reciprocidad. Es un proceso donde se trata de conocer y entender los dispositivos básicos para tener instrumentos de creación. “Es elaborar un

diseño preciso de movimientos que se puedan desarmar, jugar para poder llegar a un equilibrio complementario”. (Borja, 2008, pág. 125).

El desconocimiento del lenguaje corporal en la manipulación, impide considerar la transfiguración del movimiento como técnica de la manipulación objetual en escena, limita al manipulador a operar los objetos de forma utilitaria o cotidiana y no de forma poética, impidiendo analizar también el movimiento que si bien se encuentra filtrado por la intencionalidad, ignora la gama de modos o variaciones dinámicas en el campo expresivo.

El actor-manipulador debe superar esta limitación para el estudio y práctica del movimiento expresivo escénico, ya que se lo concibe como un cuerpo-objeto que exprese no solo sentimientos sino que genere signos de forma consciente, con el fin de que, como dice Becket (citado en Dubatti, 2012) “Signifique el que pueda” (p.12).

Así, de frente a estas consideraciones este trabajo de titulación se ha dividido en cinco capítulos:

El primero se enfoca en desarrollar la problemática de la investigación, así como su formulación a partir de la importancia del análisis psicofísico de los dispositivos de expresión corporal estudiados. Del mismo modo se plantea la idea de movimiento expresivo escénico, a partir de la concepción de dramaturgia como vinculación de las herramientas de expresión. Se aborda también las preguntas directrices y objetivos del trabajo así como la justificación y pertinencia del mismo.

En el capítulo dos se presentan los antecedentes teóricos de la investigación fundamentados en dos tesis doctorales, la primera enfocada en el lenguaje corporal y otra en el lenguaje visual, ambas analizadas desde sus elementos de cruce para el presente trabajo definidos como: tiempo, espacio e imagen. Por otro lado se despliega el marco teórico con una breve descripción del surgimiento del arte titiritesco, desde la relación del hombre con los objetos rituales hasta la formalización de la práctica de la manipulación a inicios del siglo XX, tanto en Occidente como en Oriente.

Posteriormente se define al objeto a partir de categorías como cuerpo y sociedad, hasta decantar en el campo del teatro de objetos, así como la clasificación según la práctica del manipulador, rescatando la capacidad de entrar en el mundo del libre juego creativo, como oportunidad de relacionarse poéticamente con los objetos.

Este capítulo, también aborda al gesto como una extensión de los conocimientos conscientes del manipulador en la escena, el mismo que se analizará desde la visión de Petronio Cáceres que son: macro, meso y micro gestualidad, entendidos como modos de comunicación no verbal. Así también, se desarrollan contenidos de expresión corporal obtenidos de los estudios de Etienne Decreux sobre la mima corpórea, uno de los elementos de esta técnica es el dinamo-ritmo que obtiene su valor compositivo, gracias a la segmentación de la acción. Este indicador está relacionado al estudio del movimiento de Rudolf Laban, a partir de componentes del movimiento expresivo escénico como son las dinámicas o variaciones del ritmo en una misma frase.

Posteriormente se plantean términos como: movimiento, acto motor, acción física y acción básica, a raíz de los conceptos trabajados con la finalidad de observar en cada escena, los momentos por los que atraviesa una acción, así como las unidades más mínimas de sentido y sus diversos modos de hacer. A partir de esta idea se desarrolla el concepto de posturas básicas, para la creación de movimiento expresivo escénico, las cuales tienen que ver con el posicionamiento corporal y espacial de manipulador-objeto en la escena, así como el reconocimiento de un sistema de palancas apropiado, para la ampliación del gesto del objeto a partir de la estructura ósea humana. Este conocimiento es accesible de forma consciente en la práctica, es decir que se debe atravesar por momentos de percepción y sensación para poder decidir acciones.

Por otro lado se presenta la práctica de animación, como un proceso de *animismo* en el cual el manipulador dota de alma o espíritu al objeto. Esta práctica metodológica (la animación) está apoyada en la visión del lenguaje artístico digital

presentada por Cuesta (2015), su relación con el lenguaje corporal se centra en el movimiento en cuanto al tiempo y espacio. Es así que se desarrollarán cuatro principios de la animación digital relacionados con la manipulación de objetos, estos son: anticipación, acción continuada, puesta en escena, y temporización que son los que determinan el carácter y motivaciones de los personajes.

Por último, se incluyen dos entradas para la lectura corporal de los objetos. Una es la mirada semiológica, tomando en cuenta que los indicadores propuestos en este trabajo son signos kinésicos que el actor-manipulador debe comprender en términos de escritura y lenguaje de movimiento. Otra es la mirada desde la neurociencia en la ejecución del llamado *espacio de acción compartida* (término que se desarrollará más adelante), entre actor-manipulador y espectador para la consumación del mundo imaginario que se dibuja.

El tercer capítulo desglosa la metodología y líneas de investigación, el diseño, población y muestra, así como la operacionalización de las variables y plantea las herramientas de recolección de datos que fueron necesarias para este trabajo.

El cuarto capítulo se centra en los resultados de la investigación, inicia con una breve introducción sobre el contexto de la obra “Misterio Bufo”. Luego se describe el proceso de montaje así como el trabajo de clasificación de los objetos manipulados: según su rol, su capacidad articuladora, su forma, si son manejados entre uno o más manipuladores, o de cuerpo prestado. Después se describe el proceso de creación y validación de las tablas de observación, hasta llegar al análisis e interpretación de los datos arrojados en cada escena, presentados en cuadros asociativos entre los indicadores observados y tabulados en gráficos estadísticos.

Finalmente en el quinto capítulo se despliegan las conclusiones, recomendaciones y discusión del tema.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

1. Planteamiento del problema.

La escasez de estudio en las capacidades expresivas de los objetos a través de la animación como técnica de creación de lenguaje, niega la posibilidad de crear formas teatrales potencialmente poéticas entre actores con actores, objetos con objetos y actor-objetos-publico. Esta imposibilidad se podría remediar haciendo uso de las herramientas de expresión corporal, como elementos dramáticos.

Entendemos desde la visión de Patrice Pavis el concepto dramaturgia basado en, (Arrojo, 2014) afirma: “La dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de estudio del texto dramático, para englobar texto y realización escénica”. Es así que en función de cómo se disponen estos dispositivos de expresión corporal a nivel espacio-temporal, se puede hablar de una dramaturgia para la manipulación de entes. La palabra *dispositivo* según la Real Academia Española (RAE, 2018), son los mecanismos y la organización de estos para producir una acción prevista. En este análisis serán los instrumentos técnicos de expresión y lectura corporal.

Este trabajo de investigación intenta develar como las cosas que en un tiempo-espacio común son inertes, en otro espacio como el escénico están aguardando a ser sintetizadas, contenidas por una especie de dios-manipulador-actor donador de *corporeidad* (término que se explicará en el marco teórico), y expresividad a través del movimiento.

El movimiento expresivo escénico, término que (Lizarraga, 2013) afirma: “Basada en Sergei Eisenstein diferencia de uno solamente expresivo, es concebido como una “realidad psicofísica de movimientos específicos con claro objetivo de afectar y provocar al espectador. Esta idea aclara que todo movimiento puede ser expresivo si conlleva una intención pero se diferencia del escénico ya que es capaz de crear otras significaciones de forma consciente” (p.1) Estas significaciones se pueden descifrar a través de la lectura corporal que el espectador realiza de los signos que observa y que apoyados en su experiencia como individuo social familiariza al descomponer la frase de movimiento.

1.2 Formulación del problema

Normalmente sucede que objetos y actor en la escena así como en el seno social, se encuentran aislados o se relacionan supeditada mente, es decir que el que actúa es el actor y no el objeto. En el caso del teatro de objetos, a partir de esta desvinculación conviene fijar alternativas para poder percibir qué es lo que intenta contar el objeto a partir de su forma dada, porque se mueve en un ritmo y no en otro, cómo interviene la textura y su peso o cuándo adquiere corporalidad y si es esta armoniosa o no, o que es lo que le sucede internamente a ese objeto-personaje en cuanto al sentido que le damos para que se mueva de determinada forma y no de otra. En otros estilos de teatro, si bien existe una especie de mandato del actor sobre los objetos, para la animación no hay un mandato único, más bien es una técnica que permite la relación cocreacional, cosignificacional, convivencial entre manipulador y objeto.

1.3. Preguntas directrices

1.3.1. General

¿Cómo contribuyen los dispositivos de la expresión y lectura corporal en la dramaturgia de manipulación de objetos en escena?

1.3.2. Secundarias

¿Cómo se analizan los componentes con los que dispone el actor para trasladar los dispositivos de la expresión corporal al objeto?

¿Incide la dinamo ritmo y la abertura y cerramiento para la capacidad expresiva que contienen los objetos al manipularlos en la escena?

¿Identificando las dimensiones de peso, tiempo y espacio se pueden evidenciar la pluralidad significativa que los objetos conservan?

1.4 Objetivos

1.4.1. Objetivo general

Analizar determinados dispositivos de la expresión corporal a través de la observación y práctica de la dinamo ritmo de Etienne Decroux y los principios de abertura y cerramiento que propone Petronio Cáceres en la manipulación de los objetos para la dramaturgia de la obra “Misterio Bufo” del Colectivo Teatral Arista.

1.4.2. Objetivos Específicos

Indagar las principales estructuras corporales expresivas que contribuyen al actor a un mejor dominio del movimiento para fijar la dramaturgia del objeto manipulado.

Identificar como incide la dinamo ritmo y la abertura y cerramiento para la capacidad expresiva que contienen los objetos al manipularlos en la escena.

Evidenciar la pluralidad significativa que el objeto es capaz de crear concentrando en él, las dimensiones peso, tiempo y espacio.

1.5. Justificación

Esta investigación es importante porque el universo objetual dentro del hecho escénico, es un área que no se ha indagado lo suficiente en relación al actor, como creador de una dramaturgia del objeto por medio de la psicomotricidad y como esta se expresa corporalmente en el objeto. Este universo está más ligado a la imagen que a través de una manipulación seductora e incluso coreográfica, genera armonía y se vuelve interesante para el espectador.

La transposición que el actor-animador es capaz de permitir al fundirse con los objetos que manipula, fija al objeto en el espacio escénico como protagonista, logra animar algo que estaba dormido y que surge para revalorizar y resignificar voluntariamente no solo al objeto-manipulador-actor, sino también al espacio y tiempo del espectador en íntima relación convivial, entendiéndolo así. (Dubatti, 2012) afirma: “El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir del encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín *cum panis*, compañero, el que comparte el pan), (...) El convivio participa inexorablemente del ente metafísico que constituye la condición de la posibilidad de existencia” (p. 16).

La expresión corporal es una de las variables en este trabajo para analizar posibles modos de existencia de los objetos. Es decir, que si representar es estar en el lugar de otro, en la manipulación de objetos nos encontramos totalmente al servicio de ese otro, aquel objeto que está representando en escena; los lugares se subvierten, pues es éste el que dona al espectador la sensación de contar con una psicomotricidad propia, puesto que; en función de su teatralidad realiza los actos motores, acciones y movimientos expresivos propios, necesarios para realizar acciones básicas en la escena (estos términos se desarrollarán más adelante).

Los beneficios que brinda este estudio en la puesta escénica del Colectivo Teatral Arista están enfocados a la creación de una dramaturgia del manipulador/a, fundamentada en la reflexión del movimiento expresivo escénico para la animación de objetos.

1.5. Pertinencia

Este trabajo de investigación es pertinente en el campo de la práctica teatral, ya que existen escasos puntos de referencia sobre propuestas de análisis del movimiento corporal, que puedan ser instalados coherentemente al trabajo del manipulador/a en el teatro de objetos.

CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes teóricos

El presente proyecto de investigación se sustenta en dos tesis de doctorado que apoyan los conceptos trabajados ya que aportan con ideas del movimiento expresivo escénico desde el lenguaje corporal y digital. Así desde el lenguaje corporal en la investigación: “Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban” De Iraitz Lizárraga Gómez 2013 Universidad Autónoma de Barcelona, se indaga sobre la diferencia de los términos de movimiento escénico y expresivo. La autora afirma que todo movimiento es expresivo; pero es en el campo del mimo, el teatro dramático y la danza donde se produce movimiento expresivo escénico.

Aporta además con la idea de que el cuerpo es movilizadado por el torso, el cual es considerado como fuente y motor del gesto haciendo uso de la contracción y relajación muscular como vía de experimentación para conseguir la expresión tanto de sensaciones, emociones y sentimientos traducibles a través del cuerpo y su movimiento. Finalmente indaga en conceptos como ritmo, movimiento e impulso.

Por otro lado desde el lenguaje digital la tesis: (Cuesta, 2015) “La reinterpretación de los principios clásicos de animación en los medios digitales” (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid, España. Hace referencia a los 12 principios de animación, creados por la casa Disney en la década del 1910, donde

se sigue a Richar Wiliams, animador y director discípulo de los Nueve Ancianos de Disney y autor de *The animator's survival kid*.

Éste analiza el tiempo y el espacio como factores fundamentales para la creación plástica de la animación, es así que describe la importancia del *timing* o tiempo ritmo en el que sucede una acción para la obtención de pesos, velocidades e intenciones de los personajes, a su vez analiza los principios de estirar y encoger, considerados como los más importantes, ya que se refieren a la capacidad de los objetos tienen para deformarse.

Estos principios si bien están direccionados al área de la imagen digital como herramienta básica de este lenguaje artístico, Martínez aclara que los doce principios de animación están enfocados a la actuación, es así que pueden ser considerados técnicamente a partir de sus elementos de relación con el lenguaje corporal como son: el tiempo, espacio y la imagen entendiendo esta última como algo que está en lugar de algo para representarlo.

2.2. Fundamentos teóricos.

2.2.1. Teatro de objetos.

2.2.2. Los títeres

(Artiles, 1998) Afirma: “El hombre primitivo utilizaba los objetos empleados en sus ritos para la caza, los cuales adquirirían una significación diferente a la cotidiana en elementos como: el maquillaje, vestuario, danzas, etc.”

El autor Gaston Baty *se* refiere a la antigüedad universal del títere como objeto ritual. (Curci, 2017) afirma:

Cuando las fuerzas sobrenaturales reciben nombre y se vuelven dioses no demoran en ser figurados y el ídolo preside las ceremonias mágicas. Encontramos por todas partes estatuas móviles cuyas cabezas y brazos

están movidos por cuerdas y contrapesos que representan al dios. La magia primitiva se basa correspondientemente de la divinidad que ella representa. Más tarde, cuando la liturgia se haga más compleja y dramatizada obligará a la imagen a intervenciones más complejas, a gestos menos simples y será necesario arriesgarse a reemplazarla por el hombre. Aun así, se intentará salvaguardar en lo posible el aspecto de la figura que reemplaza; se ocultará el rostro con pintura o con una máscara, alterará la forma por medio de coturnos, para que siga pareciéndose al ídolo, ese gran títere (p.16).

Es decir que se podría considerar la relación del hombre primitivo con los objetos y su capacidad de crear espacios imaginarios donde se redimensione a los objetos, como el antepasado del titiritero o manipulador.

El vocablo títere se deriva de una explicación de: (De Covarrubias, 1611) Afirma: “En sus tiempos, los titiriteros solían colocarse en la boca unas lengüetas que deformaban la voz y producían un sonido chirriante y metálico, como de pitos que sonaba “*ti-ti*” (p.16). Es de ahí de donde viene el término que se conoce actualmente. Ya al pasar los siglos este arte se ha mantenido creando todo una constelación familiar que están ligados a las ceremonias religiosas y la cultura popular, estos se han consolidado creando personajes divinos en diversas situaciones, al inicio de carácter ritual y posteriormente cómicas y populares representadas por pequeñas figuras.

Estas prácticas se realizaban desde el siglo XI antes de nuestra era e indudablemente estuvieron influenciadas por Oriente. De hecho, se piensa que el origen de los títeres surge en la India y Egipto. (Artiles, 1998) nos dice: “Según la mitología hindú el primer titiritero nació directamente de la boca de *Brahma*, el dios que da forma al mundo” (p.18). En el norte de la India existieron títeres manipulados por hilos como las marionetas de Rajastan, mientras que al sur tenemos al teatro de sombras que escenificaba distintos pasajes de los libros sagrados como el

Maharabarata y Ramayama recreando historias de los héroes épicos Ram y Dharmaraya. En la isla de Java aparece el Wayang como legado hindú, del cual se pueden distinguir cuatro tipos: Wayang-golek, Wayang-poerwa, Wayang-kelitik y el Wayang- beber, estos se diferencian por ser títeres tridimensionales, planos y de sombras. En el caso de Turquía se conoce que las representaciones de títeres existen desde el siglo XVI según los testimonios que se conoce, en este territorio el personaje principal es Karagoz héroe de todas las historias turcas.

En China al contrario se registra el uso de los títeres hace 1000 a.C. desarrollando técnicas en títeres de guante, hilos y sombras. El Bunraku japonés que es su forma de teatro de títeres más representativa, alcanzó su apogeo en el siglo XVIII. “En este estilo los muñecos pueden medir hasta un metro de altura, tienen gran movilidad articular y son operados por tres personas, las cuales están a vista del público vestidos totalmente de negro y capucha a excepción del operador que mueve la cabeza (Curci, 2017, pág. 23).

En el mundo occidental la historia registrada de los títeres comienza en la antigua Grecia, (Artiles, 1998) afirma: “Donde se denominaba a los objetos puestos en movimiento amalgamata neuropasta, y al manipulador neuropantal o -tirador de hilos-” (p.25).

Sin embargo el arte titiritesco en esta civilización nunca alcanzó la misma importancia que otras manifestaciones artísticas. Tras la invasión Romana, esta práctica no se desarrolló mucho; es más, se convirtió en una actividad callejera expuesta a burlas.

(Curci, 2017) Nos dice: “Marco Aurelio, el último de los llamados Cinco Buenos Emperadores de origen hispano desde el 161 a.c se refiere a esta práctica como la que ocupaba el escalón más bajo en relación con los ludi: juegos de representaciones teatrales como danzas, pantomimas y farsas; con personajes como

Maccus, Bucco, Pappus, Dosennus, los cuales influenciarían para los personajes tipo de la comedia del arte”.

Los romanos denominaron a los muñecos; pupa o pupae posiblemente antecedentes del vocablo inglés puppet y alemán puppen. En el italiano se les llama pupo y pupazzo; en francés se utiliza la palabra marionnette para todo tipo de títeres, término proveniente María de legno (María de madera), pequeña figura que en la Francia medieval representaba a la virgen en los cultos religiosos. (Artiles, 1998).

En la Edad Media se vuelve difícil recuperar esta práctica, por un lado por el cristianismo que prohibía toda representación antropomorfa de carácter pagano, solo tras un concilio en el siglo VII la iglesia accede al uso de figuras para la representación de pasajes religiosos.

(Curci, 2017) comenta que: “Es así que el títere retoma importancia, pero ya no con su carácter mágico y burlón, sino más bien como una herramienta de conversión usada estratégicamente por los religiosos, los mismos que se instalaban en las puertas de las iglesias, plazas y ferias.”

A pesar estas condiciones se encuentran nuevas formas de modificar esta práctica obligando así a los manipuladores a viajar de ciudad en ciudad. Surgen entonces en Francia, Alemania, Polonia, teatros portátiles que se adecuan cada vez con mejores escenografías y efectos escénicos, representados por títeres denominados pupi; además de vincularse cada vez más con la literatura y temáticas como la aristocracia, o la caballería. Personajes como Pulcinella descendiente de Maccus, o Vidushaka y Guignol, se encargaron de mantener vivo este arte gracias a su capacidad de adaptarse y modificarse al territorio en el que estaban, conservando su temperamento y algunos rasgos físicos.

Una reflexión sobre las manifestaciones escénicas más cercana a nuestro contexto latinoamericano es la de Marina Lamus, la cual afirma que:

En especial, se le atribuye a lo prehispánico el germen de los géneros teatrales callejeros y de muñecos en sus distintas modalidades. De esta manera hallan en pequeñas esculturas articuladas indígenas y en los muñecos gigantes festivos y carnavalescos, entre otros, los enfoques para sustentar ese origen (Lamus, 2010)p. 59).

A lo que el autor y titiritero ecuatoriano, (Moncayo, 2014) comenta que en: “La estrecha relación de los países como el Perú, Guatemala, Chile, o el antiguo México como Teotihuacan, en donde se han encontrado tablillas y figuras articuladas que comprueban la existencia de títeres en esos tiempos, vinculados a las festividades, con duración de 3 o 4 días donde no existía una división de actor-manipulador y espectador.”

Ya en el siglo XIX y XX el perfeccionamiento técnico permitió la experimentación de esta forma expresiva, modificando el uso del espacio y nuevas tendencias, la creación de espacios de profesionalización en cuanto a este lenguaje, así como la fusión con otros más tecnológicos como la pantalla. (Curci, 2017) afirma:

Todos los títeres son portadores de una serie de rasgos y signos que los individualizan, y al mismo tiempo, lo definen en una época, en un lugar, en una cultura, (...) Por eso el teatro de títeres nunca se da en un vacío cultural, sino (...) a cierta manera de representar la vida de manera figurada, (...) desde la inconmensurable humanidad que es capaz de encarnar un títere desde su artificialidad (p. 29).

Esta artificialidad fue traspasada al cuerpo por autores como E. Gordon Craig y Alfred Jarry, que concebían dentro de la escena al actor como un títere o marioneta que debía ser puntual, depurado en sus gestos y movimientos. Es decir que el conjunto expresivo y todas las posibilidades adquiridas a lo largo de los años desde los campos de la historia, arte, filosofía, sociología así como la tecnología, son infinitos cuando de animación se trata.

En este sentido es muy aclarador el aporte acerca del títere como objeto y viceversa por parte del actor, titiritero, y director del grupo Espada de madera de Quito Patricio Estrella, en una entrevista realizada en su espacio comunitario en la parroquia de Zambiza – Quito - Ecuador.

Esta es parte de la entrevista que habla, que se cree que el títere está enmarcado dentro del teatro de objetos, porque el títere es un objeto inanimado, que toma vida y se redimensiona y dimensiona a través del movimiento que el actor, el titiritero o manipulador ejerce sobre él; Mientras no exista esa relación entre actor, manipulador y objeto; el títere sigue siendo un objeto inanimado.

Es debido a esta perspectiva sobre el títere que se habla de un estilo de teatro más simbólico que naturalista que define un tipo de relación entre el actor/es-manipulador/a y los objetos, basada en el campo de la imaginación, ficción y metáfora.

2.2.3. El objeto social

Es fundamental el no desligar la fuente de creación (la cotidianidad) del arte del teatro, desde esta perspectiva, (Barthes, 1993) comenta que: “pensar distintas formas en las que los objetos pueden significar en el mundo moderno” (p. 246). Es decir que se debe analizar a los objetos como materia portadora de un modelo cultural puesto que expresa la relación con el hombre en un determinado sistema y generando códigos, los mismos que a través del movimiento se resignifican incesantemente.

El hombre deviene ser social por la relación que mantiene con los objetos por su utilidad, sin embargo la idea es conflictuarse y de esta manera desplazar la forma inicial que un sistema tradicional establece sobre estos. (Ubersfeld, 1996) afirma: “El teatro muestra una determinada relación de creación entre los hombres y las cosas, relación íntimamente ligada a su situación y a su luchas. Lo que en principio podría ser una simple técnica teatral se nos manifiesta, una vez más, significativa” (p. 143).

Es así que se puede pensar en una corporeidad del objeto social para la animación. (Finol, 2015) menciona que: “Si bien la corporeidad tiene que ver con nuestra morfología física, también está marcada por lo social” (p. 23). Es decir que se la debe comprender como un sistema que organiza lo que percibimos, hablamos y pensamos, develando inconscientemente cómo estamos contruidos. En relación a estas consideraciones, es posible en este estilo de teatro generar metodologías para que el actor-manipulador amplíe su experiencia corpórea dinámicamente al objeto, insertándole vida en la escena, dimensionándolo hacia una corporeidad con sistema de signos propio y geo posicionado.

(Baudrillard, 1968) nos dice: “En cualquier objeto, el principio de realidad puede ponerse siempre entre paréntesis. Basta con que la práctica concreta se pierda para que el objeto se transfiera a las prácticas mentales. Esto es tanto como decir, simplemente, que detrás de cada objeto real hay un objeto soñado” (pág., 134). El autor se refiere a los objetos fetichizados en un sistema capital, sin embargo permite pensar en la deconstrucción de significados aparentes de los objetos para concentrarnos en los fenómenos: tiempo, espacio, movimiento, gesto.

Es así que el objeto se independiza en función de cómo se lo anime, en este caso haciendo uso de los elementos de la expresión corporal como signos que sistematizados otorgan un objeto polisémico dentro de este lenguaje, donde las acciones son resultado de la sintaxis del movimiento.

2.2.4. Los objetos en la escena

En el caso del objeto además del concepto expuesto por Estrella también se considerará el del Argentino Ariel Bufano, que toma como punto de partida la definición que más se acopla a este análisis de teatro contemporáneo, que según (Artiles, 1998) comenta que: “La palabra títere como: “Cualquier objeto movido en función dramática” (p. 15). Es así que los objetos inanimados que cobran vida frente a un público en este producto artístico analizado, son títeres y viceversa.

La diferencia es que no a todos los personajes se los ha modelado con la forma humana, algunos actúan desde sus posibilidades corpóreas, por ejemplo: una escoba, una pluma, una funda o una tela, estructuras que serán observadas junto con cualidades como su peso (caída), punto fijo, textura o material, morfología, y su sistema de palancas.

Para comprender un poco más acerca del proceso que los objetos han atravesado para posicionarse como personajes en la escena podemos basarnos en la idea de Tadeuz Kantor sobre los objetos preexistentes, similar a la concepción del Ready-made; expresión artística de los manifiestos vanguardistas que cuestiona la semántica de los objetos en el Dadá o el Surrealismo. (Ferreyra, 2017) menciona a Filippo Marinetti anti-academicista y pensador vanguardista del futurismo, pensamiento originado en Italia a principios del siglo XX, el cual plantea una ruptura de los valores estéticos del pasado reivindicando el futuro y con él la era de la técnica moderna, la velocidad, la violencia y las máquinas. Marinetti en 1909 denominó “dramas objetos” a sus obras teatrales, donde el protagonismo se lo lleva el objeto en la escena; es decir que en todos estos casos se presenta la idea de un nuevo fundamento de valor como producto del legado de las vanguardias en el teatro moderno.

(Rocca, 2006) nos dice: “Así tenemos a Alfred Jarry en “Ubu rey” y su ciencia de la *Patafísica* que consiste en donar: Soluciones imaginarias que otorga simbólicamente a las delineaciones de los cuerpos las propiedades de los objetos descritas por su virtualidad” (p. 3). Entendiendo la importancia de esta ciencia como un ejercicio de la mirada hacia el objeto que busca un apartarlo de lo acostumbrado.

Antonin Artaud, otro autor que suspensión de la incredulidad, enfocaba la expresión en el espacio constituido desde la luz hasta los objetos, es decir que defendía un lenguaje jeroglífico ante uno verbal. Se puede mencionar también a Eugene Ionesco, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, etc. Como algunos de los

investigadores más importantes en la metamorfosis del valor de los objetos en la escena no realista.

(Kartun, 2006) nos dice: “Ya avanzado el siglo XX el objeto deja al fin ese lugar utilitario de trasto, de chirimbolo, de utensilio (y su versión más decadente: la de “decorado”) y se instala en la escena con toda la fuerza de su caudal expresivo: el de la metáfora” (p.5). Como se evidencia esta época significa un antecedente en la revalorización del objeto en la escena, así como de sus formas de expresión desprendiéndose de su condición más ínfima, dando paso al diálogo e involucrando procesos de lectura que propicien término que se aplica tanto para el lenguaje audiovisual, literario y poético, que básicamente se trata de permitirse adentrar en el mundo de la ficción, lo que permite interrumpir la percepción cotidiana sobre los objetos confiriéndoles alma, así la ficción creada adquiere sentido propio a partir del mundo real a través de las metáforas, alegorías, metonimias, etc.

(Boccioni, 2004) Afirma: “Es necesario que los objetos definan, a través de la emoción el ritmo de los signos, los volúmenes, los planos, las gamas abstractas y concretas que serían para el ojo, lo que el sonido es para el oído” (s.p). Si bien el autor plantea esta entrada desde la modificación de la materia y su visualidad en esta área y no desde de la animación, valora la capacidad del objeto de transfigurarse o dimensionarse a través de la relación con el sujeto.

El ruso Viktor Shklovski habla de incitar a la imaginación a negar, construir y transgredir, extrañarse de los objetos a partir del posicionamiento de la mirada que el actor-manipulador y espectador proponen para acceder y ver a los objetos. Para reforzar este texto, (Sanmartin, 2006) Afirma:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, (...) sensación del objeto como visión y no como reconocimiento los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser

prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte (p.35).

Esta prolongación en el plano de la escena logra poetizar a los objetos al despojarlos de su contexto habitual, si bien estos cobran significados en los contextos que emergen es indispensable que el actor los valore y persista en la creación de sentido que propone.

2.2.5. Teatro de objetos.

La nominación teatro de objetos como estilo surge a partir de la revalorización del objeto y su cualidad transformable, así como de la investigación del movimiento y las imágenes primarias que este puede comunicar en todas sus posibilidades, sustituyendo a los actores de carne y hueso por objetos. Existen grupos que Ana María Amaral hace referencias de esta práctica en festivales internacionales en Francia e Italia de los 80’, (Zamorano, 2008) comenta:

Las siguientes formas animadas, máscaras, bonecos, objetos y enlista: Théâtre de Cuisine, Vélo Théâtre, Théâtre Manarf, Nada Théâtre, Théâtre Écarlate, otras italianas como; Teatro delle Briciole, Alessandro Libertini, Assondelli e Stecchettoni, Hugo e Inés, entre otras. Francisca Zamorano Moriamez añade que el Théâtre de Cuisine junto a Vélo Théâtre, y Théâtre Manarf fueron los que con fecha 2 de marzo de 1980 acuñan este término. Sin embargo ya en una nueva edición del Festival en Pau-Francia en 1984 se lo renombró a “*Micro - macro Teatro* (p.131).

Definición que si bien se refiere a la relación pequeño-grande en relación al hombre/objeto/gesto, trata de explicar a los micro como esos detalles que se escapan de la actuación de actores y el hecho de que a través de este universo micro se devela lo macro, detalles que si se conciben como indicadores generarían información inyectando vida a la ficción. Estos pueden ser evidenciados en elementos de la representación como acciones básicas, acciones físicas (movimientos, actos motores),

sujetos, y objetos, espacio, y tiempo, es un tipo de teatro que se construye a sí mismo en la práctica y dona la sensación de estar suspendido por un momento o dejarse a la deriva en el mundo imaginario.

De acuerdo con Patricio Estrella, entran en juego un montón de cosas, desde una parte filosófica de trabajo frente al objeto, que es lo más importante. Primero en la forma que haces tu trabajo y en este caso, cómo fundes y tomas el teatro de objetos para representar tus espectáculos. Desde esa actitud frente a la vida, al compañero, al arte, al teatro y frente a los objetos; Cómo desde ahí empieza esa relación entre actor-manipulador y objeto, es decir el cómo entiendes la vida en el teatro y cómo la del teatro de objetos en el quehacer teatral. (Estrella, 2018)

Finalmente una visión más contemporánea a nivel sudamericano es la de, (Varonese, 2000) nos dice: “Teatro de movimientos repentinos, *cinésica* ampliada, narrativa, coreografiando lo inexplicable, lo que no se puede o debe explicar, relatos gráficos de un apasionado ballet, creando una nueva taquigrafía de sensaciones. Taquigrafía que azote el raciocinio del público con su obscenidad e incomprensión” (p. 312).

El actor manipulador debe realizar una especie ritual de animismo o donación de alma y proyectarse en los objetos desde el plano de lo profano a lo sacro, de la ficción y lo real; de tal manera que la imaginación, concentración y control sobre lo que hace posibilite al espectador un mundo dilatado de formas, signos y símbolos, creando así el texto de la representación que no es más que el momento de contacto entre creador y espectador. El animador/a debe hallar una mecánica de su alma, que tenga el poder de extenderse hasta el objeto. Al referirse a este como un teatro de ilusiones y artificios, (Curci, 2017) comenta: “Un trozo de cartón y tela asume toda la humanidad que, lamentablemente a veces, el hombre no se anima a rescatar para sí mismo” (p.7).

Este estilo de teatro implica activar una sensibilidad muy fina en el juego sobre la mirada hacia los objetos, esto es indispensable para lograr descubrir valores

ocultos que elementos como espacio-tiempo podrían contener para impulsar la calidad expresiva de los mismos.

2.2.6. Actor-manipulador-objeto

En el texto de los objetos a la escena se plantea una clasificación según la forma práctica del actor- manipulador para intervenir en el objeto, ya sea al prestar su voz al objeto o generar movimiento en este tipo de teatro:

Manipuladores: los objetos/ muñecos como protagonistas primordiales, y el manipulador que permanece apartado de la narración, neutralizado.

Actores manipuladores: aporta la actuación sólo contextualmente, es decir, accionan como ente integrado a la situación manipulada.

Actor propiamente dicho: la atención está puesta en la condición actoral que propina con su cuerpo (gestos, movimientos, acciones). Puede haber sido en algún momento un manipulador que se desprende de su función, aportando específicamente desde el entramado de signos que su condición actoral le provee.

Es decir que se generan varias combinaciones de procesos de comunicación así como posibilidades de diálogo; además, amplias posibilidades de generar narrativas a partir de esta triada propuesta. Estas son: Actor-actor, Actor-objeto, Objeto-objeto, Publico-objeto, Publico-actor.

(Ferreya, 2017) Afirma: “De esta manera un manipulador puede “manipular” un objeto que interactúa a la vez con otro objeto animado por otro manipulador y/o con otros actores” (pág. 6)

El manipulador crea el entorno para animar al objeto, en este sentido su capacidad de imaginar nuevas realidades se intensifica a través de la relación con éste; a su vez es el que genera la posibilidad de que la relación de objetos con objetos tenga sentido poético. Esta idea defiende -como se ha planteado anteriormente- a un actor-sujeto-objeto u objeto-cuerpo indisociable, el cual ha adquirido un nuevo

sentido a través de cómo habita el espacio, es decir que se ha puesto a existir en el mundo un objeto-cuerpo en relación con otros, a través de la animación.

2.2.7 Gesto y objeto:

La expresividad desde la visión clásica es inherente al gesto, visto éste como el elemento intermediario entre interioridad (conciencia) y exterioridad (ser físico). Sin embargo para este análisis se considerará al gesto como una superación del campo de la expresión, más bien se lo pensará como productor de signos kinésicos para la producción de movimiento expresivo escénico y de sentido.

Esta práctica se vuelve una exploración siguiendo el pensamiento de Sergei Grotowsky y su visión sobre la construcción de gesto en la medida en que: Hay que indagar constantemente nuevos ideogramas y entonces su composición parecerá inmediata y espontánea.

(Pavis, 1998) nos dice: “El punto de partida de estas formas gestuales es la estimulación y el descubrimiento es sí mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica” (p. 223).

Tomando en cuenta esta idea se considera al ideograma como códigos convencionales que representan una idea en los cuales el manipulador se basa para producir nuevos gestos, al mismo tiempo estos estarán determinados por la forma del objeto que mediante la indagación produce y devela signos.

Estos puntos de vista son primordiales al repensar cómo el actor manipula al objeto y por consiguiente; hace referencia a la lectura que el espectador realiza de las imágenes de los objetos-personajes en la obra a través de sus gestos mayormente elaborados, más no convencionalmente descriptivos. En pocas palabras; no se disocian pensamiento de actividad corporal para la creación de propuestas gestuales propias para la animación de objetos.

(Fo, 1997) afirma: “En el teatro hay que recrear los gestos al igual que se recrean las palabras. Hay que aprender a partir de la realidad y no de convenciones sobre la realidad” (p. 305). En el teatro de objetos se puede recrearlos a través del cómo son manipulados imprimiendo en ellos especies de huellas que van refiriendo lo que el movimiento desea expresar, como ya se ha dicho en este análisis se refiere a los dinamo ritmos y posturas básicas corporales, como otras formas de expulsión de energía para la manipulación de objetos.

De esta manera el gesto representa el mundo micro en el teatro de objetos debido al detalle que este permite visualizar mediante las imágenes que crea, dona significaciones distintas mediante un trabajo de identificación y transposición de los gestos de acción humanos con finalidad expresiva o humanizante sobre los objetos-personajes. (Lecoq, 2003) Afirma:

El principal resultado del trabajo de identificación son las huellas que se imprimen en el cuerpo de cada uno, los circuitos físicos instalados en el cuerpo, por los cuales circulan paralelamente las emociones dramáticas que encuentran así el cambio para expresarse. Estas experiencias que van del silencio y la inmovilidad al movimiento máximo, pasando por innumerables dinámicas intermedias, permanecerán en él en el momento de la interpretación (p. 73).

Finalmente se trata de hacer del objeto una extensión de los conocimientos conscientes del cuerpo del actor en la escena, el cual debe saber que es en el gesto donde se halla la potencia de las huellas que se seguirán. Esto permite dejar de lado el gesto impuesto por el uso y funcionalidad corriente de los objetos, el mismo que limita el esfuerzo humano; entendiendo este como cualidad principal del movimiento.

2.2.8. Macro, meso y micro gestualidad:

(Cáceres P. , 2011) afirma: “Desarrolla términos como elementos de expresión corporal para la comunicación que interviene en la comprensión de los espacios contextuales así como corporales”. (p. 13). Estos términos son percibidos mediante

reacciones sígnicas por medio de códigos que el ser humano va aprendiendo a lo largo de su vida para expresarse y por consiguiente para escribir en el espacio de una determinada etapa de una determinado cultura.

Macro gestualidad: Estudia los gestos y todos movimientos (meso y micro gestuales) de manera diacrónica, es decir, se concentra en el proceso de formación gestual: las incidencias que ha tenido sobre una persona la cultura, las ideologías, los factores psicológicos.

Meso gestualidad: Estudia los modos de comunicación y expresión de las personas a través de los movimientos corporales que comprometen toda la estructura corporal (formas de erguirse, caminar, detenerse, etc), puestos en relación con el contexto o con alguien o algo a quien se dirige el uso que hace del espacio y los objetos. Aquí intervienen los siguientes elementos: La postura, posiciones, distancias, ubicación, niveles, la utilización de objetos, la sonoridad, el contacto.

Micro gestualidad: Se refiere a la observación y descripción de las partes corporales -segmentos específicos- (manos, dedos, hombros, codos, labios, ojos, frente, pies, rodillas, pecho, etc.), con los cuales el cuerpo humano realiza signos de expresión y comunicación que pueden ser ejecutados de forma simple o compuesta. Este eje es importantísimo en la animación de objetos, ya que el manipulador debe identificar la cara del objeto puesto que este también mira, escucha, huele, etc. Sobre todo en personajes que en principio no tienen parte anterior y posterior debido a su morfología como es el caso del objeto-escoba.

Para este análisis la consideración de estas formas de relacionarse con el mundo coloca al cuerpo en situación de expresar, ser y crear. Identificarse como cuerpo-objeto y objeto-cuerpo portador de signos convencionales, poco convencionales o no convencionales, pero con la necesidad de traducir la realidad hacia la ficción para que alguien más pueda releerla e identificarse

2.3. Expresión corporal:

2.3.1 Étienne Decroux.¹

Este autor es importante para este análisis por su estudio del movimiento corpóreo, como dice Barba, es el único occidental que logró crear una técnica tan rigurosa, comparable con las técnicas de teatro oriental. Pero además porque toma en cuenta la potencialidad expresiva del movimiento de los objetos. En palabras sobre el mimo Corine Soum plantea que el teatro de Decroux es realizado por el cuerpo, sin embargo en ocasiones utiliza objetos que están integrados totalmente a la actuación y no como mera escenografía, convirtiendo al objeto en una extensión del trabajo corporal y también como medio para materializar el pensamiento y sentimientos. Es decir que los objetos renuncian su función primaria y útil

(Decroux, 2000) nos dice: “Que nuestro pensamiento incita nuestros gestos tanto como el pulgar de un escultor moldea las formas; y nuestro cuerpo esculpido al interior se escucha (p. 70).

En el caso del teatro de objetos, es el manipulador quien cumple la función racional, lógica que mediante el movimiento traslada al objeto el gesto deseado. Lo hace sonar, actuar como si fuesen un solo cuerpo, lo anima. (Decroux, 2000) comenta: “Toda arte que ocupa la escena, hasta nuestros días, se rige por la acción que no es sino el actor en movimiento” (p; 83). A raíz de este postulado sobre al arte del actor, el teatro de objetos podría considerarse como el arte del actor para animar.

En este proceso de dar movimiento de forma consciente generando partituras se puede pensar en la relación con la danza que implica la animación de objetos. Si bien la técnica corporal denominada mima corpórea es considerada arte del movimiento corporal, lo es también el lenguaje de la danza ya que ambos se

¹ Nace en 1898 en París, dejó la escuela y emprendió un arduo camino de múltiples trabajos, en donde la destreza artesanal y gran esfuerzo físico eran necesarios. Estas dos características son ejes principales que permitirán el desarrollo de todo su estudio del movimiento, además del conocimiento de la máscara neutra de su maestro en el Vieux Colombier de Copeau. Es así que años más tarde desarrolló su teoría del mimo corporal, técnica que “exploro el cuerpo del actor como materia escénica creativa, (...) Desarrolló esta disciplina de tal manera que trato de establecerlo como un arte escénico autónomo del teatro y la danza” (Borja Ruiz, 2008, p.242).

relacionan a partir de la importancia del control del brusco y del fundido. En este sentido esta técnica “No es un plagio de la danza, es el arte del movimiento corporal y la danza también”.

Decroux plantea el silencio o los momentos de quietud como clave para la condensación y canalización de la expresión del movimiento, entonces se evidencia que la gran diferencia de la danza con la mima es la ruptura del movimiento. Una especie de sintaxis o intervalos en el impulso (resortes) que hace que el movimiento se detenga mediante la dinámica de los ritmos, es decir el mimo puede hacer los mismos movimientos de flujo continuo pero su cualidad máxima son los intervalos, una danza de interrupciones.

Es importante este acercamiento al lenguaje de la danza ya que al estar constituido por frases de movimiento se puede hablar y pensar en términos de escritura, comparándola con la escritura gramatical. (Lizarraga, 2013) comenta: “Asimila la descomposición del movimiento a la descomposición lingüística.” (p. 91). La misma que asegura es imprescindible para entender el análisis de Jaques Lecoq, Decroux y Rudolf Laban en relación al movimiento expresivo.

En la escritura corporal el texto que se está escribiendo surge a partir de las combinaciones de ritmo, tanto Lecoq como Decroux alteraban las frases de movimiento las cuales eran utilizadas para componer otras frases o movimientos con otras motivaciones dramáticas. Esto es lo que les permitió hallar el Attitude, la unidad más mínima del movimiento, la cual posibilita la segmentación.

Es por eso que Decroux, en su afán de potencializar el uso expresivo del cuerpo, encuentra la segmentación o articulación corporal fundamentada en una época de desarrollo industrial y del cuerpo-máquina que Marinetti planteó en su manifiesto futurista el 20 de febrero de 1909, así como en las danzas camboyanas y balinesas a principios del siglo XX. La jerarquía de los órganos que plantea el autor coloca primero al tronco dividido en pecho, cintura, espalda y pelvis, como

segmentos que movilizan a los demás: brazos, piernas, manos y cabeza; todo parte del tronco considerado como todo el cuerpo.

Este conocimiento geométrico del cuerpo en el movimiento colabora con el espectador a un mejor entendimiento de la acción física, por lo tanto se puede decir que un movimiento es depurado si se involucran más articulaciones.

Los aportes provenientes del mimo corporal en cuanto a la sintaxis del movimiento y posibilidad articuladora del cuerpo son de vital ayuda para la manipulación de los objetos en la escena, ya que el actor-manipulador debe encontrar y si es necesario modificar los objetos con el fin de hallar su propia mecánica elaborando su sistema de palancas. “Si hay emoción el movimiento parte del tronco y más o menos hay una resonancia en los brazos. Si solo hay una explicación de inteligencia pura, desprovista de afectividad el movimiento puede partir de los brazos, para transportar solo los brazos o arrastrar al tronco”. (Decroux, 2000, pág. 106). Esto sin dejar de lado las leyes que regulan el movimiento en el espacio como las direcciones, ejes, dimensiones, planos, recorridos, ángulos, diagonales.

Se trata de hacer sílabas con el movimiento, estas sílabas están compuestas por consonantes y vocales las cuales formarán un sintagma. El mimo debe saber exactamente dónde comienza y dónde acaba cada sílaba; es decir, cada movimiento y cada articulación.

Si queremos que se entienda un movimiento es necesario hacer una cosa por vez. Para el presente análisis el enfoque de este conocimiento se centra en cómo el actor-manipulador-objeto escribe en el espacio. En base a estos términos y relaciones se toma en cuenta la posibilidad de una danza de los objetos que se basa en frases de movimiento con distintos ritmos y silencios, abriendo y cerrándose en el espacio conscientemente. (Laban, 1987) afirma: “La danza puede ser considerada como la poesía de las acciones”.

2.4. El dinamismo ritmo

Es un elemento de la expresión corporal que se conforma por la velocidad (lento -rápido) y el peso (pesado-ligero). (Ruiz, 2008) afirma: “Haciendo uso adecuado de este elemento se pone en visión el pulso del pensamiento humano” (p. 253). Entonces acentúa emociones y pensamientos del actor-objeto en este caso, alterando el tiempo y espacio de la acción. (Cáceres L. , 2015) Afirma:

Es un cambio en la dinámica de las cualidades (voluntariamente) que permite la expresividad significativa a partir de la transfiguración. Básicamente es el dialogo de distintos movimientos que oscilan entre el brusco y el fundido. Al ejecutarlos se logra dibujar diferentes etapas mentales por la que atraviesa una acción (p. 30).

Esta técnica exige del actor concentración y sensibilidad extrema para percibir los distintos tonos musculares. El término que Luciano Mariti (2010) emplea para explicar cómo la variación distingue al arte del mecanismo es la dialéctica de la discontinuidad que:

Puede detectarse en otras tipologías de ritmo, como en cualquier gesto que comprenda una contracción y una des-contracción, en cualquier acción que comprensa una tensión y una distensión o en cualquier movimiento que incluya un impulso y un reposo. La propia diferencia entre una simple pulsación y las formas de organización mental, métrica y rítmica es que éstas conllevan la distinción entre tempos fuertes y débiles (p. 141).

Este es un elemento compositivo del que se sirve el mimo corporal en donde la segmentación de la acción es la que configura el ritmo. La acción física se divide en unidades de movimiento attitudes, ciclos en la biomecánica (otcaz, posyl y tormos), o la danza de las oposiciones en la antropología teatral de Eugenio Barba. Al encadenar estas unidades entra en juego el factor tiempo y esto permite crear diferentes ritmos otorgando expresividad a la frase creada. Es decir que se disecciona el movimiento y que el ritmo de los movimientos atraviesa por distintos matices.

El dinamismo ritmo es la combinación de trayectoria, velocidad, y peso de un movimiento y los dispositivos que participan en la construcción del mismo son:

- segmentación corporal
- concepto de geometría espacial
- velocidad con la que se ejecuta el movimiento
- fuerza con la que se ejecuta el movimiento (p.140)

(Dennis, 2014) Afirma: “El ritmo en el movimiento es igual al verso en la poesía” (p. 103). Ya que afecta al cómo de las acciones de movimiento, permitiendo así una narrativa particular. Utilizados de forma consciente, “Crea mensajes estéticos generando distintas significaciones a partir de signos connotativos” (Eco, 1973). Estamos hablando que este elemento será un signo visual del presente análisis a partir de las acciones de movimiento.

2.4.1. Dinamismo ritmos observados.

Las siguientes descripciones de los indicadores de esta investigación están apoyados en varios autores que han estudiado y analizado la técnica de mima corporal de Decroux: Hernández, Lizárraga y Alaniz.

1. Toc global: Un golpe seco, rápido y fuerte, generalmente inicia en el pecho es explosivo, sorpresivo y cargado de fuerza y lo cual ayuda a desarrollar el movimiento con velocidad para terminar en una postura estática. A este puede continuarle una resonancia o suspensión en el espacio (Hernandez, 2011, pág. 73)

2. Stacatto: Movimiento interrumpido o entrecortado sobre una misma trayectoria, genera especies de cuadros que brindan una totalidad. “Es una zambullida en la acción, salvaje y desesperada, furiosa por haber dudado, (...) Momento en el que uno puede concebir un movimiento como una sucesión de actitudes” (Lizarraga, 2013, pág. 93).

3. Antena de caracol: Movimiento de acercamiento con cualidad suave, lenta y fluida al que le sigue un movimiento violento de contracción hacia el punto de partida y por la misma trayectoria recorrida.

4. Resonancia: Es una dosificación del movimiento prolongado de manera fluida y suave, puede partir de un centro motor que afecta a otro segmento corporal y estar acompañada de un aumento en la duración e intensidad.

5. Sacudir: "sucesión de pequeños movimientos musculares vibratorios producidos por la tensión alterna y la relajación en la parte del cuerpo que se mueve o que queda todavía " (Alaniz, 2013, pág. 24). Se ponen en juego dos fuerza opuestas una centrífuga y otra centrípeta.

6. Fundido: Lentitud continua y oscilante que prolonga, retrasa un movimiento sin resistencia. Generalmente es resonancia de un toc global y viceversa. Además se relaciona con la cualidad de movimiento flotar de R. Laban.

7. Ralenty: Slow motion o cámara lenta que funciona como una especie de microscopio que permite al público ver todo el ciclo de la acción, es un movimiento lento pero continuo. Este es uno de los ejercicios que se realizaban Lecoq y Decroux, ya que gracias a la cualidad sostenida se podía visualizar cada fragmento del movimiento.

8. Contrapeso: Sin ser considerado como una dinamo ritmo es un fenómeno que se encuentra en todos estos, en esta investigación se lo tomará como signo permanente e indivisible del movimiento. (Alaniz, 2013) afirma: "En cada fase del movimiento, cada pequeña transferencia del peso, cada solitario gesto de una parte del cuerpo, revela algún rasgo de nuestra vida interior. Todo tiene peso" (p.27). Es el principio de oposición que propone Decroux, fundamental en su estudio del mimo y en este caso al tratarse de análisis del movimiento, está presente en cada uno de ellos con el fin de encontrar el nuevo equilibrio ejercido por las fuerzas en juego. (Dorcy, 2013) afirma: "Sistema de respuesta muscular condicionado por el esfuerzo" (p. 145).

Se relaciona con el principio de oposiciones de la antropología teatral, o lo que para (Lebhart, 2007) genera el uso del dinamismo ritmo para la composición del movimiento expresivo escénico.

El mimo corporal podría lograr una agrupación de cuatro o cinco movimientos más pequeños con un ritmo percusivo y explosivo, o un movimiento más grande con una calidad de cámara lenta constante, o sorprendentemente, podría realizar estos movimientos con su dinamismo opuesto. Decroux constantemente refinó las cualidades de una composición, suave o dura, pesada o ligera, con o sin ataque, acelerando o desacelerando, ya que a menudo traía una mejora en la forma del movimiento (p, 81).

El uso de este dispositivo de expresión corporal es trascendental en la vida diaria. (Alaniz, 2013) afirma: “Es el ritmo del hombre que trabaja, que piensa y que, mientras piensa, las dudas se detienen, se aceleran, se resisten, dan lugar a lo inesperado, nunca siguen cadencias predecibles” (p. 20). Sin embargo, al sustraer este tipo de movimientos de la cotidianidad hacia la escena se debe ampliar la lucha incesante de pesos y superar la inercia, es decir, ser consciente del movimiento que se está modelando en el espacio con el objeto. Con la sensación de reflejarse en él por medio del juego del tira y afloja o diálogo, negociando constantemente para lograr la realización de la acción física.

(Lebhart, 2007) Afirma: “A veces parece que el mimo corporal se mueve a través de diferentes zonas poéticas, con temperaturas diferentes, o a través de sustancias imaginarias, como melaza o sobre una superficie de seda. Cuando el "Cómo" se vuelve tan interesante, el "qué" ciertamente tiene que ocupar el segundo lugar” (pág. 82).

Este elemento permite generar un lenguaje compuesto por frases de movimiento prácticamente coreografiados, en este sentido el dinamismo ritmo se plantea

como signo del cual se puede hacer uso en la investigación y producción de lenguaje poético propio de la animación de objetos.

2.5. Análisis del movimiento de Rudolf Von Laban.

Rudolf Von Laban nació en el desaparecido Imperio Austro-húngaro, atravesó dos guerras mundiales y vivió exiliado hasta su muerte. Fue pintor, arquitecto, ilustrador, coreógrafo, filósofo, escritor, pero fundamentalmente investigador del arte del movimiento que influyó en la pedagogía del bailarín y del actor. Basado en el movimiento expresivo de Delsarte desarrolló sus trabajos sobre las bases del Arte del Movimiento (Coreología) y su sistema de notación del movimiento (Labannotacion o kinetografía).

Laban estudió cómo el cuerpo se mueve en función de la condición física, el ambiente, las influencias culturales y en comunicación con otros, pero el verdadero interés de Laban era el análisis del movimiento con una finalidad expresiva y artística. (Rabadán, 2009) afirma: “El investigador sabía que el cuerpo es el instrumento fundamental de la expresión humana, sobretodo en el arte teatral ya que es el lugar por antonomasia de trasmisión de sentimientos a través del movimiento, he aquí la importancia la comprensión de éste como signo en la creación de lenguaje”.

2.6. Sintaxis de la acción básica

2.6.1 Movimiento

Es el momento visible del esfuerzo, impulso o excitación nerviosa, que puede ser voluntario o involuntario, los factores de movilidad son: peso, espacio, tiempo y flujo, determinados por elementos físicos, mentales y emocionales, según estos se ordenen, intervienen para que el flujo del movimiento varíe de un ritmo a otro, donándole de distintas cualidades o dinámicas.

(Laban, 1987) comenta: “El gran motor de estas acciones es el *esfuerzo*, los dispositivos que permiten la distinción de las cualidades de esfuerzo son producto de una actitud interna consciente o inconsciente que altera los factores de movilidad.”

En cuanto al flujo se puede distinguir en el movimiento del cuerpo flujos libres o sin obstáculos y flujos sujetos con impedimentos, lo cual depende del orden en que las partes del cuerpo se dispongan para moverse.

(Laban, 1987) afirma: “Los movimientos que se originan en el tronco, el centro del cuerpo, y que fluyen gradualmente hacia las extremidades superiores e inferiores, en general son de flujo libre. En relación con de aquellos en los que el centro del cuerpo permanecen inmóviles cuando los miembros empiezan a moverse” (p. 38).

La capacidad de controlar los modos de liberar la energía nerviosa que genera movimiento resulta de un modo interno relacionado con la memoria y la conciencia de las distintas partes del cuerpo, es decir que intervienen factores referentes a la motricidad. (Laban, 1987) Concluye una clasificación de los movimientos que plantea de la siguiente manera:

Los movimientos del cuerpo se dividen en un modo general en pasos, gestos de los brazos y manos y expresiones de la cara. Los pasos comprenden saltos, carreras y giros. Los gestos de las extremidades superiores comprenden movimientos de cavar, recoger, esparcir y diseminar. Y las expresiones de la cara están conectadas con movimientos de la cabeza que sirven para dirigir los ojos, las orejas, la boca y la nariz hacia objetos de los cuales se espera impresiones sensoriales. La columna vertebral, los brazos y las piernas se articulan. La articulación de la columna es más compleja que la de los brazos y piernas (p. 39).

En cuanto al movimiento en relación al espacio se debe comprender que contamos con tres dimensiones que poseen una dirección y otra opuesta y son: Alta-profundo, derecha-izquierda, hacia adelante-hacia atrás, estas irradian por nuestro centro creando la intersección de las tres dimensiones. De este centro existen líneas oblicuas hacia las esquinas del cubo o kinesfera, llamadas direcciones diagonales. Las 4 diagonales conectan los puntos esquineros opuestas al cubo formando en total 27 direcciones espaciales, en las cuales cualquier extremidad puede moverse formando líneas, ángulos, triángulos, cuadriláteros, etc. Es importante saber que no hay ninguna secuencia o combinación que no pueda realizarse, pero cada movimiento debe hacerse cambiando la posición de los pies. Es decir trasladando el peso.

Existe un momento de transición en donde el cambio de expresión es visible y se manifiesta mediante las combinaciones de movimientos, de ritmos, el uso adecuado de los movimientos, esfuerzos, así como un trabajo psicológico. (Borja, 2008) nos dice: “ Esto implica diseñar un sistema propio de organización de este trabajo, similar a la idea de *Taylorismo* que planteó Vsévolod Meyerhol que se basa en generar un patrón para los movimientos escénicos del actor, donde las acciones se realizan economizando el esfuerzo pero además deben ser rítmicas, fluidas y suaves” (pág., 116).

Las investigaciones de Decroux y Laban se relacionan desde dos campos distintos de observación y práctica que son el mimo y la danza, pero que sin embargo plantean espacios de desenvolvimiento escénico basado en una corporalidad determinada por el desarrollo industrial. Es por eso que en este análisis ha sido importante tomar estas referencias ya que se vinculan con la concepción de cuerpo-objeto en la modernidad.

Pero bien, ¿Qué sucede cuando el que debe expresarse en escena es el objeto? ¿Cómo se traslada el movimiento humano al objeto considerando sus limitantes? Laban permite pensar al objeto en la manipulación como un solo cuerpo-objeto, indivisible que tiene conciencia de todos los elementos que maneja el cuerpo en el

espacio-tiempo y que danza. “La danza moderna ha sido una de las más importantes contribuciones al teatro del siglo XX. Mientras que la danza clásica se relaciona con la línea y el diseño del movimiento, la danza moderna se relaciona con la experiencia misma del movimiento y el movimiento surge de la emoción” (Lizarraga, 2013) . Es decir que para pensar en el objeto como extensión del cuerpo, el actor/iz debe trasladarle todo el conocimiento de la conciencia psicomotriz y espacial al objeto que será el que exprese tomando en cuenta su morfología primaria o modificada y de forma creativa sin dejar de lado la reflexión de la dramaturgia que está proponiendo.

Adoptar estas dos visiones del movimiento expresivo significativo como realidad psicofísica, permite comparar en distintas épocas la creación de estos lenguajes codificados del movimiento desde un enfoque occidental, que trata de superar el dualismo cartesiano y entendiéndolo más bien como (Marleu Ponty, 1993) manifiesta: “La unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno el objeto, el otro, el sujeto. Esta unión se consuma a cada instante en el movimiento de la existencia” (p.107). Es decir que esta relación hombre- mundo le da sentido a las cosas y su existencia por medio de la vivencia fisiológica y psíquica. Un cuerpo vivido que percibe, genera experiencia y crea signos a través del mundo, cuerpo que simultáneamente está construyendo movimiento cargado de posibilidades de hacer existir o evocar algo que no estaba ausente.

(Craig Gordon, 1987) nos dice acerca del actor-manipulador: “concibe al movimiento como medio para restituir el sentido de las pasiones y los pensamientos de un gran número de personas (p. 82). Estas ideas están ligadas a la relación histórica entre la danza y el teatro. Es por esto que al hablar de teatro de objetos, la danza se torna inherente al momento de analizar los movimientos expresivos en escena que el operador realiza en su manipulación, movimientos que en un espacio de laboratorio teatral se investigan generando nuevas formas de escritura a partir del cuerpo en situación.

Basado en estos conceptos, para el presente análisis el *movimiento* será entendido como cada mínima modificación del esfuerzo corporal que involucre cualquier segmento corporal y que altere la postura y posición del objeto manipulado voluntariamente; momento visible de un acto motor.

2.6.2. Acto motor

Entendemos al acto motor como (Benjumea, 2009) afirma:

No como un sinónimo de la motricidad, sino como un constitutivo suyo, en tanto permite la manifestación explícita del cuerpo, (...) Producto de la energía eléctrica del impulso nervioso, proveniente del energía química del organismo, que en impulsos más o menos espaciados, produce la excitación de las neuronas y garantiza la comunicación entre las diferentes partes del cuerpo (p. 44).

Es decir que los actos motores están contenidos en el movimiento y son totalmente mecánicos, surgen de un objetivo concreto y generan una serie de movimientos vinculados; son actos motores entonces: agarrar un pie, recibir una copa de vino, deslizar la tela de un cordel, exhibir las sardinas a los clientes.

(Rigal, 2010) afirma: “La realización de un acto motor implica el control del sistema nervioso sobre las características espacio temporales cualitativas y cuantitativas, hecho que se opera en la unión neuromuscular que transforma un intención abstracta, en actividad muscular concreta, adaptada la situación; como en un movimiento deseado.” (p. 44).

Este tipo de movimientos podrían llegar a ser una praxia que son: “Movimientos dotados de organización que tienden a un fin, a un objetivo” (Gerominimi, 2000, pág. 180).

(Cáceres P. , 2011) otorga: “La denominación de praxias a las acciones, ya que estas, además de exigir un alto nivel de organización, son muy complejas y

cumplen un objetivo absolutamente pragmático” (pág. 15). En este sentido el acto motor es el movimiento que se ejerce entre acciones físicas.

Esta consideración puede ser analizada desde el terreno de la sintaxis así como de la pragmática al momento de generar lenguaje poético, analizando cómo los dinamo ritmos y posturas básicas pueden intervenir en los actos motores y afectar la composición de la partitura física tornándola expresiva, secuencial, coherente y orgánica dentro de su contexto.

Estos micros movimientos solicitados pueden generar varias actitudes al realizar una acción física conscientemente. Para (Mariti, 2010): “Cada acción se vuelve historia cuando algo le impide correr directamente hasta la propia conclusión” (pág143), la torna repleta de alma facilitando al espectador a percibir que algo sucede en el horizonte que se le plantea. (Falleti, 2010) ejemplifica puntualmente sobre esta ambigüedad aplicada al movimiento:

Si se introduce un “sats” (en la terminología de Eugenio Barba) o introduciendo los otkaz (en la terminología de Meyerhold) o introduciendo micro paradas en la acción, con arrepentimientos repentinos y desviaciones de la rutina activada y cambios de intenciones, (...) Se obliga al espectador, bajo ese espacio de acciones compartidas, a reconfigurar continuamente los actos motores potenciales y a saltar de una intención a otra. Así lo mantiene en la butaca, lo mantiene alerta (p. 28).

2.6.3. La acción física.

En este análisis se utilizará los siguientes conceptos de acción enfocados en el plano físico. Por un lado Laban la plantea como combinación de elementos de esfuerzo que provienen de las actitudes de la persona hacia los factores de movimiento: tiempo, espacio y flujo. Por otro lado la acción cuenta con un ciclo propuesto por Meyerhold. (Borja, 2008) afirma:

En la biomecánica el otkaz, describe el ante impulso previo a la acción: un movimiento que es ejecutado en dirección contraria y sirve como preparación de la acción misma,(...) Luego se ejecuta la acción propiamente dicha, llamada posyl, literalmente “enviar”,(...)Para poder finalizar de forma controlada la acción, el impulso se ralentiza. Esto es lo que se denomina tormos o “freno”. Este freno puede antagonizar al siguiente movimiento y convertirse en el nuevo otkaz que impulse una nueva acción, aunque también puede desembocar en un stoika o “retener”... Este flujo continuo es la sístole y diástole que mantiene el pulso rítmico de las acciones del actor biomecánico (p. 127).

La acción física entonces es la que responde al qué de la acción básica, lo que se hace. Luis Cáceres, plantea que la acción física, para considerarse como tal, debe cumplir las siguientes características:

- Ser un verbo que modifique físicamente al actor
- Ser un verbo de movimiento que no genere bucles interminables, es decir que cumpla un ciclo.
- Que, al ser de movimiento, intervengan esfuerzos corporales que involucren la cadera o la cintura escapular.
- Que tenga un fin o finalidad.
- Que contenga acciones secundarias o movimientos complementarios
- 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 (2015, p. 89).

En base a estas consideraciones entendemos a la acción física como aquella que guía la comprensión de la intención de la acción básica.

2.6.4. Acción básica.

Existen escasas referencias que aporten a la idea de acción básica adoptada para este análisis, no se refiere a las acciones básicas de esfuerzo de Laban, tomaremos el aporte de Petronio Cáceres (2018) y la entenderemos como el conjunto de movimientos con intención propia que responde al para qué, es decir; tiene que ver con el otro, mantienen un orden determinado e inalterable que forman una partitura y tejidas componen la escena. Ejemplo de acción básica es: Aprovecharse de un mendigo (también considerada actividad).

De acuerdo con los conceptos expuestos, este análisis considerará la acción física como un conjunto de actos motores y de movimientos concatenados con el fin de llevar a cabo un objetivo mayor, prácticamente es lo que se hace para lograr una acción básica. De esta forma, se analiza el cómo, es decir el modo en que se mueve el objeto para lograr develar la intención.

Para entender las posibilidades de generar movimiento expresivo escénico, ha sido necesario separar estos momentos por los que atraviesa apenas una acción básica observada en cada escena.

2.7. Posturas básicas

Este tema es clave para el campo del movimiento expresivo en la escena que el actor-manipulador debe comprender, ya que al pensar en términos de lenguaje de movimiento, el posicionamiento frente a la vida y el cómo nos relacionamos con los otros está determinado por la disposición espacial y corporal. Es decir que el cuerpo comunica más que la palabra, y si de animar objetos se trata, el poder ver en ellos ambas posibilidades aporta a la creación de su corporeidad.

(Merleau Ponty, 1993) nos dice: “Comprendemos mejor, en cuanto consideramos al cuerpo en movimiento, cómo habita el espacio (y el tiempo, por los demás)” (pág. 119). Desde esta lógica el movimiento no es pasivo en relación al espacio-tiempo y el cuerpo lo habita sabiendo que:

La columna vertebral es una disposición ósea perfecta para funcionar como el eje de los movimientos de expansión-recogimiento. Expansión y recogimiento son los movimientos básicos con los que el cuerpo se expresa. Mediante la expansión, se expresan los deseos o las necesidades de ampliarse, propagarse, explorar el medio, divulgarse, participar; movimientos que están vinculados con sensaciones de satisfacción, gozo, disfrute, integración, conquista, afirmación. Mediante el recogimiento, las expresiones son de encerrarse, incomunicarse, acumular, protegerse, retraerse, retroceder; experimentando las sensaciones de temor, inseguridad, necesidad de protección, ensimismamiento, ternura, búsqueda de afecto íntimo. Extensión-contracción, dos movimientos contrarios, y cada uno promueve disposiciones que se gradúan desde la aceptación satisfactoria del medio a una adaptación forzosa o de enfrentamiento (Cáceres P. , 2011, pág. 15).

El cuestionamiento es entonces. ¿Se puede trasladar estas posturas a los objetos? ¿Se puede identificar la columna vertebral en una escoba, un costal, o una funda? (Cáceres P. , 2011) Comenta: “Están actuando ustedes. Yo ampliaría la gestualidad del objeto”. Asimismo mencionó el tema de posturas básicas determinadas por la posición y postura corporal, estas son: extensión-contracción o abierto y cerrado, como principios que permiten cambiar de frentes, niveles y distancias. Estos códigos dicen cosas y todo esto debe trasladarse al objeto, se deben y pueden utilizar las manos, siempre que sea dentro del lenguaje corporal.

Para que la expresión corporal pueda ser leída desde los tres planos de imagen cubica corporal frontal, coronal y transversal, es primordial saber que: “Las esferas de interrelación, como las esferas personales, están codificadas por las culturas, sobre la base de la tridimensionalidad. Por lo tanto la expresión o lectura corporal se realiza en un espacio y con cuerpos, (instrumentos de escritura) volumétricos” (Cáceres, 2011). En este sentido se plantea que haciendo uso de las posturas básicas en la animación,

es posible generar esferas de interrelación entre objetos, ya que cuentan con dimensión y volumen.

Estas esferas de relación entre objetos son posibles mediante la transposición de la kinesfera del actor manipulador hacia el objeto manipulado. De esta manera, la esfera del movimiento no solo puede transferirse sino también rotar en relación con el medio exterior; el centro del cuerpo también puede bajarse hasta recostarse, cerrarse o abrirse en relación a otro objeto o al público. Es decir, en cierto punto se independiza porque ha logrado geo posicionarse. Estas posturas primordiales son antagonistas y denotan distintos sentimientos que varían desde la aceptación hasta la negación, Así:

Con la expansión podemos sentirnos integrados, reconocernos y ser reconocidos como individuos que pertenecemos a un grupo, podemos exteriorizar nuestra capacidad de amor, tanto como podemos tomar del exterior todo aquello que existe para servirnos o alimentarnos, sin embargo también se puede realizar acciones contrarias como explotar, agredir, invadir, avasallar, irrumpir, obstaculizar, quitar, arrancar, apartar. Con el recogimiento la actitud de aceptación se manifiesta como el contacto consigo mismo, la búsqueda de calor y protección, el ofrecimiento a acunar a alguien; mientras que el factor contrario es la expresión de pesadumbre, inseguridad, dolor, impotencia, soledad (Cáceres P. , 2008, pág. 16).

También se puede reconocer estas posturas básicas desde la implicación de las zonas ventrales y dorsales del cuerpo humano, y su génesis universal celular, ya que las células funcionan así, abiertas y cerradas.

Siendo así, en cada cuerpo el momento de relacionarse con el exterior está condicionado por estas zonas y la capacidad de comunicar de estas posturas básicas en función de cómo dispongamos el cuerpo-objeto en el espacio. “El dialogo es dejar fluir el mensaje. El mensaje está dado por la necesidad que tiene uno, (por ejemplo:

tengo misericordia), si es una necesidad orgánica, entonces estimulo la creatividad del otro sin cobrar nada y ningún interés”

Estas actitudes corporales muchas veces son inconscientes debido a que se generan comúnmente en el espacio convencional. Sin embargo, en este análisis la importancia del estudio de estas posturas se enfoca hacia generar conflictos corporales que modifiquen las actitudes gracias al reconocimiento de factores psicosociales en las posturas que adoptamos, para trasladarlas a los objetos. Lo cual es un trabajo de rigor infatigable.

2.7.1. Las articulaciones

Tanto Decroux como Petronio Cáceres aportan con ideas sobre la importancia de pensar el cuerpo como un sistema de palancas, ya que el movimiento armónico cultivado por el actor en su cuerpo es el que se debe trasladar al objeto. Sin el conocimiento de la capacidad articuladora de cada objeto, la animación de objetos sería más compleja ya que el movimiento no sería armónico.

Este conocimiento está relacionado con la capacidad de realizar la acción física a fondo, conociendo la mecánica del movimiento y desde dónde surge, escoger el lado que los objetos nos muestran, accediendo a ellos. Se trata de mirarlo más no fijarlo. En este caso, analizando estos puntos de apoyo, resistencia y fuerza (sistema de palancas) que requiere el objeto.

(Cáceres P. , 2008) comenta: “Todo el cuerpo está diseñado para funcionar de manera armónica, más allá de la voluntad humana” (p. 59). A lo que Horacio (Czertok, 2010) manifiesta: “La neurociencia nos ha enseñado hoy, (...) como las sobrecargas neuronales provocadas por una insistencia de la voluntad provocan efectos contrarios a los deseados” (p. 121). En este sentido podemos decir que en el curso de la exploración las articulaciones intervendrán naturalmente según las necesidades de existir del objeto, más no por la imposición del animador.

Como ya vimos el cuerpo humano puede extenderse, plegarse, cerrarse y abrirse, movimientos posibles gracias a la estructura articular corporal funcional con el entorno. Las articulaciones ponen en contacto dos o más huesos. Esto permite la movilidad del esqueleto, así como adoptar posturas gracias a la flexibilidad otorgan, sin este mecanismo sería imposible el movimiento.

Para este análisis solamente se tomará en cuenta los siguientes segmentos con función articular: cuello, hombros, torso, dorso, cintura codos, muñecas, coxofemoral, rodilla, tobillo. En el artículo Anatomía funcional de la editorial médica Panamericana (2012), se explica con detalle las articulaciones del cuerpo humano, tipos y movilidad.

Existen tres tipos de articulaciones, estas son: fibrosas o sinartrósicas con poca o nada movilidad, cartilaginosas o anfiartrósicas con mayor rango de movilidad y sinovial o diartrosicas con máximo rango de movilidad. Existen seis tipos de articulaciones sinoviales, las mismas que permiten determinados tipos de movilidad.

TABLA 1: CLASIFICACIÓN DE ARTICULACIONES

ARTICULACIÓN	RANGO DE MOVILIDAD	EJEMPLO	TIPO DE MOVIMIENTO
Esferoideas	Triaxiales porque pueden moverse en los tres planos: sagital, frontal y transversal.	Glenohumeral del hombro	Flexión, Extensión, Abducción, Aducción, Rotación interna, Rotación externa, Circunducción. (combinación de movimiento)
Bisagra	Son articulaciones uniaxiales, ya que se mueven en un solo plano	Humerocubital del codo, femorotibial de la rodilla.	Flexión-Extensión (Pueden realizar otros movimientos adicionales).
Pivote	Estas articulaciones también son uniaxiales, ya que sólo permiten movimientos rotacionales	Atlantoaxial de la columna cervical y la articulación radio cubital del antebrazo	Rotación

	(longitudinales) en la articulación		
Elipsoideas o condíleas	Biaxiales porque pueden moverse en dos planos.	Radiocarpiana de la muñeca y la articulación metacarpo falángica de la mano.	Flexión Extensión Abducción Aducción Flexión lateral
Silla de mortar	Articulaciones biaxiales, cuentan con dos superficies óseas una cóncava y otra convexa.	Se encuentran solo en la articulación carpo metacarpiano de los dedos pulgares.	Flexión Extensión Abducción Aducción (Realizan movimientos únicos que ningún otro dedo de la mano puede hacer).
Deslizantes	Articulaciones no axiales porque son las menos móviles de todas las articulaciones sinoviales	Movimiento limitado entre las apófisis articulares de las vértebras, los huesos de la cintura escapular, los huesos carpianos de la muñeca y los del tarso del tobillo.	Nada de movilidad.

Elaborado por: Autor

La importancia de esta información para la manipulación en los objetos radica en que: “Aprender a conocer las leyes de desarrollo y funcionamiento del organismo humano es el requisito preliminar de una manera adecuada de ser y de obrar” (Dropsy, 1982, p.55).

Es entonces trabajo del manipulador-animador modelar en los objetos un sistema de palancas que sea coherente con la morfología natural de ese material y saludable para el operador, con la finalidad de colaborar al movimiento expresivo escénico.

Cuando el objeto aun así no haya sido modificado o modelado con la forma humana, de igual forma se lo redimensiona, ya que el actor-manipulador busca una

armonía, nueva forma, o belleza de una “cosa” a través de un proceso de diálogo y transformación con el objeto. “La forma es un producto histórico, efectivamente existente. Si vemos las cosas, tendremos siempre los dos aspectos: la cosa efectiva, concreta, en su modo de existencia como tal, y la Forma que ha guiado su proceso de existencia” (Rojas, 2017, pág. 31).

Es gracias a esta explicación que a los objetos se los calificará en rígidos (sin articulaciones) y articulados.

2.8. La animación

(Curci, 2017) Describe: “Al principio había animismo. La gente creía que las piedras, los árboles, los animales, estaban investidos con alguna fuerza espiritual o anima...De esta forma estas figuras se convirtieron en ídolos; el siguiente paso fue la animación o manipulación que dio lugar en su transformación a los títeres arcaicos”. (pág.; 16).

En pocas palabras la animación, es la capacidad de dotar vida a través del arte del movimiento y del tiempo. Para lograr animar una imagen u objeto que sea creíble, fluido y orgánico, es necesario un conocimiento integral tanto de la forma, como del funcionamiento anatómico y psíquico del personaje-objeto para la creación de movimiento. De esta manera el objeto adquiere vida, alma, esencia, exigiendo la atención del que mira desde el primer movimiento, hasta el último que realiza.

Esta comprensión invita a acompañar procesos de suspensión de la incredulidad producidos por la variación de ritmos, logra mantener en vilo la atención, “como el suspenso, es decir, ese tipo de temporalidad realmente encarnada que logra magnetizar al espectador como ningún otro y donde el tiempo se revela con un fuerte estado de consciencia, casi como si eso fuese la consciencia misma”. (Mariti 2010; pág140).

En este trabajo de investigación hablando en términos de lenguaje artístico y la relación directa que mantiene con el lenguaje escénico a partir de elementos básicos del arte, como son: el tiempo, espacio y movimiento; como matrices que dotan de personalidad y actitud a los personajes-objetos.

(Cuesta, 2015) nos dice: “Los doce principios de animación están enfocados en la actuación de actores, en este sentido. Para el presente análisis se ha escogido cuatro principios (los más relacionados con los dinamo ritmos), enfocados en mostrar la esencia de los objetos a través del movimiento partiendo de la imagen fija.”

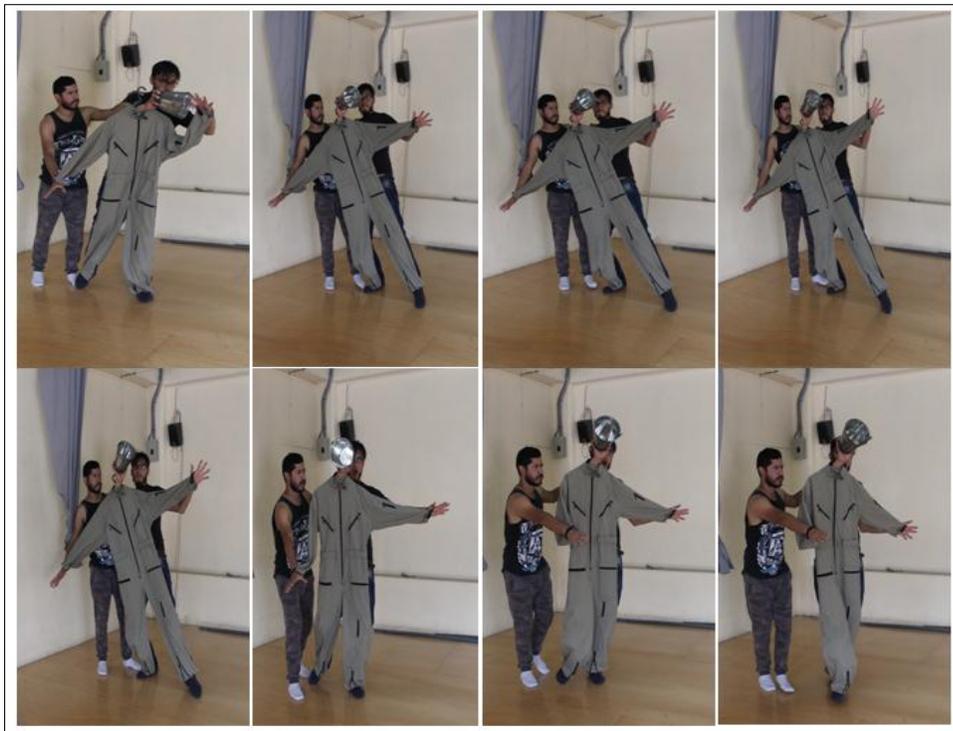
- **Anticipación.**

Explica las acciones antes de que se produzcan. Este movimiento puede ser tan pequeño como un cambio de expresión, o un gran movimiento físico. Se lo pone en práctica haciendo un movimiento en el sentido opuesto al que ha de terminar. Un claro ejemplo es un salto; aquí el objeto tomará impulso inclinándose hacia atrás, dando a entender que se generará un salto y provocando expectación hasta el momento que se produzca.

“Este principio es un método para guiar la mirada del público hacia donde está a punto de ocurrir la acción, (...) mitiga la capacidad de sorprenderse pero genera inquietud visual y suspenso” (Cuesta Martínez, 2015, p. 45). Este principio se relaciona con el indicador de contrapeso, danza de las oposiciones según Barba, postura es de impulsión como la denomina Cáceres, así como momento de toma de decisión.

Ejemplo: Fotograma de la escena “El ciego y el tullido”, personaje “ciego”.
Anticipación del acto motor primer paso.

GRAFICO 1: ANTICIPACIÓN DEL ACTO MOTOR PRIMER PASO



Elaborado por: Autor

- **Acción continuada y superpuesta**

La acción continuada permite observar los segmentos del cuerpo-objeto-personaje que han de seguir en movimiento, incluso después de que este se haya detenido. Siendo así, se observan las partes móviles de los personajes como: ropas, colas, alas, cabellos, etc. Estos al tener peso propio se mueven de forma independiente al movimiento inicial del personaje, (Ejemplo: los cabellos del personaje “posadera” en la escena “La resurrección de Lázaro”), provocando la sensación de vida.

De esta forma se coloca en contraposición el principio de anticipación con el de acción continuada y superpuesta, es decir, que si el principio de anticipación define lo que está por venir, la acción continuada define como ha llegado. Por lo tanto, nos cuenta lo que ha pasado.

Ejemplo: Personaje “posadera” Escena “La resurrección del Lázaro”

GRAFICO 2: ESCENA “LA RESURRECCIÓN DEL LÁZARO”



Elaborado por: Autor

- **Puesta en escena**

Este principio coloca a los personajes-objetos en la escena como una imagen estática, de tal manera que defina la naturaleza de la acción, expresión, acción, personalidad o humor. Mantiene la atención en las cosas importantes dejando de lado lo innecesario, puesto “que define en poses las actitudes y motivación del personaje en la animación”.

Ejemplo: Personaje “el ciego”. Actitud de preocupación.

GRAFICO 3: ACTITUD DE PREOCUPACIÓN



Elaborado por: Autor

- **Temporización**

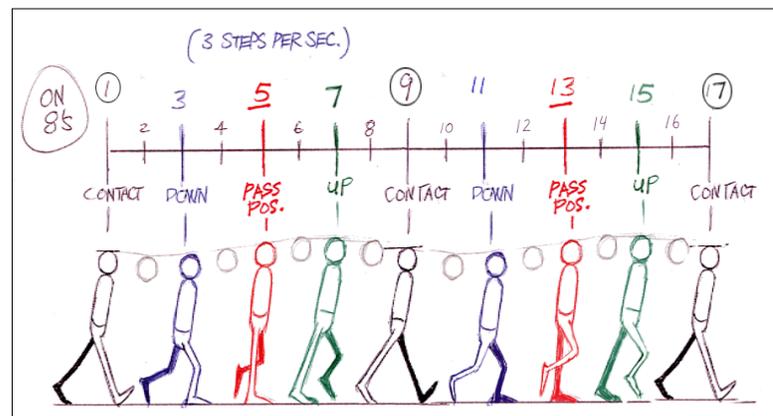
De todos los principios, este es el más importante para la animación. Se refiere a la cantidad de momentos por los que atraviesa una acción. Este principio condiciona todo ya que proporciona el peso, la velocidad y la intención en la actuación. Por ejemplo:

Si movemos a un objeto o personaje de un extremo al otro de la pantalla y aplicamos el tiempo breve, estaremos creando un movimiento ágil y rápido. Si por el contrario el tiempo es prolongado, el objeto se moverá de forma lenta y pesada en la pantalla. Es fundamental al momento de expresar emociones ya que los gestos alegres y dinámicos suelen tener un timing más corto, al contrario de los de tristeza o pereza que se los suele alargar más.

La relación de este principio con la presente tesis enfocada en la animación de objetos en escena, se halla - como ya se dijo-, en elementos básicos del lenguaje artístico: espacio- tiempo y movimiento. Los cuales permiten observar qué sucede en el desarrollo de la acción física, ayudando a identificar claramente los actos motores y las posibles formas de hacer. La siguiente imagen ilustra la cantidad de actos motores (pasos) que realiza una persona al atravesar una trayectoria definida.

Para ejemplo de temporización:

GRAFICO 4: FOTOGRAMA DE ACTOS MOTORES COMPLETA



Fuente: <https://es.scribd.com/doc/246112032/Principios-Basicos-de-La-Animacion>

Elaborado por: Autor

“Para hacer que las cosas funcionen, los movimientos tienen que ser creíbles, lo que nos lleva de vuelta al realismo y a las acciones reales, que nos devuelven al estudio de la figura humana o animal para comprender su estructura y movimiento. Lo que queremos conseguir no es realismo es credibilidad... Para alejarnos de la realidad, nuestro trabajo debe estar basado en la realidad misma” (Williams, 2001, pág. 34)

En este sentido el actor-manipulador-animador tiene la capacidad de crear una poética individual, una dramaturgia generada por el método o técnicas de crear el movimiento expresivo escénico del objeto, sin obviar los procedimientos generales relacionados con su cultura, técnicas y dispositivos teatrales como el dinamismo ritmo,

posturas básicas, como signos en su creación. De esta forma, el proceso de diálogo con el espectador al que este análisis no deja de lado, genera espacios de cuestionamiento y reflexión en pro de la creación.

2.9. Lectura corporal de los objetos:

2.9.1. Desde una mirada semiológica en el teatro de objetos.

(Kowzan, 1997) comenta: “El arte del espectáculo es, entre todas las artes, y acaso entre todos los dominios de la actividad humana, aquel donde el signo se manifiesta con más riqueza, variedad y densidad” (p.30). En este sentido, es importante hablar de este tema si de creación de lenguaje propio de la animación de objetos se trata.

A pesar de que el campo del estudio de los signos en el arte escénico no es tan profundo, se toma como referencia el estudio semiológico a partir de la literatura, oportuno; ya que éste análisis propone generar lenguaje a partir de frases de movimiento. Es decir que por una parte se encuentra el significado que evoca el texto por medio de la voz del actor-objeto, es decir; signos lingüísticos. Sin embargo, hay otros signos como el gesto, movimiento, posicionamiento espacial y posturas corporales que son signos no verbales y que interfieren en el significado, acentuándolo o negándolo.

La importancia de dominar estos procesos de percepción, sensación y creación de significados, sucede gracias a la prolongación de la materialidad en la escena; entendiendo ésta como todo lo perceptible para nuestros sentidos (tiempo, espacio, objetos, iluminación, etc.). Implica tejer estas dimensiones con el fin de potenciar semióticamente el discurso escénico.

Se parte de esta visión, ya que como se ha mencionado anteriormente, los objetos analizados en este montaje se los concibe como una extensión del cuerpo del actor, él mismo que debe dominar su propio sistema de signos para poder crear los

del objeto. Un cuerpo capaz de ser interpretado a través del dominio del movimiento en la manipulación.

Siendo así, el actor-manipulador-objeto se entrena para generar jeroglíficos o signos con el objeto a través del movimiento a nivel macro gestual, en donde el objeto- cuerpo comunica sobre el nuevo mundo que ha creado, puesto que ha adquirido identidad.

A partir de esta mirada sobre el trabajo de animación de objetos, adoptamos la interpretación que Roland Barthes (1993) ejerce de Ferdinand Saussure sobre el significante y significado como componentes del signo dentro del campo de la lingüística. De esta forma, se lo adaptará a este estudio para comprender los signos kinésicos propuestos a partir de las dimensiones expresión corporal y objetos como significantes.

TABLA 2: SIGNIFICANTES DE LOS SIGNOS KINÉSICOS

SIGNIFICANTES	
CONSTITUYE EL PLANO DE LA EXPRESION Y SU SUSTANCIA ES MATERIAL (SONIDOS, OBJETOS, IMÁGENES).	E. Corporal-Dinamo ritmos: Estacatto, antena de caracol, ralentí, fundido, sacudir, resonancia, toc global.
	E. Corporal-Posturas Básicas: abertura, cerramiento.
	Objetos: Determinados por sus cualidades como color, textura o material, peso o caída, morfología o tamaño, funciones, accesorios, palancas, punto fijo.

Elaborado por: Autor

2.10. Teatro y neurociencias:

Posibilita la lectura corporal de los objetos ya que el signo se desarrolla dentro de la lingüística así como de la psicología.

2.10.1. Neuronas espejo

La gran importancia de estas neuronas para la lectura corporal de los objetos en la escena se centra en que (Falleti, 2010):

Resuenan activándose con las acciones de otros, y resuenan con un vocabulario de actos; descifran el significado de las acciones de los otros, es decir, las comprenden en términos de acción, no en términos conceptuales o lingüísticos, anticipan la cadena de actos, hacen previsiones, hipótesis (que son las rutinas de los actos motores existentes (p. 26).

Esto desde la lectura que el espectador realiza de las acciones físicas.

Es aquí donde reside la importancia de la correspondencia que el arte titiritesco mantiene con la neuro-ciencia, es decir, la comprensión por parte del manipulador-objeto de la función encefálica para la creación de movimiento expresivo escénico, donde gracias a la memoria se pueden insertar voluntariamente los instrumentos de la expresión corporal que posibilitan un movimiento de los objetos cargado de expresividad y predominio visual.

De esta forma, animar objetos es importante porque se centra en el cómo de la acción, tanto para el manipulador iniciar un movimiento, como para el espectador al observar. (Gabriele, 2010) Afirma: “El dialogo entre teatro y neurociencias es, ante todo, un dialogo acerca de los modos de obrar del ser humano” (p. 160).

Estos procesos de relación entre percepción, sensación, acción, emoción, sentimiento y comprensión suceden en la vida cotidiana, generando un proceso único que Giacomo Rizzolati denomina *espacio de acción compartida*. Proceso que en el hecho escénico se masifica o dilata para mantener viva la relación entre el actor-objeto y espectador.

Si a la comprensión del funcionamiento neuronal del manipulador-objeto en las imágenes que crea se le incorpora la mirada por parte del espectador del horizonte creado, estamos hablando de la creación de este espacio compartido, Este fenómeno se debe a que:

En cuanto vemos a alguien realizando un acto o una cadena de actos, sus movimientos, lo quiera o no, adquieren para nosotros un significado inmediato. Naturalmente, también se aplica lo contrario: cada acción nuestra encierra un significado inmediato para quien la observa. La posesión del sistema de las neuronas espejo y la selectividad de sus respuestas, determinan así, un espacio de acción compartido, en cuyo interior, cada acto y cada cadena de actos, nuestros o ajenos, aparecen inmediatamente inscritos y comprendidos, sin que ello exija ninguna “operación cognoscitiva” explícita o deliberada (2010, p. 171).

CAPITULO III

METODOLOGÍA

3.1 Líneas de investigación

Dentro del campo de la investigación artística se han reconocido tres grandes formas de hacer investigación definidas como investigación sobre, en y a través de las artes. Desde esta perspectiva este trabajo se ubica en los ejes de investigación artística, sobre las artes y en las artes; en el primer caso definido como la reflexión teórica del hecho artístico y en el segundo a diversos modos de generar conocimiento como aportes a la creación artística.

En el caso de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador se han establecido líneas, que articuladas a los ejes “sobre, en y a través” de las artes, buscan guiar los diversos intereses de investigación. Así se ha delimitado trabajar en las siguientes líneas:

3.1.1. Epistemología y teoría del arte. Fundamentación de los aspectos epistemológicos, filosóficos y teóricos del arte

En la búsqueda del ser humano por conocer, comprender y relacionarse con el mundo, en el conocimiento de la experiencia adquirida de la observación, la reflexión y la transformación del entorno se producen objetos culturales cargados en su propia materialidad de historia y memoria que son detonantes en este proceso de reflexión. Desde esta noción de experiencia del ser humano con el mundo, planeo identificar posibilidades dramáticas para el hecho escénico de la manipulación de objetos, a través de un conocimiento experimental organizado en la reflexión metodológica de algunas técnicas de expresión corporal, así como su lectura corporal adaptada a la manipulación de objetos mediante un análisis exhaustivo del movimiento a nivel motriz. Estas posibles entradas se basan en historia y teorías escénicas, de animación, filosóficas, así como de la semiótica y neurociencias.

3.1.2. Investigación-creación: Procesos, prácticas y lenguajes artísticos.

Sistematización sobre la investigación-creación de los objetos de las artes en sus procesos, prácticas y lenguajes.

Seguir esta línea de investigación tiene como objetivo indagar en el proceso dramático de la obra “Misterio Bufo” versión teatro de objetos, desde el lugar de manipuladora-actriz es decir en la práctica. Es prudente involucrar el campo reflexivo, sistemático, consciente y crítico como camino para investigar el lenguaje corporal del actor cedido al objeto. El trabajo intelectual que demanda esta investigación está enfocado en establecer relaciones entre dispositivos de la expresión corporal y la manipulación de objetos con sus respectivos indicadores, con el fin de ser tomados en cuenta como una posible dramaturgia de la manipulación de objetos, capaces de establecer una técnica fundamentada en la expresión corporal para la animación.

3.2. Diseño de la investigación

3.2.1 Según el nivel de medición y análisis de la información:

El enfoque que he elegido es cualitativo y cuantitativo

Los procedimientos a ejecutar son:

- Construcción del proyecto de investigación con sus elementos fundamentales: problema, marco teórico, metodología.
- Diseño y validación de los instrumentos de la investigación.
- Proceso de experimentación en ensayos con el colectivo teatral.
- Análisis del movimiento de las acciones.
- Filmación de videos y toma de fotogramas.
- Taller
- Entrevistas
- Recolección de datos sobre las dimensiones propuestas

- Análisis de los indicadores arrojados en los ensayos
- Procesamiento de datos y de la información recolectada.
- Análisis de las relaciones establecidas entre indicadores.
- Elaboración de conclusiones y recomendaciones.
- Elaboración de los informes o reportes

3.3. Población y muestra:

La población que se ha determinado para esta investigación son las acciones básicas de los personajes-objetos de las escenas: “El ciego y el Tullido”, “El Loco y la Muerte”, “La bodas de Caná” y “La resurrección de Lázaro”.

Los informantes de calidad de mi proyecto son los miembros del colectivo teatral ARISTA.

- Autores de la bibliografía de las dimensiones e indicadores propuestos.
- Entrevistados/as

3.4. Operacionalización de las variables

TABLA 3: OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES	INSTRUMENTOS
Independiente Expresión corporal	(movimiento) Dinamo ritmo:	Toc global Staccato Antena de caracol Ralenty Contrapeso	Fichas de observación Videos Fotogramas
Dependiente: Objetos	Cualidades	Articulados Rígidos	Fichas de observación Videos Fotogramas

Elaborado por: Autor

3.5. Herramientas para recolección de datos:

a. Se realiza entrevista y taller debido a que la información sobre historia de teatro de objetos y dramaturgia es escasa en nuestro país. Por ese motivo la entrevista y el taller afirman la problemática de esta investigación.

b. Se realiza el análisis de la obra en cuestión para observar las escenas a experimentar.

c. Se realizan fichas que determinan los indicadores.

d. Se filma y fotografía los ensayos y posteriormente se analiza el material recolectado.

e. Se realizan fichas que determinan las relaciones entre indicadores.

CAPITULO IV

DESARROLLO

4.1 Sobre la Obra:

El misterio es un subgénero dentro del teatro de la Edad Media desarrollado con mayor amplitud a lo largo del siglo XIV en Francia, proveniente del latín *Mysterium* que significa ceremonia, procura ser religioso de principio a fin. Sin embargo contiene momentos en los cuales lo pintoresco y espectacular desvía la atención de lo sagrado, insertando así escenas apócrifas que complacían al público haciéndolo identificarse con temáticas mundanas, amorosas, etc. (Oliva, 2014).

El misterio es característico también por su escenificación, la cual se desarrolló al inicio en los altares y atrios de las iglesias, para luego expandirse hasta las plazas donde intervenían alrededor de doscientas personas durante jornadas extensas. Tanto ingleses como alemanes también desarrollaron sus misterios, uno de los más representativos es el Misterio de Elche, drama litúrgico que se cree es contemporáneo al descubrimiento de América, y trata sobre la ascensión de la virgen.

Los artilugios que definen esta puesta en escena son: la *Araceli* o arca del cielo, que permite subir y bajar una cúpula desde el cielo. Y la *granada*, un dispositivo cóncavo que al abrirse permite visualizar distintas imágenes en su interior, ambos simbolizan el tipo de representación vertical del misterio. (Oliva, 2014).

Este contexto hizo de la iglesia católica un sintetizador que erigió el poder político, lo cual fue determinante para el desarrollo en el campo de la juglaría de Dario Fo; el cual vio en las representaciones sacras un arsenal de posibilidades críticas sobre el histórico conflicto del poder político, económico y administrativo de la iglesia Católica. (Matteini, 1997)

El Misterio Bufo Juglaría popular, es entonces una de sus obras más insignes debido a su carácter denunciante en las décadas de los 50 y 60s. Su temática son los

acontecimientos y reacciones del pueblo que ocurren alrededor de los pasajes bíblicos que no se encuentran en las escrituras, sino que han pasado de boca en boca como leyendas. En sí, en el Misterio Bufo no cuestiona el tema religioso, sino a una sociedad afectada por el acontecimiento sagrado.

Fo se luce haciendo uso de su talento vocal y gestual para revivir a cada uno de los personajes, siempre desde la visión de los marginados, los “sin voz”, el pueblo. Reivindicó la oralidad de la cultura popular y encontró elementos que ampliaban la carga satírica de los misterios con introducciones o sketches cómicos, el uso de gags, y el “grammelot”².

Esta característica de Fo, realza la tradición “bufa” popular que indagó y de la cual logró extraer la esencia poética de narraciones de las que siempre dudo y de las que imaginó nuevas miradas. (Matteini, 1997).

4.2. Proceso de montaje de la obra

El colectivo teatral Arista ha realizado tres versiones distintas de las moralidades del Misterio Bufo desde el año 2015. La dramaturgia de los anteriores montajes ha girado alrededor de elementos de la actuación de actores; los mismos que físicamente representaban la historia de “La resurrección de Lázaro”, Las bodas de Caná y “El loco y la muerte”.

Para la versión actual que inició en el 2017 se incrementó la moralidad de “El ciego y el tullido”, además de atender a la necesidad de la manipulación de objetos en la escena. Esta necesidad surge del replanteo ante algunos de los mismos objetos utilizados anteriormente así como de la selección e integración de otros. Es esta actitud la que dirige al grupo de actores y director a encontrar en el camino del teatro de objetos una nueva forma de escribir El misterio bufo en la escena. Hallando en la

² Es un término de origen francés, acuñado por los cómicos del arte, (...) que significa juego onomatopéyico de un discurso, articulado de forma arbitraria, pero que es capaz de transmitir con la ayuda de gestos, ritmos y sonoridades particulares, un discurso completo (Fo, 1997, p.107).

manipulación de objetos en la escena una estética que el grupo adoptó y con esta, la revelación de un mundo totalmente apasionante; como lo es, el estudio del movimiento expresivo de los objetos en la escena, menester principal para la animación.

Se trabaja haciendo uso de la lógica de la humildad por varios motivos: al no tener ninguno de los actores experiencia en la técnica de la actuación titiritesca o de objetos, fue necesario entonces el reaprender a pensar y escuchar la vida que los objetos guardan, así como las distintas técnicas que estos nos plantean para lograr acceder a ellos, con el fin de relacionarse e impulsar su carácter polisémico en la escena a partir de sus propias posibilidades.

Fue así que este montaje se erigió sobre la base de una nueva relación entre los objetos- actores y manipuladores-objetos, donde la necesidad de adquirir una técnica que logre fundir la dramaturgia tanto de la actuación de actores como la de objetos sea dada en este caso por el estudio del movimiento expresivo escénico, mediante el uso del dinamismo, ritmos, posturas básicas corporales y lectura corporal.

4.3 Clasificación de objetos manipulados

Para el Misterio Bufo versión teatro de objetos se realizaron varios ensayos a partir del juego de improvisaciones. De esta forma emergieron objetos preexistentes como mamelucos, linternas, y escobas que fueron intervenidos por los actores y director. Es decir que, basándonos en principio en acciones físicas, usando salidas del eje y segmentación corporal de los actores en anteriores montajes, se empezó a analizar los movimientos que los objetos podían hacer así como los movimientos que no podían hacer.

Gracias a este procedimiento se fue dando la validación de los mismos para el remontaje, en función del personaje que interpretaría cada objeto y por consiguiente su manipulador/a. Para el presente análisis se los clasificó de la siguiente manera:

4.3.1 Personajes, utilitarios, escenográficos

TABLA 4: PERSONAJES

PERSONAJES	UTILITARIO	ESCENOGRAFICOS
Mameluco	Linterna	Cordeles
Linterna	Balde	Telas
Balde	Tacho	Camisetas
Escobas	Copa	Pantalones
Trapeador	Ollas	Pinzas
Bastón	Jarros	
Funda	Sardinas	
Costales		
Plumas		

Elaborado por: Autor

4.3.2. Rígidos o laxos

TABLA 5: RIGIDOS O LAXOS

RIGIDOS	LAXOS-ARTICULADOS
Escobas	Mamelucos
Trapeador	Telas
Linterna	Costales
Balde	Funda
Sombreros	
Bastón	
Plumas	
Tacho	

Elaborado por: Autor

4.3.3. Alterados o puros

Aquella a los cuales se les modeló, adaptó o adecuó y aquellos que no.

TABLA 6: ALTERADOS O PUROS

ALTERADOS	PUROS
Tela del loco	Escobas
Tela de la muerte	Trapeador
Mamelucos	Balde
Tacho	Linterna
Costales	Plumas
Bastón	Sombreros

Elaborado por: Autor

4.3.4. Por ayudantía

Aquellos que son movidos por más de un manipulador/a.

TABLA 7: POR AYUDANTÍA

Mamelucos
Tacho
Linterna
Balde

Elaborado por: Autor

4.3.5. De cuerpo prestado

Aquellos que hacen uso de las extremidades del manipulador/a para realizar las acciones físicas del personaje.

TABLA 8: DE CUERPO PRESTADO

Escobas
Trapeador
Bastón
Tela (Loco)
Tela (Muerte)
Sombreros
Costales
Plumas

Elaborado por: Autor

4.4. Creación de tablas de observación

4.4.1. Selección de Acción Básica en cada escena.

El análisis de los elementos de expresión corporal en la manipulación de objetos se realizó con el fin de observar instrumentos como: el dinamómetro y la apertura y cerramiento. Así como, su influencia en la creación del movimiento expresivo de los objetos tomando en cuenta sus cualidades. Es decir, si existen diversos *modos* de la acción a partir de estas dimensiones. Se identificó una acción básica por cada escena y se generó una tabla de observación que pasó por un proceso de validación en tres ocasiones:

4.4.2 Validación de tablas de observación en los ensayos

Para poder identificar la acción básica fue necesario observar cuales eran las acciones físicas según la consideración que Luis Cáceres plantea anteriormente. Una vez hecho esto se procedió a responder las cuatro preguntas elementales: ¿Qué hace? ¿Cómo lo hace? ¿Por qué lo hace? ¿Para qué lo hace?, sin embargo para el presente trabajo solo consideraremos las respuestas del *qué* y el *cómo* que responde a la acción física y al modo.

4.5. Proceso

4.5.1. Primera etapa

El primer acercamiento se realizó sin tomar en cuenta la diferencia entre acción básica y acción física, así como la importancia del reconocimiento del acto motor en cada movimiento dentro de la acción básica de cada escena.

En cuanto a la variable expresión corporal los indicadores funcionaron, pero en la variable objeto se consideraron indicadores inherentes a los objetos su tridimensionalidad, lo cual no ayudó a identificar cualidades únicas de cada objeto, cualidades como el material, si delinea una figura humana o no (forma), caída, punto de apoyo o fijo y palancas.

4.5.2. Segunda Etapa

4.5.3. Importancia de la acción física

Para la segunda tabla se tomó en cuenta la acción básica y otras secundarias (físicas) que vendrían a ser las que movilizan al cuerpo para lograr cumplir el *qué* de la acción básica. Por ejemplo, para vender sardinas (acción básica) la guardia del cementerio debe ofertarlas (acción física). En la variable expresión corporal no existieron cambios, mientras que en la de los objetos se logró validar los indicadores.

4.5.4. Tercera etapa

4.5.5. La importancia de la disección de la acción física

Finalmente se diseñó una nueva tabla que tomase en cuenta las sugerencias anteriores, generando una propuesta donde se diferencié entre acción básica, acción física, acto motor y movimiento. En cuanto a la variable expresión corporal, se mantuvieron los indicadores de la dinamo ritmo y las posturas básicas abertura y cerramiento, para la variable objetos, se tomó en cuantos indicadores como material, caída o peso, punto fijo o centro motor y su morfología, además de identificar si el objeto posee palancas o articulaciones.

4.6. Indicadores de la tabla de observación validada.

4.6.1 En cada escena

TABLA 9: EN CADA ESCENA

ACCION BASICA	ACCION FISICA	ACTO MOTOR	MOVIMIENTO
---------------	---------------	------------	------------

Elaborado por: Autor

4.6.2 En cada movimiento

TABLA 10: EN CADA MOVIMIENTO

ABERTURA
CERRAMIENTO
TOC MOTOR
STTACATO
ANTENA DE CARACOL
RALENTY
FUNDIDO

SACUDIR
RESONANCIA
CONTRAPESO

Elaborado por: Autor

4.6.3. En cada objeto

TABLA 11: EN CADA OBJETO

MATERIAL	CAIDA	PUNTO FIJO	MORFOLOGIA	PALANCAS O ARTICULACIONES
----------	-------	---------------	------------	------------------------------

Elaborado por: Autor

4.7. Análisis e interpretación de los datos.

4.7.1 Análisis del movimiento de los objetos en las acciones físicas de la obra el misterio bufo

4.7.1.1 Primera escena: Moralidad de “El ciego y el tullido”

ACCION BASICA 1: impedir que el tullido se coma sus piernas

QUE (hace): Avecinarse

COMO: Torpemente

POR QUE: Por estima hacia la muerte

PARA QUE: Asumir el error

Para lograr realizar la acción básica, el objeto –actor realiza la acción física: *avcinarse* hacia el tullido. Según la tabla de observación se pueden definir en esta escena 8 actos motores, los mismos que conllevan los siguientes movimientos.

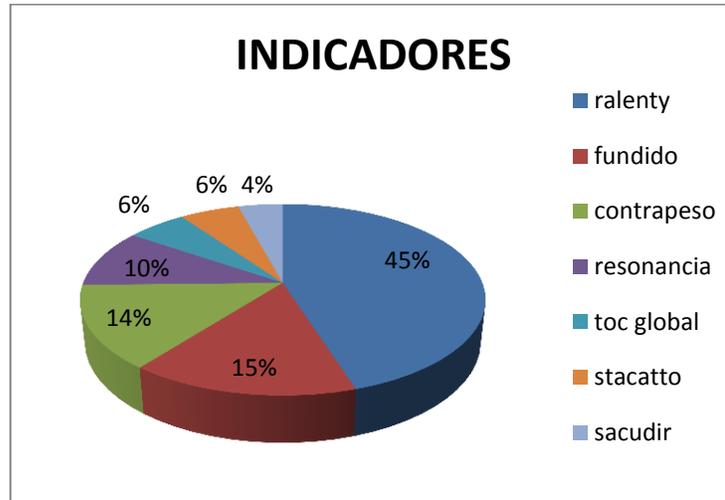
TABLA 12: ACTOR MOTOR, MOVIMIENTOS

ACTO MOTOR	MOVIMIENTOS
Retroceder	Cabeza niega 2 veces, brazo izquierdo se alarga, cabeza niega tercera vez, se levanta pie izquierdo, cabeza gira al frente del público, asienta pie izquierdo, cabeza gira hacia el tullido.
Primer Paso	levanta pie izquierdo, rema mano izquierda, asienta pie izquierdo,
Segundo Paso	levanta pie derecho, mueve brazo izquierdo, mueve brazo izquierdo,
Tercer Paso	levanta pie izquierdo, mueve brazo izquierdo, asienta pie derecho, levanta pie derecho
Tropezón	Choca pie derecho con tobillo izquierdo, se mueve cabeza, brazos se mueven hacia atrás a la vez, asienta pie derecho.
Caída	Asienta rodilla izquierda, mueve cabeza en círculos, asienta mano izquierda, sostiene pierna derecho en el aire, desliza brazo izquierdo.
Rebote	Cabeza rebota, caen piernas, cabeza rebota, mueve manos.
Agarrar pie	Abre mano izquierda, cierra mano y agarra pierna del tullido.

Elaborado por: Autor

4.7.1.2. Porcentaje de los indicadores de dinamismo ritmo.

GRAFICO 5: INDICADORES DE RITMO



Elaborado por: Autor

En cuanto a los indicadores de la dinamo ritmo se puede concluir que existe un mayor uso del Ralenty o slow motion. Es en esta acción donde el principio de temporización es más evidente y permite observar el paso a paso de la acción física, genera la sensación de letargo.

Segundo tenemos al fundido ya que la acción refleja una clara suspensión en el tiempo, además que corporalmente el cuerpo del objeto no hace uso máximo de su tono muscular, es decir no es pesado; da la sensación de flotar en el espacio.

Como tercero podemos distinguir a los sacade que ejercen resonancia en algunos segmentos corporales como son brazos y cabeza, en este caso el objeto mameluco facilita la segmentación ya que es el objeto que más dibuja la forma humana y que facilita el reconocimiento del sistema de palancas.

El toc global se puede distinguir sobre todo en la fase primera de la acción otkaz (retroceder o anticipar), que a su vez evidencia el indicador del contrapeso que como ya se manifestó, se ha colocado dentro de la dimensión expresión corporal ya

que todos los movimientos de los objetos salen de su eje o transfieren su peso, sobre todo en esta acción ya que el personaje ha tomado la decisión de acercarse y el impulso o pulsión que se ha suscitado al percatarse de la posición del otro, genera un contra impulso en dirección contraria.

Se puede deducir entonces que en esta acción física existe un dinamismo principal y otros secundarios. En este caso el principal sería el ralentí, en donde el principio de animación temporización es evidente, los dinamos ritmos secundarios serían: sacudir, resonancia, contrapeso, toc global, fondué o antenas de caracol.

En esta acción física analizada los pasos son tomados como actos motores ya que son importantes para lograr la acción básica. El hecho de que la cualidad slow motion es el dinamismo principal permite observar con precisión cada acto motor si se lo concibe como cualquier traslado de peso que genera la conmoción.

4.7.1.3. Dimensiones de cuerpo y espacio

TABLA 13: APERTURA, CERRAMIENTO

	ABERTURA	CERRAMIENTO
Propio Objeto.	El personaje del ciego inicia con una postura abierta brazos y pierna izquierda alejados de su cuerpo, nivel medio y postura elevada. Es decir que expone toda su zona ventral en plano frontal posterior.	En esta acción termina con una postura cerrada, nivel bajo su zona dorsal es más evidente que la ventral. Culmina en postura supina.
Con los otros objetos	Inicia distante del personaje Tullido, aproximadamente 3 metros, es decir en	Al final de la acción el Ciego se cierra totalmente en relación al Tullido. Es decir que logran contactarse

	esfera social. Además de que el Ciego se encuentra en un nivel medio y el tullido en el nivel bajo. Se produce en el momento de la anticipación.	físicamente. Es decir la esfera se ha vuelto íntima, denotan un acto de amor, ayuda, compasión; por parte del Ciego hacia el Tullido. Se produce en el momento de tomar la decisión.
Con el público	El ciego inicia en el plano frontal, pasa por el plano sagital y termina nuevamente en uno frontal. Siempre mantiene una distancia social como de 3.5m.	Inicia en plano sagital, pasa por plano frontal y termina la acción nuevamente en plano sagital.

Elaborado por: Autor

4.7.1.4. Sobre los objetos:

Los indicadores observados en la acción arrojan lo siguiente:

TABLA 14: OBJETO

OBJETO-Personaje	Mameluco “El ciego”
Material	Tela poliéster, textura áspera y con volumen.
Caída	Laxa, ligera, liviano.
Punto Fijo	Pecho, pelvis
Morfología Física	Figura humana
Palancas a articulaciones	Cuello, hombros, codo, mano, dedos, cadera, rodilla, tobillo, pie.

Elaborado por: Autor

4.7.2. Segunda escena: Moralidad “la resurrección de Lázaro”

ACCION BASICA: Vender sardinas a los visitantes del cementerio

QUE: Ofertar sardinas

COMO: Despreocupadamente

POR QUE: Ganarse la vida

PARA QUE: Embaucarles

Para lograr realizar la acción básica, el objeto –actor realiza la acción física: *ofertar* sardinas. Según la tabla de observación se pueden definir en esta escena 13 actos motores, los mismos que conllevan los siguientes movimientos:

TABLA 15: ACTO MOTOR

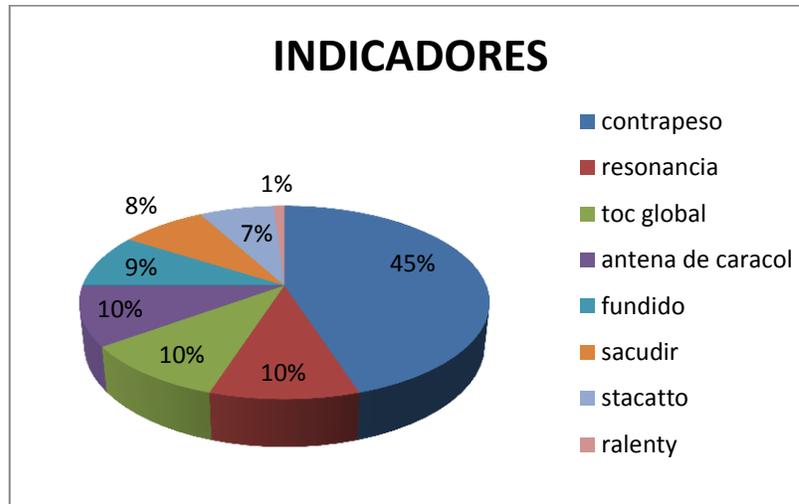
ACTO MOTOR	MOVIMIENTO
Posicionarse detrás del cordel	8 pasos, golpea la cabeza hacia arriba, golpea la cabeza hacia abajo.
Espiar a los clientes	Alza la cabeza por encima del cordel, gira la cabeza hacia la izquierda, gira la cabeza hacia la derecha.
Coger las sardinas	Golpea con la cabeza hacia arriba, golpea con la cabeza hacia abajo, gira hacia la derecha, se inclina hacia el piso, abre mano derecha, agarra sardinas, cierra mano derecha, se levanta.
Acercarse al proscenio	6 pasos
Exhibir las sardinas	Agita mano derecha hacia arriba y hacia abajo 20 veces. (Acompaña a la voz), gira la cabeza de derecha a izquierda 4

	veces.
Negociar con los clients	Golpea con la mano derecha hacia delante 2 veces, gira torso hacia la derecha $\frac{1}{4}$, golpea hacia arriba 3 veces con la mano derecha
Entregar la primera sardine	Acerca mano derecha a su centro, estira mano derecha hacia el cliente.
Cobrar dos monedas	Mueve la cabeza de derecha a izquierda, estira mano derecha hacia el cliente. Abre mano, cierra mano.
Cobrar dos monedas	Mueve cabeza de derecha a izquierda, abre mano, cierra mano, recoge mano derecha.
Entregar segunda sardine	Estira mano derecha hacia el cliente, Agita la mano derecha dos veces hacia arriba.
Entregar tercera sardine	Recoge mano derecha, estira mano derecha para entregar sardina, abre mano, cierra mano.
Fijarse en un cliente	Se inclina hacia la derecha, se inclina hacia atrás, acerca mano derecha hacia su pecho
Reclamar al cliente	Se inclina hacia adelante, golpea con la cabeza (acompaña la voz), gira la cabeza de izquierda a derecha, sacude mano derecha hacia arriba y hacia abajo 4 veces.

Elaborado por: Autor

4.7.2.1. Porcentaje de los indicadores de ritmo.

GRAFICO 6: INDICADORES DE RITMO



Elaborado por: Autor

El indicador que tiene mayor preeminencia en esta acción física es el contrapeso, éste se puede distinguir en la mayoría de los movimientos que integran los actos motores propuestos. Esto se puede visualizar tanto en las extremidades así como en el eje axial del personaje, ya que al ser objetos rígidos siempre se encuentran fuera de su eje generando oposición.

Como segundo tenemos al toc global que se manifiesta sobre todo en los actos motores de girar cabeza y torso. Esto puede apoyar la teoría de Decreoux cuando dice que generalmente después de un toc global le sigue una resonancia, ya que en la tabulación se registra este dinamismo ritmo como consecuencia. Por ejemplo, cuando la posadera oferta las sardinas realizando un toc global con el torso y le sigue su mano agitándola con las sardinas.

Se puede observar también el uso de la antena de caracol en los actos motores de entregar sardinas y recibir dinero, lo cual hace que exista gran diferencia con la acción física de la primera escena en donde no se hace uso de esta dinamo ritmo. Es interesante ver cómo la antena de caracol contiene momentos en los que el fundido se manifiesta para realizar la transición de un movimiento a otro. En esta tabla se ha seleccionado también el ralenty como dinamo ritmo que sucede paralelo a estos dos, puesto que no se distinguen con precisión, pero el tiempo en el que suceden es similar.

La posadera sacude su mano derecha para realizar la acción física de ofertar, generalmente está acompañado de su acción vocal, al igual cuando gira su cabeza negando. El stacatto se manifiesta sobre todo cuando el objeto acompaña el texto con movimientos cortados hacia arriba y hacia abajo, también cuando el toc global se dirige hacia algún lugar, exige que debido a la naturaleza del objeto este realice sus pasos como saltos en una trayectoria con pequeños cortes del movimiento.

Es importante relacionar a los dinamos ritmos de esta acción con el principio de animación de acción continuada ya que debido a la morfología del personaje-objeto- trapeador. Los cabellos del trapeador llegan después de que los actos motores y sus movimientos hayan finalizado. Esto genera mayor sensación de vida en el objeto, y por consiguiente genera un carácter en el mismo.

En esta acción física los actos motores de locomoción no son tan evidentes como en la primera escena, sin embargo en esta acción existen mayor cantidad de actos motores con más movimientos debido al uso de una temporización más rápida en la que sucede la acción física.

Se concluye entonces diciendo que el dinamo ritmo principal es el contrapeso y los secundarios: resonancia, toc global, antena de caracol, fundido, sacudir, stacatto, ralenty.

4.7.2.2. Sobre indicadores de posturas y posiciones

TABLA 16: POSTURAS Y POSICIONES

	ABERTURA	CERRAMIENTO
Propio Cuerpo-Objeto.	<p>Inicia abriéndose en su kinesfera, hace uso de su plano transversal superior.</p> <p>Al ofertar las sardinas hace uso de la zona ventral de su brazo derecho. Lo cual denota sinceridad al llamar a los clientes a comprar.</p>	<p>Para recoger las sardinas se cierra en su plano transversal inferior, involucra todo su esqueleto axial ya que es rígido.</p> <p>Al inclinarse para reclamar a un cliente, sale de su eje y se cierra en relación al piso.</p>
Con los otros objetos.	<p>Genera distancia al direccionarse detrás del cordel se coloca en plano sagital izquierdo.</p> <p>Se vuelve a abrir colocándose en plano frontal posterior.</p> <p>Mantiene una distancia social lejana de 3. 5m.</p>	<p>Cuando se acerca al proscenio se coloca en el plano frontal hacia los otros personajes. La distancia social es cercana se reduce aproximadamente a 1.5m.</p> <p>Al entregar y cobrar las sardinas hasta generar contacto físico. Implica una distancia intima en fase lejana entre 10 a 15 cm.</p> <p>Se inclina hacia el cliente manteniendo su plano frontal delante. Mantiene una distancia de 45 cm.</p>
Con el público	<p>Marca distancia social lejana de unos 3.5m y se posiciona en plano frontal posterior.</p> <p>Se mantiene la idea de espacialidad de teatro a la italiana, es decir distanciado del público.</p>	<p>Se acerca al proscenio y se ubica en el plano sagital derecho.</p> <p>Al recaer en el cliente se inclina cerrándose en su plano sagital derecho. La mayoría del tiempo se moviliza en el espacio $\frac{1}{4}$ cerrado al público. Esto implica que no se involucra al espectador de forma</p>

		directa.
--	--	----------

Elaborado por: Autor

4.7.2.3. Sobre los objetos

Los indicadores observados en la acción arrojan lo siguiente:

TABLA 17: SOBRE LOS OBEJTOS

OBJETO-Personaje	Trapeador “Posadera”
Material	madera y piola para el cabello
Caída	Ligera y suave en el cabello. Pesado por su esqueleto axial.
Punto Fijo	Torso (Clavícula del trapeador)
Morfología Física	De cuerpo prestado
Palancas a articulaciones	Rígido, hace uso de articulaciones de manos y brazos del manipulador.

Elaborado por: Autor

4.7.3. Tercera escena: Moralidad de “El loco y la muerte”

ACCION BASICA: Anunciar a la muerte.

QUE: Despejarle el paso entre los cordeles

COMO: galantemente

POR QUE: conveniencia

PARA QUE: Seducirle

Para lograr realizar la acción básica, el objeto –actor- loco realiza la acción física: despejar el paso. Según la tabla de observación se pueden definir en esta escena 6 actos motores, los cuales conllevan los siguientes movimientos:

TABLA 18: ACTO MOTOR

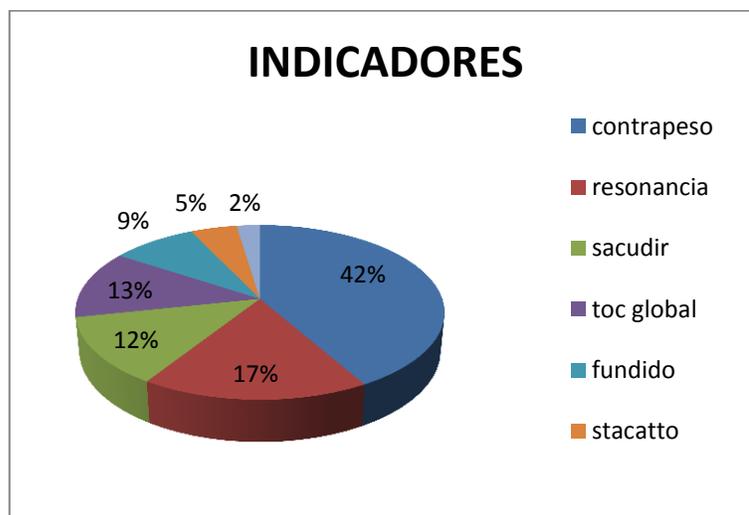
ACTO MOTOR	MOVIMIENTO
Declamar un texto convincente	Mano izquierda, cabeza hacia arriba y hacia abajo, sube, baja, torso de izquierda a derecha cuatro veces, mano derecha, sube mano derecha, agarra cordel, torso gira hacia la derecha, cabeza golpea arriba y abajo, alza mano izquierda, golpea con la cabeza hacia delante,
Deslizar la tela del primer cordel	Gira cabeza abajo, arriba, izquierda, derecha, abajo, mano izquierda se posa en el cordel, desliza mano izquierda por el cordel, 3 pasos a la izquierda, abre brazo izquierdo, cierra brazo izquierdo hacia el pecho, mueve cabeza de izquierda a derecha.
Deslizar la tela del segundo cordel	Gira pecho hacia la derecha un cuarto hacia atrás, sacude cabeza, baja de nivel, da dos pasos, sube de nivel, coloca mano izquierda en el cordel, golpea con la cabeza hacia delante, da tres pasos, desliza mano sobre el cordel, mueve mano izquierda, golpea con la cabeza hacia delante.
Deslizar la tela del tercer cordel	Gira un cuarto hacia la izquierda, coloca mano izquierda en el cordel, da 4 pasos, golpea con la cabeza 4 veces, desliza mano sobre el cordel.

Aproximarse al proscenio	Se balancea hacia la derecha, se balancea hacia la izquierda bajando de nivel, coloca rodillas en el piso, abre mano izquierda, golpea con la cabeza al hablar, acerca brazo izquierdo al pecho, abre brazo izquierdo mientras lo agita.
Redoblar el tacho de ropa	Direcciona mano izquierda al tacho, gira al tacho, golpea 2 veces con la cabeza, gira el pecho hacia la derecha atrás, alza mano izquierda, golpea 6 veces el tacho, abre brazo izquierdo, cierra brazo izquierdo hacia el estómago, golpea 4 veces con la cabeza, inclina el torso, levanta el torso, inclina pecho hacia la derecha, golpea con la cabeza al hablar, abre brazo izquierdo.

Elaborado por: Autor

4.7.3.1. Porcentaje de los indicadores de ritmo

GRAFICO 7: INDICADORES DE RITMO



Elaborado por: Autor

El dinamo ritmo más usado es el contrapeso, el cual está presente en todos los movimientos de los actos motores propuestos, puesto que implican alteración de pesos, como se había dicho. Debe ser por eso que coincide con la acción física anterior y valida nuevamente la idea de que a una anticipación o un otkaz le continúa un momento de flujo libre que se frena en algún momento.

En segundo lugar tenemos a la resonancia. Ésta es visible en los movimientos ejercidos generalmente por las extremidades superiores como brazos y manos en los actos motores de deslizar el cordel. Vendrían a ser afirmaciones de un primer movimiento que afecta a otro que permite que el flujo se sostenga hasta un reposo.

Tercero encontramos a dos dinamo ritmos que son equivalentes en cuanto a su uso en los movimientos realizados y son el toc global y sacudir, el segundo es una sucesión de toc globales pero con menor tono muscular. Sin embargo lo que nos permite diferenciarlos es por el acto motor en que se insertan. Por ejemplo, existe un mayor uso del sacudir cuando el personaje “Loco” habla y su centro motor está dado por la articulación del cuello que es la muñeca del manipulador y separa la cabeza del pecho del personaje. En cambio, el toc global se involucra en movimientos de giro o torsión en donde el centro motor es el pecho, o cuando se hace uso de las articulaciones del brazo cuando se abre o cierra rápidamente.

Cuarto, tenemos al fundido, que es visible sobre todo en los actos ejercidos para deslizar la tela de los cordeles o cuando se desliza las rodillas en el piso, ya que no implica demasiado peso y su tiempo es sostenido, generando una especie de estela en su ciclo final. Existe también en los movimientos de balanceo, así como en la inclinación y enderezamiento del torso en el último acto motor.

El stactto se presenta generalmente en los actos motores de dar pasos, ya que la trayectoria hacia donde se dirige el personaje está cortada por cada uno de los traslados de peso que ejerce este acto motor, similar a la segunda acción física en donde se realiza saltos para realizar el objetivo. También es visible en el acto motor de redoblar el tacho de basura, ya que el personaje golpea 6 veces; es curioso

observar cómo en este acto el principio de oposición se presenta claramente, ya que para lograr contactar con el tacho la articulación del codo hace que el antebrazo se mueva en dirección contraria para agarrar impulso o anticipar el acto motor de redoblar el tacho.

Finalmente, se identifica el uso de la antena de caracol en actos en los que el cambio de ritmo es evidente y es el inicio del movimiento descrito anteriormente ya que para golpear la primera vez el tacho, el movimiento es sostenido y lento hasta que la articulación del codo brazo del izquierdo se lo permite. Una vez en su límite a manera de resorte, se libera abruptamente regresando por la misma trayectoria y generando el contacto de la mano con el tacho. En este caso el uso combinado de dinamo ritmos es muy evidente al realizar estos actos motores.

Se puede determinar que el dinamo ritmo principal nuevamente es el contrapeso y los secundarios: resonancia, sacudir, toc global fundido, staccato, antena de caracol.

4.7.3.2. Sobre indicadores de posturas y posiciones básicas

TABLA 19: POSTURAS Y POSICIONES BÁSICAS

	ABERTURA	CERRAMIENTO
Propio Cuerpo-Objeto.	<p>Inicia con una postura totalmente abierta o en aspas, es decir con su zona dorsal expuesta en plano frontal anterior. Esto mientras declama un texto, denota sinceridad y convicción.</p> <p>Se coloca en una postura elevada al pasar por cada cordel. Genera seguridad</p>	<p>Cuando baja para retroceder entre los cordeles se dobla en el plano transversal inferior. Finaliza en una postura baja sobre las rodillas realizando una pequeña genuflexión que genera una actitud venerativa del loco hacia la muerte.</p>

Con los otros objetos-personajes	Inicia la acción generando distancia social cercana, alrededor de 2.5m en relación a la Muerte, se encuentra en plano frontal posterior. Su zona dorsal expuesta hacia el otro personaje.	Progresivamente en relación a la Muerte, pasa del plano frontal anterior al posterior. Realiza acto motor de deslizar cordeles. Genera un espacio más personal lejano en relación a la Muerte, de 1m aproximadamente.
Con el público	Gradualmente mientras desliza los cordeles retrocede generando distancia social lejana de 3.5m o mayor, se mantiene siempre en plano frontal anterior	Al finalizar la acción ha acertado, la distancia social fase cercana en referencia al espectador es de 2m. Creando un espacio de complicidad.

Elaborado por: Autor

4.7.3.3. Sobre los objetos

Los indicadores observados en la acción arrojan lo siguiente:

TABLA 20: SOBRE LOS OBJETOS

OBJETO-Personaje	Tela y sombrero “El loco”
Material	Tela tipo dril, sombrero de gamuza, armador, palo de madera.
Caída	Ligera, laxa.
Punto Fijo	Torso (Clavícula del armador), mano de varilla izquierda. A veces cabeza.
Morfología Física	De cuerpo prestado, similar al títere de varilla.

Palancas a articulaciones	No posee, hace uso de articulaciones del manipulador de mano derecha para la articulación del cuello y piernas. Sin embargo en algunos movimientos articulación en la cintura.
----------------------------------	--

Elaborado por: Autor

4.7.4. Cuarta escena: Moralidad “La bodas de Caná”

ACCION BASICA: Describir lo sucedido en una boda.

QUE: Hostigar por una copa de vino

COMO: Cínicamente

POR QUE: Vicio

PARA QUE: Convencerles.

Para lograr realizar la acción básica, el objeto –actor- borracho realiza la acción física: hostigar por una copa de vino, en la cual el personaje solo hace uso de su parte superior zona escapular. Según la tabla de observación se pueden definir en esta escena 7 actos motores, los cuales conllevan los siguientes movimientos.

TABLA 21: ACTO MOTOR

ACTO MOTOR	MOVIMIENTO
Fisgonear a los invitados	Inclinar torso a la derecha, inclinar torso a la izquierda, torso regresa a su eje, sacude mano derecha.
Abrir paso para recibir la copa	Baja mano derecha hacia el tacho, agarra el tacho, mueve el tacho hacia atrás, eleva brazo derecho mientras lo agita, agita mano derecha, inclina cabeza hacia la derecha.

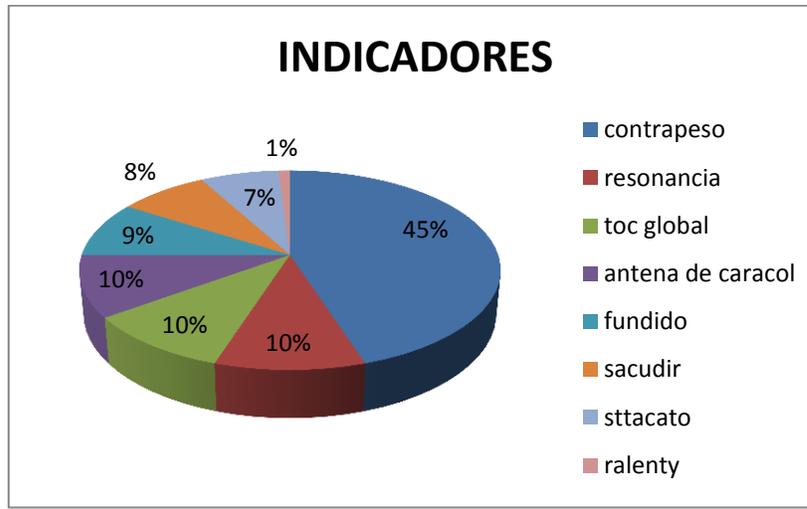
Corregir al padre de la novia	Inclina cabeza hacia la izquierda, sacude mano derecha y señala,
Recibir la olla de vino	Inclina cabeza, inclina torso, brazo derecho se estira hacia la diagonal baja, mueve su mano 3 veces (ademan de llamar), dobla su torso hacia adelante, mano derecha recibe la olla, eleva su torso.
Probar el vino	Sube su brazo con la olla en la mano, gira su cabeza un cuarto hacia la izquierda, mueve su cabeza 3 veces hacia delante golpeando mientras habla, acerca mano derecha hacia su boca, cabeza se inclina en profundidad, regresa cabeza.
Embeberse el vino	Abre brazo, mueve cabeza hacia la izquierda, mueve cabeza hacia la derecha, inclina la cabeza en profundidad, mano derecha se acerca a la boca, regresa cabeza, regresa mano, cabeza se mueve levemente al hablar, inclina cabeza en profundidad, brazo derecho se acerca a la boca (repite últimos dos movimientos 3 veces), inclina cabeza, mano se acerca a la boca, regresa cabeza, eleva mano derecha de golpe, inclina cabeza hacia atrás, mano se acerca al boca, regresa cabeza.
Festejar por Jesús	Regresa brazo, mueve cabeza de derecha a izquierda 4 veces, mueve brazo de

izquierda a derecha 4 veces.

Elaborado por: Autor

4.7.4.1. Porcentaje de los indicadores de ritmo

GRAFICO 8: INDICADORES DE RITMO



Elaborado por: Autor

Según el gráfico de porcentaje se puede evidenciar que al contrapeso una vez más como un elemento que es indisoluble en los movimientos analizados. El equilibrio precario que se observa en las posturas que adquiere el objeto-personaje al realizar micro-movimientos como gestos de manos, brazos, cabeza, crea la sensación de vida y esfuerzo, ya que hace uso de sus palancas y puntos de apoyo.

En cuanto al toc global, resonancia y antena de caracol se confirma el hecho de que el toc global inicia otro movimiento resonante, es decir que el tórax se convierte en el nuevo otkaz según el ciclo de la acción de la biomecánica, en este caso no solo se involucra un segmento corporal sino todo el cuerpo. La Antena de caracol como un grado de esfuerzo diferente pero que presenta la misma brusquedad al detener un movimiento. Estrechamente vinculado a la cualidad fundida que se hace

presente en el trayecto antes de la contracción muscular, momento en el cual se proyecta en el espacio en movimientos como estirar el brazo, o deslizar el tacho.

El sacudir se presenta generalmente en los movimientos realizados por la mano del personaje, en el acto motor de corregir, o recibir la olla del vino, en donde las actitudes de ansiedad o impaciencia se develan. Son gestos realizados por un segmento corporal que hace uso de la articulación del hombro, codo y muñeca de mano izquierda.

El uso del stacatto hace visible que el actor al prestar su voz, fragmenta el texto y a su vez resuena en el movimiento del objeto, el cual describe el esfuerzo del manipulador para tratar animar al objeto. Sucede lo mismo con el sacudir, ya que en todos los esfuerzos de acción vocal de los objetos manipulados en donde haciendo uso de la articulación del cuello, el objeto da golpes con la cabeza en su plano frontal anterior o en el eje horizontal cada vez que pronuncia una palabra.

Es interesante analizar que en esta acción es donde más se evidencia el uso de los dinamortimos vinculados no solo al movimiento sino a la voz.

En este caso también predomina el dinamo ritmo del contrapeso, sin embargo hay tres secundarios que son proporcionales: el toc motor, resonancia, y antena de caracol. Seguidos de fundido, sacudir y ralenty.

4.7.4.2. Sobre indicadores de posturas y posiciones básicas

	ABERTURA	CERRAMIENTO
Propio Cuerpo-Objeto.	Inicia agitando su brazo derecho, exponiendo su zona ventral, su extremidad se abre en relación a su torso. La mayoría de movimientos los realiza solo con su extremidad superior	Su torso se inclina hacia el nivel bajo de su eje transversal para recibir el vino. Cuando su brazo se cierra hacia su torso.

	derecha en plano frontal.	
Con los otros objetos-personajes.	Mantiene siempre la distancia social cercana de 1.5 m. Plano frontal y sagital.	Solamente su extremidad derecha que es el centro motor del movimiento es la que se acerca a los otros objetos. Mantiene distancia social cercana.
Con el público.	Mantiene siempre la esfera social lejana de 3.5m, en plano frontal posterior, permite distanciarse para leer la imagen que se genera en el eje horizontal entre el personaje Borracho y los invitados.	Nunca se acerca al público, trabaja desde la posición en el propio terreno manteniendo la esfera social lejana.

TABLA 22: ABERTURA, CERRAMIENTO

Elaborado por: Autor

4.7.4.3. Sobre los objetos:

Los indicadores observados en la acción arrojan lo siguiente:

TABLA 23: OBJETO, PERSONAJE

OBJETO-Personaje	Funda- Borracho
Material	Plástico
Caída	Ligera, liviano.
Punto Fijo	Cuello, mano derecha.
Morfología Física	Solo cuenta con la parte superior del

	cuerpo, Tronco, cabeza y brazos.
Palancas a articulaciones	Cuello, hombros, cintura. Solamente la articulación de la mano derecha es prestada.

Elaborado por: Autor

CAPITULO V

5.1. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

5.1.1. CONCLUSIONES:

¿Cómo incide la vinculación de los dispositivos de la expresión corporal en la creación de la dramaturgia de manipulación de objetos en escena?

- Al indagar sobre los dispositivos del dinamismo ritmo como herramientas de expresión corporal en el trabajo de manipulación de objetos se puede concluir que sí existe incidencia de estos en la manipulación de los objetos, sin embargo se presenta en medio del desconocimiento de los factores que se relacionan con el arte de la animación en la práctica; como son el peso, tiempo y espacio, factores también del movimiento, sobre todo en relación al dinamismo ritmo.
- En cuanto a los dispositivos de apertura y cerramiento, se evidencia mayor consciencia en su uso, sobre todo en cuanto a ampliación del movimiento se trata, está vinculado a salidas del eje en donde principios de oposición y anticipación de las acciones físicas se trata. Por otro lado los movimientos siguen siendo descriptivos, dibujan lo que dice el texto, es decir que no se crean signos propios de la convención teatral. Por ejemplo, la frase “Gente de buen corazón” la mano derecha del tullido se acerca al pecho, es decir, se lo hace descriptivamente.
- En base a esto, se plantea separar la parte expresiva del sentido que está dado por el texto escrito o signo de la palabra. A propósito de esto el director de la obra Luis Cáceres comenta que la problemática es que se está quedando la actuación en el actor porque el objeto solo se mueve describiendo lo que el texto dice, pero el objeto debe tener el ataque de la palabra (movimiento), es decir, el movimiento dosificado energéticamente según el cómo, sobre todo en cuestión de ritmos (Anexo: video 9 de julio min 23:00).
- Finalmente existe un escaso dominio consciente de los principios observados en este análisis, sobre todo del dinamismo ritmo, a pesar de esto, sí inciden en la dramaturgia de la manipulación de objetos.

¿Cómo se analizan los componentes con los que dispone el actor para trasladar los dispositivos de la expresión corporal al objeto?

- Los componentes que analiza el actor para trasladar estos dispositivos de expresión corporal al objeto, se presentan debido a la necesidad que los objetos van adquiriendo al corporeizarse y adaptar su textura hacia las formas humanas, es decir, que la necesidad de modelar cabeza, torso, brazos, piernas, columna vertebral están relacionados a la modificación de la forma dada. Esta modificación pretende demostrar la importancia del conocimiento del sistema de palancas en la manipulación, pero no solo eso, sino también el hecho de que el objeto necesita generar códigos con los que el espectador pueda anclarse y tener herramientas para acceder al metalenguaje. Adaptarse a esta nueva forma adquirida es el primer paso para iniciar el movimiento, ya que las articulaciones inevitablemente se disponen como un sistema de palancas para salir del eje y moverse en la tridimensionalidad, manifestado vida. Este factor determina las posibilidades de abrirse y cerrarse de los objetos. Sin embargo, el sistema de palancas no siempre se debe utilizar, puede haber momentos en los que el personaje no necesite segmentos corporales prestados y no por eso pierde su corporalidad. Se deben usar siempre y cuando sean parte de la sintaxis y pragmática lenguaje corporal. El exceso de este recurso podría llegar a agotarse, sobre todo si los movimientos no tienen actos motores definidos, o son vacíos.
- Acerca de los indicadores de las cualidades existenciales de los objetos se puede determinar que, en casi en todas las acciones analizadas existe uno o dos puntos fijos que son cabeza y pecho, estos adquieren independencia el momento de intervenir otros segmentos corporales como las manos, brazos y piernas. Estos son los que regulan la sensación de corporalidad del objeto y hacen que no se desvanezca, sobre todo en los personajes de caídas laxas como: el ciego, el tullido, el loco, la muerte, el borracho y los invitados. En los personajes de la escena “Resurrección de Lázaro” todos los personajes tiene como punto fijo el pecho, a excepción del “viejo” que hace uso de los brazos en ciertas ocasiones. Esto puede estar relacionado con que sus movimientos son en bloque, rígidos y su caída más pesada, entonces necesitan

otros puntos fijos que sean más flexibles para no perder la magia y sensación de vida. Estas características ayudan a decodificar la disposición de los objetos en la escena. Finalmente todos los personajes hacen uso de un sistema de palancas prestado, es decir, que los componentes que el actor va obteniendo para trasladar expresividad al objeto animado y crear un nuevo horizonte, son producto de cómo se vaya accediendo a los ellos. Por eso se comprende que el estudio de las acciones básicas de los objetos en cada una de las escenas, tiene las mismas capacidades expresivas en comparación a los movimientos que el cuerpo humano puede realizar. Por lo tanto, le correspondería al manipulador/a-animador/a, un estudio detallado de la disección del movimiento, ya que viene a ser una especie de sistema nervioso central del objeto-personaje, una especie de etapa de impulso con consciencia dirigida, destinado a animar objetos, los cuales completan el ciclo de percepción y sensación, provocando movimientos necesarios para lograr las acciones físicas deseadas y así relacionarse con los otros objetos en escena.

¿Incide el dinamismo ritmo y la abertura y cerramiento para la capacidad expresiva que contienen los objetos al manipularlos en la escena?

- Los dispositivos de abertura y cerramiento sí inciden al momento de animar objetos. Al igual que la dinamismo ritmos, comprobados por la ampliación que producen en los movimientos de los actos motores propuestos, los cuales donan mayor expresividad al movimiento en la escena.
- Al pensar en términos de lenguaje, los signos de dinamismo ritmo y posturas básicas con finalidad expresiva en la manipulación de objetos sí inciden y son el eje sintagmático de la obra, es decir que son los ideogramas dibujados en el espacio carentes de contenido. En este caso se analizó el sintagma entendiendo éste como, una combinación de signos articulados que corresponde a un tiempo exacto, el cual le da sentido al signo anterior o al siguiente (Barthes, 1993, p.53). A partir de esta idea se analiza las realidades posibles de los objetos, vinculadas a la animación de objetos al escribir en el espacio con frases de movimiento. Es por eso que se parte de la expresión

corporal con los principios de abertura, cerramiento y dinamismo ritmo, con los cuales el manipulador/a podrá crear movimiento expresivo escénico que deforme el significado de las cosas, irrumpiendo en la realidad.

- Lo que el acto motor viene a ser para esta propuesta, es una especie de mapa danzante, ya que es el momento de la acción física donde la actitud varía. Son entonces los actos motores analizados los responsables del movimiento expresivo del objeto en la escena, así como una entrada para tratar de que el signo signifique lo que se desea. La importancia de esto es que, en la obra no se deben hacer solo movimientos físicos son objetivos, sino, tener plena conciencia de que se propone un encadenamiento de actos motores cargados de actitudes específicas. Es entonces así como lo leerá el espectador debido al proceso de acción compartida que plantean los autores de Teatro y neurociencias. Por ejemplo, en la escena del Loco y la muerte en el acto motor deslizar la tela del cordel. El manipulador-actor-objeto podría iniciar con un dinamismo ritmo sostenido como antena de caracol, el cual implica usar el principio de anticipación así como abertura de su brazo derecho, hasta que regresa bruscamente por la misma trayectoria, pero de repente duda, detiene el movimiento (tormos), el cual se convierte en un nuevo otkaz, iniciando un nuevo movimiento con un dinamismo ritmo con cortes en su trayectoria como el staccato y su brazo se va cerrando. Este jala al torso hasta finalizar el acto motor, al cual le sigue otro y otro y otro, espacios de variación en la actitud e incertidumbre antes de completar la acción física.
- Las acciones básicas analizadas conllevan un cómo que está dado por el movimiento que realiza el manipulador-objeto. El modo o actitud en el que lo hace se identifica mediante el uso de adverbios que denoten estado de ánimo. Por ejemplo: torpemente, galantemente, etc. Es decir, que es la parte expresiva, es así que una acción básica puede realizarse solo con un cómo en todos sus actos motores, lo mismo a decir un movimiento sin variación de ritmos, ni uso de articulaciones. Sin embargo, si uno de los actos motores presenta una variación en este eje (cómo), es decir, en la sintaxis, se logrará

leer la intención (el para qué o acción básica), la cual es siempre una necesidad social y por lo tanto posibilita esferas de relación y dialogo otros. Entonces se puede afirmar la incidencia de los dispositivos de expresión corporal analizados, en la capacidad expresiva de los objetos en escena. Del mismo modo este análisis arroja la idea de que haciendo uso de dos modos de expresión en una misma acción se pasa al plano de la intención.

¿Identificando las dimensiones de peso, tiempo y espacio se pueden evidenciar la pluralidad significativa que los objetos conservan?

- Se logró constatar que la identificación de las dimensiones de tiempo y espacio, peso y flujo son necesarias, ya que determinan la creación de movimiento expresivo de los objetos en la escena. Primero aportan a la sintaxis de un movimiento en el tiempo, así como a su flujo, producen ampliación en el espacio al dilatar el juego de contrapesos que se manifiesta constantemente. Eugenio Barba (como se citó en Mariti, 2010) “Solo la cualidad de articulación temporal permite al espectáculo convertirse en algo significativo” (p. 143). Inevitablemente la concepción de lo visual en este tipo de uso de los objetos es un factor predominante al momento de denotar, ya que es un espacio donde la posibilidad polisémica del objeto se despliega enormemente en la creación de imágenes.
- Se logró validar cómo los dinamo ritmos y posturas básicas están interviniendo en los actos motores de una acción física, así como el hecho de que; sin contra impulso, no hay impulso, es decir que es la acción física necesariamente contiene un momento previo de anticipación o toma de decisión, antes de ejecutar el siguiente movimiento. Es así que, se validan los ciclos de la acción como el Jo-ha-kiu analizado por Barba y el otkaz, posyl y tormos de Meyerhold.
- El manipulador crea la acción y el objeto es la reacción, la cual no necesariamente se expresa mediante los mismos movimientos. Los distintos esfuerzos corporales que el manipulador ejerce no son iguales a los que los objetos expresan. Por ejemplo, cuando en la caída ralenty el actor 1 engancha

por su brazo derecho al actor 2 para que no caiga rápidamente, igualmente al incorporarse. Son contrapesos que generan movimientos que no se ven y en este análisis tampoco se analizan, pero es importante tomar en cuenta ya que están sucediendo simultáneamente para poder animar el objeto y el espectador puede considerar en su lectura. Otra afirmación que se logra hacer es comparativa con los principios de animación y los elementos de la expresión corporal usados, así como las cualidades de los objetos. En este sentido la observación arroja como resultados que se hace uso de la anticipación o contrapeso, acción continuada o resonancia, temporización y exageración (todos los dinamismos ritmos).

- Es así que arte de movimiento y del tiempo también lo es la manipulación; que mediante su necesidad de hacer mover las imágenes, brinda al campo del teatro de objetos, creación de acciones, que no son más que el actor-objeto moviéndose. Les dona de corporalidad y los hace existir en el espacio de la convención teatral a través de un arsenal polisémico, lo cual en relación con el actor que los anima, provoca su traslado a un segundo plano de significación en la escena donándole autonomía al objeto que ha cobrado vida. Esto afecta al espectador también y cuestiona el hecho de que el actor es el único perdurable en el teatro.
- Mediante el movimiento el objeto crea perspectivas que le permiten al espectador relacionarse no solo con los objetos sino también entre escena y escena. Es el movimiento, el creador del espacio donde cuerpos volumétricos logran crear esferas de relación a partir de su ritmo, construyendo su propia corporeidad.
- En cuanto al nivel comunicativo se puede decir que se producen 5 procesos de comunicación con acceso al diálogo simultáneos en la animación de objetos, estos son:
Actor-actor, Actor-objeto, Objeto-objeto, Público-objeto, Público-actor.
- En el cultivo de la presencia escénica; un buen actor-manipulador debe prepararse para reconfigurar continuamente los actos motores o las cadenas de

actos activados para la realización de las acciones básicas planteadas. La importancia de la imagen en este proceso de autoconciencia es fundamental, Moshe Feldenkrais (1985) plantea que: “En realidad, nuestra imagen nunca es estática. Cambia de una acción a otra, pero tales cambios poco a poco se transforman en hábitos; o sea, las acciones, asumen un carácter fijo en invariable” (p. 20). Por eso es que se habla de una danza de los objetos; ya que los movimientos expresivos en la escena deben ser prácticamente coreografiados.

- La importancia del lenguaje corporal para que el objeto pueda existir en escena implica pensar en una “psicomotricidad del objeto” para entenderlo y guiarlo como si fuese un niño, que debe forjar su forma de ser y estar en el mundo. Y por eso la importancia de su relación con el entorno creado para que pueda existir, como matriz para la dramaturgia de “Misterio Bufo”. El acto motor en esta investigación genera la posibilidad de pensar el cuerpo como un ente integral, unidad corporal que contiene aspectos emocionales, biológicos, fisiológicos, socio-afectivos que aportan a la creación de un correcto desarrollo de la personalidad, e inteligencia. Esto favorecería a crear cierto tipo de objeto con identidad, maduro y autónomo. Como si la inocencia de los niños se inyectara en los objetos y por consiguiente en su manipulador. Es como si la acción cotidiana se abstraiera con el mundo de los objetos creando poesía. Encontrando la esencia de las acciones.
- Los títeres son buques-objetos que esperan el ánimo que quiera residir en ellos. El trabajo como animador obliga a mantener el ego en un segundo o tercer plano y permitir que el espíritu pase a través de la manipulación lo más claro posible y entre al cuerpo del objeto. El actor deja de existir, es una mecánica del alma que a través del movimiento se articula con los objetos, posicionándolo como protagonista por sus movimientos ya que crea la ilusión de vida.
- Al ser el individuo objeto-cuerpo social, en el teatro de objetos se debe saber que las emociones y sentimientos regulan la posibilidad de que el individuo se

sienta parte de un grupo o se identifique con lo que percibe. Es fundamental jugar con este poder en el teatro para generar homeostasis, o el espacio de acción compartida.

- Estas pueden ser la base de la necesaria dramaturgia para la animación de los objetos en la obra “Misterio Bufo”. Basada en la escritura en el espacio. Es una posibilidad gracias al traspaso de la expresión del movimiento escénico del actor operador al objeto manipulado. El manipulador adquiere la capacidad de manipularlo de tal manera que logra fundirse con él usando el tiempo, espacio, y el peso. Esto, mediante la práctica de elementos de la expresión corporal como del dinamismo ritmo y abertura y cerramiento, para lograr que el movimiento sea expresivo. Lo hermoso de este universo objetual se centra en la capacidad de expresión de los objetos en escena, la misma que es inconmensurable, infinita e impensable.

5.1.2 Recomendaciones:

- Se puede considerar posible en base a esta investigación, una propuesta metodológica para el entrenamiento actoral del animador/a de objeto a través del análisis psicomotriz del movimiento del títere, involucrando como técnica la dinamismo ritmo y posturas básicas.
- Los dispositivos o indicadores que se analizan pueden llegar a ser un bosquejo a nivel técnico de matrices de creación en la dramaturgia de animación de objetos.
- Pensar en términos de movimiento implica una ardua labor de observación, como propuesta se abarca una posibilidad de entrenamiento del movimiento expresivo escénico a partir del análisis y práctica. Similar al análisis de un texto literario en donde los actantes son identificados para luego representarlos mediante acciones físicas. En este caso, enfocado al análisis de los movimientos mediante la identificación de acciones básicas, físicas, actos

motores y movimientos. Así como las fuerzas que se ponen en juego desde las distintas disciplinas entrar en un mundo de creación de significados.

5.2. Discusión

Como tema a discusión se plantea que el estudio del movimiento expresivo escénico para la animación de objetos debe ser abordado desde el estudio semiológico de los signos kinésicos y signos visuales que intervienen en la dramaturgia del actor-manipulador-animador, así como desde el campo de la neurociencia en relación al funcionamiento encefálico del actor y espectador para la comprensión de la acción física en el teatro, entendido como espacio de acción compartida. Es decir, que son entradas de lectura corporal que se pueden insertar en el estudio del movimiento de los objetos al desplazar los signos y jugar con las posibilidades de significar. Este estudio de semiosis ilimitada en el actor, no es el mismo que el del espectador. Sin embargo ambos atraviesan por procesos tríadicos de percepción, sensación y comprensión del horizonte que se dibuja.

Finalmente se debe estudiar el campo del teatro de objetos partiendo de la idea de que el ser humano tiende a completar lo que observa y lo hace no solamente a partir de la racionalidad, sino también, a partir de la producción de signos, que por medio de conexiones nerviosas activan los sentidos. Este fenómeno desplaza metonímica o metafóricamente formas iniciales con el fin de poder descifrar esta danza de los objetos en la escena, danza que oscila entre el plano expresivo así como de la intención de los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alaniz, L. (2013). The Dynamo-Rhythm of Etienne Decroux and His Successors. *Mime journal, volumen (24)*, 1-50.
- Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace?. Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: Inteatro.
- Artiles, F. (1998). *Titeres: historia, teoría y tradición*. Zaragoza: Librititeros.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Acantilado.
- Baudrillard, J. (1968). *El sistema de los objetos*. Paris: Gallimard.
- Benjumea, M. (2009). Elementos constitutivos de la Motricidad como dimensión humana. (tesis de maestría). Universidad de Antioquia Medellín, Medellin.
- Boccioni, U. (2004). *Estética y Arte Futuristas*. Barcelona: Acantilado.
- Borja, R. (2008). *El arte del actor en siglo xx un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Arezblai.
- Cáceres, L. (2015). *Una poética para el cuerpo la semiótica en la praxis teatral*. Quito: Rodriguez.
- Cáceres, P. (2008). *EL cuerpo medio de expresión*. Barcelona: Alba.
- Cáceres, P. (2011). *Lectura corporal, Seminario llevado a cabo en el I Festival internacional de mimos y teatro gestual*. Santiago: La serena.
- Craig Gordon, E. (1987). *El arte del teatro*. México: Gaceta.
- Cuesta, J. (2015). La interpretación de los principios clásicos de animación en los medios digitales. *Tesis Doctoral*. Universidad Complutense de Madrid, España, Madrid.
- Curci, R. (2017). *Dialéctica del titiritero en escena, una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires: Colihue.

- Czertok, H. (2010). *La neurociencia*. Barcelona: Aztrick.
- De Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de Lengua Castellana*. Madrid: Castellana.
- Decroux, E. (2000). *Palabras sobre el mimo*. Mexico: El Milagro.
- Dennis, A. (2014). *El cuerpo elocuente, la formación física del actor*. España: Fundamentos.
- Dorcy, J. (2013). Sistema de de respuesta. 145.
- Dubatti, J. (2012). *Filosofía del teatro en argentina, Lineamientos para la renovación teatrológica*. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5695729>
- Eco, U. (23 de Marzo de 1973). *Signo*. Obtenido de https://www.dooos.org/libros/Umberto_Eco_signo.pdf
- Estrella, P. (5 de Octubre de 2018). Existe diferencia entre los títeres y los objetos. (A. Pérez, Entrevistador)
- Falleti, C. P. (10 de Febrero de 2010). *Diálogos entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artezblai.
- Ferreya, M. (2017). Del objeto a la escena poesía y superficie. *Cuaderno de picadero, volumen 12*, 70.
- Finol, E. (2015). *La corposesfera Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: Ciespal.
- Fo, D. (1997). *Manual mínimo del actor*. Guipúzcoa: Einaudi.
- Gerominim, G. (2000). iagnòstico de las funciones cerebrales superiores: Agnosias y apraxias que tienen repercusión en los códigos lectoescrito y matemático. *IV congreso internacional de Psicodiagnòstico*. , 180.
- Hernandez, M. (2011). acia una semiótica del teatro gestual. (Pensamiento), (palabra)...y oBra. *Pensamiento*, (palabra)...y oBra, 73.
- Kartun, M. (2006). *Escritos*. Buenos Aires: Atuel.

- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco Libros.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- Lamus, M. (2010). *Geografías del teatro en america latina, un relato histórico*. Colombia: Luna libros.
- Lebhart, T. (2007). *Etienne Decroux*. Abingdon,. Inglaterra: Routledge.
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético, una pedagogía para la creación teatral*. Barcelona: Alba.
- Lizarraga, I. (2013). Analisis comparativo de la gramática corporal del mismo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban. *Tesis de doctorado*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Lytoard, J. F. (1996). *Prosmodernidad (Explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Marleu Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta de Agostiniti.
- Moncayo, F. (2014). *Elementos de la fiesta popular sacra para la educación*. Quito: Corporación Cultural Rana Sabia.
- Oliva, C. y. (2014). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Catedra.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidos Iberica.
- Rigal, R. (2010). *Realización de un acto motor*. España: Alba.
- Robadán, A. (2009). La acciones básicas de esfuerzo como recurso técnico en la pedagogía actoral: sus resonancias. *(Tesis de maestría)*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Rocca, A. (2006). Alfred Jarry. Patafísica, virtualidad y heterodoxia. *Nómadas. Crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 3-5.
- Rojas, C. (2017). Estéticas caníbales volumen II/ maquinas formales estéticas. *(Tesis de grado*. Universidad de Cuenca., Cuenca.

- Sanmartin, P. (2006). La finalidad poética en el formalismo ruso; el concepto de desautomatización. (*Tesis de doctorado*). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Ubersfeld, A. (1996). *Semiótica Teatral*. Murcia: Catedra.
- Varonese, D. (2000). *Automatamientos*. Buenos Aires: La Deriva.
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las artes*. Buenos Aires: Galema.
- Williams, R. (2001). Kit de supervivencia para el animador. *manual de métodos, principios y fórmulas para animadores clásicos, computadora, juegos, stop motion o internet*, 30-34.
- Zamorano, F. (2008). Una visión sobre el teatro de objetos. (*Tesis de maestría*). Universidad de Chile, Santiago.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

- Amaral, A. (1993) Teatro de Formas Animadas. Brasil, Ed. Universidad de Sao Paulo, Edusp.
- Aucouturier, B., Eguino, D., Darrault, I., Empinet, J., y Julián de Ajuriaguerra (1985) La práctica psicomotriz.
- Birdwishtell, R. *El lenguaje de la expresión corporal*. 1979.
- Bufano, A. (1983) *El hombre y su sombra*. Buenos Aires, año 4, Nro,13, p 10.
- Eisenstein, S. L'attrazione dell'attore, en Clelia Falletti (coordinado por) *il corpo scenico....cit.p.79*.
- Lapierre, A. Aucouturier, B. (1985) *La simbología del movimiento, Psicomotricidad y educación*. Barcelona, España: Científico-medica.

Novack, G. (1942) *Introducción a la Lógica Dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Pluma.

“Idea general” Cuadernillos de teatro infantil y de la juventud, La Habana, CNCN, 1965, p.13.

“Por qué se les llama títeres” Cuadernillos de teatro infantil y de la juventud, La Habana, CNC, Nro 1, 1965, p.37

Romero, L. *El desorden necesario, Filosofía de objeto surrealista*, Murcia: Ed Ensayo 7, 2005, p18

Universidad el Bosque, *Revista colombiana de biótica*, Vol. 6 No 2-Diciembre de 2011.

Waller, M. (1984) *Les romans de Viktor Sklovskij: étapes d'une évolution*. (Tesis doctoral) Universidad de París- Sorbonne.

ANEXOS

ANEXO 1: ENTREVISTA

“Nosotros creemos que el títere está enmarcado dentro del teatro de objetos, porque el títere es un objeto inanimado, que toma vida y se redimensiona y dimensiona a través del movimiento que el actor, el titiritero o manipulador ejerce sobre él; Mientras no exista esa relación entre actor, manipulador y objeto; el títere sigue siendo un objeto inanimado” (Anexo entrevista).

ANEXO 2: ENTREVISTA

“Entran en juego un montón de cosas, desde una parte filosófica de trabajo frente al objeto, que es lo más importante. Primero en la forma que haces tu trabajo y en este caso, cómo fundes y tomas el teatro de objetos para representar tus espectáculos. Desde esa actitud frente a la vida, al compañero, al arte, al teatro y frente a los objetos; Cómo desde ahí empieza esa relación entre actor-manipulador y objeto, es decir el cómo entiendes la vida en el teatro y cómo la del teatro de objetos en el quehacer teatral”

ANEXO 3: FRAGMENTO DE TALLER IMPARTIDO POR PETRONIO CÁCERES EN “LA CASA DEL MIMO” FORMATO VIDEO.

ANEXO 4: TABLAS DE OBSERVACIÓN.

