

# Acercamiento al mimo desde los estudios de Petronio Cáceres

Cáceres, Luis / Universidad Central del Ecuador. Universidad de Buenos Aires - lamesasalsa@gmail.com

---

Área de mimo. Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras claves: corporal, mimo, kinesfera, proxemia, gesto, movimiento

## » Resumen

Petronio Cáceres, docente jubilado de expresión corporal en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, por casi cincuenta realizó diversas investigaciones sobre lenguajes no verbales enmarcado en nuestra realidad cultural y social ecuatoriana. Ha tenido una nutrida producción artística y teórica como pedagogo, actor, dramaturgo y director. La posibilidad de analizar y difundir este material permite acercarnos de muchas maneras a una práctica escénica propia y aportar al conocimiento nacional y latinoamericano. Esta ponencia introduce al estudio de Cáceres y aporta a la comprensión del mimo corpóreo<sup>1</sup>.

Haremos un recorrido por la formación de Petronio Cáceres para identificar desde dónde nacen sus inquietudes por el cuerpo y los lenguajes no verbales y conocer un poco su producción en el campo escénico desde la investigación, la dramaturgia, el teatro y los títeres.

Este documento es el inicio de una extensa investigación y parte desde las bases propuestas por Cáceres que se encuentran registradas en la investigación *El comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana*, trabajo realizado en 1990 como parte de sus actividades docentes.

El principio de apertura/cerramiento, la kinesfera, el espacio, las nociones de temporalidad y los campos de relación en la comunicación son, en principio, los primeros análisis sobre la expresión corporal que Cáceres desarrolla y que permiten vincular con las bases técnicas del mimo corpóreo de Etienne Decroux:

El cuerpo erguido, el triple diseño, el drama muscular, la supresión de soporte.

Son muchos los puntos en común entre la práctica desarrollada por Decroux y Cáceres pero manejan concepciones desde diferentes puntos de vista y eso es lo que enriquece y potencia al arte del mimo.

---

<sup>1</sup> En este estudio se toma en cuenta a Marco de Marinis cuando se refiere a Etienne Decroux como “el creador del mimo corpóreo”(2005, p. 179). Hay una diferencia entre mimo corporal —como generalmente se dice en español— y mimo corpóreo. Mimo corporal se refiere a un mimo perteneciente o relativo al cuerpo y mimo corpóreo que tiene cuerpo. Al parecer hay un mal entendido al momento de traducir del francés: *mime corporel*, o del inglés: *corporeal mime* al español. La traducción correcta es mimo corpóreo y semánticamente el tener cuerpo es más significativo que pertenecer al cuerpo.

## > **Antecedentes:**

Petronio Cáceres, ecuatoriano, es actor, director, titiritero e investigador-docente que por cincuenta años ha realizado estudios sobre lenguajes no verbales a través del cuerpo y los objetos para la escena.

Licenciado en pedagogía en el área de Lengua y Literatura, Facultad de Filosofía, Universidad Central del Ecuador; egresado de la Escuela de Antropología, Universidad Politécnica Salesiana de Quito; Egresado de la maestría en Ciencia, Tecnología y Sociedad de la Universidad Central del Ecuador; y, egresado de la Escuela de Psicología Transpersonal-Integral sede Quito.

En 1968 se inscribió en la Escuela de Arte Dramático de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión (CCE). Una vez que terminó esta escuela ingresó al Seminario de Dirección Teatral organizado por la misma institución. Posteriormente, en el año de 1970 —gracias a un convenio con la UNESCO y la CCE— llegó a Quito Pascal Monod, asistente de Jerzy Grotowski. Este encuentro marcó el punto de inicio de las inquietudes sobre la corporalidad en el trabajo de Cáceres.

Su acercamiento a los títeres y el teatro de objetos ocurrió en 1972. Llegó a Quito el maestro Pepe Ruiz. Luego que cursó un taller con el maestro argentino descubre la magia del títere y funda el grupo de Teatro y Títeres La Rayuela.

El encuentro con Monod y Ruiz marcan la futura actividad investigativa en los lenguajes no verbales.

En 1987 ingresa a la escuela de mimo de José Vacas, discípulo de Roberto Escobar e Igón Lerchundi. Vacas retoma el trabajo de sus maestros pero además integra biodanza, ejercicios de Gurdieff, y aprendizajes de su experiencia escénica. A sentir de Petronio Cáceres esta no era una escuela de mimo únicamente, era una escuela de expresión corporal que permitía el desnudo psicológico a través del cuerpo, la autoconciencia y la sinceridad con uno mismo. Para este momento ya tenía buena parte de su investigación desarrollada y lo que hizo fue corroborar planteamientos propios sobre la expresión corporal y se planteó nuevos temas de investigación.

Desde 1980 fue docente principal en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador e impartió las cátedras de movimiento, expresión corporal, pantomima, sistemas de lectura, seminario de tesis y metodología de investigación.

Toda la experiencia y estudios realizados fueron aportes para sus trabajos de investigación; comprendió la importancia de lo inter y transdisciplinario. Petronio Cáceres tiene un corpus teórico desarrollado muy amplio, manuscritos, documentos digitales, varios libros no publicados sobre lenguajes no verbales, títeres, pedagogía teatral, obras de teatro y de títeres con y sin diálogos, y varios ensayos y reflexiones en manuscritos y documentos digitales. Es un material desconocido e inédito que hay que ponerlo en valor y difundirlo como un aporte a la investigación teatral en Ecuador y Latinoamérica y como un proceso de investigación y sistematización pedagógica y docente dentro de la Universidad Central del Ecuador.

## › **La relación entre los estudios de Petronio Cáceres con el mimo moderno**

La formación de Petronio Cáceres en teatro, antropología, lingüística y literatura le permiten vincular lo sintagmático y lo paradigmático desde la lingüística y la semiótica al trabajo del cuerpo, y ha desarrollado propuestas teóricas sobre lenguajes no verbales que él denomina lenguajes *corpotempoespaciales* y lenguajes *objetales*. Los lenguajes *corpotempoespaciales* y *objetales* hacen referencia al cuerpo y a los objetos y su capacidad informativa, comunicativa y expresiva a través de los canales espaciales y temporales.

Sus propuestas incluyen: un estudio sobre el principio de apertura y cerramiento corporal como la base de la comunicación y la expresión; una tipología gestual; la integración del tiempo y el espacio como canales significativos; un análisis de texto teatral que permite comprender las situaciones, las acciones escénicas, los modos de la acción física y las intenciones; y, una traslación del teatro verbal al no verbal, incluyendo el teatro de objetos.

Su acercamiento a la música, de manera autodidacta, le proporcionó conocimiento sobre las cualidades del sonido y las trasladó a las cualidades del movimiento. La filosofía y la búsqueda de respuestas ontológicas en una extensa investigación sobre el ser humano: el ser que se yergue y cómo desde su mirada percibe el mundo que le circunda. La lingüística y los rasgos pertinentes de la fonética son analizados y relacionados con los lenguajes corpotempoespaciales y lenguajes objetales, encontrando rasgos pertinentes propios del teatro verbal y no verbal.

Cáceres no pensó en la expresión corporal desde la danza ni desde el mimo, la pensó desde y para el actor, un actor que transfigura su cuerpo, que busca nuevas codificaciones y que conmueva a partir del cuerpo, el espacio y los objetos.

Por otro lado, el mimo moderno —tomando como punto de partida a Etienne Decroux— se centra en la connotación de sensaciones a partir del uso “desfigurado” del cuerpo, omitiendo el rostro, las cuales, según De Marinis: “se funden sobre principios extracotidianos (igualmente potentes factores de desfiguración, como las máscaras o los velos de seda) del contrapeso, del desequilibrio, de la independencia de las artes, del dinamismo mecánico, de los ritmos dinámicos, de las actitudes” (2005, p. 184); además, utiliza la proxemia, el tono muscular, el tiempo y la esfera corporal para determinar técnicamente posibilidades interpretativas; evita el uso de señas convencionales; utiliza los esfuerzos motores que permiten evidenciar el drama muscular y el conflicto interior; utiliza el silencio como el punto de partida y llegada de la acción; introduce el concepto de dinamo-ritmo al movimiento para permitir la organicidad que le permite al intérprete determinar el cómo de la acción, apoyado siempre en

esa conciencia del drama muscular o corporal; y, utiliza el tronco como el “órgano” expresivo más importante.

Etienne Decroux —reconocido como el padre del mimo corpóreo— realizó un minucioso trabajo sobre el cuerpo que le permitió relacionar las letras, sílabas y palabras con el movimiento del cuerpo y a lo que denominó *gramática corporal*. De manera práctica, el mimo, al dominar estas posibilidades corporales para generar y descomponer acciones, pasa del movimiento al acto motor hasta llegar a la acción, una *acción dilatada* como lo define Gabriele Sofia en su libro *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa* (2015), refiriéndose a la acción escénica.

Además, Decroux identifica el equilibrio del cuerpo como una lucha de fuerzas, no necesariamente contrarias. Los esfuerzos en la realización de acciones se hacen evidentes en su propuesta de escalas, marchas, supresión de soporte, afirmaciones, negaciones confirmaciones y contradicciones. Etienne Decroux observa el movimiento del cuerpo desde la fragmentación y determina el tronco como órgano expresivo regente (triple diseño y escalas). Las piernas son el soporte del tronco y se mueven cumpliendo su voluntad; los brazos y cabeza como una extensión del tronco; además, los brazos pueden realizar actos motores como una forma de conectar los deseos del tronco con el mundo exterior.

El cuerpo, desde la lectura de Decroux, inicia erguido, un cuerpo soportado sobre los pies, en un tono alerta, dispuesto, atento. Para él, levantarse sobre las piernas es un acto de voluntad y desde ahí inicia el drama del cuerpo.

Esta forma de hacer mimo se vincula a la idea de lo que es la expresión corporal desde la visión de Petronio Cáceres y su trabajo sobre la sintaxis corporal hacia una poética del cuerpo.

### › ***Investigación: El comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana***

Petronio Cáceres en 1990 ganó una convocatoria que realiza el CONUEP (Consejo Nacional de Universidades y Escuelas Politécnicas) que financiaba investigaciones en universidades públicas y privadas del país.

Para este trabajo de investigación, Cáceres seleccionó a cuatro grupos presentes en nuestra sociedad para realizar estudios de su gestualidad: políticos, religiosos, servidores públicos y profesores de colegio. Incluyó en su equipo de trabajo a un psicólogo, un antropólogo y actores. Realizó durante dos años un análisis del comportamiento gestual recopilando información en discursos televisados, documentando en video talleres, realizando entrevistas y en ocasiones con cámaras ocultas: el equipo de investigación planificaba situaciones que ejecutaban los actores en plazas, centros educativos y religiosos.

Para realizar el análisis gestual se tomó como punto de partida indicadores concretos que se encuentran resumidos en el mencionado informe de investigación y que son la base de este ensayo, por lo que paso a analizarlos para luego realizar la aproximación con el mimo moderno.

### *El principio de apertura y cerramiento*

Petronio Cáceres, sin conocer principios del mimo corpóreo y motivado por su práctica stanislavskiana y grotowskiana, parte del cuerpo atento, de ese cuerpo que escucha y permanentemente aprende y reacciona a estímulos internos y externos. Es el principio del *aquí y ahora* y que lo denomina el *yo vivo* y consiste en que el ser humano presente y atento percibe sensaciones que le “informan si la situación es de agrado o desagrado” y continúa en su informe de investigación: “según lo que fuere, el movimiento (del cuerpo) se dirigirá hacia sí mismo o hacia el mundo exterior que le rodea.” Es decir que su propuesta de estudio es sobre lo que expresa el *yo vivo* y esta posibilidad expresiva inicia desde lo que motiva en el entorno para generar el impulso al movimiento. En escancia parte del abrir/cerrar como una forma de encontrar el equilibrio del *yo vivo*, un estado de seguridad en un espacio y lo determina como base de toda comunicación y expresión.

Cáceres retoma la premisa sobre “dar y tomar” o “dar y recibir” de Grotowski que en su libro *Hacia un teatro pobre* (1974) explica: las partituras físicas que construyen los actores necesitan notas que “(...) sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos ‘dar y recibir’;” (p. 89) y más adelante dice: “Muchos de los elementos básicos de los ejercicios físicos se han conservado pero están orientados para buscar un contacto: recibir los estímulos del exterior y la reacción a esos estímulos (el proceso de ‘dar y tomar’ mencionado en otro lugar).” (p. 95) Cáceres vincula el “dar y recibir” con el “abrir y cerrar”. Una mano se extiende hacia otro y se abre para dar y se cierra y retrae para recibir. Además, el abrir y cerrar se relaciona con la posibilidad que el ser tiene de reaccionar a lo que percibe, con lo que hace contacto. se abre, explora, y si encuentra agrado o seguridad continúa su exploración; pero si encuentra desagrado se cierra o repele hacia sí.

El mundo se presenta como una posibilidad de aproximaciones y alejamientos en una tridimensionalidad del cuerpo. Es así que determina un sistema binario de expresiones corporales, por ejemplo:

- |             |             |
|-------------|-------------|
| • Abrir     | Cerrar      |
| • Expandir  | Contraer    |
| • Dar       | Recibir     |
| • Seguridad | Temor       |
| • Alejarse  | Aproximarse |
| • Confiar   | Desconfiar  |

- Interés                                      Desinterés
- Atacar                                        Defender
- Enfrentar                                    Evadir

Estas relaciones de contacto y comunicación con el mundo se manifiestan en dos nociones: Geográfica y vital. La primera se refiere a la búsqueda constante de un sitio-centro, donde el individuo orienta su accionar frente al mundo que le rodea, definiendo así su territorialidad. La segunda: vital, hace referencia a la kinesfera, un espacio exclusivo del individuo, una esfera que encierra al cuerpo y hasta donde puede extenderse y también replegarse.

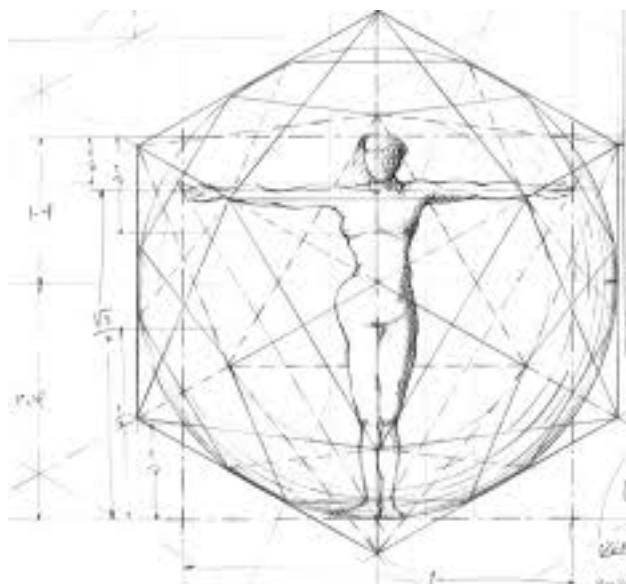
En primera instancia parte del cuerpo acostado, como un niño recién nacido que a través de sus sentidos percibe el mundo. El niño explora el espacio que le rodea con el tacto, con el oído, con la vista, con sus sentidos. Su espacio se limita a su propio cuerpo, es decir que el centro es él mismo. Mientras siente seguridad y gana confianza se abre, si por el contrario algo le asusta o incomoda se cierra. Conforme va adquiriendo mayor destreza con su cuerpo la capacidad de exploración y sus tácticas de evasión van en aumento. Por una necesidad de exploración espacial logra rodar, llega a sentarse y pasa al gateo. Logra desplazarse por el espacio y a partir de ese momento inicia una exploración desde la verticalidad hasta ponerse de pie sin apoyo y caminar. Los movimientos del niño no son vacíos, tienen motivaciones y están dadas por la capacidad de exploración. Los sonidos, los colores, las texturas, las formas se presentan y motivan, tanto para acercarse a algo o alguien o como para alejarse o extenderse y replegarse sobre sí mismo. Las nociones geográfica y vital tejen redes entre sí, es decir, no están aisladas o separadas, interactúan permanentemente.

Etienne Decroux, según Thomas Leabhart, también se basa en una noción de dar y recibir pero manifestada en esfuerzos. “Decroux habría estado de acuerdo con Lecoq en que toda actuación se convierte en empujar y tirar (te empujo hacia mí, te empujo desde mí)” (2007, p. 90). Sus trabajos se fundamentan en el drama muscular y la acción física, el hombre y su relación con el trabajo. En sus estudios registrados en video podemos ver *El carpintero*, *La lavandera*, *El escultor*. Representan al hombre frente a un oficio o una acción concreta donde el drama corporal se hace evidente desde el conflicto corporal que genera la propia actividad física.

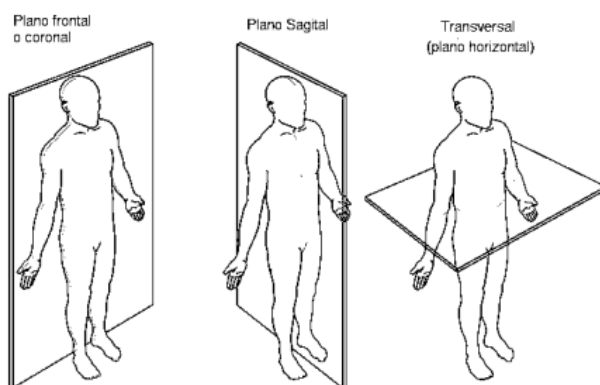
### *La kinesfera*

Se tomó en cuenta la esfera que permite la movilidad del ser humano, es decir, la kinesfera que se grafica como una esfera circundante del ser humano que termina hasta donde las extremidades estiradas puedan alcanzar sin traslación del cuerpo. Es la matriz de todo diálogo gestual, corroborando los planteamientos de Rudolf Laban que en su libro *Danza educativa moderna* explica: “Alrededor del cuerpo está la ‘esfera

de movimiento' o 'kinesfera', cuya circunferencia puede alcanzarse con las extremidades extendidas normalmente, sin cambiar la postura, es decir, el lugar de apoyo. La pared interna imaginaria de esta esfera” Esta tridimensionalidad vital determina tres ejes: Sagital: las lateralidades, derecha e izquierda; frontal: adelante y atrás; y, transversal: arriba y abajo. Cáceres hace hincapié en que cada uno de estos ejes tiene una significación cuando el cuerpo se abre o cierra en esas direcciones.



Kinesfera



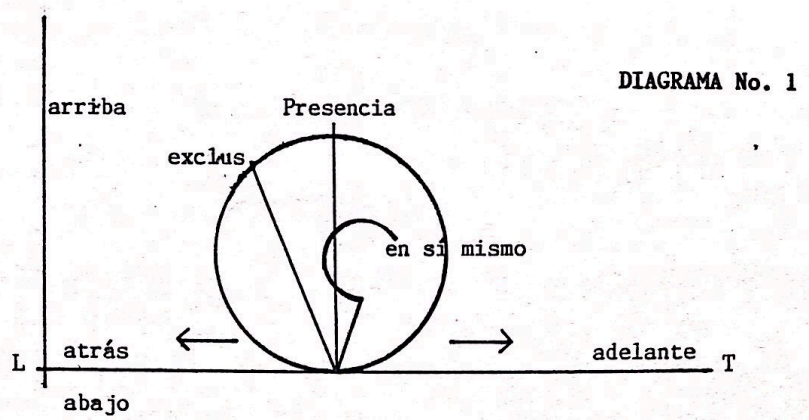
Planos

Plano frontal: Este plano determina al yo frente al presente. El yo se ubica en el busto, a la altura del pecho y es la primera persona del singular y además, a partir del uso de los brazos o de la mirada se puede ubicar a la segunda persona del singular, es decir el tu. Además, es la relación del yo con el presente. Según las observaciones de Cáceres el presente se encuentra a una palma de distancia de los pies. Más allá del presente se encuentra el futuro y en la espalda el pasado. La gestualidad envía hacia atrás cuando se refieren al pasado y señalan al horizonte, a la altura de los ojos, cuando se refieren al futuro. El

desplazamiento en estas dos direcciones también tiene una significación: hacia adelante es caminar al futuro, confrontar lo desconocido, avanzar; y hacia atrás es regresar al pasado, a lo que se conoce. Posicionalmente el cuerpo gira sobre su eje, y si lo hace hacia el frente está abierto a la comunicación y la espalda la cierra; un cuarto de giro se refiere a la indiferencia, evade el frente.

Plano sagital: En la investigación realizada Cáceres identifica en las lateralidades líneas de fuga frente a la frontalidad, son vías de escape de una confrontación. Además son determinantes de la tercera persona del singular, es decir que si nos referimos a una tercera persona no señalamos al frente ni atrás, lo hacemos hacia la lateralidad, fuera de la línea de comunicación directa ubicada al frente. Otro punto importante de las lateralidades hacia la parte inferior del cuerpo es la designación de un lugar no aceptado: el asco se encuentra en este lugar. Si la mirada se direcciona a la lateralidad mirando hacia abajo se marca una actitud de superioridad.

Plano transversal: Divide al cuerpo en dos desde la cintura. Es decir que determina dos niveles, uno inferior y uno superior. El inferior se relaciona con lo terreno y el superior con lo divino. Si el cuerpo en su totalidad se cierra hacia abajo se protege, si se abre se libera. La transversalidad nos hace humanos, marca la diferencia con el animal ya que el humano es un ser que camina en dos piernas y tiene mejor posibilidad de mirar hacia el horizonte. Si los brazos se abren desde el yo, hacia el tu y continúan en dirección horizontal hacia las lateralidades, siguiendo el plano transversal, se determinaría la segunda persona del plural. Si los brazos hacen un recorrido inverso, es decir un movimiento que incluye el yo se puede decir que es la primera persona del plural.



Realizado por Petronio Cáceres. Tomado del informe de investigación Comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana.

En el diagrama No.1 podemos ver dos ejes: arriba/abajo y adelante/atrás. Además el cuerpo representado por la línea eje de presencia dentro de la kinesfera. Además una línea inclinada hacia atrás que representa el cuerpo en exclusión y una línea circular que representa el ensimismamiento sobre el propio eje.



Etienne Decroux divide la esfera en octavos verticales y horizontales y técnicamente determina rotaciones e inclinaciones a partir del eje vertical del cuerpo y un sistema de articulaciones de la columna, separando en bloques: cabeza, martillo (cuello + cabeza), busto (cabeza + cuello + pecho), toso (cabeza + cuello + pecho + cintura), tronco (cabeza + cuello + pecho + cintura + pelvis), demi Eiffel (cabeza + cuello + pecho + cintura + pelvis + rodilla) y torre Eiffel (cabeza + cuello + pecho + cintura + pelvis + rodillas + pies). La exploración del intérprete consiste en ejecutar las variaciones correspondientes recorriendo los planos frontal, sagital y transversal. Thomas Leabhart, en su libro *Etienne Decroux* (2007), explica sobre estas combinaciones —triple diseño—:

When the actor has completely assimilated these combinations of movements, one can perform three movements in one. These rotations and inclinations easily lend themselves to any number of images which enrich their playing. The actor's imagination supplies different substances through which one moves, or different qualities of light, or even different odors or colors. Decroux never objected when these imaginative elements came secondarily, inspired by the forms. (2007, pp. 133-134)<sup>2</sup>



Video: Die mime corporel nach Etienne Decroux. Corine Soum.

En los fotogramas anteriores podemos ver cómo el cuerpo experimenta posturas corporales que facilitarían esa imaginación del intérprete para mantener una motivación interna.

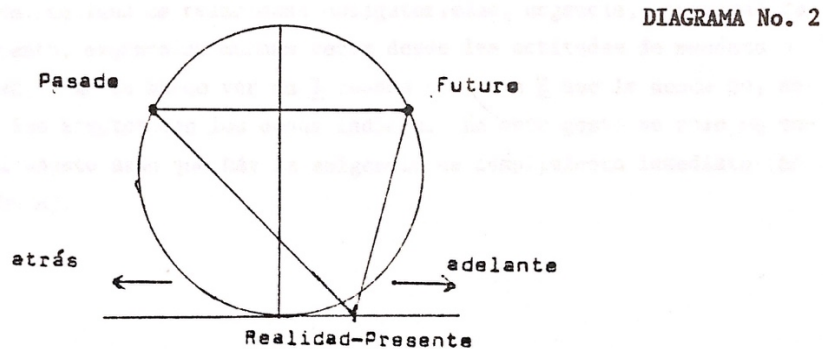
## *El tiempo*

---

<sup>2</sup> Traducción propia: Cuando el actor ha asimilado completamente estas combinaciones de movimientos, uno puede realizar tres movimientos en uno. Estas rotaciones y flexiones se prestan fácilmente a cualquier cantidad de imágenes que enriquecen su interpretación. La imaginación del actor proporciona diferentes sustancias a través de las cuales uno se mueve, o diferentes cualidades de luz, o incluso de diferentes olores o colores, Decroux nunca se opuso cuando estos elementos imaginativos llegaron de forma secundaria, inspirados por las formas.

Cáceres a partir de la esfera personal, y al determinar el espacio referencial a través de los planos, identifica el sentido de temporalidad y la realidad en interrelación con el cuerpo.

La temporalidad: el pasado, el futuro y el presente, dentro de la kinesfera tienen una ubicación referencial: “(...) ambos en una altura media-alta, mientras que el presente abajo, muy próxima al sujeto a un pie de él. El futuro y el pasado son más lejanos” (Cáceres, p. 23)



Realizado por Petronio Cáceres. Tomado del informe de investigación Comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana.

En el diagrama No. 2 vemos al pasado y el futuro en una zona alta. El primero sugiere los recuerdos, las añoranzas, lo que fue; y el futuro las aspiraciones, los sueños, las metas. La realidad se encuentra ubicada en la parte baja y es el presente inmediato, es lo alcanzable, lo irremediable, lo concreto.

En los siguientes fotogramas vemos el uso de estos principios. La añoranza y lo que se aspira, la realidad y la evasión.



Video: Die mime corporel nach Etienne Decroux. Corine Soum.

En el segundo fotograma vemos cómo el peso del cuerpo se encuentra en la pierna derecha, en el lugar del presente, la realidad del trabajo. Los otros dos fotogramas se relacionan a la ensoñación, que pueden ser del pasado o del futuro. Técnicamente recurre al uso de la Torre Eiffel inclinada y la supresión de soporte.

## *El espacio*

Todo el material se analizó alrededor de la figura del cuerpo humano. y sus esferas de interacción — tomando como referencia los estudios de Edward Hall (1972) y posteriormente de Ray Birdwhistell (1979) sobre la distancia íntima, familiar, social y pública.

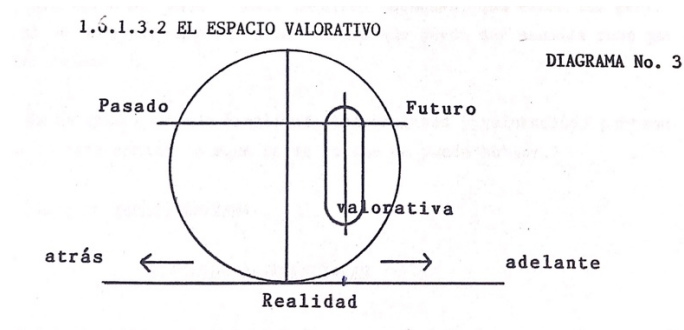
Pero la base y el punto de inicio de este trabajo de investigación es el movimiento. Las neurociencias, tomando de referencia la física, interpretan al movimiento como la posibilidad de desplazar un cuerpo de un punto a otro (Sofía, 2015). En esencia es una definición de la mecánica del movimiento: un cuerpo en reposo se traslada a otro lugar y vuelve al reposo.

Siguiendo el trabajo de Ray L. Birdwhistell, identifica dos tipos de gestualidad, una microgestual que se refiere a segmentos corporales y una mesogestual que consiste a ese cuerpo vivo en el territorio. Un cuerpo vivo manifiesta una compleja simultaneidad de micro y mesogestualidad.

El estudio de las esferas de interacción permitió una comprensión del espacio circundante dentro de la kinesfera ubicando campos de relación en la comunicación no verbal.

Campos de relación:

Para determinar los campos de relación es importante tomar en cuenta, además de las observaciones anteriores sobre temporalidad y realidad, la existencia de una zona ubicada frente al tronco de la persona, del yo, sobre la ubicación del presente. A esta zona Cáceres la denominó espacio valorativo y es parte de la esfera personal. “Mientras la realidad tiene como variable la necesidad del cumplimiento, la noción valorativa tiene la necesidad de realización”. Además aclara que “Comprende los valores de rectitud, dignidad, cumplimiento del deber, honradez, corrección, exactitud, fidelidad, valor, optimismo, alegría, etc.”



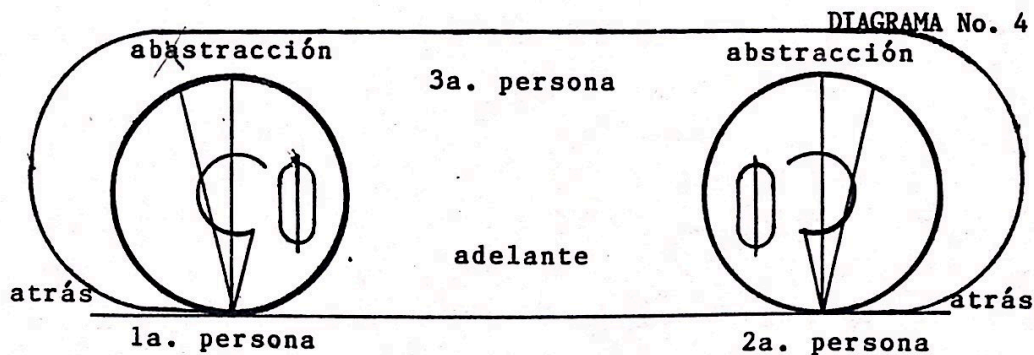
Realizado por Petronio Cáceres. Tomado del informe de investigación Comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana.

Esta noción es expresada generalmente con puños en esa espacialidad y en movimientos que acentúan de arriba abajo, y con cierto peso. También puede colocarse el pecho sobre esta zona o todo el cuerpo para proyectar el yo comprometido con esos valores.

El encuentro con la tridimensionalidad le permite observar cuatro tipos de relaciones primordiales del cuerpo vivo frente al mundo y a sí mismo:

- La cognición: el conocimiento del medio le permite sentir seguridad y familiaridad con el entorno.
- La pertenencia: El encontrar el sitio-centro le da un sentido de apropiación de una territorialidad y ese sentido de pertenencia aparece. Fuera de los límites de su territorio se encuentra lo ajeno.
- El trato: Consiste en el grado de familiaridad y de extrañeza en su comportamiento frente a otros individuos.
- El poder: Comprender la capacidad de dominio en un entorno frente a los otros que desconocen le da un poder frente a los demás y los otros reconocen ese poder. Es así como se generan las relaciones entre individuos.

Todo este complejo mundo de sentidos y percepciones crean convenciones corporales que sirven en la relación del yo vivo con el mundo. El ser “transmite así su mundo afectivo y parte de su mundo ideacional”, estableciendo así dos formas: la expresión y la comunicación. “mientras los movimientos comunicativos son sustituciones o descripciones de ideas, los movimientos expresivos son motivados en las nociones de las dimensiones espaciales.”



Realizado por Petronio Cáceres. Tomado del informe de investigación Comportamiento gestual en cuatro roles tipo de la actividad humana.

En el diagrama No. 4 se encuentran dos individuos con sus kinesferas, frente a frente, los espacios valorativos antepuestos al yo y sobre la realidad de cada individuo. A partir de este trabajo hay un amplio estudio sobre la proxemia, la posibilidad de acercarse y alejarse en un diálogo no verbal a través del espacio. La cognición, la pertenencia, el trato y el poder se manifiestan en este diálogo de proximidades y

de apertura y cerramiento del cuerpo en su propio eje. La complejidad de las variaciones es inmensa y queda en la exploración de intérprete y la percepción que tiene en un contacto con el otro.

Podemos ver en *El combate de las lanzas* o *Combate antiguo* de Etienne Decroux un diálogo corporal donde se hacen evidentes estos tipos de relaciones, incluyendo las nociones del espacio valorativo.



Le Combat des Lances Extractos de la muestra de Etienne Decroux filmado en su estudio en Nueva York en 1960.

### *Tipología Gestual*

Cáceres, en un intento de determinar diferentes tipos de movimiento por el grado de expresión y comunicación que portan, determinó la siguiente tipología gestual:

- Gestos de contacto y autocontacto: Son movimientos exploratorios que permiten al yo vivo explorar el entorno y a uno mismo.
- Informativos: Estos gestos son convenciones que se han creado dentro de una cultura o un grupo de personas y que son de rápida lectura.
- Expresivos. Son los más puros y responden a una percepción del yo vivo frente a estímulos internos o externos y al ser expresivos no son necesariamente para comunicar, se manifiestan también en soledad.
- Sintomáticos: El dolor, una luz brillante, un ruido fuerte pueden causar reacciones que permiten manifestar un síntoma.
- Praxis o destrezas. Son movimientos que el ser los realiza por una destreza adquirida. Caminar, saltar, correr.
- Reajuste: Son gestos que aparecen cuando el ser cambia de posición por incomodidad o por necesidad de ajustar su cuerpo a un lugar más cómodo.

Hay que considerar que estas nociones no son una receta, solamente son puntualizaciones que Petronio Cáceres realiza en su observación. En el estudio discrimina cuándo es un reajuste por una cuestión física y cuándo por un entorno agresivo o placentero. Que se observe uno de los tipos no excluye que exista otro o una intención oculta, en ese caso son expresivos, por ejemplo.

A continuación mostramos una tabla propuesta por Cáceres para organizar los gestos que en la comunicación *corpotempoespacial* se hacen presentes.

Contacto y autocontacto	Informativos	Expresivos	Sintomáticos	Praxis o destrezas	Reajuste
Exploratorios	Reguladores Señas Señales Ilustradores Insignias	Ademanes Adaptadores	Reacciones orgánicas	Acciones Gestas	Acomodarse Descanso

Tipología gestual. Tabla realizada por Petronio Cáceres.

## Conclusiones

Hasta aquí un pequeño recorrido a la introducción del documentos sobre la investigación realizada por Petronio Cáceres. Inicia desde los principios básicos de la expresión y comunicación no verbal y que posteriormente le permitirán desarrollar el<sup>3</sup> trabajo sobre las *acciones primordiales*. Estas nociones para el mimo son un aporte en el trabajo del intérprete ya que la acción no es solamente una construcción estética, tiene una carga emotiva, actitudinal y principalmente una intención de comunicación y expresión.

El trabajo de Etienne Decroux sobre la capacidad expresiva del cuerpo desde la no naturalidad o la artificialidad del movimiento puede llevarnos a un trabajo técnico y de mucha limpieza pero a la vista del público, en el momento de la interpretación, frío y desprovisto de organicidad. Como vimos anteriormente esta no era la verdadera intención de Decroux ya que el siempre pensaba en la motivación interna y en la imaginación del intérprete como fuente de inspiración. El mimo corporal trabajaba combinando las articulaciones del tronco a partir de la rotación, la traslación y la inclinación y al dominarlas el intérprete podía percibir sensaciones que las posturas generan para la interpretación. No descuida los sentidos. El cuerpo debe mantenerse atento a lo que percibe partiendo de los principios técnicos.

Decroux inicia con la de la técnica; luego deconstruye la acción física movimiento por movimiento hasta llegar a una construcción estética de esfuerzos corporales para finalmente evocar sensaciones a través de la imaginación, los sentidos o la musicalidad interna. Cáceres inicia en la percepción y a partir de la

---

<sup>3</sup> La *acciones primordiales* tienen su origen en el principio de apertura y cerramiento y forman parte de un cuerpo teórico de Petronio Cáceres donde analiza la base del actor desde once acciones concretas que se manifiestan de manera instintiva en el ser humano y que están presentes en la relación con el mundo y con el otro.

respuesta a estímulos justifica cada movimiento hacia la acción. Son dos maneras de abordar el diálogo corporal y se podría decir que el primero va desde la forma hacia el contenido y el segundo busca el contenido para llegar a la forma.

El trabajo de Cáceres sobre la expresión corporal y la comunicación no verbal también se basa en la percepción y enriquece el trabajo del intérprete. Le permite una organicidad en la interpretación de las acciones. De ahí el aporte del trabajo de Cáceres que partiendo de la percepción establece nociones corporales que al hacer conciencia en el trabajo técnico del mimo corpóreo llega a la expresión y comunicación no verbal.

## **Bibliografía**

- Birdwhistel R. (1979) *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona, Editorial Gustavo Gil.
- De Marinis M. (2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires, Galerna.
- Grotowski J. (1974) *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Hall E. (2003) *La dimensión oculta*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Laban R. (1991) *Danza educativa moderna*. México, Paidós.
- Leabhart T. (2007) *Etienne Decroux*. Abingdon, Roulleuge.
- Sofía G. (2015) *Las acrobacias del espectador: neurociencias y teatro, y viceversa*. México, Paso de Gato.
- Universidad Central del Ecuador (1993) El comportamiento gestal en cuatro roles-tipo de la actividad humana. Informe de investigación. Recuperado: archivo personal de Petronio Cáceres.