

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

“GUILLERMO UGARTE CHAMORRO”



SUCESIÓN DE IMÁGENES ELABORADAS CON LA ZONA SUPERIOR DEL CUERPO PARA EVIDENCIAR LA NARRATIVA ESCÉNICA DEL PERSONAJE DRAGÓN, EN EL CUENTO “EL DRAGÓN KERPO Y LA PRINCESA LEE FU”

RESPONSABLE:

ARTURO EMILIO ZÁRATE POLANCO

ASESORA:

LORA CUENTAS, LUCIA

LIMA-PERU

2018

Sucesión de imágenes elaboradas con la zona superior del cuerpo para evidenciar la narrativa escénica del personaje dragón en el cuento “El Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”

INTRODUCCION

La labor de contar con el cuerpo y por medio de él representa un reto que con eficacia la realizan los actores, quienes mediante un proceso de estudio de las características, situaciones y condiciones de lo que se debe interpretar, elaboran una imagen de lo que esperan lograr y para materializarlo deben componer esa imagen con su cuerpo, lo que le permitirá trasladar esa composición con el cuerpo al terreno escénico.

En el presente ejercicio de investigación establezco ese marco determinante y característico del actor que le permite recrear imágenes a representar con el cuerpo en el proceso de construcción de un personaje, con la intención de llevar a un plano diferenciado y particular de la representación, que permite abordar esa capacidad representativa del aplicada a las partes componentes de la estructura corporal de la zona superior aplicado a un personaje determinado en el marco de una historia a escenificar. Para ello, el punto inicial es conocer si la generación de imágenes con el cuerpo, ordenadas de manera secuencial y lógica tiene la posibilidad de hacer evidente la narrativa del dragón Kerpo, personaje del cuento escenificado “El dragón Kerpo y la princesa Lee Fu”.

Situación similar de construir personajes con partes del cuerpo he apreciado en los títeres corporales, práctica en la cual el títere es confeccionado con: “el cuerpo vivo y orgánico del titiritero y el cuerpo inanimado e inorgánico del objeto” (Girotti, B.2018, p.81).

Técnica en la cual el actor titiritero presta una parte de su cuerpo para transformarla en personaje, el que mediante de un proceso de animación cobra vida interactuando en muchos casos con el artista creador o en otros adquiriendo total autonomía desde su condición de personaje para contar una historia mediante sus acciones, generalmente sin palabras. Es decir, una parte del cuerpo del actor se transforma en un personaje animado al cual se le coloca algunos apliques ya sea una pequeña tela para simular un vestuario o algunos apliques objetuales que aparentan el cabello o los ojos en algunos casos , intentando aproximarse lo más posible al objeto evocado de la realidad.

En el caso de la investigación en ciernes se requiere de un desarrollo de la capacidad de generar imágenes con el cuerpo, muy similar a los títeres corporales que permita recrear los personajes con

las partes componentes de la zona superior del cuerpo y en otros casos con toda la estructura corporal superior en su totalidad. Lo que permite que estas imágenes al recrear al personaje atraviesen por los diversos momentos y/o sucesos de la historia, las que serán abordadas desde su práctica particular como personaje, ese actuar expone sobre el escenario su actuar revelará su narrativa en la historia, presentada sobre el escenario teatral, constituyéndose de esta manera su narrativa escénica.

Si mencionamos el presentar la narrativa del personaje, estamos de manera obligada mencionando que se expone ante alguien que lo aprecie, desde esta perspectiva nos referimos a un acto de comunicación, en tal sentido desde este enfoque las imágenes que se generan y articulan dentro de un marco específico de situaciones como es la historia debe ser abordado desde su condición de signo, con el interés de comunicar, en tal sentido las figuras corporales que se generen deben estudiarse desde su condición y categoría signíca

Desde el enfoque mencionado anteriormente podemos entender y estudiar el cuerpo como una unidad semiótica y desde esa característica es la representación de lo que somos, en función de ello existimos en la sociedad e interactuamos en el mundo desde nuestra corporalidad, esa característica de nuestra representación en el mundo y nuestro actuar o proceder en él, le otorga al cuerpo una identidad e identificación, siendo ella su representación social. Y en función de esa representación social de nuestro cuerpo, es decir; somos, existimos y significamos en virtud de nuestra materia corporal.

Pudiendo afirmar que socialmente somos la representación de nuestro cuerpo, de nuestra materia. Considerando también que a su vez el cuerpo tiene la facultad de resignificarse y ser reinterpretado en contextos determinados como el contexto teatral. Entonces, el cuerpo se modifica para cumplir un rol de representación de un objeto diferente al cual representa en el cotidiano. En otras palabras, se puede afirmar que nuestra corporalidad es la plataforma y a su vez material de representación de otros objetos/sujetos.

Esta cualidad representativa se aprecia en las artes de tipo escénico como el teatro, en el cual se plantea el contexto propicio para resignificar el cuerpo, considerando que toda situación dramática planteada propone un mundo ficticio y particular a recrear sobre el escenario, en el cual se convocan y reúnen una serie de sujetos, que serán testigos y partícipes de ese hecho escénico único ,particular y singular ,donde ocurre un encuentro de humanidades, para participar en el acto convivial del acontecimiento, el cual es efímero e irrepetible donde se establece una convención

conciente, según lo definiría Jorge Dubatti en *Una filosofía del teatro* (2016), publicación de la Escuela Superior Nacional de Arte Dramático.

Entonces puedo afirmar que el cuerpo en el teatro, se afecta o modifica (poietisa) para representar o recrear un ser o un objeto diferente al que originalmente representa en el cotidiano, que a su vez ese cuerpo poietizado (personaje) responde a las circunstancias de ese mundo ficcional y particular expuesto en el escenario con el propósito de presentarnos su historia e involucrarnos en medio de ese mundo ficcional particular en el cual habita. De esta manera se puede afirmar que mundo ficcional particular representa ese contexto determinado en el hecho escénico. Esos contextos específicos en el cual nuestro cuerpo es capaz de transformarse se convierte en una plataforma de exposición de esa representación y el cuerpo en el material y a su vez el objeto con el cual se consigue esa representación de otros objetos/sujetos. Esto se logra mediante la complicidad o convención establecida entre el poseedor de ese cuerpo que se altera o se poietisa para representar algo diferente a lo que naturalmente es, y el otro concurrente, que se encuentra en calidad de espectador de esa transformación, quien en una situación de convención consciente está presente para vivenciar esa transformación poietisadora.

Este ejercicio de investigación propone entender al cuerpo desde esa capacidad de alteración y cualidad modificadora, reconociendo esa capacidad de mutabilidad y resignificación respecto a su condición de objeto para la representación. Desde esta perspectiva nos referiremos al cuerpo como un signo y a su vez un agente generador de signos, porque en sociedad ofrece una representación subjetiva del sujeto y ese mismo cuerpo en contextos diferentes y específicos, como ocurre en el teatro, donde el actor utiliza esa capacidad de resignificarse y mutar del cuerpo con el propósito de representar un sujeto diferente. Esta labor desempeñada por el actor de manera eficaz mediante el uso de diversas técnicas que lo conducen a modificar su corporalidad, adoptando una personalidad y estructura morfológica y sígnica diferente. Por consecuencia concluiremos que el cuerpo y la corporalidad del actor es innegable en el hecho escénico.

Ahora, si esta característica de mutabilidad y resignificación es adjudicable al cuerpo y la corporalidad en su totalidad, ¿Será posible que esta misma característica y capacidad de resignificación sea atribuible y aplicable a cada una de las partes constituyentes del cuerpo? Mediante el uso de las imágenes generadas con las partes conformantes de la zona superior del cuerpo intento comprobar esta posibilidad. Ejemplos y modelos al respecto son apreciadas en las experiencias de animación corporal y los espectáculos de títeres corporales, donde el modelado de

los personajes se elaboran desde la imagen generada con el cuerpo o partes de él y su posterior proceso de animación. Haciendo uso del cuerpo resignificado para evocar personajes diversos con fines de representación, elaborando una poética particular desde la corporalidad y la evidente presentación del cuerpo como agente narrativo y lenguaje en escena.

Entonces si el cuerpo se interpreta como signo, siendo capaz de resignificarse, siendo esa cualidad del general posible de trasladarse a los elementos particulares conformantes. Para esto estudio y exploro al cuerpo desde las partes constituyentes de la zona superior del cuerpo comprendida desde el ombligo hasta la base de la cabeza. Compuesta por el tronco, el cuello, la cabeza, los brazos, las manos y los dedos y de forma similar a los títeres corporales, animar estas partes que de manera articulada con la voz, el otro signo corporal, representen al dragón Kerpo en todos los momentos y por todas las peripecias que propone el relato del cuento “El Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu” ,de la autoría de la escritora y maestra argentina Valeria Dávila, quien nos cuenta la historia del Dragón Kerpo desde la etapa de su nacimiento y posterior desarrollo hasta el momento de su singular encuentro con la princesa Lee Fu, en el intento de establecer un vínculo relacional con ella ocurre el evento fatal que ocasiona el incendio del palacio real, hasta la extinción por las llamas ,huyendo ambos volando entre las llamas para desaparecer en lo alto del cielo.

Como mencioné textos arriba esta forma de representar con el cuerpo está amparado en el modelo de los títeres corporales, permitiéndome elaborar imágenes que representen al personaje Kerpo con las partes desarticuladas de la zona superior del cuerpo del actor, este personaje representado con la corporalidad transitará por los diversos momentos del relato de la historia, de esta manera se revelará en escena la exposición narrativa del personaje ,descubriendo sus motivaciones en ese mundo ficcional durante el hecho escénico. Así como los diversos estadios que atraviesa. Esta forma de materializar el personaje desde la composición con partes del cuerpo al complementarse con la voz mediante la narración oral de la historia se articulan en algunos casos y en otros momentos aparecen en escena de manera alternada. En la búsqueda de narrar la historia y el discurso del personaje desde otro plano conceptual compositivo en el escenario, la corporalidad. Considerando que el actor atraviesa permanentemente los planos realistas y los figurativos en el momento de recrear a los personajes con algunas partes de su corporalidad. En vista que las imágenes corporales generadas representan al personaje desde su cualidad figurativa.

Estos diversos momentos por los que atraviesa el espectáculo nos muestra que el cuerpo en el hecho escénico participa tanto desde su dimensión corporal, como desde su dimensión vocal de forma alternada o de manera articulada en servicio de la representación escénica, en ambos casos cuando estas dos dimensiones del cuerpo participan en el juego escénico dentro de sus posibilidades de resignificación con el propósito de comunicar, nos estamos refiriendo al cuerpo desde su condición sígnica.

Antes de explayar las ideas sobre el cuerpo como signo retornaré al nivel inicial, pasos previos al signo está el cuerpo que se modifica y en este caso particular, como ya he apuntado textos arriba, se utilizarán las partes componentes, desarticulando la zona superior del cuerpo para experimentar el encuentro con esas imágenes mediante un proceso exploratorio. En esta labor donde los dedos, las manos, los brazos, los hombros, la espalda y la cabeza logran protagonismo en la elaboración de las imágenes.

Entonces, estas figuras elaboradas con partes del cuerpo concluirán en una representación figurativa del dragón Kerpo. En vista que estas diversas partes del cuerpo, por momentos representará de manera aislada una imagen que sugiere la forma anatómica del personaje y en otros momentos representará de manera articulada con todos los elementos conformantes de la zona superior del cuerpo, mostrando la figura representada del dragón en otras dimensiones volumétricas en el espacio escénico.

Esto no está alejado de las formas de representar el teatro, en vista que el teatro se sustenta en lo figurativo para su elaboración como obra de arte. Esto se hace notorio cuando el actor bajo diversas técnicas compone un personaje. El actor al componer un personaje está representando un tipo determinado de personalidad ajena a él, con su propio mundo particular que transcurre y se revela durante el tiempo que acontece la representación escénica.

Desde estos principios podemos entender al teatro como un mundo simbólico y sígnico por excelencia, tal como afirmara en el artículo Entre diégesis y mimesis: El teatro y las narrativas:” El teatro es un fenómeno complejo, caracterizado por una pluralidad de signos que pertenecen a diferentes sistemas semióticos. Esta variedad sígnica cobra, en el teatro, una nueva dimensión, que permite estudiarlo como fenómeno semiótico en sí mismo” . (Mónaco, Bucci, Cano, Kippes, y Parodi, C.2006.p.20).

Desde esta perspectiva y mirada sobre lo sígnico, simbólico y figurativo de la obra artística se realiza este ejercicio de investigación, internándonos en el terreno de las semiosis corporal, con el

propósito de representar al dragón Kerpo de forma figurativa con diversas partes componentes de la corporalidad del actor.

Esta utilización del cuerpo para representar al personaje de manera articulada con la palabra o narración de la historia constituyen conjuntamente su presencia en el hecho teatral. Ya que los seres existen en función de su transitar en un contexto determinado.

Desde este ejercicio de investigación vamos reconociendo al actor como un agente generador de signos en su ejercicio profesional. Ello demanda del ejecutante en escena seleccionar, ordenar y organizar dichos signos de manera rigurosa en función del relato de la historia y lo que desee comunicar por medio de su discurso. Esta correcta selección y organización sígnica expuesta en la representación nos permitirá exponer de manera adecuada las narrativas escénicas particulares de cada uno de los personajes que participan del relato e interactúan en el hecho teatral, en este caso particular abordaremos al personaje “Dragón”, desde el cual reconoceremos esa capacidad de representación figurativa y como la sucesión de las imágenes generadas nos muestran su transcurrir en ese mundo particular creado en la escena.

Para lograr este propósito es necesario que me involucre en un proceso exploratorio y de reconocimiento de las posibilidades corporales para generar símbolos, luego trasladarlos a los procesos comunicacionales en la escena teatral, otorgándole al cuerpo un protagonismo en el hecho escénico como agente constitutivo desde su condición de signo.

Esta experiencia es plasmada para evidenciar de manera práctica en la escenificación del cuento “El Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”, texto un origen narrativo que permite otorgarme la libertad de explorar la amplia gama de posibilidades para trasladarlo a un terreno diferente a su origen, el escénico. Libertad que recayó en la elección de construir la puesta escénica desde el plano oral mediante la narración de la historia, complementada con el plano corporal y la representación figurativa de los personajes y sucesos de la historia mediante las imágenes corporales generadas con la zona superior del cuerpo.

El texto original está dirigido a un público infantil, para este caso consideré importante mantener esa premisa, en vista que el tema por ser un hecho imaginado y corresponder a un mundo con personajes fantásticos, decidí que la propuesta escénica estuviera dirigida a niños entre los 3 y los 5 años, en este aspecto se sustentaba a su vez en el planteamiento plástico del cuerpo el cual a representar con formas figurativas se enmarcaban perfectamente en las características propias del nivel de desarrollo del pensamiento de carácter concreto que manejan los niños en esos rangos

de edades. Con este grupo etario logramos que este recurso nos sirva no solo con fines representativos, sino también integrarlos a la realización de la presentación a los niños espectadores, mientras el actor va representado con sus partes del cuerpo ,el niño-espectador va imitando los movimientos e imágenes que el actor va representando. Lo cual no solo constituye un espectáculo con características dinámicas, sino también, lúdico, imaginativo e integrador; en vista que involucra al espectador en la ocurrencia escénica.

En resumen, esta investigación se sugiere como una orientación o guía a los jóvenes actores que se animen a trabajar el signo y el cuerpo con intenciones de representación. Considerando que desde los albores del novecientos hasta la actualidad diversos investigadores y maestros del teatro en occidente documentan su preocupación sobre el cuerpo y su participación en la representación dramática, sus posibilidades expresivas, de significación y del movimiento.es decir, integrar al cuerpo como un lenguaje más al servicio del drama escénico. Elaborando reflexiones, proponiendo métodos y algunos otros desarrollando procedimientos que permitan despertar esas manifestaciones expresivas corporales del actor en la escena. Desde los entrenamientos físicos, la gimnasia, las prácticas deportivas relacionadas al control y manejo del cuerpo en el espacio y los flujos del movimiento, teorías del movimiento, etc. Preocupación que nace de una minuciosa observación reflexiva de la práctica teatral en sus tiempos.

Quizás esos procesos e interés sobre el cuerpo expresivo en escena se deban a la mirada que estos maestros tuvieron sobre las prácticas escénicas que se desarrollaban en Oriente, donde la contundencia del cuerpo del intérprete en escena es fundamental para el desarrollo de la narrativa de la puesta escénica. Lo cual a su vez, advierte que para llegar a esos niveles de interpretación desde y con el cuerpo debiera haber un proceso de entrenamiento, preparación, adiestramiento y acondicionamiento del cuerpo y el aspecto psíquico y emocional del acto- intérprete que le permita exponer el cuerpo expresivo como un lenguaje más con su propia semántica y caligrafía que participa en la composición del hecho teatral.

Es decir, entrenar un nuevo intérprete para un nuevo arte escénico que hace del cuerpo su origen capital tanto creativo, plástico, estético y sobre todo sígnico. Considerando el contexto actual, donde lo inmediato de la inmediatez es la prioridad, por consecuencia la imagen y el signo al ser sintéticos y veloz en la transmisión de información se convierten en el mecanismo más adecuado como mediador de la comunicación.

Es precisamente esa cualidad sintética del signo la más preciada y útil para el teatro, en vista que el tiempo teatral, es decir, el tiempo en el cual ocurre el hecho escénico debe buscar sintetizarlo para que se suceda en el tiempo cronológico real, de manera que los convocados al acontecimiento tengan la sensación e idea total y absoluta del transcurso de grandes espacios de tiempo en el relato de la historia.

Entonces por conclusión puedo afirmar que en el teatro se ejecuta un proceso de síntesis temporal que sería imposible llevarlo a efecto en tiempo cronológico real, para ello el hecho teatral debe adoptar mecanismos que conduzcan a sintetizar el tiempo, en esta circunstancia la imagen y el signo se hacen propicio.

La presente investigación está estructurada de la siguiente manera:

En el primer capítulo se expondrá el tema a investigar, sus alcances, posibilidades y el planteamiento de la hipótesis a demostrar.

El segundo capítulo estará constituido por temas relacionados al cuerpo como signo y emisor de signos, su función sígnica en escena, su capacidad de significar y representar por medio de la construcción de signos con el cuerpo y generador de las imágenes corporales con las cuales se representará

El tercer capítulo estará dedicado a los criterios y lineamientos que evidencian la manera y forma que la narrativa del personaje “Dragón Kerpo” se expone en escena.

Mientras que en el cuarto y último capítulo abordaré el proceso creativo bajo el cual se desarrolló el proceso de para llevar a escena el cuento “El dragón Kerpo y la princesa Lee Fu”.

CAPITULO I

1.- Formulación del problema

¿De qué manera la sucesión de imágenes diseñadas con la zona superior del cuerpo evidencian la narrativa escénica del dragón Kerpo, personaje del cuento “El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”?

1.2.-Planteamiento del problema

La formación como actor tiende a reconocer el cuerpo como una herramienta capaz de producir imágenes. Razón por la cual la asignatura de expresión corporal atraviesa toda la formación profesional en la ENSAD. Aunque la preocupación por la participación del cuerpo desde su dimensión corporal en el teatro ha sido y es preocupación constante. Y al parecer esta situación de la participación del cuerpo como lenguaje dentro del hecho escénico muchas veces en las agrupaciones o compañías de teatro tanto aficionado como profesional que se presentan en las carteleras limeñas es poco considerada, donde aún se privilegia la textualidad y el uso de la palabra.

Un indicio de ello puede evidenciarse en la cartelera que ofrece puestas escénicas de teatro de autor o algunas que utilizan abundantes recursos técnicos y grandes aparatajes para cubrir las posibles deficiencias en el rol interpretativo del actor. Están las más exageradas que innecesariamente llevan a escena grandes cantidades de actores con la intención de cubrir espacios.

Recordemos a Antonin Artaud cuando reconocía lo limitado de la participación de las diversas formas de teatralidad referidas en el “teatro y su doble” reclamando la participación de todos los lenguajes posibles en el hecho escénico, haciendo la comparación entre el teatro occidental y el teatro balinés mencionando textualmente a manera de exigencia: “los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena (Artaud, A p,71)”.Apuntando en esta afirmación Artudiana de lo ilimitado de las posibilidades en la escena teatral, siempre y cuando todo tenga orientación en función a su propósito comunicacional. Es decir, explorar al máximo la intervención en el hecho escénico de todos los lenguajes posibles al servicio del drama. Esta advertencia hace pensar que en su época Artaud reconocía una gran ausencia de teatralidad en el teatro, de ello nace su reclamo sobre la tiranía de la verbalización.

En evidente notoriedad de la tiranía de la verbalización en la escena que él observaba en desmedro de los otros lenguajes ,comparándolo quizás con el teatro oriental, donde la imagen y los demás recursos escénicos tiene amplia presencia le otorga autoridad para pronunciar que “El

dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico(...), importa averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión(Artaud, A p,74)".

En este planteamiento Artaud reafirma que todos los lenguajes han de estar presentes, interactuando de manera cordial al servicio de la representación para cumplir el fin comunicacional del drama.

Tal vez suceda por este temor al riesgo, quizás por omisión, hasta se podría sospechar de las limitadas capacidades de gestores artísticos (directores, actores, etc.) o por excesivo temor a no traicionar al texto dramático y por consecuencia al autor del mismo. Aquí cabe recordar a David Coble Sarro, quien en su artículo que parafrasea una expresión de Ludwig Wittgenstein titulado: "Límite de mi lenguaje como límite de mi mundo". (2015, p.45). reclamando o advirtiendo que para embarcarse en cualquier actividad del hombre y la producción artística lo es, debemos tener amplia apertura, sin miramientos ni prejuicios, solo eso permitirá que nuestros mundos no estén limitados, por consecuencia nuestras posibilidades expresivas serán más amplias y convocantes.

Sin olvidar que para tener eficiencia en estas labores ha de haber un proceso previo de preparación y entrenamiento.

Desde estos considerandos abordar la misión de llevar a escena un texto narrativo, es decir trasladarlo del nivel literario al nivel escénico permite explorar y ampliar el espectro de posibilidades, no solo en cuanto a propuestas escénicas, sino que a su vez me permite explorar la participación de otros lenguajes, siendo en mi caso específico el interés de indagar la inclusión de la corporalidad en la confección del hecho escénico desde la generación de imágenes corporales.

En otras palabras reconocer al cuerpo como agente de narrativo en escena desde su carácter de signo que contribuye a la construcción escénica del mundo ficcional que se recrea, permitiendo intervenir al cuerpo como un lenguaje que se integra a los otros lenguajes que el hecho teatral convoca en servicio del relato de la historia el Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu, personajes ambos de fantasía, provenientes del cuento infantil de la autoría de Valeria Dávila, periodista y maestra argentina especializada en investigación histórica .

La misión es llevar el cuento desde el plano literario hacia el plano escénico, para tal fin y a manera de aplicar las imágenes corporales para representar al dragón Kerpo y reconocer así al cuerpo como un signo que en el hecho escénico se resignifica.

El cuento lo elegí en primer lugar por el deseo de contar en mi repertorio personal como actor con una historia dedicada a niños en edades tempranas y ser presentadas en ámbito escolar (salones y/o patios de las escuelas); considerando además que la autora al ser maestra de escuela conoce muy bien las historias, los medios y los mecanismos de narraciones para niños. Lo cual permite no solo tener el tema adecuado, sino que el relato está estructurado en función de los niveles de comprensión de los niños.

Otra consideración es la elección de este texto no dialogado, el cual me permite la libertad de llevarlo a escena utilizando diversos mecanismos que en mi práctica profesional he venido desarrollando, sin la preocupación de estar alterando o desatendiendo las indicaciones que talves proponga el autor, lo cual para algunos podría significar hasta un acto de irrespeto hacia el dramaturgo, además al ser una historia con personajes provenientes de la fantasía permitiendo bajo este aspecto fantástico y lúdico aplicarlo en la construcción del hecho escénico con la licencia de incluir en él diversas maneras de enfocar ese proceso de traslado hacia el plano escénico.

En la última etapa de mi ejercicio profesional como actor ha estado enfocado hacia los niños en las primeras edades. En tal sentido el texto elegido y la propuesta para escenificarlo se hacen propicios para continuar en esa dirección.

Para lograrlo he recogido algunos conceptos provenientes de la narración oral escénica, mediante el cual abordaré el tema relacionado al texto y la oralidad escénica. Mientras que en el aspecto de la corporalidad me asistiré de algunos conceptos y recursos provenientes de los títeres corporales y su técnica de animación de las figuras corporales que me permita animar las imágenes generadas con el cuerpo. Elementos que contribuyen a realizar una propuesta escénica enfocada a un público infantil en edades entre los 3 y los 5 años y por consecuencia en espacios no convencionales, donde la cercanía a los espectadores es fundamental, este resulta ser una característica propia de la narración oral escénica, donde el narrador derriba la cuarta pared generando un vínculo cercano con el público.

En consecuencia, decido plantear mi propuesta escénica orientada a población infantil partiendo desde un texto narrativo (cuento), donde el cuerpo desde su condición de signo y específicamente la zona superior en la que se involucran: cabeza, hombros brazos, manos y dedos se constituyen en un lenguaje escénico con presencia y notoriedad en la ejecución escénica y en un espacio escénico no convencional. Entendamos por espacio escénico no convencional a aquel lugar que no ha sido diseñado expresamente para uso artístico, pero por medio de la intervención del actor se

convierte ese espacio en un lugar de representación teatral. El director argentino Francisco Javier en una entrevista ofrecida a Federico Irazábal y publicada en el diciembre del 2004 en la edición número 4 de Cuadernos de Picadero se refiere al respecto de la siguiente manera:

Ya hacía tiempo que trataba de dilucidar cómo el espacio escénico puede ser generado a partir de las acciones del actor. No un espacio pensado con antelación a los ensayos, sino creado a partir de las acciones. (...) al realizar sus acciones, el actor genera una energía espacial que va dando forma al espacio escénico. (Javier, F. 2004.p, 5).

Considerando que el hombre es materia, el teatro se consolida bajo esta premisa de espacio no convencional desde la materia o corporalidad del actor. Con lo cual el cuerpo vuelve a retomar su preponderancia. Adquiriendo presencia en la escena teatral desde su condición de lenguaje escénico. Desde este aspecto propongo dar respuesta a la inquietud de investigación desde la exploración de las manos, los brazos, los dedos, hombros, cabeza y columna vertebral serán utilizados como agentes narrativos de los personajes, en específico el personaje del “Dragón Kerpo”, estas partes del cuerpo permitirán la oportunidad de crear imágenes, las cuales desde su características figurativas contribuyan en los aspectos de la imaginación, la fantasía, y la introducción a la abstracción por parte del espectador.

Para iniciar el proceso de trasladar el texto narrativo al nivel escénico como primer paso realizo el análisis del texto reconociendo los elementos constitutivos, desarticulando cada uno de sus elementos conformantes:

- 1.-Personajes, el dragón y la princesa, quienes a través de la ocurrencia de los hechos que nos determina la historia atravesarán por diversos sucesos u ocurrencias.
- 2.-Momentos: Referidos a las diversas situaciones que atravesarán los personajes, tanto de manera individual como en los encuentros en los cuales interactúan.
- 3.-Espacios: Determinan los diversos territorios o zonas en las cuales transitarán los personajes en el marco de la historia.

En la búsqueda de explorar e incorporar nuevos recursos narrativos para el acontecimiento escénico, se explorará la generación de imágenes corporales que representen los personajes de la historia a recrear en escena, estas imágenes desde su capacidad de figuración brindan la posibilidad de utilizar estas partes del cuerpo como agentes narrativos figurativos de los personajes, recordando que la imagen es por naturaleza de carácter figurativo, es decir, no es la reproducción realista del objeto, sino representación del objeto.

Desde este uso de la corporalidad del actor se reconoce al cuerpo como agente expresivo, sígnico, elevándolo y reconociendo su categoría de lenguaje escénico, el cual en articulación con los demás lenguajes construyan la narración del hecho escénico.

Para reconocer y explorar sobre esa participación del cuerpo en el hecho escénico como lenguaje y solo para objeto de estudio debemos reconocer los dos planos sobre los cuales el cuerpo expresa, tal como confirman los autores del artículo Entre diégesis y mimesis: El teatro y las narrativas, publicado en la revista De Signos y Sentidos:” El espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas no verbales. Recurre tanto a signos acústicos como visuales. Aprovecha los sistemas destinados a la comunicación humana y los generados por las exigencias de la actividad artística”. (Mónaco, F, Bucci, V, Cano, C, Kippes, V y Parodi, C. 2006, p. 22).

Desde esta afirmación y considerando que en la presente propuesta de investigación exploraremos las posibilidades y capacidades del cuerpo para diseñar imágenes que nos permitan elaborar la narrativa del personaje Dragón, desde este principio, el cuerpo y los segmentos corporales que utilizaremos son observados desde su condición de signos y desde su capacidad de resignificación, explorando y descubriendo su capacidad de elaborar signos ,es decir, resignificarse para representar en función del hecho dramático convocante.

Esto nos enmarca en el estudio del cuerpo, sus posibilidades expresivas y su función comunicadora dentro del hecho escénico. Reconociendo que el cuerpo transmite mensajes desde dos planos o sistemas claramente diferenciados .En tal sentido y para objeto de estudio es necesario precisar estos planos, permitiéndome abordar solo aquel plano o sistema que se encuentre relacionado a mi investigación. En vista que cada uno de ellos maneja sus propios códigos y tratamientos específicos de la siguiente manera:

1.-El plano oral, el cual se transmite mediante la palabra por medio de la voz o sonidos emitidos por la voz y el sistema fonador del cuerpo. Mediante esta característica se traslada el texto del nivel literario al nivel sonoro. Recordemos que el texto al ser verbalizado adquiere la condición de signo lingüístico.

Desde esta condición la palabra se reconoce desde su condición de signo, recordando que el signo es aquello que representa a otro, es decir la palabra representa a aquel referente nombrado.

Por ejemplo, si la palabra del actor menciona o dice “mar”, el oyente desarrollará en función a su experiencia previa un proceso mental en el cual le traerá en referencia la imagen mental que tenga por “mar”. Esta experiencia simbólica se representa en el oyente, en el arte esta

representación es mucho más compleja y exquisita, en razón que desde el arte hay de por medio una carga estética que el artista intenta comunicar a los espectadores, para ello dependerá de la forma, la manera y la intensidad con la cual la palabra “mar” sea expresada, de modo que el espectador sumado a su experiencia previa que posee del “mar” sea impregnada con esa sensación que el artista le transmitió para que esa representación mental que elabora posea un carga emocional determinada y transporte o direcciona la emoción del expectante hacia determinado terreno que el artista desea en función de su relato o discurso de la obra artística. Desde esta característica la palabra pasa de ser un referente sonoro para pasar al plano de signo.

2.-El plano corporal, correspondiente a los sistemas no verbales, transmite los mensajes por medio de la expresión del cuerpo o expresión corpórea. Desde este nivel expresivo cuerpo se expresa desde la materia, la dimensión física del cuerpo se manifiesta, esta corporalidad se desarrolla y desenvuelve en un espacio determinado, es decir se vale de la cualidad del movimiento para conseguir sus propósitos expresivos, además de estar condicionado a su actuar en un tiempo determinado al estar circunscrito en un hecho escénico a narrar el cual está determinado por la historia representada. Con lo cual el cuerpo adquiere la cualidad de signo, ya que para comunicar necesita ser un ente que represente alguien o algo.

En conclusión, cada plano expresivo desde sus cualidades particulares maneja un código específico bajo el cual se manifiestan desde su condición de signos; estos a su vez deben interactuar de manera articulada de tal forma que permitan cumplir la función comunicativa y comunicadora durante el acontecimiento escénico, lo que a su vez permitirá descubrir las narrativas de cada uno de los personajes participantes en la historia. Estas narrativas al estar expuestas o presentadas en una dimensión representativa, se transformaran en narrativas escénicas. En consecuencia las cualidades, actitudes y características de los personajes van siendo narradas en y desde la escena teatral desde los dos planos narrativos del cuerpo, los cuales deben articularse de manera organizada, haciendo posible la trasmisión de la historia y los temas que subyacen en ella.

En este panorama, observo que nuestro medio otorga mayor importancia y presencia al plano oral. Circunstancia que motiva el inicio de un proceso personal de exploración sobre los planos expresivos del cuerpo, siendo el plano oral el cual tiene mayor presencia, decido investigar y explorar como el plano corporal participa en escena con la finalidad de realizar una propuesta escénica en la cual ambos planos expresivos participen en función del discurso del espectáculo teatral.

Para este propósito inicio un proceso de exploración de las posibilidades simbólicas del cuerpo y las capacidades que tienen de representación, descubriendo una amplia gama de posibilidades que las extremidades superiores poseen ,sabemos que toda expresión parte desde la columna, entonces y por consecuencia debemos involucrar en este proceso la participación de toda la zona superior del cuerpo, la columna como raíz de la expresión y las extremidades superiores como los brazos ,las manos , los dedos ,la cabeza y el rostro como complementarias.

Estas características de la zona superior del cuerpo como altamente expresiva ha sido planteada desde Etienne Decroux en sus investigaciones sobre el mimo corporal dramático.

1.3.- Tema

El cuerpo como agente narrativo en el hecho teatral.

1.4.-Objetivos

1.4.1 Objetivo general

Determinar si la narrativa escénica del personaje del dragón Kerpo del cuento “El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu” se evidencia mediante la sucesión de imágenes elaboradas con la zona superior del cuerpo.

1.4.2.-Objetivos específicos

-Diseñar la sucesión de imágenes con la zona superior del cuerpo del personaje dragón en el cuento “El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”.

-Identificar la narrativa escénica del personaje dragón en el cuento “El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”

1.5.-Hipótesis

Habiéndose encontrado que las imágenes corporales han de ser tratadas desde su condición de signo, lo que le atribuye la calidad de elemento representativo que permita la lectura de los hechos por los cuales el personaje transita. En consecuencia, debemos considerar al cuerpo como una herramienta de comunicación en el proceso de elaboración y confección del hecho escénico. Reconociendo a su vez que el actor es un especialista que utiliza su cuerpo, tanto en el plano oral y en el corpóreo como canal transmisor de los mensajes que la historia representada demanda,

podemos entonces colegir que el actor es capaz de construir imágenes y símbolos con el cuerpo (cuerpo poético o poetizado), que contribuyen en la construcción del hecho escénico desde la composición física de los personajes.

1.6.-Justificación

Este ejercicio de investigación significa un aporte a la comunidad artística teatral, en función que aborda al cuerpo como signo y su rol en el ejercicio escénico como agente conformante en el proceso de construcción del hecho teatral desde su dimensión comunicativa.

Es decir, reconocer al cuerpo como un agente emisor de signos, con un lenguaje propio y por consecuencia un lenguaje que interviene de manera activa en el hecho escénico. Demandando del artista ejecutante una especialización en el proceso de significación, organización y selección de los signos corporales descubiertos durante la exploración .Elementos primordiales para la construcción del hecho teatral.

1.7.- Alcances y limitaciones

En presente estudio exploro las posibilidades de elaboración de imágenes con la zona superior del cuerpo, las mismas que organizadas en un orden lógico y sucesivo en función de la historia ,expondrán en escena la narrativa de Kerpo, personaje del cuento “El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu” mediante la animación de las imágenes elaboradas con el cuerpo .

En nuestro país la investigación documentada respecto al tema del cuerpo y sus capacidades de expresión tienen como contexto de estudio la aplicación pedagógica. Siendo muy escasa la documentación referente al cuerpo como lenguaje escénico.

En este caso abordaré el trabajo de investigación referido al cuerpo del actor y su capacidad desde las partes diferenciadas de la zona superior del cuerpo en la cual intervienen los brazo, las manos y los dedos que permiten generar una sucesión de imágenes corporales para evidenciar la narrativa escénica del personaje “Kerpo” del cuento “El Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”.

Para este cometido me asistiré documentariamente de la investigación respecto al cuerpo como agente expresivo desde los maestros representantes de la escuela rusa y la escuela francesa respectivamente: Stanislwski, Meyerhold, Jaques Lecoq,Etienne Decroux, Antonin Artaud quienes preocupados por la participación del cuerpo iniciaron exploraciones con la finalidad de

presentarlo como lenguaje en escena y su capacidad como agente comunicador desde su condición de signo.

Si bien el cuerpo como lenguaje participante en la labor de la representación ha sido objeto de interés por varios maestros lo largo del tiempo y la historia del teatro. Muchos de ellos motivados por su encuentro con las manifestaciones escénicas de Oriente donde la corporalidad es el canal comunicante por excelencia. Intentando recoger esa “poética del cuerpo” inician en Europa, procesos de exploración en un intento por descubrir el potencial comunicador de la corporalidad del actor.

La escasa documentación al respecto específico del cuerpo desde su constitución como imagen corporal animada e interpretada como un agente sígnico aplicado al hecho escénico, determina por consecuencia que desarrolle el trabajo recogiendo referencias de los maestros que han explorado la participación del cuerpo en el teatro ,así como conceptos propios de áreas o disciplinas alternativas como la antropología, la semiótica teatral, los títeres corporales, la teatrología y la apreciación del trabajo desarrollado por algunos artistas nacionales que hacen del cuerpo una herramienta de comunicación en la escena como: Ines Pasic, Ana Santa Cruz , Hugo Suarez, Juan Arcos, etc.

Capítulo II

Al pretender ubicar en este estudio la Narrativa escénica del personaje dragón, preciso que abordaré el estudio de una narrativa individual y la manera cómo las imágenes generadas por la zona superior del cuerpo desde su característica sígnica permite mostrar la narrativa del personaje durante su tránsito en el relato de la historia, Foucault lo describiría así: “el relato había hecho nacer un espacio preciso, poblado, surcado por acontecimientos en los que quien los describía (haciéndolos nacer) se encontraba implicado”(Foucault, M. 1999. p, 266).

Con esta afirmación Foucault nos precisa que la acción en el relato se encuentra enmarcada en las dimensiones de espacio y tiempo. Dicho cronotopo tiene razón de existir con el propósito de circunscribir la historia en un determinado espacio o lugar de ocurrencia, ubicando al suceso narrado en un específico espacio temporal. A su vez, esa realidad en el marco de estas categorías solo tiene validez y autenticidad dentro de ese mundo ficcional que nos propone el relato donde interactúan los seres que habitan ese mundo imaginado por el autor. En palabras de Alberto Paredes quien precisa que:“(...) inventar seres imaginarios dentro de un mundo propio al que podemos asomarnos a nuestro antojo, pero en el que no podemos transitar con el peso de nuestros pasos humanos”. (Paredes, A. 2015 p.58).

Estos seres imaginarios al desenvolverse en ese espacio particular-ficcional, van desarrollando su existir, mediante el cual vamos reconociendo las identidades y personalidades de esos seres que se descubre o manifiesta sobre el escenario. En consecuencia, en el hecho escénico el actor hace uso de sus recursos para interpretar y recrear ese mundo y esos seres, es decir la experiencia narrativa de los personajes que se materializan en el escenario se hacen evidente por mediación del actor; como apuntaremos en el capítulo correspondiente a la imagen y el cuerpo identificaremos que esa mediación desde el actante se hace posible en y desde su cuerpo.

Desde esta condición el cuerpo del actor pasa a representar y recrear (resignificarse) en función de la acción del relato, para ello el cuerpo debe ser identificado desde su condición de signo y desde su cualidad de modificarse para resignificarse, de esta manera el cuerpo se traslada al terreno representativo, entonces abordaré esta representación para que sirva como objeto de materialización del personaje. Entonces, el cuerpo en la escena desde su cualidad resignificadora y para propósitos de este ejercicio de investigación es tratado desde su condición de objeto, recogiendo la afirmación de Joan-Carles Mèlich y Lluís Duch referida en Escenarios de la

corporeidad: “De hecho, el cuerpo es un objeto por medio del cual se articulan las expectativas morales, sociales y culturales de una determinada sociedad”.(p,228) , este cuerpo-objeto será la plataforma en la cual las narrativas se expresen o manifiesten durante el hecho escénico y haciendo alusión a la cita del autor ,esta sociedad esa sociedad a la cual se refiere será entendida como el mundo ficticio que el relato determina, en este caso trataremos del cuento El Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”, presentándonos al objeto(personaje) y mostrándonos su existir biográfico en un contexto determinado.

Es decir, la narrativa del personaje se expone en tanto la historia se va sucediendo. La historia va sucediéndose siempre y cuando estos personajes persigan sus propias y particulares motivaciones los que en algún momento los llevará a un punto de encuentro. Considerando que las motivaciones para el actuar de los personajes pueden ser de diversa índole. En el caso del Dragón Kerpo, la motivación inicial es conocer los alrededores del lugar donde se encuentra su hábitat, para ello su acción es ir volando durante las noches por el lugar, las colinas del Siam; en uno de estos paseos nocturnos se conoce con la princesa Lee Fu y en su pretensión de establecer una relación con ella ocurre el drama del relato.

En conclusión el cuerpo será estudiado desde su condición de objeto y su cualidad de producción de objetos, en el teatro estos objetos serán los personajes interpretados, ya sea mediante la modificación de todo su cuerpo o con alguna parte conformante del cuerpo, en ambos casos se entiende un cuerpo u objeto resignificado. Es decir, el cuerpo como signo, tema que se ha desarrollado en el capítulo correspondiente al signo, el cuerpo y las imágenes que se generan con este cuerpo resignificado para representar al personaje, el cual en su transitar por los sucesos del relato expone su narrativa durante el acontecimiento escénico. Tomemos en consideración que sin la motivación del personaje por pasear en el lugar no ocurriría el encuentro con la Princesa.

Para este propósito se diseñará con el cuerpo o partes de él la imagen del personaje desde su condición figurativa, esta imagen elaborada con el cuerpo deberá transitar por los diversos momentos que determina el relato, para ello adquirirán movimiento que es determinado por las condiciones y cualidades de movimiento que el personaje representado manifieste en cada momento relatado. Esta imagen en movimiento como tiene calidad de representación la determinaré como “imagen corporal animada”. La cual como ya he mencionado desde su característica figurativa representará al personaje durante los diversos momentos del relato.

Esta experiencia escénica concluye cuando estos signos llegan al espectador, entendiendo al teatro como el encuentro con el otro (espectador), quien cumple su rol de intérprete de lo representado en la escena, en palabras de Ximena Argote, quien precisaría al respecto en un acápite de su tesis doctoral:

El espectador vive el arte como una experiencia particular, como un proceso comunicativo, lleno de símbolos, en la que le exige un trabajo de construcción permanente, no sólo como un ejercicio interpretativo, sino como el reconocimiento de la experiencia del otro. (Argote, X. 2017 p, 71)

En conclusión, la ocurrencia del relato en el hecho escénico es recepcionada por el espectador, el cual realiza el ejercicio de interpretación de todos los signos expuestos en escena, este proceso ofrece como resultante la elaboración de conceptos respecto a lo apreciado sobre el escenario y la identificación de los personajes en función de sus narrativas particulares y sus encuentros durante los sucesos del relato.

2.1.-La narrativa.

La narrativa es un género literario donde están comprendidos el cuento, la novela y otro tipo de relatos recogidos de la realidad o ficticios; por lo general escritos en prosa que narran o cuentan una serie de hechos y sucesos por los cuales atraviesan los personajes que intervienen en la historia. En nuestro caso y para objeto de nuestra investigación interpretaremos la narrativa desde su condición de contar los hechos o sucesos. es decir, lo narrativo interpretado desde lo que es narrado.

Existen diversas formas de narrar un hecho, siendo las más comunes la oral y la escrita, y ambas nos remiten al uso de la palabra. Sin embargo no podemos obviar las otras maneras de narrar un relato o historia: narrativas corporales, animadas, sonoras, visuales.

Estas maneras las han experimentado ampliamente el comic, la historieta, la pintura, el cine. Cada una de ellas desde sus maneras y reglas particulares de brindarnos el relato. Sin olvidar además que toda narrativa cuenta una historia y a su vez emite un discurso.

La narrativa es identificada como género literario. Pero una de sus acepciones nos indica que es el acto de contar algo de manera ordenada, lógica y consecuente.

No podemos obviar que para la acción de narrar deberá relatarse la historia de algunos seres que atraviesen alguna aventura o suceso. Estos seres serán identificados como personajes.

Según el diccionario de la RAE define al personaje de la siguiente manera: cada uno de los seres reales o imaginarios que figuran en una obra literaria, teatral o cinematográfica.

Es decir y como ya he precisado en la introducción a este capítulo, el relato se va descubriendo mientras los personajes o seres que participan en este relato van persiguiendo sus motivaciones y por consecuencia van ejecutando determinadas acciones durante los diversos sucesos que el relato les propone en ese mundo ficcional en el cual habitan. Esas acciones que van adoptando o los momentos por los cuales van transitando los personajes ofrecen como resultante una descripción e interpretación de la narrativa personal o el actuar individual de cada personaje.

Al trasladar esta narrativa a la escena teatral la definiremos como en su *Arte Poética* Aristóteles mencionara:

Porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos; y de costumbres a las modales, por donde calificamos a los sujetos empeñados en la acción; y de dictámenes a los dichos con que los interlocutores dan a entender algo, o bien declaran su pensamiento. (. . . .)Es, pues, la fábula lo supremo y casi el alma de la tragedia, y en segundo lugar entran las costumbres (p, 25-26).

Es decir, trasladando estas concepciones de narrativa hacia el hecho escénico podemos interpretar que las ocurrencias de los personajes se van a presentar o de no ser así el espectador ordenará de manera lógica y consecuente los sucesos percibidos para ir descifrando lo que el personaje quiere y descubrir por consecuencia su personalidad, mediante la interpretación de las formas y maneras como el personaje busca conseguir su objetivo.

En este aspecto y aplicado al ejercicio investigador que me implica debo sostener que esta interpretación de narrativa aplicada en la ejecución escénica es evidenciada en la descripción de los hechos o sucesos por los cuales transita el personaje de manera material, representada con las imágenes corporales animadas, entonces esta narrativa adquiere su calidad de escénica en función que se materializa desde y en el cuerpo del actor para ser presentada y expuesta sobre el escenario teatral, dentro del marco del hecho escénico en el cual está inmerso el relato y las acciones de los personajes del mundo ficcional escenificado.

2.2.-La escena

El diccionario de la RAE define escena en una de sus acepciones de la siguiente manera: Suceso de la vida real considerado como espectáculo digno de atención. En otra acepción la define: En arte, representación de un suceso o acontecimiento en que toman parte varias figuras.

En ambas interpretaciones del término nos remite a un hecho de representación, lo cual por consecuencia lleva a la idea que al ser representado ha de haber necesaria y forzosamente alguien que lo aprecie, un espectador. Y en el cual intervienen varias figuras, en este punto podemos interpretarlo como la intervención de varios actores en el hecho que se aprecia o expone. Esta multiplicidad de figuras también la podemos entender y trasladándola al ámbito teatral y a la situación de representación que el teatro invita, a la lectura de aquellas figuras como imágenes o signos a interpretar que nos permite contextualizar toda la escena presentada en función de generar una lectura de la misma con mayor precisión, en función de un relato determinado y que se ajuste a las unidades dimensionales propias de acción, tiempo y lugar que determinan el hecho escénico.

Pavis en su diccionario teatral se refiere a escena como el lugar donde ocurre el acontecimiento teatral. Por consecuencia remitiéndonos a lo escénico como:

- 1.-Que tiene relación con el escenario
- 2.-Que se presta a la expresión teatral. Una obra o un fragmento, son a veces, particularmente escénicos, es decir, espectaculares, susceptibles de ser montados e interpretados fácilmente.

En tal sentido lo escénico ocurre sobre el escenario (espacio escénico), el lugar donde el actor desarrolla su actividad profesional. Es decir, lo escénico en una de sus formas se encuentra íntimamente vinculado a las actividades que el actor en su labor interpretativa desarrolla y como ya se ha precisado ,la actividad representativa del actor transita y atraviesa desde la dimensión corporal del actante. La misma que se ejecuta dentro de un escenario o espacio escénico definido. Entiéndase espacio escénico en su dos formas e interpretaciones claramente distinguibles siendo la interpretación práctica como aquella en la cual el actor representa, el escenario propiamente dicho y está la otra interpretación ,la simbólica que define el espacio escénico como el lugar en el cual se encuentra el personaje, el espacio o mundo ficcional creado por el autor.

Siendo esta interpretación simbólica del espacio escénico la más propicia para mi estudio y por medio de la cual se pone de manifiesto la narrativa y el discurso del mundo ficcional, en su relación

con las diversas narrativas particulares de cada uno de los personajes o seres que participan del relato que los convoca.

Desde este carácter simbólico entendemos que espacio escénico puede ser entendido como aquel lugar donde un actor se detenga a realizar algún acto de forma extracotidiana, un acto poético y ello convoque a alguien o algunos interesados en observar y participar de este acontecimiento. Pero este tema ya es labor del otro integrante del acontecimiento, el espectador, en palabras de Enrique Pardo en su artículo Una Narración no Narrativa: “Voy al teatro para compartir de manera vivencial una experiencia, o para participar en una “sesión” de tipo espiritista, donde el espectador participa, sostiene y completa la redacción y la prestación del actor”.

En ese sentido recordemos que el espectador forma parte importante en este proceso de comunicación que es el teatro, el cual se da mediante el hecho escénico que ocurre sobre el escenario, el espectador observa y retiene los diversos mensajes que los personajes van produciendo, estos mensajes son lanzados a la platea de manera simbólica, apuntemos que la voz del actor y las palabras que con ella emite son representación del objeto referido, es decir, si el actor dice silla, el espectador en su cabeza imagina un aparato con cuatro maderos con respaldar que tiene un fin utilitario, el sentarse. Es de esta manera como el espectador realiza la elaboración de imágenes mentales con las cuales representará el objeto referido. En el caso del teatro las referencias a imágenes son mucho más complejas al intervenir varios lenguajes en el hecho escénico. Todos estos mensajes son observados y retenidos en el espectador, desde la escenografía, la música, los vestuarios, las tonalidades de luz y el cuerpo en movimiento, el cual a su vez tiene diversa interpretación en función de su ubicación en el espacio y su intensidad o calidad de movimiento que adopta en determinadas circunstancias. Todas estas informaciones las recibe el espectador a manera de imágenes y cada una de ellas en su sintaxis particular de acuerdo a cada lenguaje, estas imágenes son recibidas y procesadas mentalmente por el espectador, permitiéndole desarrollar conceptos en virtud de la significación que de ellas en su relación de interdependencia y complementación se desprendan.

Entonces, podemos concluir que el hecho escénico es un desfile de imágenes provenientes de cada uno de los lenguajes que intervienen, estos lenguajes con su sintaxis particular son organizados mentalmente por el espectador

2.3.-Narración oral escénica

El acto de narrar sucedió con muchísima anterioridad a la existencia de la escritura. Es por medio de este mecanismo que se transmitían los saberes, conocimientos, aventuras y/o misterios que los primeros hombres habían logrado descubrir del mundo. Tal como reconoce Negrin, M.” La voz ha sido el soporte constitutivo de toda obra denominada, en virtud de nuestro uso habitual, “literaria” (2018, p.5).Ejemplo de ello nos brindan las historias de tradición oral que han pervivido hasta nuestros días, compartidas y trasmitidas por los juglares y rapsodas evidencian ese carácter oral de los albores de la literatura.

Apostados en las plazas o invitados a un banquete, en la intimidad de los monasterios o en medio del bullicio de las cortes, ambulando en el hormigueo de los espacios públicos y en la penumbra de los ámbitos domésticos, estos herederos y guardianes de la historia, custodios de la poesía y de las lenguas, propagadores de mitos, leían en voz alta, recitaban de memoria, salmodiaban o cantaban frente a un público de oyentes, facilitando los placeres auditivos (Negrín, M.2018, p.9).

Con el transcurrir la práctica de la narratividad oral fue profesionalizándose para llegar a conformarse como lo que ahora conocemos como narración oral escénica. Pero ¿Qué es narración oral escénica?

En el artículo Tendencias investigativas sobre la narración oral en la escuela. (2009-2014) los autores López de Parra, L., Pérez, L. y Ramírez, B. (2015, p. 163) citan a Garzón de la siguiente forma:

La narración oral es el arte de este narrador oral escénico que puede contar un mito, una leyenda, una anécdota, un relato, un cuento, una novela, entre más, porque puede hacerlos suyos con el niño, con el joven, con el adulto, cada uno como tal, o con todos a la vez en cualquier espacio posible, para reinventarlos como maravilla creadora.

Esta mención nos invita a no tener límites en la misión de abordar la escenificación o el traslado hacia el escenario del cuento desde su reinención como maravilla creadora nos brinda las licencias para ello.

2.4.-La narrativa en escena o narrativa escénica

Para entender con mayor precisión la interpretación de narrativa que estoy determinando para este ejercicio de investigación, me remitiré a Vargas, D. V. (2012) al respecto afirma que “Las narrativas (.....), son actos comunicativos que relatan la realidad en un espacio o tiempo determinado” (2012 p.422).

Si entendemos a la narrativa como la acción de contar algo en un determinado espacio y tiempo, asociándola a la conceptualización de lo escénico, como se ha descrito textos arriba, refiriéndonos a las ocurrencias sobre el escenario teatral. Componiendo el constructo **narrativa escénica**, refiriéndome al espacio escénico (escenario) como la plataforma sobre la cual se realiza el proceso relator (narratorio del hecho), el lugar en el cual por medio de diversos mecanismos simbólicos se contará un hecho o suceso. En el presente estudio abordo la narrativa del personaje Kerpo el Dragón, la cual es realizada por medio de la utilización de la zona superior del cuerpo del actor transformado en imagen, y desde su característica figurativa representa al personaje.

Esta narrativa presentada en escena es la que media la relación entre el mundo ficticio y el espectador, mediación por la cual el espectador accede a ese mundo representado. (García, J.L. 2004,p.513).

En este ejercicio narrativo en la escena o narrativa escénica se apreciará y reconocerá al personaje Kerpo en toda la gama de características que el devenir del relato le demande. Descubriéndose y revelándose el personaje en el hecho ficcional. Es decir, mientras va sucediendo u ocurriendo el acontecimiento escénico se va descubriendo las características del personaje por medio de la exposición de su narrativa, este hecho se realiza mediante su interacción con los demás personajes. En conclusión, en el acontecimiento escénico el espacio de ocurrencia de la narrativa se hace tangible desde la experiencia del sujeto enmarcado en la situación dramática la cual ocurre en el marco de las unidades de tiempo y lugar. En estas circunstancias se reconocen las características particulares del personaje, en su relación con los diversos estadios por los cuales atraviesa durante el hecho dramático. Esto le otorgará una identidad narrativa, la cual es su identidad personal, materializándose en el reconocimiento e identificación como personaje.

Desde estas lecturas y para objeto de mi investigación se hace necesario componer la interpretación de Narrativa Escénica como la característica de contar o narrar un suceso de manera lógica, ordenada y consecuente sobre el escenario, la narrativa escénica se va evidenciando mientras el hecho teatral va desarrollándose.

En el espacio teatral se convocan las narrativas orales como palabras y/o sonidos y las narrativas visuales, como la escenografía, vestuario, convocándose diversas formas narrativas. En el teatro existen diversas formas narrativas,

En la puesta en escena del Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu se convocan la narrativa oral con la cual se narra los sucesos de los personajes y la narrativa visual, utilizando la zona superior del cuerpo recreamos los personajes en los diversos momentos del relato, estas imágenes se generan modificando las diversas zonas de la parte superior del cuerpo como el tronco, los brazos, las manos y los dedos, los cuales al ser resignificados representan al personaje de manera figurativa. Estas imágenes corporales son ordenadas de manera secuencial tal cual el relato, formando una matriz de imágenes del personaje dragón.

Bajo este sistema se relatan los hechos a través de una sucesión de imágenes generadas con el cuerpo, como agente narrador o relator, con lo cual iremos descubriendo los diversos momentos por los cuales el personaje “Dragón” transita durante la historia. Este transcurrir nos va exponiendo su actuar y proceder, es decir, su narrativa.

Desde la teoría de la comunicación identificaríamos de la siguiente manera a los elementos que participan en el proceso comunicativo

-Canal: el cuerpo.

-El código; las imágenes corporales.

-El mensaje: Lo que se cuenta.

Narrativa escénica corporal

En nuestro caso la narrativa del personaje dragón se revela mediante la articulación de la narrativa oral y la narrativa corporal.

En nuestro caso particular y para objeto de estudio nos trasladaremos a desarrollar como el personaje se hace presente en su “Ser” mediante la narrativa corporal.

Estas dos narrativas de manera articuladas

2.5.-El cuerpo como mediador de la narrativa o narratividad del personaje. ¿Dramaturgia del cuerpo? ¿Poética del cuerpo?

Nuestro cuerpo desde sus características y comportamientos es una representación de lo que somos en todas las dimensiones humanas:” el cuerpo constituye el ámbito más próximo y más importante de la relacionalidad propia del ser humano”. (Duch, Ll. y Melich, J. ,2005.p.18).

Entonces todas las experiencias sociales están atravesadas por la experiencia corporal y la representación de esta corporalidad que nos identifica. En consecuencia el sujeto es representado por el cuerpo, el que a su vez desde esa característica de significante es el mediador en las relaciones interpersonales.

Es decir, el sujeto existe en tanto es ser y ese ser manifiesta su existencia en su interacción mediante su corporalidad en el mundo de los fenómenos, en un espacio y tiempo determinado. Entonces, si el ser humano es cuerpo y este cuerpo es herramienta mediadora actuando como representación del sujeto en función de su accionar en el mundo, lo cual revela su identidad, me atrevo a afirmar que desde el plano comunicador cumple el rol de comunicar en su entorno social la existencia del ser y sus cualidades tal como afirman Duch, Ll. y Melich, J. (2005) citando a Paul Ricoeur " la identidad humana es una identidad narrativa, una identidad que se configura y se manifiesta en el tiempo mediante toda una retahíla de formas diversas, contrastadas y, a veces, incluso contradictorias " (p.24). Al ser una representación y para fines de estudio lo trataremos desde su condición de objeto, entonces podemos interpretarlo como un símbolo. Entonces en el teatro este sujeto-cuerpo-imagen (actor) y su capacidad de resignificar este sujeto-cuerpo –imagen tiene la posibilidad de modificarse para convertir a este sujeto en un ente diferente (personaje) y su cuerpo modificado en una herramienta narrativa de ese mundo particular por el cual atravesará este personaje.

Entonces el cuerpo se convierte en ese eslabón que hace posible la representación de ese mundo ideal, siendo a la misma vez medio y fin. El cuerpo como medio enlaza ese mundo imaginario para traerlo a la realidad escénica, mientras que como fin en él se sucede todo ese mundo representado en esa realidad en escena.

Convirtiéndose el cuerpo en el soporte de la narrativa del personaje. Para ello es necesario interpretar ese nuevo objeto (personaje) como imagen.

Recordemos que las imágenes tienen la capacidad de representar de manera figurativa a determinado referente. En consecuencia cumplen un rol comunicador.

¿Cómo se evidencia la narrativa del personaje dragón?

Para este propósito el cuerpo deberá ser estudiado desde su condición de signo,

-La narrativa se evidencia desde el signo.

-El cuerpo es significante.

-La imagen se presenta como referente.

La publicidad, el cine, la pintura son especialidades que se valen del poder de la imagen para transmitir información.

El cuerpo se modifica para representar mediante imágenes, estas imágenes ordenadas de manera secuencial y lógica deben ser interpretadas y conseguir elaborar un mensaje determinado a la percepción del espectador.

Entonces en el proceso de significación de determinado discurso temática, en este caso la narrativa del personaje está relacionada a mostrarnos sus características y sucesos por los cuales atraviesa durante la historia en escena.

2.6.-La imagen como agente narrativo

Para esto es necesario componer una secuencia de imágenes. Constituyéndose en una narrativa visual, en vista que todo se transmite por imágenes, en este caso particular estas imágenes son generadas con el cuerpo. Esta narrativa visual se aprecia en el comic, la historieta, el cine, la pintura, la publicidad.

En el teatro ello se hace evidente cuando el actor modifica su cuerpo para componer un personaje.

En el caso de mi ejercicio de investigación, esto se evidencia al generar la imagen del personaje con partes del cuerpo, y posteriormente estas imágenes pasan un proceso de ser animadas para darle movimiento que les permita desarrollarse en el espacio escénico y durante el espacio narrativo de la obra.

2.7.-Elementos que permiten la narrativa de los personajes

La narrativa del personaje desde el plano corporal se evidencia por medio de una secuencia de imágenes que se generan con las manos, dedos y brazos.

De esta manera se va representando con estas partes componentes del cuerpo los diversos momentos y situaciones por los cuales el dragón atraviesa durante la historia, desde su nacimiento hasta el momento culminante en el cual huye del palacio incendiado en compañía de la princesa. Para ello elaboro con estas partes del cuerpo una secuencia cronología de hechos y sucesos que son expuestos en escena, con el propósito de representar la peripecia del personaje durante el acontecimiento escénico.

Estas partes del cuerpo son modificadas para que su significación remita al espectador a la recreación figurativa del personaje. Estableciéndose de esta manera una “convención representativa”, según lo plantea Umberto Eco, establecida entre el hecho escénico y su entendimiento de la representación del objeto en escena (Dragón), este proceso de figuración del “personaje dragón” se logra adaptando en su uso particular la mano, con los cuales se representan las alas del personaje con los dedos pulgar y meñique respectivamente y los dedos anular, medio e índice pasan a constituir el cuerpo del “personaje dragón”, en la edad adulta.

Considerando además que desde este propósito de establecimiento de esta “convención representativa” el “personaje dragón” al ser confeccionado con una parte diferenciada del cuerpo (las manos) se tornan en un símbolo en escena que referirá a dicho “personaje” durante su travesía en la historia en escena.

En consecuencia el “personaje dragón” de ser una recreación figurativa de un objeto ,al trasladarse al hecho escénico se convierte en la simbolización de un agente narrativo, este agente narrativo al desarrollarse en un contexto determinado (la historia) y al ser llevado a escena pasa a convertirse en un signo, objeto que lleva una carga de significativa.

En ese juego simbólico que se establece en el hecho escénico este “personaje dragón”

Para dotar al cuerpo de una característica identificable tomaré la siguiente afirmación de Maletzke,G. :“El lenguaje es, sin duda, el medio de transmisión de las ideas” (1992. p,22).En función de ello el cuerpo se constituye como un lenguaje desde sus formas y maneras particulares de comunicar en esta propuesta. En consecuencia, desde este lenguaje del cuerpo se convierte en el canal narrativo y las imágenes que se elaboran con el cuerpo se interpretarían como el código bajo el cual se transmite el mensaje. En nuestro caso este mensaje será el acontecer y las ocurrencias que en el transcurso de la historia el personaje participa o interviene, de esta manera se va descubriendo su actuar en escena.

Estos son los elementos bajo los cuales la narrativa escénica del personaje se materializa o evidencia.

De esta manera podemos presenciar a través de estas imágenes que el cuerpo genera a los diversos personajes que intervienen en el hecho escénico.

2.8.-El acontecimiento escénico

Dubatti sintetiza el teatro como acontecimiento y lo define así: “el encuentro de presencias, el convivio o reunión social”.

En este acontecimiento se convocan los que hacen y los que expectan, los que muestran algo y los que lo observan, los que dicen algo y quienes escuchan ese algo. Esta relación no es pasiva desde ningún lado, tiene mucha actividad, lo cual lo hace vivo, lo convierte en una real experiencia de reunión. Sucediéndose una serie de inquietudes y respuestas permanentes, dentro de estas inquietudes del expectante en su acción de observar y buscar comprender se establece un diálogo permanente e inquietante entre el hecho escénico que se muestra por medio del actuante. En esta relación, el expectante va elaborando deducciones en función de la experiencia observada, descifrando cada hecho ocurrido sobre el escenario. En ese observar y búsqueda natural de comprensión, se establece una relación de diálogo vivo y permanente entre el hecho escénico y el espectador. De tal forma que el teatro como acontecimiento se materializa en esa relación viva de encuentro.

2.9.-El cuerpo como soporte narrativo

En el teatro el cuerpo se constituye como mediador y soporte o plataforma para desarrollar el discurso del personaje. En relación con los demás dispositivos de la escena (escenografía, sonoplastía, mobiliario, etc)

En una entrevista ofrecida en julio del 2015 por la directora de la compañía teatral chilena Signos, Catherina Valeska Ratinoff Bahamondes y publicada en la página de Nexos: cultura y vida cotidiana declara: En mi caso, la entrada a un proceso creativo surge desde la imagen, las formas y las sensaciones. Todo eso sucede en el cuerpo. Tomo el cuerpo como soporte narrativo.

2.10.-La escena como espacio de la narración. Una experiencia corporizada

En la escena teatral ocurren diversos procesos, bajo los cuales el espectador está expuesto en la experiencia de acontecimiento. Espacio que se convierte en lugar natural de sucesos y ocurrencias que son vivenciadas desde el escenario como desde la platea, en una permanente relación viva.

En este escenario van ocurriendo diversos hechos que el espectador vivencia y de los cuales participa, ya sea de manera activa físicamente, ya sea emocionalmente o también intelectualmente. En estas permanentes presencias activas, unos desde la expresión y los otros desde la percepción, tomando en cuenta que en el teatro actual estos roles no son estáticos, muy por el contrario son

permanentemente intercambiables durante el acontecimiento teatral, lo que hace de esta relación "Convivial", según lo definiría Dubatti.

Por consecuencia en esta relación viva y permanente han de existir procesos de interpretación de lo acontecido, para que esto ocurra deben existir mecanismos y objetos a interpretar. En consecuencia, lo acontecido en la escena, ha de tener un carácter de ser visto leído e interpretado, mecanismo por el cual los acontecido y los objetos que hacen posible este acontecimiento deben tener ciertas características que la percepción del espectador han de identificar y ciertos comportamientos que se ha definir los roles y cualidades de cada uno de los objetos que se interrelacionan en el escenario durante el acontecimiento escénico.

Estos objetos, roles y características identificados e interpretados dan como consecuencia la significancia desde sus cualidades a cada uno de los objetos que intervienen en el hecho escénico, por medio de ello se logra identificar y reconocer la narrativa particular de cada uno de estos objetos.

En este punto de la descripción del trabajo aparece la pregunta ineludible. ¿Por qué elegir un cuento y no un texto dramático?

Recordemos de qué manera Margarita Marín Rodríguez (2007) se refiere al potencial de los cuentos:

La potencia pedagógica del cuento se debe a su estructura secuencial-lineal, con unos personajes reconocibles, y una forma lingüística que la memoria retiene sin demasiado esfuerzo. Sobre todo los cuentos recurrentes que ligan directamente con la necesidad de reiteración sentida por el niño en su anhelo de conocer, reconocer, asegurarse, conquistar la realidad y crecer. Además, el cuento fomenta la imaginación y la capacidad de abstracción, tan importantes en la actividad intelectual.

Perteneciendo los cuentos a un género literario como la narrativa, en la misión de trasladarlo al hecho escénico debo abordar el texto narrativo del Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu desde un análisis respecto a la estructura y los componentes del género, ya que estos son los elementos que permiten exponer el discurso del relato y las narrativas particulares que en el suceden por medio de los personajes.

Recordemos que la narración es el relato lógico de hechos, reales o imaginarios, es decir, la disposición ordenada de acontecimientos que se suceden en un específico y determinado tiempo y lugar.

Capítulo III

3.1-El cuerpo

La existencia humana es material, física, corporal. La materia es lo que da fe y certeza de existir, esa materia que modifica las cosas demostrando de esa manera su existir en un entorno determinado y por medio de esa materialidad interactuante en un contexto el cual modifica, convive y deja huella de su transitar se constituye en un objeto social. Siendo este objeto llamado cuerpo la representación del ser, esta materia, este cuerpo al encontrarse en un entorno o contexto determinado es identificable bajo ciertas características particulares en función de su constitución material y los modos y actitudes de su actuar en ese contexto, le otorgan una identidad e identificación, es decir una interpretación única y particular, subjetiva, desde la cual este cuerpo concluye siendo la representación de un sujeto, en ese sentido se le determina como un cuerpo subjetivo. En las palabras de Marcos Cueto citado por Jorgelina Bover menciona sobre el cuerpo lo siguiente: “El cuerpo es semiótico, no es sólo un ente biológico. Es un sistema de signos y significados. Es un lenguaje en sí mismo. Tanto en términos de sus apariencias como de sus movimientos, sus gestos y de sus comportamientos aprendidos”. (Bover, J.2009, p.23).es decir, está cargado de una significación y por consecuencia es una representación.

“El cuerpo es una estructura lingüística, “habla”, revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio”. (Squicciarino, N. 1990, p. 18).

Desde estos considerandos, trasladando al cuerpo a la dimensión teatral puedo afirmar que representa un elemento ineludible en el acontecimiento escénico, tal como afirmara Lehman : “en ninguna otra forma artística el cuerpo humano(...) es tan crucial” (2013,p.345). Evidenciando de esta manera lo ineludible de su presencia y participación en el hecho escénico, siendo aquella sustancia del ser que posibilita el poner a existir esos mundos o esos entes que transitan durante el acontecer escénico. Esta característica del cuerpo y su capacidad transformadora para recrear mundos Lehman también afirma que :”Cada cuerpo es uno y muchos a la vez(...),el cuerpo se encuentra ligado a transformaciones dramáticas(...)representa el cuerpo y ,al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos”(2013,p.346).

Desde esta afirmación el cuerpo adquiere otra característica primordial en el teatro, la condición de emisor de signos por medio de esa transformación permanente a la que está sometido para el juego de la representación.

Entonces podemos continuar estableciendo que en la escena teatral el cuerpo deja de ser solo la representación del ser, para convertirse en entes que dan vida a otros seres y para ello el cuerpo hace uso de su capacidad de transformación para convertirse en un signo.

3.2.-La imagen

En una interpretación básica y elemental podríamos conceptualizar la imagen como la recreación, representaciones o reproducción de los fenómenos de la realidad en su aspecto o forma exterior. Es decir, figura o representación de una cosa percibida por los sentidos. Esta afirmación nos remite solo y exclusivamente a la copia tal cual del objeto referente. El diccionario de la RAE define la imagen como: Figura, representación, semejanza y apariencia de algo. Talves recogido desde su raíz latina como “imago” que a su vez nos remite a imitari (retrato o reproducción).

Desde el terreno del Arte la imagen adquiere una interpretación de mayor envergadura como lo refiere el diccionario filosófico de Rosental e Iudin (1984.p.225) refiriéndose a la imagen artística, es decir la imagen enmarcada en un contexto de arte, de la siguiente manera:

Forma de reflejo (reproducción) de la realidad objetiva en el arte desde las posiciones de un determinado ideal estético. (...) En la imagen artística se asimila y transforma mediante la fantasía creadora, la imaginación, el talento y la maestría del artista, el objeto específico del arte: la vida en toda su diversidad y riqueza estéticas, en su integridad armónica y colisiones dramáticas. La imagen artística es la unidad indisoluble e interpenetrante de lo objetivo y lo subjetivo, lo lógico y lo sensorial, lo racional y lo emocional, lo abstracto y lo concreto, lo general y lo individual, lo necesario y lo casual, lo interno (sujeto a leyes) y lo externo, el todo y la parte, la esencia y el fenómeno, el contenido y la forma. (...)Las imágenes que expresan determinadas ideas y sentimientos estéticos se crean sobre la base de esta fusión, plasmada con ayuda de los medios materiales específicos para todo género del arte (palabra, ritmo, color, luz y sombra, proporcionalidad, escala, montaje, primer plano, escorzo, &c.).

Otra interpretación para tener más claridad al tema es proporcionada por Villar García, M., Ramírez Torres, G y Ramírez Torres, J. en el artículo El valor de la imagen representada, publicado en la Revista Legado de Arquitectura y Diseño, en el cual explican el concepto de imagen desde una cita extraída de Abraham Moles de la siguiente manera:” “la “imagen material” que permite

al receptor o al espectador considerar, en su conciencia, un aspecto del mundo que le es próximo o lejano, pero que en cualquier caso no está “aquí” sino “en otra parte” (2014. P.53).

La imagen al ser reproducción de una realidad y teniendo la particularidad de representar de forma no verbal y colocada en un determinado contexto, como puede ser el hecho escénico tiene por propósito transmitir un mensaje o idea a quien la aprecia. En este sentido las imágenes se presentan de diversos tipos y clases que son utilizadas en función del mensaje a comunicar y del tipo de receptor hacia el cual se comunica.

“Barthes plantea que la palabra imagen se convierte en huidiza, y puede remitir tanto al mundo físico como a una representación mental “(Villar García, M., Ramírez Torres, G y Ramírez Torres, J. 2014. P.53), es decir, el referente puede provenir desde el mundo real, como del mundo imaginario o ficticio.

3.3.-Lo figurativo de la imagen

Al hablar de imagen estamos mencionando una forma plástica. La cual nos refiere a ser un volumen que esta debida y expresamente diseñada con determinada intención de transmitir un mensaje, opinión o discurso. Elaborada de manera que sus componentes y atributos estén debidamente seleccionados de manera que cumplan su rol comunicador.

Es representativa en apariencia del objeto real referido. Haciendo la salvedad que no necesariamente ha de ser copia fidedigna, sino que puede sugerir en apariencia la representación del objeto y ser reconocible por su aspecto.

En el caso particular del Dragón Kerpo y la princesa Lee Fu el personaje del dragón es representado de manera figurativa mediante la adaptación y modificación de los dedos y manos del actor en determinado momento, en otros con partes de los brazos y en la edad mayor con el cuerpo en su totalidad. Durante los diversos momentos del relato de la historia el dragón transita por variados momentos de su ciclo de vida y para cada uno de ellos el cuerpo será modificado de manera diferente tanto en las partes del cuerpo a utilizar como en las dimensiones que en el espacio escénico ocupe el cuerpo del actor modificado para ser la imagen representativa del dragón.

3.4.-El signo

El signo lleva inserto una interpretación a realizar por parte del receptor u observador, “El signo se utiliza para transmitir una información, para decir, o para indicar a alguien algo que otro conoce y quiere que lo conozcan los demás también” (Eco, H.1990.p.21). Por lo tanto es una unidad de la significación que evoca algo determinado en función del contexto en el cual es ubicado.

En el caso de la investigación que realizo para este estudio una de las acepciones de signo que registra Umberto Eco en la publicación signo es la más precisa a este trabajo: “9. Cualquier procedimiento visual que reproduzca objetos concretos, tales como el dibujo de un animal, para comunicar el objeto o el concepto correspondiente.” (Eco, H.1990.p.13).

La interpretación de las imágenes que se generan con el cuerpo evocando al dragón Kerpo se ajusta a esta explicación referida por Eco. En consecuencia esas imágenes al ingresar en el plano de movimiento deben continuar ajustándose a reflejar con la mayor precisión las características propias que debe reflejar en cada suceso por los cuales atraviese el personaje, de tal manera que continúe con la interpretación adecuada (significado) y su significación por parte del espectador. Entiéndase la significación como aquella interpretación subjetiva que se encuentra detrás de la imagen tal cual referenciada:” La significación no es meramente el objeto mentado (...) es la idealidad, el contenido intencional (...) es la mención o referencia objetiva, lo que acompaña a las expresiones varias”.(Díaz, C. 1969,p.43).

3.5.-El cuerpo como representación y signo

Si el cuerpo es una evidencia de existencia, siendo entonces una representación del ser humano y si esta característica la particularizamos, nuestro cuerpo es la representación de una identidad la que está determinada por el contexto en el que se desarrolla y existe este cuerpo, entonces, el cuerpo existe en función de su actuar en un contexto determinado, formándose su conciencia individual. Es decir, el cuerpo se hace símbolo siempre y cuando se encuentre en un contexto determinado: “El cuerpo es nuestro capital simbólico mínimo: con él nacemos, aparecemos ante el mundo y decimos, antes que cualquier otro mensaje, que estamos ahí, que existimos.”(Finol, J. 2009, p.128).

En ese contexto el cuerpo es percibido como símbolo, y según la afirmación de Adrián Escudero en su artículo El cuerpo y sus representaciones (2007.p. 142) : “El cuerpo cambia, sufre alteraciones, ve modificada su realidad física y, de manera indefectible, forma parte de un orden

simbólico” y convive en sociedad al interactuar en ese mundo fenomenológico, el establecimiento de las relaciones hace posible el actuar de ese cuerpo adquiriendo significación sónica, siendo percibido e interpretado de determinada forma y manera en función de la interpretación de ese actuar. Entonces, el cuerpo en el mundo fenomenológico es interpretado como un signo, por consecuencia en cualquier contexto de interacción el cuerpo es un signo, adquiriendo características y cualidades propias y particulares que le permiten existir, ser.

Entonces, si el cuerpo es trasladado a un contexto diferente al original deberá adaptarse, ser otro signo que le permita existir con solvencia en ese nuevo contexto. Poniendo en marcha sus capacidades adaptativas. Esta característica se hace evidente en la escena teatral cuando el actor es trasladado del mundo cotidiano y fenomenológico habitual a ese mundo extracotidiano del escenario teatral. Para ello deberá modificar su interpretación sónica como individuo social para establecer su “nuevo ser” (personaje) con solvencia y eficacia en función de la interpretación escénica. En palabras de Jorge Dubatti estaríamos hablando de un cuerpo poietizado, ese que adapta sus formas en función de un hecho artístico: “Llamamos poiesis al nuevo ente que se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal (Dubatti, J.p.34)”.

Desde esta característica corporal de poietizarse

3.6.- Teorías del teatro sobre el cuerpo.

El registro que se tiene sobre el estudio del cuerpo y su participación como lenguaje escénico data desde la investigación y reflexiones de Constantin Stanislavski, considerado el precursor en el interés de sistematizar el trabajo del actor sobre su papel desarrolla originalmente una propuesta de técnica para el actor partiendo desde la exploración sobre procedimientos de índole emocional y psicológica del actor que lo conduzcan al encuentro con una técnica idónea de representación. Insatisfecho por la forma de representación recitativa que en su momento se realizaba en el teatro, la inexistencia de espacios formativos para los actores y ante la ausencia de alguien que se encargue de modificar ello, se encomendó la tarea de modificar esa realidad, sin sospechar que los arribos de sus reflexiones serían el punto detonante que renovarían la escena teatral de ese entonces, dando pie a las intenciones permanentes a través de la historia de continuar con las reformas del teatro. Aplicando en una primera etapa un proceso de entrenamiento actoral y técnica de representación desde el plano psicológico. Sin embargo en la última etapa de su vida e indagaciones recayó en lo que denominaría el Método de las Acciones Físicas, en la cual el cuerpo, sus características y

capacidades sustentarían el elemento primordial de su técnica en esa búsqueda de la veracidad al actuar. Pero esta vivencia interna explorada debe ser manifestada y transmitida hacia el exterior desde y con el cuerpo, en tal sentido, era necesario que el artista posea un cuerpo preparado y entrenado que permita “hacer visible esa vida invisible y creadora”. Para ello adoptó estrategias de entrenamiento físico provenientes desde la gimnasia, acrobacia, la esgrima con lo cual el actor adquiriría una disposición corporal y psicológica; así como también adquirirá lo que Stanislavski llamaba la “plasticidad del movimiento”, expresada en la capacidad de exteriorizar con el cuerpo de manera plástica, armoniosa y fluida por todo el cuerpo esa motivación interna, constituyéndose en uno de sus principios de la expresión del cuerpo.

Teniendo en cuenta este principio el actor se encuentra dispuesto a explorar el proceso de construcción de su personaje partiendo desde la improvisación de la obra desde el relato breve y no muy detallado por parte del director, sin conocimiento previo por parte de los actores del texto. Estas sucesivas improvisaciones resueltas desde la perspectiva del actor, resolviendo en función de lo que el mismo actor haría inmerso en esas circunstancias dadas del personaje. Procedimiento que lleva al actor a construir su personaje partiendo de sí mismo.

Esta sucesión de circunstancias dadas resueltas desde la acción física y organizada de manera lógica y con coherencia en un todo orgánico constituirían lo que Stanislavski llamaba: **la línea ininterrumpida de las acciones físicas**. Componiendo su partitura física del personaje, dispuesto a pasar a la siguiente etapa donde aprendería el texto que luego será insertado en su partitura.

Por su parte Vsevolod Meyerhold, uno de los mejores discípulos stanislavskianos emprendería un proyecto de investigación de entrenamiento actoral llamado La Biomecánica, motivado en el descubrimiento de nuevas formas teatrales que permitan una nueva estética en la puesta en escena de su época. Dentro de estas necesidades a afrontar también se encontraban los procesos de interpretación y del trabajo del actor.

Fundamentando inicialmente el postulado del Teatro de la Convención Consciente, planteando una reformulación estética y conceptual del acontecimiento teatral, donde el espectador debiera tener plena conciencia de lo que ocurre en escena no es algo real, haciendo evidente que se trata de una escenografía y de actores que interpretan y forman parte del juego teatral.

Ante tal planteamiento se ve enfrentado a contar con un nuevo intérprete que se aleje de todos los postulados de verosimilitud emocional y psicológica, en tal panorama se encuentra con una carencia de actores entrenados y preparados para esa nueva propuesta, la cual planteaba al cuerpo,

la voz y el diseño del movimiento en el espacio en las principales herramientas que el actor detenta y debe manejar para establecer la comunicación con el público. Haciendo del cuerpo el punto referencial del actor, con el cual debe ser hábil para componer un preciso diseño de movimientos que se encuentren al servicio del juego dramático permitiendo que esta partitura de movimientos adquiera vida, sea vital, genuina, para ello el actor ha de valerse de la improvisación dentro de esa partitura.

Para este cometido Meyerhold estudió el comportamiento de la mecánica del cuerpo en las actividades físicas cotidianas, descubriendo lo que llamaría el *otkaz*, el impulso de toda acción, ese previo impulso en sentido contrario a la dirección del movimiento que el cuerpo ejecuta para cada actividad física y el *posyl*, el cual es el movimiento o la acción en sí, es decir la continuidad del *otkaz*, la realización de la acción propiamente dicha.

Pero toda acción tiene un principio y a su vez un final, en esa etapa de término el movimiento gradualmente va disminuyendo en su velocidad hasta el mínimo, a lo que Meyerhold denominó “*tormos*” o “*freno*”, a su vez este freno puede significar un nuevo *otkaz*, que impulse una nueva acción, aunque también podría convertirse en un *stoika*, donde el movimiento es retenido, fijado en estado dinámico reteniendo el impulso.

Mediante estos principios aplicados a la ejecución de una acción determinada en escena el actor debiera, según afirmación de Meyerhold, adquirir una musicalidad para la puesta en escena.

Por su parte en Francia Jacques Copeau, quien en una primera etapa sustentaba la preparación física de los actores en diversas prácticas deportivas, posteriormente la música de la mano con el entrenamiento físico fueron incorporándose en el proceso, conduciendo al juego escénico. Llegando a incluir dentro del plan formativo en su escuela de actores el curso de “Música corporal” donde recogía conceptos del ballet para entrenar a los alumnos en tiempo, ritmo, espacio, fuerza, velocidad, volumen, intensidad y peso.

Estas habilidades desarrolladas junto a la utilización de la máscara noble o máscara neutra que cubría el rostro del actor con el propósito de entrenarlo en la exploración de las posibilidades expresivas y comunicativas del cuerpo tiene como resultado desarrollar un actor entrenado en dos fundamentos esenciales: el cuerpo y la neutralidad.

Lo iniciado por Copeau, fue heredado por Etienne Decroux con su mimo corporal dramático continuando la senda trazada por su maestro, tomando como punto de partida los ejercicios de expresión corporal. Desarrollando una disciplina que exploró el cuerpo como materia escénica

creativa. Eliminando el vestuario del actor, los objetos del escenario, privilegiando la improvisación como raíz del proceso creador, partiendo desde un hecho cotidiano y aparentemente habitual que permite desarrollar sobre las reflexiones profundas, como por ejemplo de una simple acción como coger una flor reflexionar y explorar estéticamente ese hecho llegando a ideas como el amor, la nobleza, etc. Desarrollando una propia estética no realista, donde lo importante en ella es la labor del cuerpo y la función estética que este estilo de representación desarrolla en el actor.

En Decroux vemos la expresión de un arte no realista, donde el cuerpo trabajado y desarrollado del actor como objeto estético es capaz de “plasmear y evocar formas y conceptos abstractos a partir de la realidad que se muestra”. (Ruíz, B. 2012.p, 243).

Para que esta representación estilizada sea posible Decroux establece una jerarquía de las zonas del cuerpo, otorgándole un privilegio, por su alta gama expresiva, a las articulaciones del tronco (cabeza, cuello, pecho, cintura y pelvis) respecto al resto del cuerpo. Mientras que los “hombros, brazos, manos, piernas, pies y rostros tienden a supeditarse al impulso y a la expresividad del tronco (Ruiz, B. 2012.p, 244)”.

Estas estructuras corporales tienen determinado y específico manejo en función de ciertos principios planteados por Decroux como:

-La segmentación del tronco que permite movilizar cierta sección del mismo inmovilizando otras de sus partes constitutivas.

-El contrapeso para describir la parte del cuerpo que se moviliza en dirección contraria a la zona del cuerpo que se moviliza para generar cualquier acción mimada con el propósito de poner énfasis en la actividad corporal desarrollada, generando la interpretación y lectura deseada en el espectador “De esta forma, a través del contrapeso, la esencia del drama, el conflicto, y las fuerzas contrapuestas que lo mantienen en tensión se injertan directamente en el cuerpo del actor”. (Ruíz ,B p,252).

-EL dínamo-ritmo, concepto en el cual sintetiza dos de las cualidades que todo movimiento: la velocidad y el peso, según lo describe Borja Ruíz en el Arte del Actor en el Siglo XX “la velocidad (la gama que oscila de lo lento a lo rápido) y el peso (la gama que oscila de lo pesado a lo ligero) “(Ruíz, B p 252).

Jacques Lecoq , tomando como punto de partida los postulados de Copeau, desarrolla una propuesta pedagógica que implementó su escuela de formación actoral. Donde el cuerpo adquiere un rol fundamental y transversal en el entrenamiento. “El primer año de la escuela tiene un doble

objetivo: por un lado, conocer la vía de la actuación a través de la improvisación y por otro lado, el desarrollo técnico dedicado al análisis de los movimientos (Ruiz, B. 2012, p.271)”

Estas propuestas nos brindan un panorama sobre la investigación, estudio y la participación de la dimensión corporal del actor en el hecho escénico como un lenguaje que se impone desde su condición de elemento angular en el teatro, el espacio desde donde nace y se genera la acción dramática, haciendo posible que el drama se materialice sobre el escenario.

3.7.-El cuerpo como lenguaje en la escena teatral

Antes de ingresar a detalle debemos reconocer al cuerpo como representación del sujeto en el cotidiano, en el caso del actor para cumplir su rol interpretativo debe modificar y confeccionar o construir desde su corporalidad una nueva significancia para interpretar tal como afirma Karina Mariel Mauro en su artículo publicado en la Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad: “En tanto intérprete, cuya función es materializar al personaje, el cuerpo del actor es en este esquema, un elemento disruptivo, que nunca logra borrarse como presencia. (...): la tarea del espectador es comprender la trama, para lo cual debe ver al personaje y no ver al actor. (P.33-34. 2010)”.

En este sentido podríamos replicar la mención referida en el artículo Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de América Latina: “El teatro es pues un arte del cuerpo (Vallejo de la Ossa, A.2015, p.52)”Es decir todo el hecho escénico atraviesa por y con el cuerpo, en consecuencia el actor es también indelible del teatro.

En tal sentido el cuerpo en el hecho escénico se constituye como el soporte de ese lenguaje y el cuerpo como agente narrativo y desde esta condición categórica como lenguaje tiene por objetivo comunicar, lo que permite establecer una relación y vínculo con el espectador, tal como afirmara (López,F . 2016 .p.288):”En este acto de comunicación y expresión, el intérprete utiliza una de las herramientas más significativas para él, como es su propio cuerpo y el cuerpo de los demás como una forma de expresión y comunicación.” Entonces podemos afirmar que toda la experiencia escénica, el hecho escénico en su totalidad atraviesa por el cuerpo, sin ese cuerpo mediador el drama es imposible.

Consideremos además que por ser un lenguaje tiene por objetivo comunicar y para constituirse como tal debe generar y emitir diversos símbolos que puedan establecerse como un idioma propio

al cual todo los que aprecien accedan a la posibilidad de interpretar y por consecuencia se puede afirmar que existe y se desarrolla en un contexto, en sociedad.

Para ello el cuerpo se ha de valer de su cualidad significativa para reinterpretarse y resignificarse en ese afán de comunicar en escena, esta afirmación se confirma en el planteamiento de Cortina, R. cuando sostiene que:

El hombre, desde sus primeras acciones como homo sapiens-sapiens se manifiesta ser gregario, por lo tanto fue produciendo códigos de comunicación con los que estableció interacciones de complejidad creciente. Los códigos que objetivan conceptos dominan el sentido y significado de los actos que se materializan en imágenes. El cuerpo es una de ellas y, desde un punto de vista sociocultural, expresa el punto de enunciación del “ser” que alberga (p.87).

Es decir el hombre desde sus inicios siempre buscó comunicarse, interrelacionarse con diversos fines, en el caso del arte con el propósito de compartir diversos conceptos por medio de códigos e imágenes bajo un mecanismo estético como la producción artística.

Entonces se entiende que toda acción humana busca comunicar, tiene un fin y propósito siendo el arte una acción del hombre también comparte los mismos objetivos, en el artículo La hermenéutica del cuerpo, significativo y significado en el hombre posmoderno la autora afirma que: “El hombre es el único ser que, a diferencia de los demás animales, realiza actos llenos de sentido (Cortina, R.p.88).Entonces siendo el arte producto humano, en concordancia a la cita que hace Dubatti en Una filosofía del teatro referida a Wladyslaw Tatarkiewicz donde afirma que: “El arte es producto de una actividad humana consciente (2016 p.36)” y conociendo que todo lo producido humanamente busca tener un sentido, de ahí su nivel consciente, en el teatro el cuerpo es deliberadamente modificado para que la acción dramática lo atraviesa y se convierta en la plataforma comunicacional por excelencia en el juego del hecho escénico, es preciso afirmare que desde estas consideraciones el cuerpo se convierte en una herramienta propia de un lenguaje que se traduce desde la corporalidad del actor con la intención de transmitir un mensaje o concepto.

Para ello elabora una serie de imágenes que tienen una interpretación determinada en función del contexto y su manera de acciones en ese entorno.

En el caso de mi investigación referida a las imágenes corporales, el cuerpo elabora imágenes que sugieren la presencia figurativa del dragón Kerpo, estas imágenes se hacen desde la descomposición de los partes del cuerpo y en otros momentos con las partes componentes integradas para representar al personaje, el cual transita por los diversos momentos de la historia.

Desde las reflexiones anteriores podemos interpretar la imagen del cuerpo como un signo, el cual posee la capacidad de resignificarse, elaborando desde esa cualidad otros signos diferentes, es decir poseer la capacidad de reinterpretarse con fines representativos, López ,F. concluye al respecto en su artículo El cuerpo del actor en el proceso creativo, publicado en la revista Moenia en el 2016 lo siguiente:

Quando hablamos del actor de teatro como ser vivo, corporal y real, lo diferenciamos de otro tipo de actores, ya que todos los problemas relacionados con la interpretación pasan por el cuerpo del actor en tanto que adecuación a la ficción, a convertirse en otro ser con todo su cuerpo, porque la verdad escénica es la de la ficción, que a su vez es la del cuerpo.

Desde esta perspectiva se utiliza en la escena teatral como herramienta de representación signica. Y bajo ese carácter representativo los seres y sus procederes existen en el espacio ficcional que el hecho escénico presenta.

En nuestro medio local se cuentan con experiencias donde la expresión corporal del actor en escena se hace evidente, propuestas como las planteadas desde Maguey teatro con su exploración y búsqueda antropológica. Tenemos también en un contexto similar de identidad, folclore y fiesta desde las relaciones comunitarias recogidas desde la experiencia de internamiento en comunidades al grupo Yuyachkani, donde hay una clara y evidente participación signica de los lenguajes que intervienen en sus espectáculos ,de ello se desprenden a su vez proyectos personales de cada uno de los integrantes del grupo en relación con la exploración escénica desde la presencia del cuerpo para espacios no convencionales, grandes espacios abiertos, donde la teatralidad y la significación corpórea adquiere grandes dimensiones. Hasta propuestas más íntimas y conceptuales de gran incidencia social y política coyuntural como “Sin título”. Donde la significación del cuerpo desde la inmovilidad cobra gran realce, desde la instalación de cuerpos presentes.

Referencias que concluyen en interpretar al cuerpo en el hecho escénico como significante, en consecuencia como un signo ,que por su particularidad de elaboración en el proceso de transformación para evocar al referente tiene la capacidad de sintetizar ideas y conceptos, constituyéndose como un lenguaje ineludible en escena.

3.8.-Representando con el cuerpo

En esta situación planteada previamente el cuerpo es el soporte de ese lenguaje, siendo la herramienta de representación en el hecho escénico. Representar se entiende como la capacidad

de evocar un sujeto u objeto ausente, pero mediante esta capacidad representativa es trasladado al hecho escénico en el contexto determinado que el mundo ficcional recreado sobre el escenario nos propone y para los cual el actor hace uso de su cuerpo con el propósito de hacer realidad en escena de ese momento ficcional recreado y los momentos por los cuales el sujeto atraviesa durante el relato de la historia.

Para ello el actor modifica y altera su cuerpo en función de lograr la representación precisa del objeto o sujeto evocado, este sujeto que se moviliza e interactúa en ese espacio recreado aborda los diversos momentos del relato de una forma única y particular, esto le otorga una identidad y personalidad definida y subjetiva.

3.9.-El cuerpo como emisor de signos

Entonces, el cuerpo es capaz de ser modificado y ser un signo en escena, un ente que el espectador interpretará y determinara en su interpretación con determinadas características que lo identifiquen y lo hacen único.

Si esta característica es propio del cuerpo en su conjunto, es posible aplicarlo a las partes constitutivas del cuerpo.

Desde esta perspectiva cada parte del cuerpo puede ser resignificada en virtud del contexto en el cual se le circunscribe.

Entonces, ¿podemos poetizar alguna parte del cuerpo de la misma manera que al cuerpo en su totalidad?

Es decir, buscar la manera de resignificar cada parte componente del cuerpo. Para tal propósito debemos entender al cuerpo y sus partes constitutivas desde una mirada como objeto, capaz de ser reinterpretado en función de su recontextualización, como ya hemos mencionado se recontextualiza cuando se traslada de una situación original a una particular.

Entonces desde la condición de objeto y la capacidad de resignificación sus partes constitutivas nos obligan a llevar a cabo un proceso de disociar cada parte constitutiva y elaborar ese proceso de resignificación de manera aislada cada parte en el reconocimiento de sus posibilidades y capacidades plásticas resignificativas.

Este proceso de significar es necesario elaborar imágenes con el cuerpo, el diccionario de la RAE define a la imagen de la siguiente manera: “Figura, representación, semejanza y apariencia de algo”, mientras Pavis (1996) menciona:” El

mundo representado son figurados por una producción de imágenes que ciñen de una manera relativamente próxima las realidades de las cuales el texto habla o sugiere” (p,268), en consecuencia estas imágenes nos traen en referencia los que se busca representar, la imagen como manifestación figurativa del referente.

Entonces, cada parte del cuerpo deberá conseguir o adoptar su condición de convertirse en imagen la cual servirá como figuración del objeto a representar.

3.10.-Cuerpo segmentado/desarticulado

Para abordar la investigación desde el cuerpo resulta pertinente y necesario estudiarlo desde su capacidad de ser segmentado y cada parte segmentada tiene cualidades particulares y específicas que forman parte integrante del proceso de diseño de las imágenes con la zona superior del cuerpo, con la cual se compone visualmente la narrativa en escena del dragón Kerpo.

Para ello debemos reconocer que si el cuerpo en su integridad es capaz de significar y resignificarse, sus partes constitutivas, las cuales serán segmentadas comparten la misma cualidad de resignificación que el todo.

Al abordar la exploración corporal segmentada descubro que los eslabones de conexión de cada una de las partes se encuentra en las articulaciones, las cuales se conforman como una especie de bisagra que enlaza las partes del cuerpo, es decir la muñeca hace el eslabón entre la mano y el brazo, el hombro entre el brazo y el tronco, etc. Estas articulaciones son primordiales, ya que con ellas es posible generar movimientos e intensidades diversas a las figuras corporales que se animan.

Pudiendo trasladar esas características representativas a cada una de las partes componentes en su constitución.

El cuerpo se segmenta y cada parte conformante puede ser susceptible de representar mediante la creación o generación de imágenes que nos trasladan al nivel figurativo del referente, entendamos el referente como aquel objeto al cual la imagen se refiere o representa.

3.11.-Imágenes corporales

Generar imágenes que conlleven una carga representativa de carácter figurativo nos traslada al terreno de la significación, en tal sentido esas imágenes generadas enmarcadas en un contexto determinado dejará de ser una representación aislada para convertirse en un signo escénico.

A su vez, estas imágenes al ser generadas con el cuerpo o partes de él tendrán la categoría de imagen corporal. La cual representa de manera figurativa es decir es una representación del objeto en referencia.

Esta imagen corporal al estar enmarcada en un contexto dramático pasa a ser un signo en el hecho escénico.

“El cuerpo es el punto de partida para la acción del artista y también, es el medio por el cual la creación artística se realiza, se expone y se materializa frente al público y con el público “(Cintia, T.2015. P.242).

3.12.-La imagen corporal animada

Con el propósito y objetivo que el objeto representado, evocado por la imagen se traslade por los diversos momentos del relato y mediante ello vayamos descubriendo cómo reacciona y acciona en esos variados estadios, la imagen generada por el cuerpo ha de tener la facultad de moverse en el espacio dentro de los límites que la historia nos refiere. En el artículo La Educación Corporal bajo la figura del acontecimiento Corporal su autora Gallo, L. al respecto menciona:

(...) el acontecimiento no remite a una imagen estática, sino que ha de ser considerado en una relación con el tiempo como imagen-movimiento. Lo que puede acontecer puede ser producto y efecto de una desviación, de acciones y reacciones, porque es precisamente el movimiento el que constituye el acontecimiento (2011, p.508).

Para ello la imagen corporal generada ha de pasar a un estado en el cual se movilice y accione, para tal propósito la trasladé al estado de animación, es decir, dotarla de movimiento, para ello la imagen fue animada, para definir este término con mayor precisión tomo esta cita: “Animación (...) consiste en hacer que el objeto se mueva provocando la impresión de que posee vida propia”. (Beauchamp, H.2016, p.37).

Sin el proceso de animar la imagen que evoca al personaje no podría trasladarse por los diversos momentos del relato.

3.13.-Como se generan las imágenes

Para tal propósito utilizo el cuerpo como herramienta narrativa y a su vez el componente constituyente para la materialización escénica del personaje Kerpo mediante un proceso de

segmentación y disociación del cuerpo, lo que permite diseñar diversas imágenes figurativas representando al personaje.

Descomponer o desmontar cada uno de los lenguajes que se convocan en el hecho escénico, mecanismo que permita abordar cada uno de los lenguajes de manera aislada y trasladarlos al hecho escénico.

De esta manera identificamos los componentes que hacen posible la historia a narrar, esta característica de llevar a escena un texto literario implica involucrar otros elementos que se encuentran fuera del ámbito literario. Para este cometido nos valemos de diversos códigos audiovisuales que al ser expuestos en el hecho escénico adquieren cada uno de ellos la condición de lenguajes independientes que se interrelacionan para generar el acontecimiento escénico.

Tenemos el panorama adecuado que nos permitirá explorar las posibilidades de representación desde las imágenes que el cuerpo es capaz de generar.

3.14.-De la imagen fija a la imagen móvil.

La imagen corporal que describe al personaje en sus características morfológicas externas adquiere movilidad de acuerdo a las posibilidades de movimiento y en función del uso de las articulaciones.

En el caso de las imágenes del dragón han sido generadas en función de identificarlo en diversos estadios de su crecimiento y cuando está representado en edad en la cual transcurre el relato se traslada desde una imagen con todo el cuerpo para representar las cercanías no solo entre los personajes protagónicos de la historia, sino también para manifestar los momentos en los cuales el personaje se muestra en situaciones que demandan se encuentre desarrollando actividades a nivel terreno, en estos momentos es representado con toda la zona superior del cuerpo y en momentos en los cuales el personaje se encuentre en niveles aéreos (volando o alejado de los humanos) se representa sólo con las manos.

Es por medio de estos traslados de las diversas imágenes generadas con la zona superior del cuerpo utilizadas de determinada manera en los diversos momentos del relato como se va a ir evidenciando la narrativa en escena del personaje Kerpo.

En la página web de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) refiere el concepto de títere corporal: Tipo de títere que presenta diferentes técnicas de manipulación que tienen como base el cuerpo del titiritero. (...) el cuerpo como tal está presente y forma parte de la imagen del personaje.

Rafael Curci refiere al teatro de títeres: “como un teatro no-mimético por la sencilla razón que no busca la realidad ni pretende imitar la condición humana (...) sino más bien que la evoca, la sugiere (...). (Curci , R. 2007 p.7).” Esta condición la consigue mediante la recreación de los personajes u objetos referidos o evocados mediante diverso recursos, materiales y soportes. En el caso de los títeres corporales resulta siendo el cuerpo o partes de él, quienes son a su vez material y objeto evocado.

Esta imagen generada con el cuerpo es a su vez “animada”, es decir se dota de movimiento característico propio del objeto referido o personaje evocado, en función de sus cualidades y características de movimiento que el objeto o personaje evocado posee en el mundo cotidiano. Continuando con las afirmaciones al respecto de Curci apunta que esa capacidad de evocar sin ser mimético es resultante de siempre reconocible dentro del vasto y complejo sistema de gestos simbólicos que es capaz de proyectar (...) simbolizando (..) personajes y sucesos tanto del mundo real como del imaginario”(Curci ,R. 2007 p.7-8).

Entonces el proceso de animación o “dotarlo de vida” conlleva a impregnar esa figura de una serie de símbolos propios de lo evocado, desde un lenguaje proveniente de la semiosis hablaríamos del referente, que señalaría al objeto “original” y el referido que apunta al objeto evocado o representado. Dentro de estas condiciones hablaríamos de poder impregnar al objeto animado una serie de símbolos, códigos en sus movimientos que nos refieran al objeto representado, ello permite que el espectador identifique sin duda ni vacilación al objeto al cual se reirá la imagen animada y por consecuencia en función de sus formas de abordar los diversos sucesos por los cuales atraviese en la historia, hacer una descripción clara sobre la personalidad del objeto evocado. Es aquí cuando el valor sígnico de la imagen cobra valor en la el hecho escénico.

En el caso del dragón Kerpo, si bien se compone de la estructura corporal en los diversos momentos de la historia, se diferencia de un títere corporal porque el cuerpo de la imagen que representa al personaje no se encuentra “vestido” ni se le coloca algún aplique para que su conformación se acerque a lo más realista posible, situación que si ocurre en las propuestas de los títeres confeccionados con el cuerpo de artistas como Hugo Suárez, Ana Santa Cruz, Inés Pasic.

3.15.-La sucesión de imágenes corporales.

Es la secuencia lógica y coherente, dicho orden se establece en función del relato del personaje. Para ello abordamos desde la generación de imágenes con los dedos y las manos que representen

al dragón desde la etapa de su nacimiento, pasando por el momento en el cual se encuentra con la princesa concluyendo en la escena culminante en la cual el incendio del palacio lo obliga a huir volando junto a la princesa para rescatarla del fuego.

Con el propósito de organizar estas imágenes elaboré una secuencia fotográfica de los diversos momentos por los cuales el personaje dragón atraviesa en función de la ocurrencia histórica.

Esta secuencia de fotografías registran las formas que las manos y los brazos adoptan para realizar la representación figurativa del personaje en los diversos momentos.

Esta sucesión de imágenes como un esquema ordenado y organizado de colocar las imágenes en función de las ocurrencias del relato o historia. Estas imágenes se organizan en un guión gráfico de imágenes,

3.16.-Sobre la imagen y el símbolo aplicado al personaje Dragón

“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”. (Belting ,H ,2007,p.14)

En tal sentido mi propuesta de imágenes se centra en función de generar con el cuerpo o partes de él la simbolización del dragón Kerpo y su transitar por los diversos momentos de la historia. Los

3.17.-El signo en la escena teatral.

En el hecho escénico intervienen una infinidad de signos, los cuales obligan al espectador a realizar una minuciosa observación de la ocurrencia sobre el escenario, pero a su vez obliga al actor a entrenarse en esa pulcra y detallada generación, selección y emisión de los signos adecuados a la representación escénica.

No cabe duda que desde otras disciplinas escénicas como la danza, el performance, la pantomima el cuerpo se manifiesta como un lenguaje artístico, siendo capaz de ser el canal narrativo por excelencia. Desde esta perspectiva podemos afirmar y reconocer en la corporalidad del artista escénico un lenguaje independiente, el cual maneja sus propias reglas y procedimientos para ser una herramienta narrativa del discurso escénico del espectáculo.

En tal sentido y extrapolando esta condición y capacidad del cuerpo como lenguaje se explora en mi investigación esa cualidades del cuerpo desde su capacidad como lenguaje expresivo, el cual de manera articulada con la palabra hablada forman parte del discurso narrativo de la puesta en escena del espectáculo “El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”.

Para poder llevar a cabo este ejercicio de investigación me veo sujeto a elaborar con el cuerpo una secuencia de imágenes que de forma figurativa recrean diversos momentos del espectáculo y/o los diversos personajes del mismo.

Lo llamo figurativo porque en este caso los personajes y sucesos recreados con el cuerpo o partes de él juegan un rol de representación (figuración), estas imágenes que se van recreando son ordenadas en una secuencia de acuerdo a los momentos de aparición en función del transcurrir del espectáculo.

Esta capacidad del cuerpo y de expresar tiene diversas raíces como: Llevados en algunos casos hasta propuestas ligadas a la antropología del cuerpo tal como lo sostiene David Le Breton en su *Antropología del cuerpo y modernidad* cuando sostiene que "La existencia del hombre es corporal" (Le Breton, 2022, p.07).

Con esta afirmación Le Breton le confiere al cuerpo una condición vital, en tal sentido es pertinente que esta afirmación se vea reflejada en el hecho escénico, razón por la cual en el caso particular de mi propuesta utilizo partes del cuerpo como herramienta para recrear diversos personajes y situaciones de la historia narrada. Adoptando diversas posturas corporales que afectan el cuerpo o partes de él, lo que a la vista, el espectador va identificando visualmente y este cuerpo narrador articulado con la palabra van a generar la escena o escenas completas para la lectura e identificación correcta del momento escénico presentado. Entonces esta corporalidad narradora se hace evidente.

Para poder ser más comprensible, el tema se ha abordado por diversos especialistas y disciplinas como la semiótica se fue encargando desde diversos ángulos, siendo el más propicio desde la semiótica enfocada al teatro, de ello nace la Semiótica teatral. Disciplina que ayudará a reconocer los diversos aspectos que intervienen en la representación dramática. Reconociendo que el mundo está lleno de signos, vivimos en un mundo signico y simbólico. En la representación teatral todo es signo, los cuales a su vez interactúan de manera permanente durante toda la representación. El investigador Tadeus Kowzan en sus reflexiones sobre «El signo en el teatro, introducción a la semiología del arte del espectáculo» concluye que "todo en la representación teatral es signo", identificando trece signos participantes y clasificándolos de la siguiente manera:

1. Palabra 2. Tono	Texto oral	En relación Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia externa del actor			Espacio	
9. Accesorios 10. Decorado 11. Iluminación	Características del espacio escénico	Externos al actor	Signos auditivos	Espacio y tiempo	Signos visuales (externos al actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (externos al actor)

Figura 2. Tabla de los Trece signos del teatro.

Recuperado de : [http://2.bp.blogspot.com/-3zeAe-](http://2.bp.blogspot.com/-3zeAe-U7z6Q/VkkX_NSkFWI/AAAAAAAAACI/m1FEVCrCY0M/s400/Captura)

[U7z6Q/VkkX_NSkFWI/AAAAAAAAACI/m1FEVCrCY0M/s400/Captura](http://2.bp.blogspot.com/-3zeAe-U7z6Q/VkkX_NSkFWI/AAAAAAAAACI/m1FEVCrCY0M/s400/Captura)
.JPG

Tal como apreciamos, en la representación, los actores empleamos la palabra y también otros sistemas de significación no lingüística. Este sistema de signos no lingüísticos enfocados en el cuerpo y utilizados como herramienta que contribuya a la narración escénica del espectáculo es lo que nos interesa para esta investigación.

En el presente ejercicio de investigación utilizo la zona superior del cuerpo para representar, esto en vista que dicha zona es la constitución corporal más expresiva que el cuerpo posee. Como bien describo en el planteamiento del problema, el objeto de estudio está centrado en la corporalidad del actor.

Por tal motivo el cuerpo se dividirá de la siguiente forma y con las características que a continuación detallo:

- 1.- ZONA SUPERIOR DEL CUERPO; la cual está comprendida desde el ombligo hasta la base de la cabeza. Compuesta por el tronco, el cuello, la cabeza, los brazos, las manos y los dedos.
- 2.- ZONA INFERIOR DEL CUERPO: comprendida desde el ombligo hasta los pies.

Esta ZONA SUPERIOR DEL CUERPO va interviniendo durante el desarrollo del hecho escénico en diversos momentos, ya sea contándonos un breve momento de alguno de los personajes, siendo parte de alguna de las partes del cuerpo del personaje o representando algún momento del personaje.

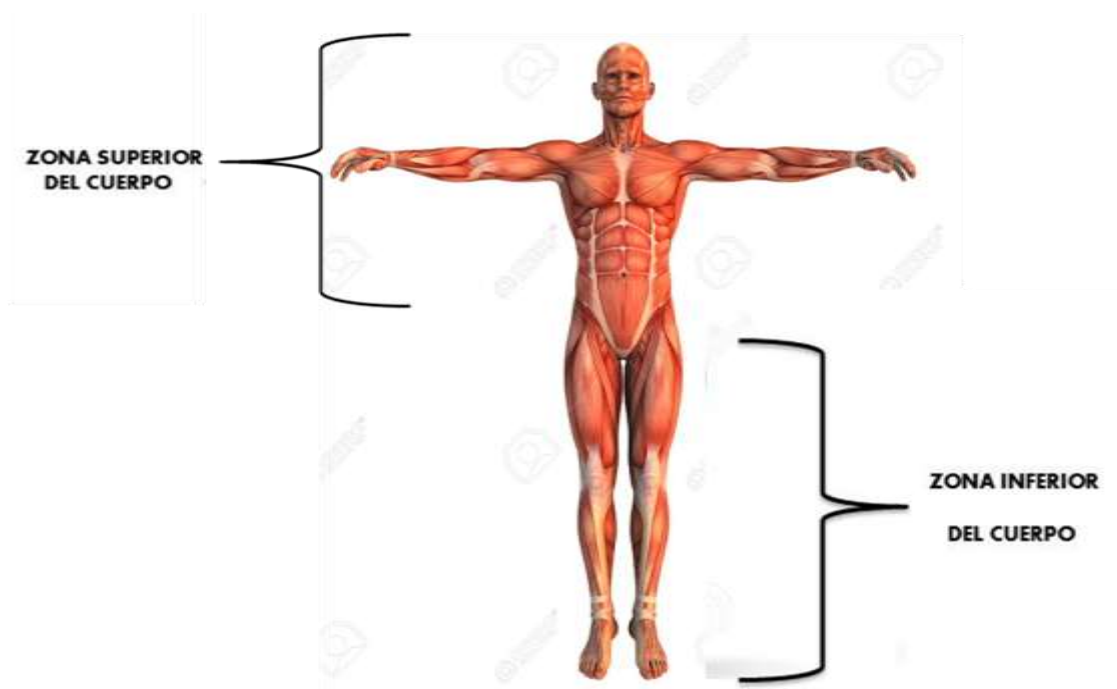


Figura 1 .Zonas segmentadas del cuerpo.

Recuperada de <https://cochechis.wordpress.com/2016/02/12/cuidado-del-cuerpo-humano/>

3.18.-Los roles de la zona superior del cuerpo

-CUANDO EL CUERPO CUENTA: En esta característica el cuerpo hace uso de una secuencia de imágenes que sirve para narrar, contar o describir un hecho concreto del personaje, Convirtiendo el cuerpo del actor en una figura corporal animada. (Símbolo).La misma que transcurre y se modifica en función de cada momento del relato de la historia.

-CUANDO EL CUERPO SE USA, En esta característica alguna parte del cuerpo del actor se integra como pieza estructural conformante de alguna parte del cuerpo del personaje.(signo)

El cuerpo se traslada entre signo y símbolo de manera permanente en función de la necesidad escénica.

Dentro de estos 2 roles el cuerpo va interviniendo en determinados momentos para ejecutar la narración escénica del espectáculo. Pasando de lo figurativo a lo concreto y viceversa.

En el presente ejercicio de investigación me ocuparé de revisar la función que cumple el cuerpo como un agente transmisor de dicho orden simbólico, a esta función del cuerpo en cumplimiento de estos dos roles al servicio del hecho escénico lo llamaré “el cuerpo hablante”. El cual será el agente encargado de transmitir los mensajes y revelar el discurso escénico de la obra teatral mediante la composición simbólica de los personajes.

Para comprender esta función y ejemplificarlo de mejor manera tomaremos como modelo de investigación la participación de este “el cuerpo hablante” en el espectáculo teatral diseñados para público infantil comprendidos entre los 3 y los 5 años de edad, niños que están insertos dentro de los programas preescolares de educación inicial.

El cuento escenificado de “El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”, está compuesto por técnicas de narración oral y animación corporal

Bajo este esquema las imágenes corporales animadas que se recrean son afirmación simbólica y concreta de la palabra que acompaña el discurso escénico. En esta representación la permanente y constante intervención del “cuerpo hablante” acompaña al texto los cuales de manera conjunta van narrando la historia. Propuesta escénica en la cual el cuerpo en su encuentro con la palabra cumple un rol protagónico al servicio del discurso de la obra de arte.

En estas condiciones y bajo las características mencionadas, esta herramienta no solo nos permite articular las secuencias escénicas del espectáculo, sino también permite que los espectadores participen de manera activa e integrándose al hecho escénico. Formando parte de la creación y desarrollo del espectáculo a su vez que van estimulando sus habilidades de comprensión, imaginativas, creativas, motoras y por consecuencia las posibilidades expresivas de su propio cuerpo.

Capítulo IV

En este capítulo abordaré el proceso en el cual el texto narrativo es trasladado hacia el plano escénico, con la intención de elaborar una propuesta dirigida a niños entre los 3 y los 5 años de edad. En este rango de edad el niño inicia el proceso de consolidación de sus capacidades cognitivas, de lenguaje, motoras, de comprensión, atención. Periodo en el cual el desarrollo del niño se consolida para el posterior ingreso al sistema académico escolarizado.

Por tal motivo la propuesta escénica debe considerar varios factores y elementos con los que ha de contar en función de las características de los niños entre 3 a 5 años.

Para ello se describo el proceso por el cual abordo los mecanismos que me permiten escenificar el cuento “El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu”.

En una primera etapa el proceso lo inicio organizando el texto narrativo de acuerdo a los momentos de la historia, lo que me permite establecer un orden para abordar escénicamente la historia a partir de los diversos sucesos que componen el relato, condición que contribuye a otorga dinamismo a la historia en su traslado hacia la escenificación.

Como el texto original es narrativo acudí a recabar información respecto a las estructuras de las narrativas en la literatura infantil.

Posterior a ello, la búsqueda del estilo en el cual se encuentra escrito el texto “El Dragón Kerpo y la Princesa Le Fu” en función de los personajes presentados y el espacio ficcional que la narración propone corresponde al género de cuento fantástico, al narrar una historia situada fuera de los límites de lo real y en un ambiente no ubicable geográficamente con personajes que tampoco son posibles ubicarlos dentro del mundo real.

El texto narrativo está orientado a niños, en concordancia a la descripción que aparece en el blog bosque de fantasías:

El cuento para niños ofrece la curva cerrada de una vida, de una aventura o de una acción. En el cuento infantil esa acción, vida o aventura, aparece desglosada en acciones, conductas o personajes que se repiten normalmente tres veces, pese a la limitada extensión del cuento infantil.(Falcón, J. 2017).

Esta mención se encuentra en plena similitud a la historia escrita por la autora de la historia, Valeria Dávila. Escrito de manera concisa, divertida, precisa, descriptiva y breve, presentándonos un hecho singular con inicio claro que nos sitúa correctamente en el espacio de la historia, trasladando al

lector sutilmente durante el trascurso de los acontecimientos del relato, con una conclusión en el momento dramático y la posterior huida de los personajes en medio de las llamas del incendio del palacio.

La historia presenta como lección y mensaje que ante el interés sincero y honesto de interrelacionarse las aparentes distancias o diferencias se diluyen, hasta el punto de llegar a ser compañeros fieles y leales colaboradores, inclusive en situaciones extremas.

4.1.-La autora

En la reseña de autores publicados en la página web de la editorial del naranjo se reseña la biografía de la autora Valeria Dávila en la siguiente forma: periodista y maestra. Se especializó en investigación histórica y colaboró en medios gráficos y radiales. Coordinó talleres de periodismo y literatura para niños. Escribió cuentos, poesías, rimas históricas, obras de títeres y una novela.

Sus cuentos forman parte de diversas antologías, revistas y libros de textos. Publicó la colección “Relatos chinos con Dragones, Fantasma, Demonios y Monstruos”, las antologías “El afinador de mosquitos” y “Mi Directora es un vampiro”, la novela “Plan para desenmascarar brujas” y los cuentos de “Buuu Buuu Buuu y otros sustos divertidos” en esta editorial. Sus cuentos fueron premiados en concursos nacionales e internacionales. Actualmente, vive en Los Cardales, donde –además de escribir- se desempeña como maestra de primaria en una escuela pública.

Eso muestra que la producción literaria de la autora está relacionada y especializada en literatura para niños. Considerando que desde su condición de maestra de escuela la hace más cercana a los temas, necesidades e intereses de los lectores en esas edades. Los premios que la han acompañado a lo largo de su vida y creación literaria, así como su versatilidad en la producción artística lo confirman.

4.2.-Análisis de la historia El Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu.

- 1) El tiempo del relato está confeccionado en el momento en el cual se suceden los hechos trágicos de la historia y se desencadena el incendio, narrado en primera persona.
- 2) La historia está planteada en presente.
- 3) El texto se encuentra escrito en prosa.
- 4) La historia es sencilla en su lectura y fácil de comprender.

- 5) Lenguaje claro y de fácil lectura.
- 6) Los personajes son de carácter fantástico.
- 7) El relato ocurre en las colinas de Siam, este lugar mencionado es un antiguo nombre con el cual se designaba a Tailandia, país del continente asiático, conocido como el Reino de Siam hasta 1939, comprendiendo los actuales territorios de Tailandia, Camboya y Laos. Según se relata fue uno de los reinos más fastuosos del oriente, donde el lujo y la cultura y el arte alcanzaron un refinamiento sin igual, inclusive hasta nuestros días.
- 8) El relato nos describe el encuentro de los dos personajes que en su intento por establecer una relación desencadena en un hecho fatal, logrando salvarse con la ayuda de Kerpo.
- 9) La autora al ser maestra de escuela primaria escribe este relato desde su característica de escenario lejano a nuestra realidad y con personajes fantásticos con el propósito de construir historia afines a los intereses de los niños desde los terrenos de la imaginación y la fantasía del lector.

Esto se hace notorio por medio de la presencia de los personajes, el singular dragón Kerpo y la coqueta princesa Lee Fu, ambos habitantes en un lugar llamado Siam, en cuyas colinas Kerpo acostumbra pasear cada noche, ocurriendo en uno de esos paseos el fortuito encuentro entre él y la princesa. Suceso que genera el interés de ambos por establecer una relación, la cual se ve opacada por el incendio del palacio ocasionado de manera casual por el dragón al intentar recibir una de las atenciones de la princesa. Quedando el palacio convertido en escombros y cenizas luego de varias horas de estar ardiendo ante los infructuosos intentos de los habitantes y pobladores por apagarlo.

Logrando, el dragón y la princesa salvarse, gracias a la astucia de Kerpo, tomando la iniciativa de llevarse volando a la princesa en medio del fuego.

El relato nos muestra lo posible de entablar vínculos entre personas, seres o personajes con aparentes abismales diferencias. Siempre y cuando se quiera y desee. Y a pesar de las dificultades o los desagradables momentos, es posible que juntos logren superar los impases que el destino les propone.

Esta idea de las diferencias y los vínculos posibles se extrae con la intención que los niños lectores lo trasladen y apliquen a su práctica diaria.

4.3.-El espacio en el relato del dragón Kerpo y la princesa Lee Fu

El espacio es el lugar donde se desarrolla la acción de la historia, donde habitan y conviven los personajes. En el caso de la historia que Dávila propone se trata de un lugar no determinado en un lugar físico inexistente, sin embargo nos menciona a las Colinas del Siam, sin brindar mayores precisiones. Históricamente se determina a ese lugar como el antiguo nombre al cual se designaba a la actual Tailandia, al ser un espacio perdido en el tiempo histórico se hace propicio para la realización del hecho fantástico en su relación con los personajes y la relación inimaginable dentro de términos reales que ocurre entre ellos.

4.4.-El tiempo en el cuento El dragón Kerpo y la princesa Lee Fu

El tiempo de la historia ocurre desde las descripciones que se precisan a partir del nacimiento del dragón Kerpo, hasta el momento de juventud, donde ocurre el encuentro con la princesa.

Aunque, a diferencia del tiempo histórico en el cual ocurre la historia no está precisado en el texto. En este aspecto el tiempo histórico es indeterminado. Siendo la única información concreta al respecto que el tiempo del relato transcurre desde el nacimiento de Kerpo hasta el momento en el cual se encuentra con la princesa, precisando que el relato se encuentra narrado en presente haciendo referencia al pasado. El narrador de la historia nos hace referencia al pasado cuando menciona “Cuando Kerpo llegó al mundo, su mamá dragona lo miró con ojos llameantes. Lo vio tan bello que supo que su vigésimo séptimo hijo no sería un dragón más”.

4.5.-Estructura del relato

El texto está confeccionado bajo la estructura clásica del cuento:

- 1.-La presentación, donde se presenta en este primer momento a los personajes protagonistas del relato. El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu. Ofreciéndonos además una pista de lo que ocurrirá entre ellos. Generándonos el suspenso e interés por descubrir la historia. Contextualizándonos en lo que ocurrirá y como esa ocurrencia va a desembocar en el nudo del relato.
- 2.-El nudo, nos describe el momento del encuentro y lo que ello ocasiona entre los personajes, los cuales por intentar establecer una relación entre ellos se origina el incendio del palacio, hecho fatal ocurrido de manera circunstancial.

3.-Descenlace o final, cumpliendo con lo inesperado que ha de ser una historia de este tipo, el final nos refiere un final feliz, en el cual la princesa huye de las llamas de fuego, volando sobre el lomo del dragón.

En este caso, se cumple la estructura clásica del cuento y los hechos son narrados de manera cronológica.

En cuanto al tipo de lenguaje utilizado debo aclarar que los términos son de fácil y común entendimiento, por lo que puedo inferir que la autora privilegia la historia y el sentido que ella conlleva. Un estilo libre de cualquier figura o forma literaria que pueda prestar a confusión al lector.

4.6.-La naturaleza de los personajes.

Los dragones son seres provenientes de la mitología, con protagonismo en diversas historias de fantasía literarias, cinematográficas o televisivas.

La imagen de estos personajes fantásticos varía de acuerdo al espacio geográfico donde se refiera. En la cultura Europea se identifican como reptiles gigantes y alados con algunas similitudes en la apariencia a una serpiente, cocodrilo o caimanes. Devorador de princesas acaparadores de tesoros. Enemigos acérrimos de los grandes héroes de caballería tal cual como fue registrada en las primitivas literaturas inglesa, noruega, irlandesa, romana y pequeñas culturas mediterráneas. En conclusión, representación pura del mal.

En cambio en la cultura oriental por lo general son imaginados con cierta similitud serpentina, pero mezclada con características de otros animales y casi nunca tienen alas representando inteligencia, poder, sabiduría y suerte.

En América la figura del dragón es muy similar a las características Europeas, en Mesoamérica tenemos la figura representativa del Quetzalcóatl y en el mundo y cosmovisión andina encontramos al Amaru, el cual comparte muchas cualidades de Lung, el dragón asiático, pues en ambos casos representan la sabiduría y el conocimiento y el Katari, proveniente de la cultura Aymara, como el regulador del equilibrio entre la naturaleza y la sociedad, protector cuidador de las lluvias de las heladas y sequías. En todos estos casos estos personajes mitológicos tuvieron amplia relación con el hombre, cada cual desde su cultura en niveles y dimensiones diferenciadas y particulares.

Si bien los dragones son imagen y símbolo de muchas culturas relacionada a su cosmovisión del mundo. En la literatura estos personajes hacen su aparición en las historias medievales cuando luchan de manera denodada con los caballeros que van al rescate de las princesas raptadas o los poblados azotados por la furia dracónica. Estas historias de seres imaginados corresponden a la literatura.

En el caso de nuestra historia, el dragón Kerpo es representado como ser alado con actitudes muy similares a la de los humanos y según el relato este también acostumbraba tener permanente contacto o permanente presencia ante los humanos, cuando el texto nos refiere que cada noche volaba por la Colinas del Siam. Desde esta perspectiva nos refiere la vinculación cotidiana entre estos seres fantásticos y los habitantes del lugar.

En este devenir de sus salidas nocturnas y su encuentro con la princesa Lee Fu, ambos se interesan por establecer una relación más próxima.

Apuntemos en este momento que los personajes de princesas tienen, al igual que los dragones un proceder desde el terreno de la fantasía e imaginación, remontémonos otra vez a los grandes relatos épicos de caballerías.

El cuento del Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu corresponde a la literatura diseñada para niños, por sus características como la brevedad del relato y la sencillez de su exposición, la presencia de seres fantásticos, ambientado en un lugar también fantástico donde todo puede ocurrir, el final feliz de la trama, la continuidad y rapidez de la acción, por estas razones se enmarca dentro de la categoría de cuento infantil. En algunos casos los cuentos infantiles están asociados a una moraleja que se desprende de la historia. Pero los relatos fantásticos corresponden según una expresión de Bioy Casares, “son anteriores a las letras”.

En el ámbito escolar los cuentos son utilizados para promover en los niños el vínculo y el hábito a la lectura, el estímulo de la imaginación,

Para este capítulo es necesario identificar las narrativas particulares de cada uno de los personajes que intervienen en el texto.

Es decir, cada personaje es identificable en función de su actuar durante el relato expuesto en escena o dicho de otra manera, cada personaje se va revelando en sus características en función de su narrativa individual.

Como está apuntado en el capítulo II, estas narrativas están determinadas por los hechos por los cuales durante el relato atraviesa el personaje.

Es decir, esas narrativas particulares se encuentran determinadas por las unidades de acción, tiempo y espacio. Siendo comparables e identificables en cualidades por medio de la interacción con las otras narrativas o personajes.

Con el objetivo de determinar e identificar estas narrativas particulares debo realizar un estudio analítico del texto del cuento “El dragón Kerpo y la princesa Lee Fu”

- 1.-Dividiendo por unidades de acción que me ayuden a determinar escenas o cuadros escénicos.
- 2.-Identificando cada parte de la estructura del relato, para con ello poder abordar el proceso de montaje por etapas de acuerdo a la estructura.

4.7.-Valor formativo de las narraciones

Aguirre de Ramírez, R. afirma en el artículo publicado en la revista venezolana educare:

Las narraciones son una parte fundamental en la vida de las personas y especialmente de los niños, dentro y fuera de la escuela, por su conexión con nuestros sueños y fantasías, por su capacidad de hacer vivir aventuras y porque estimulan la capacidad de ver el mundo como algo inédito, como algo que se puede explorar infinitamente. Cuando se permite expresar todo esto se fomenta el pensamiento divergente, la imaginación, la fantasía y la creatividad (2012.p.85).

Siendo bajo esta modalidad del pensamiento como el ser humano al percibir los estímulos externos los procesa para convertirlos y transformarlos en conocimiento. Desde esta perspectiva estamos adjudicándole a esta forma de lenguaje un potencial que trasciende la simple e inmediata función comunicativa. Permitiéndonos: “Verlo como un medio para reestructurar el pensamiento, que posibilita el despliegue de la imaginación, la cual cumple un rol fundamental en la comprensión de nuevos aprendizajes y en la interpretación de la realidad.” (Aguirre de Ramírez, R.2012.P.85).

Si este procedimiento lo extrapolamos a la expresión escénica, también identificaremos esta manera de percepción y organización que el espectador realiza de los fenómenos que ocurren sobre el escenario teatral.

4.8.-Del texto al escenario

Considerando las nuevas maneras de percepción del mundo, donde la imagen presenta una notoriedad innegable, tanto por la inmediatez como por la velocidad con la cual puede transmitir mensajes, ello obliga a renovar las formas de comunicación e interrelación, pudiendo compartir la siguiente afirmación: “Cuando las formas envejecen, son necesarios nuevos modos de contarlas para que se comuniquen a un público contemporáneo de una manera más nítida y cercana a lo que éste puede entender sobre tiempos pasados (Del Monte,F.)”

Para ello la escena teatral debe buscar nuevas formas de interactuar con sus espectadores. Resulta necesario incluir nuevos elementos que le otorguen mayor dinámica a la escena teatral. Se hace pertinente darle una mirada distinta a los diversos lenguajes que intervienen en el hecho escénico y/o explorar la inclusión de nuevos recursos. En este terreno y tomando en cuenta al cuerpo, desde su propia semántica que permita incluirlo en la escena desde una propuesta diferente al habitual, y considerarlo desde su cualidad de reelaborador de signos e imágenes sería de gran utilidad y contribución en esta tarea.

Recordemos que en mi caso estoy tomando como punto de partida un texto narrativo que se llevará a escena utilizando técnicas provenientes de la animación corporal y la narración oral escénica.

De acuerdo a ello se podría plantear la siguiente interrogante: ¿Por qué no se aborda un texto dramático en lugar de un texto de origen narrativo?

Existe actualmente en nuestro país una carencia de textos teatrales orientados a niños, que sean, es decir la oferta al ser escasa nos obliga a adoptar estrategias y formas que permitan recoger temas para la escena teatral para niños en edades tempranas, no solo en temas, sino que la estética de montaje sea la apropiada en función de los códigos bajo los cuales permita no solo formar públicos para el teatro, sino también que el hecho escénico sea disfrutado y comprendido por ellos. Esta aseveración se sustenta en la mención que el Profesor Santiago Soberón refiere en la página web institucional de la ENSAD:

A pesar de contar con excelentes dramaturgos que nos han dejado importantes obras dedicadas a niños y jóvenes, la experiencia como jurado en diferentes concursos de teatro escolar me ha llevado a concluir que aún hay un déficit de producción dramática apropiada para la escuela o, por extensión, para el público infantil y juvenil. A pesar de contar con excelentes dramaturgos que nos han dejado importantes obras dedicadas a niños

y jóvenes, la experiencia como jurado en diferentes concursos de teatro escolar me ha llevado a concluir que aún hay un déficit de producción dramaturgica apropiada para la escuela o, por extensión, para el público infantil y juvenil.

Desde tal afirmación nos vemos obligados a echar mano de otras formas de producción textual para adaptarlas a la escena teatral, con el debido cuidado que ello merece para poder trasladarlo del formato literario al formato escénico. El dramaturgo, crítico y ensayista español contemporáneo Jerónimo López Mozo al respecto advierte:

Disimular el origen novelístico del texto. Es difícil para el adaptador imponer su escritura, que deber ser la propia del dramaturgo, a la del novelista. Ambas tienen distintas estructuras y distinto ritmo. No son iguales los tiempos de la novela y del teatro, como tampoco lo es el de la poesía. Lo que la novela tiene de descriptivo apenas sirve para el teatro.

Nos precisa que en el proceso de trasladar un texto originalmente concebido como literatura, en su traslado al formato escénico debe regirse por las reglas propias que el teatro y la representación demandada, como decir: que no se note que no es un texto teatral. Para tal propósito es necesario conocer y aplicar esas reglas propias del teatro durante el cometido de llevarlo a escena.

En un entrevista realizada Martín Flores Cárdenas, afirmaría al respecto los siguiente:” Sería algo así como teatralizar la experiencia de la lectura” (Pacheco, C. 2012).

Esta afirmación nos recuerda la finalidad de un texto narrativo, el cual ha sido concebido para ser leído, mientras que un texto dramático su origen radica en ser representado ante un público y la forma de escritura es diferente, mientras que en la narrativa se escribe en prosa, para el teatro se escribe en forma dialogada, en la cual los personajes intercambian ideas y pensamientos, describiendo o contando los móviles de su proceder.

4.9.-Lo fantástico de los cuentos

Precisar o conceptualizar el cuento fantástico es una misión un tanto difícil, tal como se afirma a continuación: “No es fácil encontrar una definición actual del cuento fantástico” (Español, M.2015. p.4). Sin embargo si es posible encontrar algunos rasgos particulares que pueden ayudar y contribuir para de cierta manera permitan una caracterización o describir ciertas características de las historias que comúnmente se distinguen como historias fantásticas.

Lo cuentos son relatos claros y breves lo cual demanda una pulcritud y detalle que permita un excelente y elevado nivel de síntesis de parte del autor para expresar muchas ideas en un párrafo

“Por ello en su conjunto son obras muy completas y de gran significación que se alejan de las grandes tramas narrativas y exponen concisamente la historia”. (Español, M. 2015. p.4).y por convención asumimos como auténtico los sucesos que la historia ficcional nos relata. Desde esta perspectiva en lo que se denomina como cuento fantástico está inmerso el carácter ficcional.

La noción de la verosimilitud da cabida en el cuento a lo fantástico, al menos a experiencias fuera de lo normal, que pueden venir de las fuerzas de la madre naturaleza, de lo divino o de lo apocalíptico y también desde entes paranormales como fantasmas, bichos o monstruos, esta será la principal clave para que podamos hablar de fantasía. Por lo general, se presentan unidos a la cotidianidad de la vida y ahí radica una de sus funciones primordiales, establecer una dialéctica entre la realidad y la ficción que se establece gracias a la imaginación. (Español, M.2015. p.4).

Lo insólito y maravilloso suele asociarse con las historias fantásticas: “El término “fantástico” ha sido estudiado bastante, porque sus formas varían o se acercan a menudo a otros términos similares como lo maravilloso, lo quimérico, lo insólito, etc. “(Weitzdörfer , E. 2008. P. 193).

Lo cierto es que en un relato con esas características, cualquier camino o solución que adopten los personajes en la historia cobra validez, no solo por ser un hecho ficcional y desde ese aspecto ya es particular, sino que además por su condición de relato fantástico.

Desde estos considerandos la historia del Dragón Kerpo y la princesa Lee Fu, se suceden en un espacio indeterminado y de tiempo restringido, desde el nacimiento del dragón hasta la ocurrencia del hecho fatal y el incendio del palacio. Esas mismas características fantásticas e irreales las aplico en la búsqueda creativa de representar a los personajes en la exploración corporal que nos conducirá a ello.

4.10.-Proceso de exploración escénica del cuerpo para la generación de las primeras imágenes

Para dar inicio a este acápite considero oportuno, mientras voy exponiendo el proceso de confección de la escenificación del El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu, ir aclarando los significados de algunos términos con el cual se desarrolla este apartado.

Para iniciar el proceso de generar las imágenes de los personajes es pertinente tener en cuenta las características físicas, anatómicas que posee el Dragón Kerpo, personaje con el cual desarrollo la presente investigación y la manera de abordar su presencia en escena desde las imágenes generadas con la zona superior del cuerpo y sus partes conformantes.

Con el fin de organizar de mejor manera, el proceso lo abordo por etapas o momentos. En un primer momento fue necesario conocer sobre la naturaleza y la representación que se tiene de los dragones en las diversas culturas en el mundo.

El personaje al ser un ser mitológico y no tener certeza de su existencia y por consecuencia de su estructura anatómica, a su vez que en distintas culturas han sido representados de manera distinta, siendo en algunas referirse a seres alados y por otras como seres sin alas, ante tal problemática nos referiremos a la propuesta y descripción que el texto nos proporciona, describiéndolo como un ser alado de color verde, con escamas y lanzador de fuego por el hocico.

La historia al hacer uso de la figura retórica de la PROPLEPSIS al iniciar el texto, en el cual nos menciona:” Cuando se encuentre con la princesa Lee-Fú, el amor arderá como una llama inextinguible “, con el cual utiliza el recurso narrativo de anticiparnos un suceso que será desarrollado posteriormente, con la intención de cautivar y motivar al lector a conocer el desarrollo de la historia.

Posterior a ello se refiere a un hecho pasado, como el nacimiento de Kerpo, referencia que para propósitos de montaje escénico he tomado para describir el momento de nacimiento del dragón, esto lo asumo desde la interpretación tradicional sobre los dragones y desde característica morfológica reptiliana puedo inferir que su naturaleza es ovípara.

Para este caso de ubicar la figura precisa que se concuerde con la descripción del texto, considerando además que el texto nos narra la historia de Kerpo desde su nacimiento tengo la labor de ubicarlo en diversos momentos de su existencia como ser.

Para este propósito abordo a la representación del personaje desde sus características externas, es decir desde la figura del dragón.

Al ser un ser alado, siendo esta una de sus características sobresalientes las manos se presentan perfectas para representar las dos alas del personaje en edad juvenil.

Esta representación es útil para representarlo también durante el proceso de su nacimiento hasta la edad adulta.

Para la representación del ciclo vital, luego de varias posibilidades de representarlo concluí representándolo desde la etapa de su nacimiento, cuando aún se encontraba dentro del huevo, con las dos manos juntas y cerradas figurando que las manos representaban el cascarón, pasando gradualmente a romperse y dar paso a las apariciones de las alas, las cuales son representadas con los dedos índices en forma cruzada, al ser el primer contacto con el mundo exterior, el movimiento

se hace torpe y con poca destreza. Esta es la representación del bebé Kerpo recién nacido. Conforme va transcurriendo el tiempo y el dragón continúa desarrollándose las manos cruzadas desde la zona media referirán a Kerpo en edad infante. Las muñecas cruzadas y las dos manos agitándose de manera armónica representarán a las alas con una demostración de habilidad para volar representarán a Kerpo en edad juvenil. En una posterior edad los brazos se cruzarán sobre los codos para referir al dragón en una siguiente etapa de su ciclo de vida. Posteriormente los brazos extendidos completamente, agitándose en movimientos ondulantes desde los hombros representará a Kerpo en la edad en la cual va a transcurrir el relato, la cabeza del actor referirá la mirada y los movimientos de la cabeza del personaje, así como la espalda con movimientos ondulantes referirá al cuerpo y una de las piernas a la cola del dragón.

De esta manera relatamos con el cuerpo las diversas etapas de su vida desde el nacimiento hasta la edad en la cual ocurrirá el relato.

Para resolver esta etapa de la escenificación he generado las imágenes de cada momento y para recrearlo completamente esas representaciones de imágenes deben pasar por un ejercicio de animación. La animación de la imagen generada con el cuerpo permite representar al personaje. Esta forma de representación escénica es referida por algunos titiriteros corporales como la base para crear sus personajes como títeres corporales.

4.11.-Narrar con las formas desde las formas

Las nuevas maneras de percibir y comprender el mundo, a partir de la incursión de la tecnología en cada aspecto de nuestras vidas, no deja de estar ajeno al ámbito educativo, ni mucho menos de la incursión que estas formas tecnológicas intervengan en las prácticas artísticas y por consecuencia impregnar de esas nuevas lecturas desde estas formas nuevas como se mencionara en la siguiente expresión “(...)la revolución tecnológica propia de la sociedad del siglo XXI introduce una nueva relación del escolar con los modos expresivos, de manera que el relato audiovisual adquiere una enorme importancia a través de los medios de comunicación(Segovia Aguilar,B.p,61).”

Esta afirmación nos presenta el reto de poder adecuar en la propuesta escénica del relato del dragón Kerpo y la princesa Lee Fu una forma narrativa escénica con imágenes en movimiento, en mi caso particular el proceso es circunscrito a generar ello para evidenciar la narrativa del personaje dragón en todas las fases que el relato nos presenta al personaje.

Esto me lleva a iniciar un proceso de exploración de generación de esas imágenes con el cuerpo, las cuales no solo me lleven a presentar al personaje, sino que cumpla también una función comunicativa que manifieste esos diversos sucesos o momentos por los cuales atraviesa Kerpo el dragón.

Es decir la forma como expresión, considerando que este significaría un lenguaje particular con sus propias normas y estructura.

El pensamiento narrativo es lo que nos permite abordar esta estrategia con imágenes, esta característica:” conocida como modalidad narrativa de pensamiento, se ocupa de las intenciones y acciones humanas, es el tipo de pensamiento más antiguo de la historia humana (Aguirre de Ramírez, R. p, 84)”, ello nos permite estructurar el relato e ir componiéndolo y organizando los mensajes que recibimos para la comprensión.

4.12.-Descomposición del texto en unidades de acción

Unidad 1	Descripción de una particularidad importante del personaje, que nos lo anuncia como el protagonista del relato.	Kerpo es un hermoso dragón, y fogoso en el más estricto sentido de la palabra.
Unidad 2	Uso del recurso narrativo de la prolepsis, con la cual nos anticipa un hecho que posteriormente se desarrollará.	Cuando se encuentre con la princesa Lee-Fú, el amor arderá como una llama inextinguible
Unidad 3	Referencia al momento del nacimiento del personaje. Y el nivel de apreciación que sobre su hijo, el más especial de todos.	Cuando Kerpo llegó al mundo, su mamá dragona lo miró con ojos llameantes. Lo vio tan bello que supo que su vigésimo séptimo hijo no sería un dragón más.
Unidad 4	Descripción de esa particularidad que lo hace singular.	Y es que Kerpo era particularmente hermoso, con su cuerpo regordete y rollizo. Su piel escamosa era de un verde brillante y sus dos alas se movían acompasadamente,

		provocando delicadas brisas o violentas ráfagas.
Unidad 5	Nos comenta el impacto que tienen al ser apreciado por otro. Y el inicio de una primera etapa de su crecimiento.	Si uno lo miraba profundamente a los ojos, podía conocer el color de todos los atardeceres de Siam, la aldea cercana a su hogar. Como todo dragón que se precie de tal, tímidos fueguitos asomaban por debajo de su lengua.
Unidad 6	Continúa su crecimiento y su particularidad como dragón sigue incrementándose.	A medida que fue creciendo, su belleza lo tornó famoso.
Unidad 7	El impacto que tiene y atractivo ante los otros seres.	Dragonas de otras comunidades venían a conocerlo, a admirarlo.
Unidad 8	La continuidad de su crecimiento, hasta la adolescencia.	Y es que Kerpo era ahora todo un dragón adolescente, dueño de una belleza salvaje y capaz de producir llamaradas indómitas.
Unidad 9	El entorno que lo acompañaba, donde se registra la consideración hacia él.	Sus admiradoras lo acosaban, lo perseguían, lo invitaban a tomar el té en hermosas cazuelitas de porcelana. Le escribían cartas apasionadas, aunque habitualmente su fogosa mirada las quemaba antes de llegar a leerlas.
Unidad 10	Su desinterés por los halagos.	Pero a Kerpo no le importaban demasiado aquellas dragonas cabecitas huecas y atrevidas.

Unidad 11	Su interés por conocer, saber y disfrutar de existir.	Prefería seguir con su vida simple de dragón, que es una vida muy hogareña y familiar.
Unidad 12	Mostrando su vida tranquila y apacible.	Se levantaba cada mañana, se lavaba los dientes con aguarrás y una vez por semana se hacía gárgaras con pólvora, para que su fuego tuviera también algún efecto sonoro.
Unidad 13	Sus ganas por disfrutar de lo que el mundo ofrece.	Después, caminaba por las colinas de Siam, siempre alerta, ya que no eran pocos los cazadores de dragones por aquellas comarcas.
Unidad 14	El compartir y disfrutar con la familia sin mayores preocupaciones a la espera de sus acostumbrados paseos nocturnos.	Luego, compartía con su familia un plato de cerezos maduros y entonces, sólo entonces, cuando salían las primeras estrellas, se aventuraba por la aldea.
Unidad 15	El encuentro con la princesa Lee Fu.	Una de esas tantas noches, conoció a la princesa Lee-Fú, que en mongol antiguo significa “amante de dragones”
Unidad 16	Presentación del otro personaje en la historia.	Lee-Fú no sabía el significado de su nombre, ya que la única profesora de mongol antiguo de Siam, se había fugado con un luchador de sumo.
Unidad 17	Las características de la princesa y sus costumbres cotidianas.	Aquella noche, la princesa se encontraba en sus aposentos reales, con su túnica de seda bordada en hilos de oro, que era la que usaba de

		entre casa, por si se manchaba con sopa de tortuga. Se había peinado con un alto rodete sujeto con dos palitos.
Unidad 18	El primer contacto cercano con la princesa. Kerpo ingresa silenciosamente a la habitación de la princesa.	Silenciosamente, Kerpo se introdujo por una ventana, en el cuarto de Lee-Fú.
Unidad 19	Sorprendiendo a la princesa con la intención de establecer contacto.	Observó a la princesa que, de espaldas, se pintaba las uñas de los pies con esmalte de cañas de bambú.
Unidad 20	Los sentimientos nunca antes sentidos por el dragón, lo cual causaba extrañeza en él.	Kerpo sintió que el corazón le ardía. El amor lo consumía, lo incendiaba, lo incineraba.
Unidad 21	La princesa culminando su labor de alistarse. Hasta este momento no se ha percatado de la presencia de Kerpo dentro de su habitación.	Cuando Lee-Fú hubo terminado de pintarse sus dedos meñiques, que eran los más difíciles, se incorporó.
Unidad 22	El primer contacto visual entre ambos.	Fue entonces cuando sus ojos rasgados se encontraron con los del dragón.
Unidad 23	La princesa mostrando amabilidad con Kerpo	Lejos de asustarse, Lee-Fú lo recibió con amabilidad y le ofreció tomar asiento en un taburete de terciopelo.
Unidad 24	La imposibilidad de aceptar las atenciones de la princesa.	Kerpo no pudo hacerlo, porque su larga cola en punta se lo impedía.
Unidad 25	La princesa compartiendo con Kerpo.	La princesa lo convidó entonces con un copón de jugo de centella asiática.

Unidad 26	La dificultad a recibir la atención de la princesa y lo que desencadenará el desenlace.	Pero cuando Kerpo se dispuso a beberlo, llamaradas incontenibles salieron de su boca.
Unidad 27	Inicio del conflicto de la historia. La parte trágica.	En ese momento, la princesa pegó un grito aterrador: el esmalte de cañas de bambú se derretía al calor del fuego.
Unidad 28	Comentario del narrador.	Con el trabajo que le habían dado los dedos chiquitos...
Unidad 29	La descripción minuciosa del desastre.	En cuestión de segundos, el fuego se apoderó de las cortinas de finísimos tules, de las alfombras de piel de víbora, de los abanicos multicolores que adornaban las paredes y hasta de la foto del viaje de egresados de Lee-Fú en Pekín, con sus compañeros de curso.
Unidad 30	El auxilio de los pobladores ante la desgracia.	Al ver el incendio, los cortesanos juntaron agua en teteras de plata y corrieron a apagarlo.
Unidad 31	Alejamiento de la narración por parte del narrador para hacer un comentario sobre el hecho ocurrido.	Cuentan en Siam que las llamas tardaron horas en extinguirse.
Unidad 32	La descripción de la forma como quedó todo el palacio luego del incendio.	El palacio todo quedó convertido en cenizas.
Unidad 33	Mencionando un antecedente histórico de la procedencia de la princesa y del lugar.	Recuerdos de dinastías milenarias eran ahora una montañita gris.
Unidad 34	Incertidumbre por el paradero de la princesa.	De la princesa no se encontraron rastros.
Unidad 35	Teoría relacionada con la posibilidad de haberse salvado volando junto a Kerpo.	Pero algunos dicen haberla visto remontar vuelo,

Unidad 36	Volando con Kerpo.	sobre una extraña criatura alada,
Unidad 37	La descripción de una característica del dragón como símil de la atmosfera de la situación.	con los ojos del color de todos los atardeceres.

4.13.-Busqueda de imágenes y movimiento.

El proceso de búsqueda lo realizó mediante la improvisación con el cuerpo, explorando desde un suceso de la historia las posibilidades que determinada parte del cuerpo maneja para simbolizar.

En este proceso voy seleccionando las diversas imágenes descubiertas las cuales van apareciendo en el proceso exploratorio del cuerpo, intentando encontrar aquellas que se asemejen a lo físico y externo al dragón, las imágenes son producto de la exploración con los dedos, las manos, los brazos y el tronco en su manera de acomodarse y fusionarse para generar el objeto evocado, el dragón Kerpo. Una vez descubiertas diversas las formas que nos siguieren al personaje las traslado al terreno del movimiento, explorando las posibilidades que tienen para moverse y desplazarse en función de los diversos momentos del relato, lo que le permitirá a la imagen del ser evocado presentarse con autonomía dentro del mundo ficcional que nos plantea la historia. Estos movimientos son cuidadosamente estudiados y seleccionados con la intención de generar la sensación e interpretación que se desea en cada momento de la presentación del personaje en su transitar por los variados sucesos de los eventos del relato.

Para este fin se hace una adecuada selección de la imagen, sometiéndola a un ejercicio de exploración por las diversas formas e intensidades de movimiento que se le aplica a la imagen corporal para acercarse al cuerpo evocado en su misión de representación.

4.14.-Características de la propuesta escénica.

En virtud de las consideraciones respecto a los niveles de desarrollo del niño entre 3 y 5 años, la propuesta escénica se diseñó bajo ciertos criterios específicos que se ajusten a dichos parámetros:

1.-Tiempo de duración entre los 10 y 15 minutos. En virtud que los niveles atencionales del niño entre los 3 y 5 años se encuentran entre los 6 y los 20 minutos. Según nos refiere el cuadro siguiente.

Concentración de los niños por edades	
Edad	Promedio de concentración
1 año	3 a 5 minutos 
2 años	4 a 10 minutos
3 años	6 a 15 minutos
4 años	8 a 20 minutos 
5 años	10 a 25 minutos
6 años	12 a 30 minutos
7 años	14 a 35 minutos
8 años	16 a 40 minutos 
9 años	18 a 45 minutos
10 años	20 a 50 minutos guiainfantil.com

Extraído de

<https://www.guiainfantil.com/blog/educacion/aprendizaje/el-tiempo-de-concentracion-de-los-ninos-segun-su-edad/>

2.-Movilización permanente de los focos o puntos atencionales del espectador en función de los diversos sucesos o momentos del relato de la historia. El relato o la historia escenificada han de considerar los tiempos cortos de atención que el niño entre los 3 y 5 años maneja. Desde tal perspectiva los medios que el actor utiliza para escenificar la historia se encuentran en permanente traslado y movilización en el espacio, el uso de la espacialidad en el escenario, en su relación al cuerpo y al movimiento con el propósito que se generen diversas atmósferas escénicas con las figuras corporales que representan al personaje. Las cuales están en permanente cambio respecto a su volumetría y las diversas maneras de representarlo en sus diversos estadios con las partes del cuerpo.

Los tiempos y ritmos en el movimiento corporal y los desplazamientos escénicos llevan a migrar la atención de los niños espectadores. Como en la etapa inicial de la presentación ingreso caminando en tiempo retardado (cámara lenta), aplicando técnicas de disociación corporal, aquello

que E. Decroux dinamismo-ritmo. Y en este caso yo lo aplico al andar y con la zona superior del cuerpo se recrean las imágenes iniciales de los personajes de la princesa y el dragón, en un primer momento confeccionado con las manos para ser representado con todo el cuerpo. Estas ocurrencias en escena se suceden los primeros 59 minutos de la presentación acompañado de la canción Carrousel ,tema extraído del soundtrack del espectáculo Quídam de la compañía Canadiense Cirque du Soleil.

Posterior a ello se presenta como parte inicial del espectáculo el personaje del narrador de la historia, informando al público que la siguiente historia a contar es una de las tantas que su abuelo le narraba cuando era niño. En ese momento modifiqué mi estructura corporal para componer físicamente al abuelo llamando al narrador cuando era niño y le anunciaba que esa tarde le traía a contar la historia del Dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu.

Ambos personajes, el niño y el abuelo también son recreados corporalmente en escena y con el propósito de hacer más notorio el cambio del personaje la gorra que llevo será usada con la viciera hacia adelante cuando se trate del abuelo, y cuando se trate del niño el gorro es girado hacia atrás y la viciera pasa a la parte posterior.

Esta introducción escénica da paso momentos a la narración de la historia del espectáculo.

Esta es la muestra de cómo, la aparición en escena de varias técnicas y mecanismos actorales utilizados durante los primeros 2 minutos iniciales del acontecimiento escénico logran movilizar la atención de los niños espectadores. Logrando captar el interés por la historia que se narrará.

3.-Inclusión de diversos mecanismos y técnicas actorales que consigan concordar con las capacidades y posibilidades de comunicación de los niños en esas edades. En estas edades los niños exploran sobre las capacidades expresivas corporales a través del juego. No debe pasarse por alto o desapercibido que el rango de edad entre los 3 y 5 años es un momento transicional en el desarrollo del infante, etapa en la cual se incrementa el vocabulario, para dar paso a los primeros trazos camino a la escritura y académicamente se trasladan al nivel escolarizado.

El juego en estas edades y gran parte de su experiencia de vida es atravesado íntegramente por la experiencia corporal, representando y recreando de manera ficcional personajes y seres que adquieren presencia física a través de la corporalidad del niño.

Desde esta perspectiva la utilización de la corporalidad se hace pertinente y propicia como canal ideal de transmisión de mensajes, siendo objeto y sujeto de interpretación. En virtud de su afianzamiento del ser desde el reconocimiento y uso de su corporalidad.

4.-Utilizar palabras y lenguaje verbalizado sin exceso y con términos que no sean complicados. Ya que en este periodo el lenguaje del niño y su vocabulario se empieza a incrementar.

Desde la parte vocal o imagen sonora se narra la historia en palabras y términos sencillos de comprender para el niño, tal cual la autora lo propone en su texto original. Con el propósito de no generar confusiones en los espectadores respecto a los mensajes y la historia.

La palabra va acompañando a la imagen corporal, sirviéndole de reforzamiento en el mensaje del relato de la historia. La palabra acompaña a la imagen y se suceden en muchos casos de manera simultánea. De esta manera el niño espectador comprende mejor la utilidad de la imagen corporal en el contexto del relato. Es decir, la imagen corporal es contextualizada en función de la narración de la historia.

5.-La característica animista de las edades del público al cual va dirigido el trabajo escénico permite que mediante la segmentación y animación de las partes del cuerpo aplicado en la confección del hecho escénico, el relato de la historia sea recepcionada con éxito en los niños espectadores. Entendamos el animismo como esa característica del niño de dotar de vida a los objetos o cosas en analogía con el hombre, definiendo e identificando a los objetos de características y personalidad en esa capacidad animista.

Por ello la propuesta escénica se diseña considerando que esas partes segmentadas del cuerpo sean dotadas de movimiento al momento de representar o evocar al personaje del dragón Kerpo. La utilización de esta técnica de similares características a la facultad animista del niño permite que el hecho escénico ingrese a las dinámicas propias en las cuales el niño recrea y anima los objetos en sus diversas formas de juego. En el caso de este ejercicio escénico, esa cualidad del niño se traslada al escenario con la intención que sea uno de los elementos que permiten escenificar el cuento. Siendo uno de los elementos principales que permiten generar ese vínculo que debe existir entre el escenario y la platea, conduciéndolo al plano convivial de la experiencia.

Esta relación que se establece, desde la perspectiva y mirada del niño espectador, el cual lo aprecia desde una condición lúdica que lo lleva a involucrarse. En vista que para el niño se asemeja a su juego corporal que para el proceso de escenificación es utilizado para contar una historia.

6.-La experiencia escénica y su cercanía al niño espectador entre los 3 y los 5 años.

El recurso animista del cuerpo como elemento de la escenificación del cuento hace cercana al niño la experiencia escénica. Identificándose con lo que ocurre en escena y siendo capaz de reproducirlo durante el acontecer del relato escenificado.

Considerando además que la relación cercana del acontecer escénico no ha de estar emancipado de toda distancia física entre el actor y el niño espectador. Es por ello que la escenificación se ha propuesta con la intención que sea capaz de ser presentada en las escuelas, ya sea en las aulas o en los patios, lugares donde es espectador está en contacto cercano con el acontecer escénico.

En conclusión, el hecho escénico debe estar, en el más sentido estricto del término, cercano al niño con la finalidad que se logre una conexión, comprensión y entendimiento.

Porque además de llevar la experiencia escénica a los niños, está transmitiendo, como todos los cuentos, un mensaje o información que los niños deben recepcionar, ya que todo cuento o historia infantil lleva consigo una lección o moraleja a recibir. En tal sentido la acción artística resulta siendo el mediador de un discurso o postura definida respecto a determinado tema.

7.-Caracter lúdico de la propuesta escénica. Esto significa que el ejercicio escénico debe tener íntima relación con el juego desde su característica participativa, integradora y colectiva.

Para ello las imágenes que se generan con el cuerpo y transitan en el escenario durante la representación del personaje son imitadas por el niño espectador durante todo el hecho escénico. Esto conlleva que el niño espectador sea participe del juego escénico recreando con su cuerpo al personaje, animándolas de la misma manera como lo realiza el actor en escena. Hasta hacerlos transitar por las mismas peripecias que el relato de la historia propone. El niño espectador acompaña durante todo el acontecer escénico a los personajes.

Entonces, ¿Cómo logro que este niño espectador pueda recibir el espectáculo y su discurso? Como anteriormente se desarrolló, la propuesta escénica debe ser: Dinámico, lúdico, reproducible, participativo, colectivo, interactivo.

Para ello me valgo de la utilización de la segmentación del cuerpo, estas partes segmentadas se animarán o dotarán de vida y en el espacio escénico estas partes animadas cumplirán durante el desarrollo de la presentación y exposición del relato las características mencionadas con las que debe contar la escenificación. La ausencia de recursos escenográficos hace propicio que el cuerpo genere ciertas condiciones y características que no delate esa ausencia, pero a su vez demanda que el actor cuente con cierto nivel de sofisticación en el ejercicio escénico y tenga la posibilidad de ocupar los espacios que la inexistente escenografía debiera ocupar, para ello el cuerpo debe sugerir a través de diversos recursos como la cámara lenta, la disposición corporal para representar, los diversos niveles volumétricos con los que el cuerpo representa (en vista que no es lo mismo generar la imagen con las manos, los dedos o con todo el cuerpo), ya que cada elección ocupa en el espacio un determinado espacio según sea el caso.

Estas decisiones que se adopten para representar en determinados momentos con el cuerpo están sujetas y sometidas a la experiencia espacial, encontrándome con la relación cuerpo–espacio, relación que como consecuencia estará atravesada por el movimiento. Cabe indicar que el movimiento no necesariamente y en ciertos casos ha de estar asociado al desplazamiento del cuerpo en el espacio.

El ejemplo claro lo tenemos en las técnicas que los mimos utilizan con la finalidad de hacernos transitar por diversos espacios o haber caminado grandes distancias sin necesidad de haberse trasladado o desplazado, entiéndase que desplazarse significa mover un cuerpo desde un punto inicial hacia un punto final diferente al inicial, habiendo recorrido una distancia determinada, con un curso del recorrido en un tiempo específico.

Dentro de esta característica menciono que el cuerpo y los cuerpos generados con él (las imágenes), al adquirir la capacidad de animación ingresan al plano del movimiento, ya que estas imágenes se movilizan y van modificándose en función del relato de la historia.

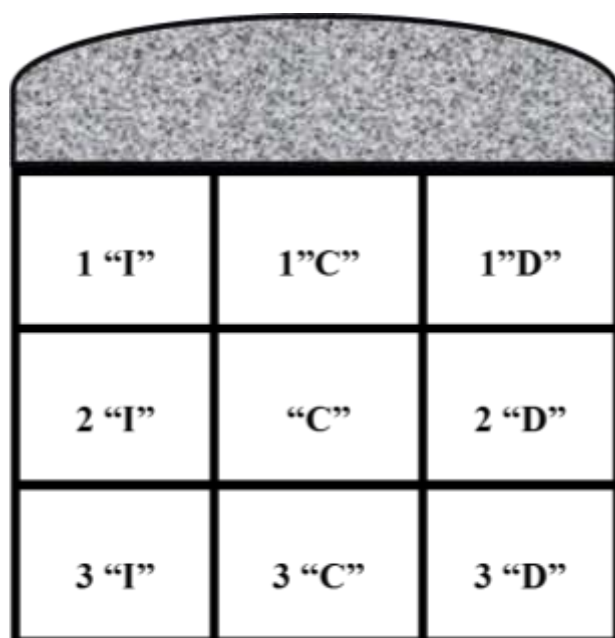
A su vez, el cuerpo en determinados momentos de la escenificación se moviliza o traslada en el espacio escénico con el propósito de determinar lugares específicos en los aparecen los personajes del cuento, por ejemplo en el lado izquierdo del actor y en segundo plano aparecen los ojos del dragón representados por las manos del actor cerradas en puños.

En la zona izquierda del escenario y en segundo plano aparece la princesa Lee Fu, en el centro del escenario aparece el Dragón Kerpo representado con todo el cuerpo.

A su vez en la zona central del escenario aparece el dragón Kerpo representado desde su nacimiento y su proceso de desarrollo hasta convertirse en un dragón joven dragón. En el mismo centro del escenario se evoca a Kerpo con los dedos y las manos en los momentos en los cuales vuela por la Colinas del Siam

Mientras que la etapa culminante del hecho escénico en el cual se representa a Kerpo huyendo del fuego con la princesa es representado en el segundo plano lado derecho.

Cabe aclarar que si bien el espacio en el cual se presenta el cuento escenificado no es un escenario teatral tradicional, para el presente ejercicio de investigación y con el propósito que el actor cuente con una orientación respecto a los planos del escenario en el cual representa, es pertinente realizar un ejercicio de imaginación para esta división del espacio escénico en función del escenario teatral. En el siguiente gráfico se describe una breve reseña de lo explicado en vista desde planta.



1 "I"	PRIMER PLANO IZQUIERDO
1 "C"	PRIMER PLANO CENTRO
1 "D"	PRIMER PLANO DERECHA
2 "I"	SEGUNDO PLANO IZQUIERDO
"C"	CENTRO
2 "D"	SEGUNDO PLANO DERECHA
3 "I"	TERCER PLANO IZQUIERDA
3 "C"	TERCER PLANO CENTRO
3 "D"	TERCER PLANO DERECHO

- 2 "I" : Ojos del dragón: Representados por las manos del actor cerradas en puños.
- 2 "I" : Princesa Lee Fu, pintándose las uñas.
- "C" : Dragón Kerpo representado con todo el cuerpo.

- “C” : Dragón Kerpo representado desde su nacimiento y su proceso de desarrollo hasta convertirse en un dragón joven dragón.

- “C” : Kerpo evocado con los dedos y las manos en los momentos en los cuales vuela por la Colinas del Siam.

- 2 “D” : Kerpo huyendo del fuego con la princesa.

Cabe aclarar que si bien el espacio en el cual se presenta el cuento escenificado no es un escenario teatral tradicional, para el presente ejercicio de investigación y con el propósito que el actor cuente con una orientación respecto a los planos del escenario en el cual representa, es pertinente realizar un ejercicio de imaginación para esta división del espacio escénico en función del escenario teatral.

Es en el escenario teatral y durante los acontecimientos escénicos el lugar donde se presentan las imágenes generadas con el cuerpo, las cuales se organizan dentro de un orden lógico en función del relato de la historia en una secuencia que sirva como instrumento para mostrarnos el transitar del dragón Kerpo durante la historia.

Para un mejor entendimiento práctico y con el propósito de proponer una forma de notación para estas imágenes, he diseñado esta secuencia mediante imágenes gráficas que representan las imágenes que el cuerpo elabora para representar el personaje.

4.15.-Simbología de las imágenes corporales

Huevo para el nacimiento del dragón



Dragón recién nacido



Dragón niño



Dragón en crecimiento



Dragón Adolescente



Dragón joven



Dragón en plenitud



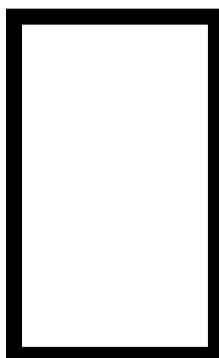
Ojos como de los atardeceres



Dragón Volando



Dragón mirando por la ventana



Dragón ingresando por ventana



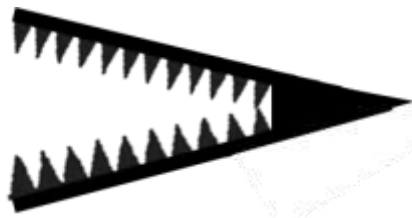
Garras del dragón
Intentando coger tacita



Hocico cerrado
del dragón



Hocico abierto
del dragón



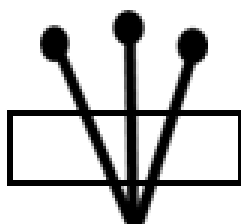
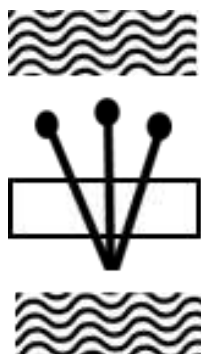
Hocico del dragón
Lanzando fuego



Princesa trepando al dragón



Princesa sobre el dragón

Prince y dragón
huyendo del fuego

Estos símbolos representan las diversas imágenes que se generan con la zona superior del cuerpo para representar al dragón Kerpo.

A su vez, la simbología diseñada se organiza en una secuencia determinada en función del relato de la historia, con el propósito de revelarnos la peripecia del personaje Kerpo durante el relato.

Esta secuencia debe cumplir tal propósito como también ser atractiva al niño espectador, lo que le permitirá permanecer atento a la historia relatada. En consecuencia debe estar plagada de mucho dinamismo que permita que los planos o niveles de atención sean variados durante la presentación del cuento escenificado, esto se consigue mediante la utilización de algunos elementos como la música inicial que sugiere el inicio de algo diferente al cotidiano, la presencia de este elemento sonoro inicia el proceso atencional de los niños estimulando el interés por lo que va a iniciar.

Seguido de la presencia corporal del actor, también trasladándose de manera diferenciada, caminando en cámara lenta, lo que ocasionará en el niño el interés por lo que ocurrirá, mediante la curiosidad inicial a lo que se presentará.

Posterior ello se presentan algunas imágenes corporales que representan a los personajes (Kerpo y la Princesa), el texto o la palabra aún no se hacen presente, estas formas diseñadas con el cuerpo que aparecen inicialmente en aparente disloque con lo que está sucediendo hasta el momento serán desarrolladas como personajes en el transcurso de la presentación. Estas imágenes al estar colocadas al inicio de la escenificación no están aun contextualizadas dentro de un marco narrativo referencial o historia. Estas imágenes dejan de generarse en el momento que la música inicial se apaga.

Lo que da pie al uso de la palabra, en la cual el actor traslada al espectador a un hecho del pasado. Llevándolo a identificar la historia como un hecho que cuando niño al actor le era narrado por su abuelo cada tarde que llegaba a visitarlo. Y una de esas tardes le contó la historia del dragón Kerpo y la princesa Lee Fu.

Para este momento el actor recrea a los 2 personajes, el narrador de la historia cuando era niño y al abuelo del niño.

La historia es narrada por el personaje narrador, inicialmente el texto narrativo creado por Valeria Dávila, cuenta que Kerpo era un dragón singular desde su nacimiento, esta sugerencia da pie a teatralizar o representar escénicamente y mediante imágenes corporales el nacimiento del dragón, para ello nos valemos de las manos para formar un huevo de donde nace Kerpo, esta primera imagen generada con las manos y el posterior nacimiento es realizada conjuntamente con los niños espectadores. Es decir, los niños imitan el proceso de nacimiento y crecimiento de Kerpo.

En esta etapa tenemos al dragón como personaje inicial que aparece en la historia desde su nacimiento hasta convertirse en un dragón joven.

Estos cambios van gradualmente sucediéndose y conforme Kerpo va creciendo va siendo representado con diversas partes del cuerpo que se van integrando a la representación del dragón, .Es decir inician desde las manos formando el huevo, los dedos para representar su proceso de crecimiento y todo el cuerpo en el momento que se le representa como un dragón joven, edad en la cual va a transcurrir todas las peripecias de la historia.

Mediante esta parte inicial podemos comprender esa capacidad de representación del cuerpo, es decir, representa como cuerpo y objeto social algo determinado, representa al sujeto que es

identificado con determinadas características físicas (tamaño, peso, color, textura, nombre, tono de voz, etc.), pero a su vez es capaz de representar o interpretar otros seres diferentes con el cuerpo atravesado por un proceso de modificación. Esta condición de modificación solo se realiza en casos en los cuales el cuerpo es utilizado desde su condición de objeto y busca representar ante una audiencia determinada algo diferente a lo que originalmente es, de esta capacidad se valen los actores, los expositores y todo aquello que demande representar para emitir un determinado discurso.

Pasa de ser un cuerpo social a convertirse en un cuerpo afectado dispuesto a la representación y esta cualidad del cuerpo es aplicable a las partes particulares y conformantes del cuerpo.

Se reconfiguran en la representación y en alianza con el público estableciéndose una convención en la cual asumimos que las manos juntas representan al huevo del dragón y al nacer los dedos de nuestras manos pasan a representar al dragón recién nacido, el cual va creciendo los dedos representan las alas, mientras el dragón va creciendo las alas van desarrollándose y los dedos se van mostrando mucho más hasta el momento que los dedos crecieron en toda su extensión lo que motiva que se pase a representar con las palmas de las manos, los brazos y finalmente todo el cuerpo.

Estos traslados respecto a diversas partes del cuerpo involucradas consiguen que el espectador se encuentre a la expectativa de lo que ocurrirá. Movilizando su interés para captar la atención. Pero como esos tiempos atencionales deben de permanecer hasta que la función concluya. Considerando que los tiempos de atención en los niños entre los 3 y 5 años son escasos. Debe generarse una dinámica escénica que atienda esa característica propia del niño en esas edades.

En tal sentido se abordan diversas estrategias. Como los diversos y variados momentos en los cuales el personaje es representado en diversas dimensiones físicas por medio de una parte del cuerpo o con todo el cuerpo, otra estrategia se palpa en la manera como el actor estimula a los niños espectadores a realizar las mismas imágenes que con el cuerpo va generando el actor, sea realizadas conjuntamente con los espectadores.

Este recurso no sólo consigue la atención del niño respecto al hecho escénico, sino que a su vez lo introduce dentro de la historia y por consecuencia lo lleva a la comprensión de la misma.

Este involucramiento lo hace parte conformante del hecho escénico estimulando su creatividad para generar imágenes con el cuerpo y trasladándolo al terreno de la fantasía. Haciéndolo participe

de ese mundo ficcional como un mundo más cercano en el cual se involucra e ingresa por medio de todos estos mecanismos.

En tal sentido y ante tales motivos de la presentación cabe preguntarse ¿Qué ocasiona o moviliza en su ser al niño espectador durante la escenificación del cuento?

La escenificación desde estar concebida con direccionamiento específico a un determinado público no solo busca la comprensión de la historia y la comprensión del discurso de la historia, sino también movilizarlo hacia el mundo de la fantasía partiendo desde la historia e involucrándolos en la misma mediante el uso del cuerpo animado como recurso de escenificación que por consecuencia llevará a componer materialmente a los personajes en un esquema de participación conjunta, se hace en el escenario y se imita en la platea. Sumado a que conocen una nueva manera de poder representar con el cuerpo diversos personajes y enmarcarlos en una historia. De esta manera el relato de la historia se hace cercano y el discurso es comprendido por los niños espectadores con mayor entendimiento. Para tal propósito es imperativo que los niños se involucren con la historia. Por ello es que el mecanismo de las imágenes corporales encaminan al público hacia el involucramiento con la historia, los niños espectadores son motivados durante el espectáculo para que conjuntamente con el actor imiten con su cuerpo y reproduzcan las mismas imágenes que se van ocurriendo en escena en determinados momentos.

Lo cual permite que el público ingrese a la historia y por medio del involucramiento estén en permanente atención y recepción del mensaje.

En conclusión y respecto a lo descrito anteriormente. El hacer uso del cuerpo como elemento fundamental para la confección de este producto escénico que conlleva a su vez una limitada logística escenográfica, en vista que su escenificación no hace uso de escenografía alguna, lo cual permite que sea trasladado y presentado con mucha facilidad en cualquier lugar que lo solicite. Demanda del actor intérprete una sofisticación en el uso del cuerpo desde sus dos planos de intervención: El vocal y el Corporal. Con el propósito de transmitir el discurso del relato, cumpliendo cierto rigor en la escenificación en función de las características en su desarrollo que presentan los niños entre los 3 y los 5 años.

4.16.-Involucramiento y participación del público-Del texto a la escena.

El proceso de trasladar el texto narrativo al formato escénico sin haber atravesado por la adaptación literaria hacia un texto dialogado demanda que al explorar las imágenes que el cuerpo genera para representar a los personajes se articulen con los textos que serán narrados, estos textos articulados con las imágenes corporales, ya sea en alternancia o de manera sucesiva permitan que el relato sea recepcionada por los espectadores. Es decir, la imagen es acompañada por la palabra y los textos que se emiten van narrando los sucesos de la historia, mientras que el cuerpo modificado y transformado en imagen va representando el suceso.







Estas imágenes corporales representan a los personajes, en nuestro caso particular del presente trabajo el interés está centrado en la imagen del personaje Kerpo y como esas imágenes que representan los momentos y sucesos por los que atraviesa durante la historia, serán organizadas en una sucesión correlativa que muestren al espectador la travesía o la peripecia por la cual atraviesa durante el relato. Estas imágenes corporales serán representación del personaje mediante la modificación de las diversas partes del cuerpo.









Es decir, las manos, los brazos, el cuello, la cabeza, el tronco, a lo cual se denomina zona superior del cuerpo, van a ser modificados y reinterpretados en su forma y concepto original como partes conformantes del cuerpo, para trasladarse a la condición de objetos útiles para la representación de un personaje, representando al dragón en los diversos momentos del relato de la historia.





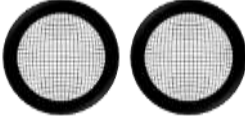
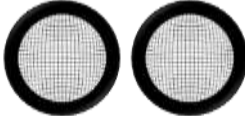
La siguiente secuencia de imágenes nos describe de manera gráfica mediante símbolos los procesos mencionados.


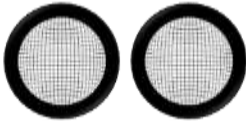





4.17.-Cuadro de la sucesión de imágenes corporales



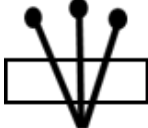

El cuadro es elaborado en función de la división del texto por unidades

Unidad 1		Kerpo es un hermoso dragón, y fogoso en el más estricto sentido de la palabra.
Unidad 2		Cuando se encuentre con la princesa Lee-Fú, el amor arderá como una llama inextinguible
Unidad 3		Cuando Kerpo llegó al mundo, su mamá dragona lo miró con ojos llameantes. Lo vio tan bello que supo que su vigésimo séptimo hijo no sería un dragón más.
Unidad 4		Y es que Kerpo era particularmente hermoso, con su cuerpo regordete y rollizo. Su piel escamosa era de un verde brillante y sus dos alas se movían acompasadamente, provocando delicadas brisas o violentas ráfagas.
Unidad 5		Si uno lo miraba profundamente a los ojos, podía conocer el color de todos los atardeceres de Siam, la aldea cercana a su hogar. Como todo dragón que se precie de tal, tímidos fueguitos asomaban por debajo de su lengua.
Unidad 6		A medida que fue creciendo, su belleza lo tornó famoso.

Unidad 7		Dragonas de otras comunidades venían a conocerlo, a admirarlo.
Unidad 8		Y es que Kerpo era ahora todo un dragón adolescente, dueño de una belleza salvaje y capaz de producir llamaradas indómitas.
Unidad 9		Sus admiradoras lo acosaban, lo perseguían, lo invitaban a tomar el té en hermosas cazuelitas de porcelana. Le escribían cartas apasionadas, aunque habitualmente su fogosa mirada las quemaba antes de llegar a leerlas.
Unidad 10		Pero a Kerpo no le importaban demasiado aquellas dragonas cabecitas huecas y atrevidas.
Unidad 11		Prefería seguir con su vida simple de dragón, que es una vida muy hogareña y familiar.
Unidad 12		Se levantaba cada mañana, se lavaba los dientes con aguarrás y una vez por semana se hacía gárgaras con pólvora, para que su fuego tuviera también algún efecto sonoro.
Unidad 13		Después, caminaba por las colinas de Siam, siempre alerta, ya que no eran pocos los cazadores de dragones por aquellas comarcas.
Unidad 14		Luego, compartía con su familia un plato de cerezos maduros y

		entonces, sólo entonces, cuando salían las primeras estrellas, se aventuraba por la aldea.
Unidad 15		Una de esas tantas noches, conoció a la princesa Lee-Fú, que en mongol antiguo significa “amante de dragones”
Unidad 16		Lee-Fú no sabía el significado de su nombre, ya que la única profesora de mongol antiguo de Siam, se había fugado con un luchador de sumo.
Unidad 17		Aquella noche, la princesa se encontraba en sus aposentos reales, con su túnica de seda bordada en hilos de oro, que era la que usaba de entre casa, por si se manchaba con sopa de tortuga. Se había peinado con un alto rodete sujeto con dos palitos.
Unidad 18		Silenciosamente, Kerpo se introdujo por una ventana, en el cuarto de Lee-Fú.
Unidad 19		Observó a la princesa que, de espaldas, se pintaba las uñas de los pies con esmalte de cañas de bambú.
Unidad 20		Kerpo sintió que el corazón le ardía. El amor lo consumía, lo incendiaba, lo incineraba.

Unidad 21		Cuando Lee-Fú hubo terminado de pintarse sus dedos meñiques, que eran los más difíciles, se incorporó.
Unidad 22		Fue entonces cuando sus ojos rasgados se encontraron con los del dragón.
Unidad 23		Lejos de asustarse, Lee-Fú lo recibió con amabilidad y le ofreció tomar asiento en un taburete de terciopelo.
Unidad 24		Kerpo no pudo hacerlo, porque su larga cola en punta se lo impedía.
Unidad 25		La princesa lo convidó entonces con un copón de jugo de centella asiática.
Unidad 26		Pero cuando Kerpo se dispuso a beberlo, llamaradas incontenibles salieron de su boca.
Unidad 27		En ese momento, la princesa pegó un grito aterrador: el esmalte de cañas de bambú se derretía al calor del fuego.
Unidad 28	Comentario del narrador.	Con el trabajo que le habían dado los dedos chiquitos...
Unidad 29	Narración	En cuestión de segundos, el fuego se apoderó de las cortinas de finísimos tules, de las alfombras de piel de víbora, de los abanicos multicolores que adornaban las paredes y hasta de la foto del viaje

		de egresados de Lee-Fú en Pekín, con sus compañeros de curso.
Unidad 30	Narración	Al ver el incendio, los cortesanos juntaron agua en teteras de plata y corrieron a apagarlo.
Unidad 31	Narración	Cuentan en Siam que las llamas tardaron horas en extinguirse.
Unidad 32	Narración	El palacio todo quedó convertido en cenizas.
Unidad 33	Narración	Recuerdos de dinastías milenarias eran ahora una montañita gris.
Unidad 34		De la princesa no se encontraron rastros.
Unidad 35		Pero algunos dicen haberla visto remontar vuelo,
Unidad 36		sobre una extraña criatura alada,
Unidad 37		con los ojos del color de todos los atardeceres.

CONCLUSIONES

- Al explorar sobre las imágenes corporales sometidas a un contexto de representación confirmé que el cuerpo desde su condición significativa y resignificadora es capaz de constituirse como un lenguaje escénico autónomo. Siendo capaz de sostener las diversas escenas desde su carácter de signo.

- Ante la posibilidad de representar con el cuerpo es necesario manejar un esquema, sistema o método de notación que permita organizar las imágenes.

- En la tarea de evidenciar la narrativa del personaje desde y en el escenario encontré la necesidad de trasladar el texto literario hacia el formato escénico, para ello abordé algunos conceptos y principios de la narración oral escénica y de las técnicas de títeres corporales, sin llegar estas a constituirse como técnicas puras en el hecho teatral. Lo que ocasiona que la representación adquiera características liminales.

|Bibliografía

- Almeida, C. (1997). Gesto inacabado. Principios: Revista teórica, política e de informa. Nro. 45.
Sao Paulo-Brasil
Recuperado de <http://revistaprincipios.com.br/artigos/45/cat/1582/gesto-inacabado-.html>
- Argote, X. (2017). Animar Objetos – Construir sujetos sensibles:
Un estudio sobre la experiencia estética del espectador niño/a en el teatro de títeres.
Maestría en estudios artísticos facultad de artes ASAB universidad distrital Francisco José
Caldas-Bogotá D.C.
- Aguirre de Ramírez, R. (2012). Pensamiento Narrativo y Educación. Educare, la revista
venezolana de educación. Vol. 16, núm. 53. Universidad de los Andes Mérida, Venezuela.
Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/356/35623538010.pdf>
- Alonso, L, y Fernández C. (2006). Roland Barthes y el Análisis del Discurso. EMPIRIA. Revista
de Metodología de las Ciencias Sociales, (12), 11-35. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297124008001>
- Bover, J. (2009). El cuerpo: Una travesía. Relaciones. Estudios de Historia y
Sociedad, XXX (117), 23-45
- Beauchamp, H. (Enero-Diciembre 2016). La Humanidad en tiempo de guerra en la escena
contemporánea de las marionetas: “ánima” de lo desanimado. Revista Corpo-grafías:
Estudios críticos de y desde los cuerpos .Vol. 3, Núm. 3 // . Bogotá, D.C., Colombia
- Belting , H. (2007). Antropología de la Imagen .Buenos Aires-Argentina, Katz Editores.
- Coble, D. (2015) Límite de mi lenguaje como límite de mi mundo. Revista de filosofía Factótum
Cochechis (2016) [Fig.1]. Recuperado de <https://cochechis.wordpress.com/2016/02/12/cuidado-del-cuerpo-humano/>
- Cortina, R. (2004). La hermenéutica del cuerpo, significante y significado en el hombre
posmoderno. Anuario N° 6 – Facultad de Ciencias Humanas-Universidad Nacional de la
Pampa – Argentina. Año VI - N° 6.
- Curci, R. Dialéctica del titiritero en escena: una propuesta metodológica para la actuación con
títeres- 1er. Edición-Bueno Aires: Colihue, 2007.
- Decroux, E. (2000). Palabras sobre el mimo. México DF. Ediciones el Milagro.
- Del Monte, F. Narración y drama, dos universos que parecen fundirse.

- Artículo Recuperado de: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/narracion-y-dramados-universos-que-parecen-fundirse/>
- Díaz, C. (1969). La teoría de la significación en Husserl. Logos. Anales del Seminario de Metafísica, (4) ,41-57.Recuperado de:
<http://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/article/viewFile/ASEM6969110041A/18509>
- Dubatti ,J. (2016) .Una Filosofía del teatro. El teatro de los muertos. Lima-Perú. Unidad ejecutora Escuela Nacional Superior del Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”.
- Duch, Ll. y Melich,J. (2005).Escenarios de la corporeidad. Editorial Trotta (Madrid-España).
- Eco, H. Signo (1994)2da. Edición. Editorial Letra e-Colombia.
- Escudero, A. (2007). El cuerpo y sus representaciones. Enrahonar: quaderns de filosofia. N. 38-39.Buenos Aires Argentina.
Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/viewFile/72483/82740>
- Español, M. (2015).El elemento de lo fantástico en los cuentos de Quiroga.
Recuperado de:
https://www.academia.edu/11419693/Lo_fant%C3%A1stico_en_los_cuentos_de_Horacio_Quiroga
- Falcón, J. (oct.2017) Características de los cuentos infantiles y sus elementos.
<https://blog.bosquedefantasias.com/noticias/caracteristicas-cuentos-infantiles-elementos>
- Fran (27 octubre 2017). El famoso Reino de Siam: una historia de esplendor.
Recuperado de: <http://www.viajeatailandia.com/2017/10/el-reino-de-siam/>
- Finol, J. El cuerpo como signo (Enero-Abril 2009). Revista venezolana de información, tecnología y conocimiento. Año 6 (1) 115-131.Recuperado de file:///C:/Users/PC/Downloads/Dialnet-ElCuerpoComoSigno-2936291%20(2).pdf
- Foucault, M. Entre filosofía y literatura, Obras esenciales, Volumen 1(1999). Ediciones Paidós Ibérica, S.A.Buenos Aires.
- Gallo, L. (2011). La Educación Corporal bajo la figura del acontecimiento. Revista Educación Física y deporte, n. 30-2, 505-513, 2011, Instituto Universitario de Educación Física Universidad de Antioquia. Funámbulos Editores
- García, A. (Julio 2015) Nexos: cultura y vida.
Recuperado de: <https://cultura.nexos.com.mx/?p=8664>
- García, J. L. (2004).Teatro y narratividad. Vol. 177, No 699/700. p. 509-524.

- Recuperado de: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/592/594>
- García, C. Se llega a la educación corporal haciendo sensible a los signos del cuerpo. *Revista Física, educación y deportivo*. 30, NÚM. 2 Antioquia -Colombia
- Girotti, B. (2018) Muñeco con parte viva y mano desnuda: poéticas de manipulación que revelan la tensión cuerpo-objeto. En *Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (Ed.)*. Poéticas de liminalidad en el teatro (pp.77-90) Lima-Perú.
- Javier, F. La renovación de la escena argentina está alojada en las pequeñas salas. *Cuadernos de Picadero (Instituto Nacional del Teatro, 24 – 2004)*.
- Kowzan, C. (1997) *El signo y el teatro*. Madrid. Arco/Libros
- Le Breton, D. (2002) *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires-Argentina, Nueva Visión.
- Lehmann, H. (2013) *Teatro Posdramático*. Editorial Paso de gato. México.
- López, F. (2016). El cuerpo del actor en el proceso creativo. *Moenia: Revista Lucense de lingüística y literatura*. España. Volumen 22.
- López, J. (2007). De la novela al escenario: lo leído y lo visto. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Maletzke, G. (1992). *Sociología de la comunicación*. 5ta. Edición. Editorial Quipus. Quito-Ecuador.
- Mauro, K. (Diciembre 2010). La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como “interpretación”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N°4, Año 2. Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA).
Recuperado de: <file:///C:/Users/PC/Downloads/Dialnet-LaConcepcionDelCuerpoEnLaActuacionEntendidaComoInt-3352669.pdf>
- Marín, M. (Noviembre 2007). El valor matemático de un cuento. *Sigma, Revista de matemáticas*. Volumen (Nro. 31). Universidad de Castilla La Mancha.
Recuperado de: http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/r43-573/es/contenidos/informacion/dia6_sigma/es_sigma/adjuntos/sigma_31/3_val_matematico.pdf
- Mónaco, F, Bucci, V, Cano, C, Kippes, V y Parodi, C. (2006). Entre diégesis y mímesis: El teatro y las narrativas. *De Signos y Sentidos*(4).20. Doi: <https://doi.org/10.14409/ss.v1i4>
- Moreira C. (2008). *Las múltiples caras del actor*. 1a ed. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro.
- Muñoz, F. (2012). *El espacio escénico*.

- Recuperado de <https://arteescenicass.wordpress.com/2010/04/12/el-espacio-escenico/>
- Negrín, M. (2018). Los espacios de la voz. Prácticas de lectura en voz alta y narración oral en contextos educativos. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Vol. 3; Nº. 6 .Recuperado de: <file:///C:/Users/PC/Downloads/2760-8556-1-SM.pdf>
- Pacheco, C. (17 de junio 2012).La literatura puesta en escena. *La Nación*.
 Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1482682-la-literatura-puesta-en-escena>
- Página web Del naranjo. Reseña personal de Valeria Dávila (s.f.).
 Recuperado de <http://www.delnaranjo.com.ar/escritores/valeria-davila/>
- Pardo, E. (2013). Artículo: Una Narración no Narrativa.
 Recuperado de <https://www.pantheatre.com/pdf/6-liste-de-lecture-narracion+laboratorio-es.pdf>
- Paredes, A. (2015). Las voces del relato. *Revista de la Universidad de México*. Número 138.
 Recuperado de: <file:///C:/Users/PC/Downloads/16766-26703-1-PB.pdf>
- Pease, A. Comunicación no verbal (“El Lenguaje del Cuerpo”)
<https://utncomunicacionprofesional.files.wordpress.com/2012/04/allanpease-ellenguajedelcuerpo.pdf>
- Peter, B. (2004).Mas allá del espacio vacío. Alba Editores.
- Piña-Rosales, G. (2009).Anatomía de un género literario. *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese* Vol. 92, No. 3. pp. 476-487.Recuperado de: https://www.academia.edu/8753995/Pina_Rosales_Gerardo_El_cuento_anatomia_de_un_genero_literario
- Rojas M. (2006).El imaginario: Civilización y cultura del siglo XXI, 1era edición.
- Rosental e Iudin(1984) .Diccionario de Filosofía. Editorial Progreso, Moscú.
- Ruiz, B. (2012).El arte del actor en el siglo XX. Artezblai SL Editorial.Bilbao.
- Sánchez, J. (2006). Dossier: ¿presentación o re-presentación? *Estudis Escènics*, 32. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/253673/340459>
- Segovia, B. (2012). Aprender a narrar con imágenes en primaria. *Cuadernos de Pedagogía*. Nº 424. p. 60-63Recuperado de:
<https://helvia.uco.es/bitstream/handle/10396/9998/CUADERNOS%20JUNIO2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sola, S. (2013) El cuerpo y la corporeidad simbólica como forma de mediación.

- Mediaciones Sociales, pp. 42-62.
DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_MESO.2013.n12.45262
- Squicciarino, N. 1990 El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria. Editorial: Cátedra. Madrid-España.
- Tosta, C. (Enero-Diciembre 2015). El cuerpo, la imagen del cuerpo y el cuerpo en la imagen: performances, autorretratos y fotografías de performance de la artista Esther Ferrer, Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos. Vol. 2, Núm. 2.
DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.corpo.2015.1.a14>
- Vallejo de la Ossa, A. (2015) Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de América Latina, Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos, 2(2). DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.corpo.2015.1.a04>
- Vargas, D. V. (noviembre-enero, 2012). Las narrativas: Evidencia cultural en la organización. Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, 17(81). Recuperado de http://oldversion.razonypalabra.org.mx/N/N81/V81/06_Vargas_V81.pdf
- Victorino, Z. (2002) La danza de los signos: Nociones de semiótica general. Ecuador. Abya-Yala, Quito, Ecuador, Abril 2002.
- Villafañe, J. (2006). Teoría de la Imagen. Ediciones Pirámide (Grupo Anaya. S. A.). España. 13. Recuperado de http://www.revistafactotum.com/revista/f_15/n_15.php
- Villar García, M. y Ramírez Torres, J. (2014). El valor simbólico de la imagen representada. Revista Legado de Arquitectura y Diseño Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477947304004>
- Weitzdörfer, E. (2008). Lo fantástico en los cuentos de Julio R. Ribeyro. Alpha (Osorno), (26). 193-202. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012008000100012>
Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg73v2>

Anexo: Texto original del dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu

EL DRAGÓN KERPO Y LA PRINCESA LEE FU

Autor: Valeria Dávila

Kerpo es un hermoso dragón, y fogoso en el más estricto sentido de la palabra. Cuando se encuentre con la princesa Lee-Fú, el amor arderá como una llama inextinguible...

Cuando Kerpo llegó al mundo, su mamá dragona lo miró con ojos llameantes. Lo vio tan bello que supo que su vigésimo séptimo hijo no sería un dragón más.

Y es que Kerpo era particularmente hermoso, con su cuerpo regordete y rollizo. Su piel escamosa era de un verde brillante y sus dos alas se movían acompasadamente, provocando delicadas brisas o violentas ráfagas.

Si uno lo miraba profundamente a los ojos, podía conocer el color de todos los atardeceres de Siam, la aldea cercana a su hogar. Como todo dragón que se precie de tal, tímidos fueguitos asomaban por debajo de su lengua.

A medida que fue creciendo, su belleza lo tornó famoso. Dragonas de otras comunidades venían a conocerlo, a admirarlo. Y es que Kerpo era ahora todo un dragón adolescente, dueño de una belleza salvaje y capaz de producir llamaradas indómitas.

Sus admiradoras lo acosaban, lo perseguían, lo invitaban a tomar el té en hermosas cazuelitas de porcelana. Le escribían cartas apasionadas, aunque habitualmente su fogosa mirada las quemaba antes de llegar a leerlas.

Pero a Kerpo no le importaban demasiado aquellas dragonas cabecitas huecas y atrevidas. Prefería seguir con su vida simple de dragón, que es una vida muy hogareña y familiar.

Se levantaba cada mañana, se lavaba los dientes con aguarrás y una vez por semana se hacía gárgaras con pólvora, para que su fuego tuviera también algún efecto sonoro.

Después, caminaba por las colinas de Siam, siempre alerta, ya que no eran pocos los cazadores de dragones por aquellas comarcas.

Luego, compartía con su familia un plato de cerezos maduros y entonces, sólo entonces, cuando salían las primeras estrellas, se aventuraba por la aldea.

Una de esas tantas noches, conoció a la princesa Lee-Fú, que en mongol antiguo significa “amante de dragones”. Lee-Fú no sabía el significado de su nombre, ya que la única profesora de mongol antiguo de Siam, se había fugado con un luchador de sumo.

Aquella noche, la princesa se encontraba en sus aposentos reales, con su túnica de seda bordada en hilos de oro, que era la que usaba de entre casa, por si se manchaba con sopa de tortuga. Se había peinado con un alto rodete sujeto con dos palitos.

Silenciosamente, Kerpo se introdujo por una ventana, en el cuarto de Lee-Fú. Observó a la princesa que, de espaldas, se pintaba las uñas de los pies con esmalte de cañas de bambú.

Kerpo sintió que el corazón le ardía. El amor lo consumía, lo incendiaba, lo incineraba.

Cuando Lee-Fú hubo terminado de pintarse sus dedos meñiques, que eran los más difíciles, se incorporó. Fue entonces cuando sus ojos rasgados se encontraron con los del dragón.

Lejos de asustarse, Lee-Fú lo recibió con amabilidad y le ofreció tomar asiento en un taburete de terciopelo. Kerpo no pudo hacerlo, porque su larga cola en punta se lo impedía. La princesa lo convidó entonces con un copón de jugo de centella asiática. Pero cuando Kerpo se dispuso a beberlo, llamaradas incontenibles salieron de su boca.

En ese momento, la princesa pegó un grito aterrador: el esmalte de cañas de bambú se derretía al calor del fuego. Con el trabajo que le habían dado los dedos chiquitos...

En cuestión de segundos, el fuego se apoderó de las cortinas de finísimos tules, de las alfombras de piel de víbora, de los abanicos multicolores que adornaban las paredes y hasta de la foto del viaje de egresados de Lee-Fú en Pekín, con sus compañeros de curso.

Al ver el incendio, los cortesanos juntaron agua en teteras de plata y corrieron a apagarlo.

Cuentan en Siam que las llamas tardaron horas en extinguirse. El palacio todo quedó convertido en cenizas. Recuerdos de dinastías milenarias eran ahora una montañita gris.

De la princesa no se encontraron rastros.

Pero algunos dicen haberla visto remontar vuelo, sobre una extraña criatura alada, con los ojos del color de todos los atardeceres.

ÍNDICE

INTRODUCCION.....	1
Capítulo I.....	9
1.1.- Formulación del problema.....	9
1.2.-Planteamiento del problema.....	9
1.3.- Tema.....	15
1.4.-Objetivos.....	15
1.5.-Hipótesis.....	15
1.6.-Justificación.....	16
1.7.- Alcances y limitaciones.....	16
Capítulo II.....	18
2.1.-La narrativa.....	20
2.2.-La escena.....	22
2.3.-Narración oral escénica.....	24
2.4.-La narrativa en escena o narrativa escénica.....	25
2.5.-El cuerpo como mediador de la narrativa o narratividad del personaje. ¿Dramaturgia del cuerpo? ¿Poética del cuerpo?.....	26
2.6.-La imagen como agente narrativo.....	28
2.7.-Elementos que permiten la narrativa de los personajes.....	28
2.8.-El acontecimiento escénico.....	30
2.9.-El cuerpo como soporte narrativo.....	30
2.10.-La escena como espacio de la narración. Una experiencia corporizada.....	30
Capítulo III	
3.1.-El cuerpo.....	32
3.2.-La imagen.....	33
3.3.-Lo figurativo de la imagen.....	34
3.4.-El signo.....	35
3.5.-El cuerpo como representación y signo.....	35

3.6.- Teorías del teatro sobre el cuerpo.....	36
3.7.-El cuerpo como lenguaje en la escena teatral.....	40
3.8.-Representando con el cuerpo.....	42
3.9.-El cuerpo como emisor de signos.....	43
3.10.-Cuerpo segmentado/desarticulado.....	44
3.11.-Imágenes corporales.....	44
3.12.-La imagen corporal animada.....	45
3.13.-Como se generan las imágenes.....	45
3.14.-Títeres corporales.....	46
3.15.-La sucesión de imágenes corporales.....	47
3.16.-Sobre la imagen y el símbolo aplicado al personaje Dragón.....	47
3.17.-El signo en la escena teatral.....	48
3.18.-Los roles de la zona superior del cuerpo.....	51
Capítulo IV.....	53
4.1.-La autora.....	54
4.2.-Análisis de la historia El dragón Kerpo y la Princesa Lee Fu.....	54
4.3.-El espacio en el relato del dragón Kerpo y la princesa Lee Fu.....	56
4.4.-El tiempo en el cuento El dragón Kerpo y la princesa Lee Fu.....	56
4.5.-Estructura del relato.....	56
4.6.-La naturaleza de los personajes.....	57
4.7.-Valor formativo de las narraciones.....	59
4.8.-Del texto al escenario.....	60
4.9.-Lo fantástico de los cuentos.....	61
4.10.-Proceso de exploración escénica del cuerpo para la generación de las primeras imágenes.....	62
4.11.-Narrar con las formas desde las formas.....	64
4.12.-Descomposición del texto en unidades de acción.....	65
4.13.-Busqueda de imágenes y movimiento.....	70
4.14.-Características de la propuesta escénica.....	70
4.15.-Simbología de las imágenes corporales.....	77

4.16.-Involucramiento del público-del texto a la escena.....	77
4.17.-Cuadro de la sucesión de imágenes corporales.....	87
CONCLUSIONES.....	92
BIBLIOGRAFIA.....	93
ANEXO: TEXTO ORIGINAL DEL DRAGÓN KERPO Y LA PRINCESA LEE FU.....	98