



MIMO DINÁMICO

DIMENSIONES DRAMATÚRGICAS
DE LA ACCIÓN

VÍCTOR HERNANDO

 EDITORIAL
INTeatro

MIMO DINÁMICO

Dimensiones
dramatúrgicas
de la acción

Víctor Hernando

ESTUDIOS TEATRALES

 EDITORIAL

Hernando, Victor

Mimo dinámico : dimensiones dramáticas de la acción / Victor Hernando ;
Prólogo de María Natacha Koss. - 1a edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos
Aires : Inteatro, 2023.

137 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios teatrales)

Edición para Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-80-7

1. Teatro. I. Koss, María Natacha, prolog. II. Título.

CDD A862

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Primer cuadro de *Kloketen*, 2014, Pamela Vargas Milla.

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Gisela Ogás Puga

Nerina Dip

Carlos Pacheco

David Jacobs

Staff Editorial

Carlos Pacheco

David Jacobs

Graciela Holfeltz

Laura Legarreta

Agustina Periale (Diseño de tapa)

Laura Occhiuzzi (Corrección)

Mariana Rovito (Diagramación)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-80-7

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, noviembre de 2022

Edición a cargo de EUDEBA

Primera edición: 2.500 ejemplares

*A Adriana,
mi compañera de toda la vida,
y mucho más...*

A Emilia, Felipe y Agustín

AGRADECIMIENTOS

A Marina Eva Posadas
por estos años,
pensando en el Mimo,
juntos a la par.

A mis maestros, por orden de aparición: Alberto Sava, Georgina Martignoni, Patricia Baños, Horacio Marassi, Omar Viola, Ángel Elizondo, Roberto Escobar, Igón Lerchundi y Willy Manghi.

A Inés Carretero por dejarme asomar al mundo de la danza.

A Maite Alvarado por intentar que aprendiera a escribir.

A Beatriz Seibel, Osvaldo Calatayud y Raúl H. Castagnino por guiarme en mis primeros estudios sobre Mimo.

A Perla Zayas de Lima, Beatriz Trastoy, Natacha Koss y Jorge Dubatti, por su aliento permanente.

A Álvaro San Sebastián, Ángela Valderrama, María Nieves de Olcoz, Francesca Romana Rietti, Marcos Malavia, Juan Carlos Carta, Rodolfo Pesa, Pablo Bontá y Gisela Ogás Puga por sus comentarios siempre constructivos.

A Eduardo Benito, amigo, hermano. Director y cocreador de mis primeras obras de Mimo.

A mis pilares
Pablo, Tomás y Victoria Hernando.

A Alejandro Hernando, mi hermano,
y Cecilia Norat, mi hermana.

ESTO NO ES UN PRÓLOGO

Mauricio Kartun en *La vis cómica* le hace decir a Berganza que “Los autores son capaces de ponerle al mar un cartel que dice mar”. Pues con los críticos e investigadores pasa lo mismo. Un libro que habla por sí solo, que tiene una estructura clara como el agua, que tiene la suficiente honestidad para poner continuamente en evidencia sus relaciones intertextuales, las retículas del pensamiento. Que es capaz de evidenciar sus aportes didácticos sin convertirse en un manual de instrucciones ¿qué tipo de prólogo puede necesitar?

Por eso estas palabras son más una demostración de cariño que un análisis sesudo. Más un abrazo de agradecimiento que un despliegue de pensamiento.

Víctor Hernando ha atravesado al teatro argentino de manera sigilosa y constante. Representación viviente de la figura del artista investigador en la misma línea que Eduardo Pavlosky, Cristina Moreira o Ángel Elizondo (por poner algunos escasos ejemplos de una larguísima lista), piensa a la teoría, a la historia y a la pedagogía desde la propia praxis artística. Es un filósofo y maestro de la escena a quien pude conocer hace ya muchos años y que se consolidó en mi biblioteca personal con la emblemática revista *Movimimo* y con un merecidísimo premio al ensayo que le otorgó la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) allá por 2016.

A veces los premios son una decoración más en el estante del baño. A veces, impulsan virtuosamente la producción a partir del reconocimiento a un trabajo valiosísimo, que ni el mismo autor consideraba en su justa medida. Esto último es lo que sucedió con “Dramaturgias del Mimo” en aquel concurso en el que tuve el honor de ser jurado.

Poco tiempo después Jorge Dubatti ganó por concurso público la dirección del Instituto de Artes del Espectáculo. Con la generosidad que lo caracteriza, me ofreció sumarme al equipo de gestión. Y en la primera reunión que tuvimos nos pusimos de acuerdo en algo que se caía de maduro: el Instituto necesitaba un Área de Investigaciones en Mimo y, al frente de ella, debería estar Víctor.

Me gusta imaginar que en este espacio se sembró la semilla para el libro que aquí NO prologamos. Un volumen que recoge una actualización necesaria de la historia, pero que a la vez despliega una propuesta muy original para la producción artística.

Sé que al principio prometí no ponerle carteles al mar, pero como le pasaba a Oscar Wilde, puedo resistir todo menos la tentación.

La historia del teatro en Occidente peca de hacerle demasiado caso a Aristóteles. Cuando él afirma que lo más importante del teatro es el texto y que, de ser necesario, puede incluso obviarse el acontecimiento teatral, le hacemos caso porque... es Aristóteles.

Pero por suerte la historia se reescribe todo el tiempo. Si Florence Dupont llama a nuestro filósofo griego “vampiro del teatro”, es porque el éxito de su propuesta textocentrista dejó por fuera de la historia, durante muchos siglos, a una extraordinaria cantidad de poéticas teatrales. O, si las incluyó, fue más bien como un arte menor y degradado.

Por ello, ese primer gran capítulo del libro de Hernando en donde se dedica a historizar al Mimo moderno, es absolutamente indispensable para reescribir la Historia de las Poéticas Teatrales en Occidente. Me atrevería a decir, incluso, que sin los aportes de Jacques Copeau, Suzanne Bing y Étienne Decroux es muy difícil intentar comprender el teatro de los últimos dos siglos.

Con mucho tino, cuando Víctor aborda esta cuestión lo hace mencionando a “la palabra cuestionada” y no al “exilio de la palabra”, porque lo que la segunda mitad del siglo XIX comienza a poner en discusión no es un binarismo del estilo *el texto sí o el texto no*, sino un cuestionamiento respecto de su lugar jerárquico y central en el mundo teatral.

Pero esto mismo que sucede en términos globales sucede en términos locales. La historia “canónica” del teatro argentino marca como su inicio fundacional el mimodrama del *Juan Moreira* realizado por la compañía de los hermanos Podestá en 1884, infinitamente menos estudiada que la versión hablada que realizaron dos años más tarde. Si pongo *canónica* entre comillas es porque, hoy día, esta afirmación está siendo fuertemente cuestionada; basta mencionar la reciente tesis de doctorado que ha defendido María Belén Landini, de donde se desprende que el inicio del teatro nacional no debería pensarse desde el circo criollo, sino a partir del trabajo de Ambrosio Morante (1784-1837), en la gesta misma de nuestro Estado nación.

Pero volviendo a lo que nos convoca, ¿cuánto se ha estudiado de la poética del mimodrama en Argentina? ¿Qué relevancia tiene en las clásicas historias de Luis Ordaz, Osvaldo Pellettieri o Raúl H. Castagnino?

Exceptuando a Beatriz Seibel, su presencia es escasa, en el mejor de los casos. De ahí la gran importancia del capítulo 2 del libro de Hernando. Hacer Historia llamando a las cosas por su nombre, aportando datos y evidenciando la investigación que aún falta por hacer, contrastando la memoria colectiva con los documentos ayuda a enmarcar el punto de partida para el pensamiento que

se despliega a partir del capítulo 3. Porque es ahí donde aparece el aporte más original de Víctor.

El segundo tercio del libro va a proponerse un desafío del que va a salir triunfante: proponer pistas para pensar la poética del Mimo, tanto en su producción dramatúrgica como en su técnica corporal. Retomar a los grandes maestros del siglo XX no es solamente un acto de erudición, sino que es aquí una voluntad antropofágica que le permite “pensar con” y no “pensar a partir de”.

Víctor trabaja desde un decolonialismo productivo, merced al cual ni le rinde pleitesía a los monstruos sagrados europeos, ni borra de un plumazo su existencia. La tercera posición consiste en apropiarse de manera explícita de sus teorías y readaptarlas para el propio pensamiento creativo, que toda teoría requiere.

Por eso, cuando habla de Gramática corporal, remite evidentemente a Decroux, pero sin limitarse a reproducirlo. El Mimo como poética y el Mimo como técnica de entrenamiento disputan una batalla que en este volumen logra una síntesis, que consigue incluir armoniosamente el texto, la voz hablada, el cuerpo y el gesto en una unidad multiplicadora.

Pero el plato fuerte está en el último tercio del libro. Desplegada la historia, desplegada la teoría, Hernando se encarga ahora de proponer su propia poética y pedagogía. Y esta propuesta enlaza armoniosamente teoría y praxis teatral.

El conocimiento que nace en los libros se pone a prueba en el escenario; a su vez, la escena y los cuerpos en la escena conforman una cantera fértil para el desarrollo del pensamiento. Artista e investigador se confunden en un UNO indisociable desde el cual se escribe, poniendo en evidencia los procesos creativos, contando la génesis de los trabajos, proponiendo herramientas formativas y elaborando construcciones abstractas de pensamiento.

Un libro de pedagogía del Mimo que no es un recetario de Doña Petrona. Una propuesta poética que reconoce sus vínculos rizomáticos tanto con los maestros europeos y latinoamericanos, cuanto con la cantera mítica argentina.

Una propuesta, en fin, que viene a visibilizar una vida de trabajo constante que sigue reinventándose, cuestionándose y abriendo nichos para futuras investigaciones.

Este NO prólogo es entonces un aplauso de pie al trabajo de Víctor, un agradecimiento a su generosidad y paciencia, un abrazo en equipo y una revoleada de camiseta al mejor estilo de hinchada de fútbol donde la pasión, el

reconocimiento por el presente y la expectativa por el despliegue infinito de la producción futura se sintetizan en un mimodrama de que es un grito de gol.

María Natacha Koss

Instituto de Artes del Espectáculo

PRESENTACIÓN

Conocer acerca del surgimiento del Mimo¹ como género autónomo dentro del ámbito de las artes teatrales e identificar cuáles eran las fuentes inmediatas de lo que se definía con este nombre fue una de las preocupaciones al iniciar mis estudios allá por la década de los setenta.

Ese interés fue tomando forma a partir de diversas indagaciones que se publicaron en la revista *Movimimo*, fundada en 1979, y mucho después reunidas en el libro *Mimografías*² donde se intentó dar cuenta del modo en que el Mimo había evolucionado y de las variadas manifestaciones que convivían, como aún hoy lo hacen, bajo esa designación.

Por un lado, propuestas innovadoras y originales, junto a mimos más clásicos y formales, que también sobresalían por su alto nivel creativo. Por otro, un amplio espectro de mimos y mimas que insistían en fórmulas agotadas, algunos incluso con gran dominio técnico y disciplina profesional que no los salvaba del tedio y la falta de creatividad.

Un tema que llamó la atención en ese entonces es el que se refiere a las distintas definiciones con las que se pretende caracterizar al arte del Mimo, recordemos dos de ellas.

La primera: “el Mimo es el arte del silencio”. Aquí no se aclara si el mimo debe hacer el menor ruido posible cuando actúa, o si es un artista que trabaja en una biblioteca o tiene colgada arriba de su cama la célebre fotografía de la enfermera llevándose el dedo índice a los labios pidiendo la sacrosanta afonía.

La segunda: “teatro mudo”. Y para comentarla, qué mejor que la cita que Gilda Navarra (Puerto Rico 1921-2015), discípula de Etienne Decroux y pionera del Mimo en la isla caribeña, incluye en su libro *Polimnia*³:

¹ Utilizamos, siguiendo a Jean Dorcy (1961), Mimo con mayúscula para el género y mimo, o mima, con minúscula para él o la intérprete.

² *Mimografías*. Un recorrido por la historia, la teoría y la técnica del Mimo y la pantomima. Publicado por el Centro de Investigaciones del Mimo y Ediciones Vuelo Horizontal. Buenos Aires, 1996. Con algunas imprecisiones y muchas omisiones, fue un modesto aporte productivo, más que de mi conocimiento del tema, del inexplicable apasionamiento que aún hoy siento por todo lo relacionado con el Mimo y el movimiento expresivo.

³ Hermoso y agotado libro que Gilda Navarra me obsequió durante el Primer Festival Internacional de Mimo y Teatro Físico en el Caribe, al que fui invitado por Iván Olmo, su director, en 2001.

Uno no se convierte en actor mimo por el mero hecho de no hablar –dice Decroux– eso sería muy fácil. Si ese fuera el caso uno podría poner personas mudas en escena y decirles: ¡actúen!...⁴.

Es necesario reconocer que, aún hoy, cuando se dice Mimo, la mayoría de la gente piensa en Marcel Marceau (Francia 1923-2007). Gracias a su maestría, y como consecuencia seguramente no deseada por él, su estilo se convirtió en un arquetipo.

Infinidad de imitadores transformaron la riqueza de su poética y su expresividad corporal en un catálogo petrificado, quizás una de las causas de la indiferencia, e incluso la ausencia de los espectadores a todo espectáculo que se presente como perteneciente a este género.

Otra cosa es proponer al Mimo como un teatro corpóreo que no excluye la palabra. No se trataría del mimo de la mudez forzada, como tampoco del mimo limitado a traducir las palabras a través de muecas, ademanes y todo tipo de gesticulaciones elementales, y menos aún en la necesidad de uniformarse pintándose la cara de blanco y usando una remera a rayas.

Cuando un arte es cuestionado, cuando una tradición se derrumba, algo nuevo se construye. Y en la aceptación del Mimo como teatro, es donde se puede visualizar la tan reclamada autonomía del Mimo como género.

Muchos vinculan al Mimo con mímica o imitación. Mímica como gesticulación chabacana, imitación como copia burda o burla callejera.

También se usa la palabra *pantomima* para hablar de un mimo grotesco o rudimentario.

Originalmente el Mimo era un subgénero teatral de base literaria. Es Etienne Decroux (Francia 1898-1991) el que certifica esta realidad histórica al agregar el término “corpóreo”⁵ para establecer diferencias.

En el libro *Mimografías* figura un texto que reproducimos a continuación, ya que creemos hecha luz sobre este aspecto fundamental en relación con el carácter del Mimo antiguo.

En Grecia, como también ocurrió luego en Roma, se llamó Mimo a un género subliterario en el cual los actores no llevaban la

⁴ Navarra, Gilda. *Polimnia*, p.48.

⁵ “Corporal” en francés se escribe *corporelle*, mientras que *corporel* se traduce al castellano como “corpóreo”. De lo que se deduce que *Mime Corporel* es “Mimo Corpóreo”.

tradicional máscara de lino, sino que actuaban a cara descubierta, lo que confería a la gesticulación facial una importancia superlativa. Pero hay que tener presente que los actores de Mimo hablaban⁶, es decir, una obra con diálogos verbales en la que la mímica facial, la gesticulación manual y el movimiento corporal ocupaban un lugar de suma importancia.

Por otra parte, en Grecia se llamó pantomima a todas aquellas danzas o movimientos corales que, incluidas en la tragedia o en la comedia, participaban de la acción dramática aportando solamente el movimiento.

Es evidente, entonces, que, tanto en la época helénica como en la Roma imperial, no existía ningún impedimento para que un mimo o mima hablara; consistiendo la principal diferencia con los demás géneros dramáticos, en que en los mimos generalmente no se usaban máscaras, ni tampoco incómodas togas o rígidos coturnos, característicos del actor clásico, y en que los personajes femeninos eran interpretados por mujeres.

Vemos así que, históricamente, el nombre que más exactamente define al Mimo de nuestros días es el de pantomima, que significa: “todo aquello que puede expresarse a través de la mímica” o con mayor propiedad: el arte teatral que se expresa principalmente por medio del movimiento, el gesto y la acción.

Cabe ahora preguntarse cómo, a pesar de esta realidad⁷, existe quien utiliza el término pantomima para calificar peyorativamente la mala actuación de un mimo.

“Hace mucha pantomima...” dicen los ocasionales críticos cuando ven a una mima o mimo poco hábil recurrir con excesiva frecuencia a la gesticulación manual o facial para explicar una idea que requeriría, usando el movimiento corporal totalizante, un mayor esfuerzo de resolución.

Para entender el porqué de este error conceptual, debemos hacer una breve referencia a Etienne Decroux considerado, por sobradas razones, el creador del Mimo moderno.

⁶ Ver: Papiro de Oxyrrinco, 413 (S.I/II D.C) en: *La Escena Romana*, EUDEBA, 1964.

⁷ Melero, Antonio. Revista Estudios clásicos, ISSN 0014-1453, Tomo 25, N. 86, 1981, págs. 11-38. En: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/729>

Decroux rechazaba los estereotipos de la pantomima blanca con sus pasos y movimientos casi semejantes a los del ballet⁸. Por ello, utilizar la palabra pantomima para designar su particular modo de expresión lo hubiese encasillado en un estilo que le resultaba totalmente ajeno. Sabía también que la palabra Mimo no había sido utilizada exclusivamente para designar un género no verbal. Eligió entonces para designar a su disciplina el nombre de Mime Corporel⁹ para explicitar que se trataba de un arte que centraba en la corporalidad su capacidad expresiva¹⁰.

Mucho de lo que se conoce hoy como Mimo es solo un pariente empobrecido de la que Jacques Lecoq caracterizó con el nombre de “pantomima blanca”, cuyos referentes más destacados fueron Joseph Grimaldi (1778-1837) y Jean-Gaspard Debureau (1796-1846), y que llevaron a la cumbre expresiva mimos geniales como Charles Chaplin, Buster Keaton y Marcel Marceau, entre otros. No es precisamente por ellos que se identifica a la pantomima con un repertorio de ademanes y muecas propios de juegos como “dígalos con mímica”.

Como Etienne Decroux lideró el cuestionamiento a la pantomima decimonónica, algunos creen que la oposición de base es entre Mimo y pantomima, sin embargo:

... Decroux, opositor extremo de todo lenguaje declamatorio, utilizó la palabra *pantomima* para condenar todo uso abusivo de la gesticulación facial o manual, y todo esteticismo Barroco opuesto a su principio de ascetismo del movimiento.

El tiempo pasó, y así como hoy ya no decimos cinematografía sino simplemente *cine*, tampoco decimos *Mimo corpóreo* sino simplemente *Mimo*; *Mimo* para designar al género y mimo o mima

⁸ En realidad, lo que Decroux rechazaba era: a) la pantomima arlequinada inglesa cuyo referente más destacado es Joseph Grimaldi; b) el Mimo gestual que utilizaba el ballet-pantomima y c) la pantomima de Jean Gaspard Debureau, que algunos llaman “blanca”, que provenía de la tradición francesa del siglo XIX.

⁹ Llama *Mimo Corpóreo* (recupera el nombre de una materia que Suzanne Bing dictaba en la escuela de formación actoral de Jacques Copeau) a su compleja e inédita manera de abordar el trabajo corporal.

¹⁰ *Mimografías*, 1996.

para designar al intérprete, aunque nada nos impide designar a nuestro arte con el nombre de pantomima. En suma, ¿Mimo o pantomima? No creo que sea muy importante. Sabemos, con seguridad, que nuestro arte es eminentemente corporal y debemos explorar ese canal expresivo-comunicativo de la manera más exhaustiva posible, para que la actuación de un mimo conmueva más allá de etimologías¹¹.

Los mimos pueden utilizar estéticas o estilos de actuación muy diferentes, pero lo que vemos con este nombre en casi toda Latinoamérica son reproducciones (clonaciones), aparentemente cuidadas en lo que respecta a vestuario y maquillaje facial, que basándose en una apropiación de rasgos superficiales de la tradición no alcanzan niveles innovadores en lo creativo y en lo corporal.

El Mimo “analógico” o “ilusionista” (no lo llamo pantomima), que encarnan algunos remedos de Marceau, lo “dice” todo y no brinda la posibilidad de una lectura diversa y subjetiva por parte del espectador.

El Mimo que me interesa, más allá de las singularidades estéticas de cada creador, es el que se asienta en un lenguaje corporal que hace raíz en la *modulación dinámica de la acción*¹² en un entramado de situaciones dramáticas.

Este Mimo teatral es producto de una transformación continua de los aspectos formales con los que se materializa el relato en busca de la síntesis y la condensación expresiva.

Esa modulación dinámica es la sustancia de nuestra dramaturgia que, por otra parte, adquiere su máxima potencia cuando entra en juego la oposición complementaria que solo puede lograrse con el diálogo corporal que se produce en la interacción de dos o más mimos.

Además, en esta concepción del Mimo teatral aparece con insistencia el concepto de *Mimo dinámico*¹³, idea que va más allá de la mera dinámica del

¹¹ *Mimografías*, 1996.

¹² V.6- Factores nucleares de la teatralidad corpórea.

¹³ Lo que llamamos aquí Mimo dinámico es un concepto más abarcativo del que Jacques Lecoq llama *mimodinámica* en el contexto de sus investigaciones sobre el *acto de mirar la dinámica de los elementos de la naturaleza (agua, fuego, tierra, aire), de distintas materias y materiales, animales, colores, sonidos, etc.*, hasta encontrar el estilo propio de ser alguno de esos elementos.

movimiento para incluir la dinámica del diseño corporal y la acción, junto a la dinámica de la composición espacial, lumínica, sonora, entre los aspectos más relevantes de toda puesta en escena.

Se hace necesario, entonces, preguntarnos si creemos o no que el Mimo es un arte teatral o solo puede manifestarse en el contexto de una situación anecdótica, breve y efectista que gira alrededor de destrezas y técnicas ilusionistas¹⁴ como simular una pared, una caminata en el lugar, una marcha contra el viento, tirar de una sogá o cualquier otra cosa parecida.

Trataremos de responder algunas de estas cuestiones en este libro que comienza con una brevísima reseña sobre el surgimiento y la difusión, promediando el siglo XX, de lo que hoy conocemos como Mimo. Luego, poniendo en entredicho al persistente porteñocentrismo, incorpora información sobre otros importantes pioneros provenientes de distintas provincias de nuestro país y sobre nuevos cultores del género que habían quedado afuera del panorama sobre Argentina reflejado en *Mimografías*.

Lo que sigue, *Para pensar en un Mimo teatral*, son algunas preguntas y especulaciones que tratan de armar el eterno rompecabezas que nos plantea el Mimo.

Para terminar, los cuatro capítulos con los temas que justifican esta publicación: *Dramaturgias del Mimo*, en donde se repasan las notas particulares del proceso creativo en un teatro corporal. *El Mimo dinámico*, que da título a este libro y en el que se desarrollan las dimensiones dramáticas de la acción. Un ejemplo de construcción dramática a partir del mimodrama *Kloketen* inspirado en un rito de pasaje del pueblo selknam de Tierra del Fuego en *El trabajo corporal-dramático a partir de la experiencia Kloketen* y, finalmente, el relato de su puesta en escena en *El Mimo al encuentro de ritos, mitos y leyendas de los pueblos originarios de América*. Seis apéndices y dos anexos amplían la información sobre varios de los temas tratados.

Mimo Dinámico no pretende convertirse en un canon, manual, sistema o método, la única intención es que su lectura actúe como un texto inicial

¹⁴ En la jerga del Mimo se usa la palabra "evocación" o "técnicas evocativas", me parece más adecuado describir a este amplio repertorio de destrezas manipulativas con la expresión "técnicas ilusionistas", pues lo evocativo es constitutivo de cualquier tipo de manifestación teatral. Rodolfo Pesa, prestigioso docente de la cátedra de Mimo de la Escuela de Teatro de la Plata, ha vinculado acertadamente este término (ilusionista) con la magia. Porque esa es la principal virtud de esta técnica: sorprendernos con su poder de hacer aparecer en escena, y hacérselas ver, cosas que no tienen existencia material.

que contribuya al intercambio de ideas y que, al mismo tiempo, estimule la exploración y experimentación que siga enriqueciendo nuestra práctica.

Victor Hernando
Villa del Parque, 22 de abril de 2022

Víctor Hernando se formó con Alberto Sava, Escobar y Lerchundi y Ángel Elizondo. Dictó la cátedra *Movimiento Expresivo* en el Collegium Musicum de Buenos Aires; *Formación Corporal* en la Escuela de Mimo Contemporáneo y, actualmente, dicta el Seminario Dimensiones Dramatúrgicas de la Acción. Coordina el Área de Investigaciones en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Es profesor de Educación Física por el Instituto Romero Brest; licenciado en Gestión Educativa por la Universidad Nacional de Tres de Febrero y posgrado en Actividad Física para la Salud por el Centro Universitario del Hospital Italiano. Edita desde 1979 la revista *Movimimo*. Fue presidente de la Asociación Argentina de Mimo e integrante del primer jurado calificador de proyectos del Instituto Nacional del Teatro. Miembro del comité organizador de varios Festivales Latinoamericanos y Nacionales de Mimo. Dirige, desde 2014, la Bienal Movimimo y desde 2021 el Festival Internacional Movimimo en Video.

I - EL MIMO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX A LA ACTUALIDAD

I - EL MIMO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX A LA ACTUALIDAD

I.1 - La palabra cuestionada

A principios del siglo XX comienza a ponerse en cuestión el valor de la palabra como elemento privilegiado de comunicación, su inutilidad en el diálogo entre naciones dieron paso a las acciones que desencadenaron el horror de la Primera Guerra.

Por supuesto, las artes escénicas no estuvieron al margen de esa situación, lo que dio lugar a numerosas exploraciones en el campo de las que se denominarían las vanguardias históricas.

Gordon Craig (1872-1966) apunta en *El arte del teatro*:

La palabra sirve ante todo como disfraz del pensamiento, es el medio más directo para la mentira. De ahí que el teatro del futuro sea pensado como un drama sin palabras, una construcción mediante la acción, la línea, el color y el ritmo¹⁵.

Por su parte, Vsevolod Meyerhold (1874-1940)¹⁶ propone una estructura teatral que esté abierta a la “contaminación” para dinamizar el espectáculo a partir del uso irrestricto de lenguajes y medios.

Sin embargo, si nos conformamos con estas dos aproximaciones al efervescente revisionismo del teatro de principios del siglo XX, nos quedaríamos anclados solamente en el aspecto formal de los modos de materializar la puesta en escena.

Es necesario que aparezca Antonin Artaud (1896-1948) para llamar la atención sobre una experimentación más relacionada con la significación de la acción teatral¹⁷:

¹⁵ Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, París, Lieuter, 1942; p. 38.

¹⁶ Vsevolod Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1973.

¹⁷ Podría parecer insensato dejar afuera de este panorama el antecedente de Constantin Stanislavsky y su trabajo con las “acciones físicas”. No encontré documentación que demuestre que Decroux conoció el trabajo del director ruso, dejo a quien pueda interesarle la búsqueda de puntos de contacto entre la experimentación teatral de ambos.

El lenguaje concreto del teatro está destinado a los sentidos, e, independientemente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos. Y ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.¹⁸

Me parece necesario decir que no comparto algunas de las formas de lectura y apropiación de la producción teórica de estos autores. Como, por ejemplo, la postura ingenua que expresa una desconfianza sistemática hacia todo discurso verbal. La que proclama que las ideas importantes solo pueden ser comunicadas por la emoción y la “verdad” que puede generar la acción y el movimiento corporal.

De lo que aquí se trata, y de lo que seguramente intentaron las vanguardias, es de liberar al actor de la declamación, de la intelectualización descarnada, de los estereotipos y retóricas corporales y verbales, y recuperar una palabra y una corporalidad más humana y genuina, más ligada a la vida y a la lucha contra todo tipo de *statu quo*.

Esta búsqueda de un teatro en el que se privilegia la “presencia” y el trabajo del actor por sobre lo literario tiene un antecedente relevante para la historia del Mimo moderno en Jacques Copeau, Suzanne Bing, Etienne Decroux, Eliane Guyon y Jean-Louis Barrault.

I.2 - Jacques Copeau y Suzanne Bing, su influencia en el Mimo moderno

Crítico profundo del estancamiento en el que había caído la escena francesa, Jacques Copeau (1879-1949) comienza a pensar en un nuevo teatro y decide abandonar su carrera literaria y su bienestar material para fundar el *Theatre du Vieux Colombier* (1913-1924), con el que pretende devolverle las cualidades que creía sustanciales y que consideraba habían tenido su máximo desarrollo en el drama griego y en la Commedia dell'Arte.

La primera parte de esta renovación fue el regreso a un espacio escénico abierto y vacío. La simplicidad del teatro circular griego y la del anillo de los circos fueron, desde lo espacial, una de las formas de ejercer la libertad

¹⁸ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana, 1971; p. 37.

expresiva que veía atrapada en la caja a la italiana y en el estilo declamatorio de los actores de la época.

En 1920 crea la *École du Vieux Colombier*, con el objetivo de multiplicar la difusión de su modo de entender el teatro, la que se convertirá en una de las principales usinas del teatro total europeo hasta su cierre en 1929.

Esta breve reseña sobre Jacques Copeau tiene su justificación por el papel que sus ideas, y sobre todo su escuela motorizada por Suzanne Bing (1885-1967), tuvieron para la génesis del Mimo corpóreo.

Según lo describe Bárbara Kusler Leigh¹⁹, Copeau desarrolla el programa de su escuela pensando en un actor total: clases de educación vocal y dicción, declamación, ballet clásico, gimnasia natural de George Hébert (1875-1957)²⁰, canto y escritura, historia de la música, de la poesía, del teatro, la filosofía y el vestuario, y una extraña materia dictada por su codirectora, Suzanne Bing, que se llamaba *Mime Corporel*, y que los estudiantes la apodaban con el nombre de “la máscara”.

Una de estas máscaras era un simple pañuelo blanco que envolvía toda la cabeza y convertía al rostro en un lugar liso, sin boca, ni ojos, ni gestos, con los que Bing buscaba que sus estudiantes encontraran en el cuerpo lo que no podían expresar con la cara²¹.

Movimientos lentos, inmovilidad prolongada, movimientos explosivos seguidos de una desaceleración progresiva eran algunas de las cualidades dinámicas que caracterizaban el trabajo al que Bing sometía a sus estudiantes con el fin de que estos exteriorizaran los conflictos que la situación dramática exigía. Y sobre todo esto, el rasgo fundamental: toda la acción debía realizarse sin palabras, sin maquillaje ni vestuario, sin efectos de luces, sin escenografía y

¹⁹ Kusler Leigh, B. *Jaques Copeau's School for Actors*. En *Mime Journal*, N.º9/10, 1979.

²⁰ En 1913 George Hebert presentó en París su Método Natural de Educación Física, enfrentándolo con la gimnasia sueca. Como oficial de la Marina, tuvo la oportunidad de observar el desarrollo físico y las habilidades de diferentes pueblos de las colonias africanas que, sin ningún programa de entrenamiento, disponían de cuerpos ágiles, flexibles y resistentes. Identificó diez actividades fundamentales con las que estructuró su método: cuadrupedia, reptar, caminar, correr, saltar, trepar, lanzar, levantar y transportar pesos, nadar y luchar. En la actualidad, dos de los más divulgados métodos de entrenamiento y educación física se han inspirado en los principios del movimiento natural y del movimiento funcional.

²¹ Recurso que se continúa utilizando en casi todas las escuelas de Mimo, herederas o no de las enseñanzas de Decroux.

sin acompañamiento sonoro ni musical. Solo la presencia del actor, del cuerpo del actor, como foco central del drama.

Etienne Decroux ingresa en la escuela de Copeau en 1923, y se siente especialmente impactado con los trabajos que realiza en la clase de Mimo Corpóreo.

Aunque hay que reconocer que en la primera página de su libro Decroux reivindica la importancia de Suzanne Bing en la génesis del Mimo Corpóreo, creo que su figura no ha sido lo suficientemente puesta en valor y quedó eclipsada por la de Jacques Copeau, el “patrón” de la Ecole du Vieux Colombier.

Y embarcado en esta reivindicación, no puedo dejar de pensar en otra mujer que jugó un papel crucial en el desarrollo concreto de las ideas de Decroux, y que no siempre ha ocupado el lugar que se merece en la literatura que da cuenta de esos primeros años de investigación y creación: la magnífica Eliane Guyon.²²

Guyon es uno de los tres pilares –junto a Jean-Louis Barrault y Maximillien Decroux– que colaboraron con Decroux en sus primeros pasos de afianzamiento del Mimo como arte autónomo. Podemos intuir su poderosa presencia escénica a través de las fotos que Etienne Bertrand Weill le tomó corporizando los principios de la estatuaria móvil que ilustran la primera edición de *Paroles sur le mime*.



Eliane Guyon, 1948.
Tapa *Movimimo* 19,
noviembre de 2017.
Foto de Etienne
Bertrand Weill.

²² Una de las primeras estudiantes, asistentes e integrantes de su compañía.

Más tarde, en forma independiente, a partir de esa máscara que vela el rostro, y de otros trabajos que incluyen un profundo análisis de las posibilidades de movimiento y articulación corporal –que, hasta entonces, jamás se había realizado de ese modo en occidente–, Decroux continúa explorando sobre las posibilidades del cuerpo como totalidad expresiva y las profundiza para crear una de las más sorprendentes técnicas de manejo y dominio corporal para el actor.

El elemento que caracteriza las diferentes miradas sobre el Mimo de Copeau y de Decroux, según Marco De Marinis²³, es su posicionamiento dentro de las artes teatrales. Para Copeau era un medio de formación actoral. Decroux no niega el valor del Mimo como medio, pero lo ubica en un lugar de arte independiente.

Como Copeau, Decroux piensa en un nuevo teatro, pero la gran diferencia entre ambos es que Copeau buscaba un actor total, como más tarde lo hiciera Barrault. Decroux, en cambio, se lanza a la búsqueda de un mimo corpóreo.

I.3 - El Mimo Corpóreo²⁴ de Étienne Decroux

Étienne Decroux no intenta contar historias, sino transmitir pensamientos, sensaciones, recortes de la memoria. “A la inversa de la pantomima antigua²⁵, no intentamos explicar algo al público. Nos expresamos muy a pesar nuestro”.²⁶

Lejos de retomar la tradición *imitativo-ilusionista*, el Mimo Corpóreo de Decroux se desprende de ella para concentrarse en la capacidad corporal de expresar un estado interior, un pensamiento, un sentimiento, una emoción a través de la condensación de la idea, del espacio y del tiempo, del contrapeso y los dinamo-ritmos.

Los signos del lenguaje del Mimo Corpóreo ya no son los gestos convencionales, fácilmente traducibles por los espectadores de la *pantomima*

²³ De Marinis, M. *Mimo e teatro nel Novecento*. Pp.33.

²⁴ Quienes hablan de Mimo *Corporeal* Dramático están utilizando un nombre que identificó por mucho tiempo a la escuela de Corinne Soum y Steven Wasson que, como otros exestudiantes y asistentes del maestro francés, han preservado el legado de Decroux. Aunque, según me confirmó Steve Wasson en correspondencia personal, Decroux ya utilizaba en sus conferencias y últimos escritos esta manera triple de llamar a su arte. Pero hay que recordar que la traducción correcta es Mimo *Corpóreo* Dramático. (ver *Movimimo* N.º30, abril 2022: <https://movimimoargentina.wixsite.com/movimimo/revista-movimimo>).

²⁵ Otra lección de Decroux: el foco de su crítica es la “pantomima antigua”, no la pantomima.

²⁶ Decroux, Étienne-Marcel, *Words on Mime*, [trad. del orig. Paroles Sur le Mime] California, Mime Journal, 1985; p. 57.

blanca de Jean Gaspard Debureau, sino lo que Yves Lebreton²⁷ (París 1949) llama “movimientos biológicos” a descubrir en el propio cuerpo.

Y aquí me parece revelador reproducir este párrafo extraído de una entrevista a Yves Lebreton en la que caracteriza las notas distintivas del Mimo Corpóreo al que él, curiosamente, llama *mimo abstracto*:

Con este vuelco el concepto de mimo (tal como se lo entendía hasta entonces) se encuentra completamente derribado, pasa a ser algo ambiguo y, en mi opinión, incluso impropio.

El mimo abstracto (o puro) se convierte en el punto de fusión entre la vida subjetiva, propia del universo psíquico del actor y la objetiva de su cuerpo. Presupone la integridad de una unidad indivisible entre espíritu y materia, entre cuerpo y pensamiento. Pone como hipótesis, para el arte del actor, que todo fenómeno psíquico se ‘duplica’ en un fenómeno físico y, por otro lado, que el cuerpo encarna el pensamiento, tanto como el pensamiento se revela a través del cuerpo.

El mimo abstracto, siguiendo esas huellas, se abstiene de describir una historia representable para transmitir su mensaje directamente a través de la materia orgánica del cuerpo. El actor ya no es un personaje inscrito en un desarrollo anecdótico, sino un organismo físico cuyos movimientos, contracciones, distensiones y pulsiones revelan el desarrollo de su energía ‘psíquica’. Ya no representa su propio pensamiento, piensa con su propio cuerpo.²⁸

Este Mimo *abstracto* —o subjetivo, como lo llaman Marceau y Thomas Leabhart²⁹ para diferenciarlo del *objetivo* típico de la pantomima del siglo XIX y de las pantomimas de estilo del propio Marceau en el siglo XX— es una invención moderna basada en la investigación que Decroux desarrolló en las

²⁷ Yves Lebreton fue discípulo y asistente de Etienne Decroux. Su trabajo de transmisión de algunas de las técnicas del Mimo corpóreo fueron registrados en video por el Odín Teatret, lo que significó la primera difusión a nivel mundial de esas técnicas.

²⁸ Lebreton, Yves. *El cuerpo manifiesto*. Publicado por la 7 Mostra Internacional de Mim a Sueca, en el siguiente enlace: http://teatroarquitos.files.wordpress.com/2011/01/yves_lebretonesp.pdf

²⁹ Leabhart, T. (1989) *Modern and post-modern Mime*. Macmillan Education Ltd.

áreas de la estatuaría móvil y el descubrimiento del aspecto animal del actor corporal.

Pero, también, no se debe perder de vista que junto a su gramática y su poética Decroux nos legó una concepción diferente de actor, en la que su corporalidad es considerada una entidad inestable, sensible a las marcas del tiempo y el espacio, sujeta a las leyes gravitacionales y a los condicionantes anatómicos y funcionales. Aunque también, y sobre todo, debemos tener en cuenta que el lugar que ocupa ese/a actor/actriz corporal en la escena es histórico-social y por lo tanto productor de tensiones y equívocos, de pasión, vida y muerte.

Por eso, la acción en el Mimo es siempre portadora de ideas, aunque no busque presentar un relato en forma tradicional.



Etienne Decroux, 1975. En Revista *Movimimo* N.º 28. Julio de 2021. Foto de Christian Mattis.

Además, sería grave ignorar que Decroux exploraba en sus últimos años lo que llamaba *Mimo vocal* (*Mime vocale*), otra muestra más de su amplitud de criterio en su exploración artística y pedagógica, actitud que muchos mimos actuales no tienen al excluir radicalmente la palabra como un canal más de la corporalidad. Decroux, como claramente lo dice Marco De Marinis (2010):

“... parte de la palabra y de la voz... y termina con el Mimo Corpóreo, arte teatral esencial del cual es excluida la palabra programáticamente, aunque no definitivamente”.³⁰

Ya en el seminario de Amsterdam, en 1967, Decroux había dicho:

“Se puede concebir una pieza en la que el mimo se sirva no solo de su cuerpo, sino también de su voz. Un arte del mimo vocal, que no sería ni música ni canto, todavía está por ser construido, yo no tuve tiempo...” (Soum, 2006; también cfr. De Marinis, 1993:165).³¹

Desde estas páginas, se propone un Mimo Dinámico desvinculado tanto del principio de imitación al que estamos tan acostumbrados como de la estricta gramática decrouxiana.

Y en nuestro país, cuatro ejemplos de este enfoque son los caminos, tan independientes como originales, que han transitado Ángel Elizondo en sus producciones de los años 80 con la Compañía Argentina de Mimo; Héctor Malamud con *El Gran soñador* y *La gente me ama*; más recientemente, Juan Carlos Carta con *Inferno* y *Sueño anterior* de la Compañía Círculo de Tiza en San Juan; y Pablo Bontá con *La liturgia de las horas* y *Los cuatro cubos* de la Compañía Buster Keaton en Buenos Aires.

I.4 - Mitos y realidades

Una pintoresca tendencia de muchos historiadores es la de necesitar encontrar el origen de todas las cosas. Para ello, suelen recurrir a mitos que, aunque puedan resultar simpáticos, están muy lejos de ser probables. Por citar un ejemplo, repetido hasta el hartazgo sin ninguna justificación, podríamos mencionar la leyenda que atribuye a la afonía de Livius Andronicus el nacimiento del Mimo.

³⁰ De Marinis, M: (2010) *Jeroglíficos del soplo: Poesía-Actor-Voz, entre Artaud y Decroux en el siglo XX teatral*. En Teatro XXI, Año XVI, N.º29. P. 13.

³¹ De Marinis, M. (1993) *Mimo e teatro del novecento*. Firenze. Casa Usher. Y Soum, C. (2006). Comunicación personal con Marco De Marinis.

Muchos historiadores del teatro en general y del Mimo en particular parecen ser víctimas de una inexplicable pulsión genetista, y entonces descubren que el Mimo universal es el resultado de un actor que se quedó afónico.

Suele atribuírsele a la pantomima *Juan Moreira* (1884) dos condiciones: ser el origen del teatro argentino y ser la fuente de la tradición del Mimo de nuestro país, poco importa que antes que ella podamos encontrar otras pantomimas gauchescas y que ningún mimo del siglo veinte o del actual haya entrado al escenario montado a caballo, aunque nosotros –con total desvergüenza– aceptamos orgullosos ese mito.



Pepe Podestá en la pantomima Juan Moreira.
Tapa Movimimo N.º6, julio de 1984. Archivo Movimimo.

Lamentablemente, los dos hechos que llevaron a muchos a descubrir el Mimo no se encuentran en nuestro pasado autóctono, sino que tienen lugar a mediados del siglo pasado a partir de dos fuentes inspiradoras indiscutibles: la película de Marcel Carné *Les enfants du Paradis* en la que Jean-Louis Barrault

interpretaba a Jean-Gaspard Debureau y Étienne Decroux a Anselme, su padre, en 1945. Y la visita de Marcel Marceau en 1957.³²



Interior del programa de presentación de la Compañía de Mimos Marcel Marceau en el Teatro Odeón de Buenos Aires, 1957.

³² En algunas notas periodísticas Marceau habla de una primera visita a Argentina en 1951 integrando un espectáculo cuádruple de la Compañía Grenier-Hussenot, que solo tenemos documentada en el Teatro Solís de Montevideo, en julio y agosto de ese año. En esa primera visita, Marceau presentó dos cosas diferentes: *Les Pantomimas de Bip* y una demostración de *Les Exercis de Style*. Dada la cercanía de Montevideo con Buenos Aires, es absolutamente probable que también se haya presentado aquí para esas fechas. De la que sí tenemos referencias ciertas es la gira de 1957, con una temporada en el Teatro Odeón de Buenos Aires, esta vez con su Compañía de Mimos y, también, con *Las pantomimas de Bip*.

Curiosamente, lo que se vio en esa película con Etienne Decroux y Jean-Louis Barrault tenía muchos más puntos de contacto con lo que ellos venían investigando y creando juntos desde hacía un poco más de una década que con la pantomima del siglo anterior que, hipotéticamente, estaban reflejando.



Barrault en el Pierrot de Deburau / Decroux, como su padre.
Fotograma de la película *Les enfants du Paradis* de 1945.

Si se desea mostrar con cierta rigurosidad cuándo, dónde y quién comenzó a generar lo que hoy conocemos con el nombre de Mimo Corpóreo, con la decisión de diferenciarlo de la pantomima blanca del siglo anterior, o de todas las demás tradiciones autónomas surgidas en todo el planeta³³, se debe tener en cuenta que las historias que hablan de un arte milenario, de Grecia, Roma, Livius Andronicus... son solo mitologías que describen, de manera imprecisa, algo muy distinto al Mimo que inventa Decroux en París, en los años 30 del siglo XX.

³³ No ignoramos que fuera de Europa otras tradiciones teatrales como el Katakali, el Noh o el teatro Balinés arrastran una herencia milenaria de un teatro basado en la acción. Incluso en Europa misma se desarrollaron simultáneamente a Decroux otras corrientes independientes como las encabezadas por Henryk Tomaszewski en Polonia, Ladiskav Fialka en Checoslovaquia y Milan Sladek en Alemania.

II - EL MIMO EN ARGENTINA

II - EL MIMO EN ARGENTINA

TODO LO QUE HAGO, YA SEA ESCRIBIR,
DIRIGIR O ENSEÑAR, PROVIENE DE LA ACTUACIÓN.
TODO ES CONSECUENCIA DE COLOCARME EN UNA PERSPECTIVA CORPORAL.
ARTHUR MILLER DICE QUE ESCRIBE PARA SUS OÍDOS,
PARA ESCUCHAR LO QUE ESCRIBE. SALVANDO LAS DISTANCIAS,
YO ESCRIBO PARA QUE MIS PERSONAJES RESUENEN EN UN CUERPO.

JUAN CARLOS GENÉ

II.1 - Introducción

En los 90 se desplegó en toda su potencia la lógica del mercado que, en nombre de la globalización, se autodefinió como revolución posmoderna. Recuerdo cómo en todas partes se utilizaban permanentemente, y para hablar de cualquier tema, estas dos palabras mágicas que parecían definirlo todo: posmodernismo y globalización. Tal como ahora se han puesto de moda, por ejemplo, dos palabras tan llamativas como huecas: *resiliencia* e *incertidumbre*. Como si fuera una novedad que la vida nos plantea una inestabilidad permanente y lo que necesitamos para enfrentarla es, precisamente, una gran capacidad de adaptación.

Como consecuencia de esta colonización del lenguaje por el dispositivo de comunicación global, en su momento también tomó fuerza la teoría del “fin de la historia” cuyo verdadero y oculto propósito no era el de negar la historia, sino el de encumbrar el discurso único del neoliberalismo, discurso hegemónico le dicen ahora.

Es importante darnos cuenta cómo funciona el sistema del lenguaje y, sobre todo, cómo se nombran las cosas. También es llamativo cómo funciona nuestra lógica, nuestros prejuicios y nuestros egos.

Por mucho tiempo creí que los primeros mimos y maestros de Mimo de Argentina fueron Eduardo Hermida, Roberto Escobar, Igón Lerchundi y Ángel Elizondo. Limitaciones investigativas, junto a la gran dificultad de acceder a la información, produjeron las inexcusables omisiones de esa época.

Argentina y casi todos los países de América y el Caribe están prácticamente ignorados en toda la literatura que da cuenta de la historia del

Mimo y la pantomima³⁴. Por eso, el breve panorama sobre Argentina que se incluye a continuación es también una manera de reflejar lo sucedido en otros países de América: mimos solistas y autodidactas, el estímulo que provocaron la película de Decroux y Jean-Louis Barrault, los viajes que un contado número de futuros mimos realizaron a Europa para formarse con Decroux, Marceau y Lecoq y, claro, las giras americanas de artistas como Marceau, Andre Pradel (1929-2002) y Dimitri (1935-2016), inspiradores de muchos de los que se dedicaron al Mimo en estas latitudes.

II.2 - Protohistoria

Antes de entrar de lleno en este panorama del Mimo contemporáneo en Argentina, un extraordinario hallazgo de Beatriz Seibel (2002) que incluye en su libro *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*:

Antonio Cunill Cabanellas (1894-1969), nacido en Barcelona, desde 1915 reside definitivamente en Buenos Aires y se nacionaliza argentino... A los 21 años, se inicia en las actividades artísticas filmando en 1915-16 unos cortos que escribe, dirige e interpreta: *Carlitos en Mar del Plata* y *Carlitos entre las fieras*, según sus propias palabras: “A la manera de Charles Chaplin, pero mezclado con Max Linder”.

Se incluye aquí este antecedente no solo por su relevancia para la historia del cine nacional, sino por su importancia para la historia del teatro y del Mimo en el país. No debemos olvidar que el actor, dramaturgo, director y maestro catalán-argentino fue uno de los fundadores de la Escuela Nacional de Arte Dramático en 1957, en la que incluyó al Mimo y la pantomima como parte fundamental de la formación actoral. alguna de sus ideas respecto a su enfoque

³⁴ Aunque es ineludible mencionar a distintos artistas de nuestro continente que han dado cuenta de la historia del Mimo de sus respectivos países, y de su propia práctica, como es el caso de Alberto Ivern en Argentina; Luis Cáceres y Martín Peña Vázquez en Ecuador; Alberto Stanley y Alfonso Virchez en México; Gilda Navarra en Puerto Rico. Ver referencias bibliográficas. Por su parte, Julio Capote, Ramón Díaz y Olga Flora Fábregas en Cuba y Juan Arcos en Perú han contribuido también con textos de circulación más restringida.

pedagógico-didáctico pueden leerse en su artículo *El estilo pantomímico del actor*³⁵, publicado en 1950.

Volviendo a hacer foco en nuestra propia historia, digamos entonces que en la década del 50 muchos actores que se estaban formando hicieron su experiencia en el campo del Mimo, más por los aportes que imaginaban para la consolidación de su expresión corporal para el teatro que por el deseo de cultivar el arte del Mimo en sí mismo. Tal es el caso de Oscar Ferrigno, Cipe Lincovsky, Norman Briski, María Escudero y Juan Carlos Gené.

*

Un caso singular es el de Juan Carlos Gené (1929-2012), quién en 1955 fundó junto a María Escudero (Córdoba 1926- Quito 2005), el grupo de Mimo que se llamó la *Pequeña Compañía de Pipo*³⁶ que integraban, entre otros, María De Lucca, Goly Bernal y Jorge Landó.



María Escudero y Gené, 1955. Foto: archivo Juan Carlos Gené - IAE.

³⁵ Artículo publicado en la revista Cultura N.º4, Buenos Aires, agosto de 1950, p.57-58.

³⁶ En *Universidad y profesión teatral*, artículo de Juan Carlos Gené en la Revista de la Universidad N.º10, 1960. Fuente: <http://sedici.unlp.edu.ar/>. Repositorio institucional central de la Universidad Nacional de La Plata.

Revisando la caja número 24 del Archivo Gené que posee el Instituto de Artes del Espectáculo³⁷, me encontré con dos sorpresas.

La primera: cinco fotografías de Juan Carlos Gené y la cordobesa María Escudero en un sobre titulado *Pantomimas de Pipo 1955*. Pero lo interesante de esas fotografías es que el vestuario de Gené recuerda al Bip de Marcel Marceau: una galera, remera a rayas blanca y negra, malla y badanas de danza, entre las más notables; lo que permite deducir que él o Escudero vieron a Marceau en su visita de 1951.

La segunda: un programa del Teatro Dramático que dirigían Pablo Palant y Roberto Durán. En esa función del 17 de diciembre de 1951 presentaban la pantomima escrita por Palant y dirigida por Durán *Unos heredan y otros no*, un “juego sin palabras en un acto” en el que actuaban Alfredo Sergio, Jorge Beiró, Lydia Morrison, Duilio Marzio, Haydee Bigee, Antonio Arroyo, Alma Bressan, Mauricio Faaber, Pedro I. Martínez y Juan Carlos Gené, un joven de 20 años que iniciaba su carrera de actor. ¿Se habrán sentido mimos?

*

En su adolescencia cordobesa, Norman Briski tomó clases de Mimo con María Escudero y dio sus primeros pasos en la actuación con este género. Con una beca del Fondo Nacional de las Artes viaja a Buenos Aires y comienza a estudiar con Juan Carlos Gené. Su primer espectáculo de Mimo fue *Briskosis* y más tarde *Historias para ser contadas*. En su etapa en el Actor's Studio de Nueva York, coincide con la visita de Etienne Decroux y tiene la oportunidad de tomar un taller con él. Posteriormente su carrera se vuelca totalmente al teatro, el cine y la televisión, a lo que agrega su trabajo como director y docente teatral. Su militancia política lo llevó a un exilio de 10 años que se inicia en 1975 por la persecución de la Triple A y se prolonga durante la dictadura militar.

*

En 1956, el grupo Los Juglares³⁸, con la misma inspiración europea, primero con la película *Les enfants du Paradise*, luego con Marceau en su

³⁷ El Instituto Raúl H. Castagnino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, sede del Área de Investigaciones en Mimo.

³⁸ Correspondencia personal con Gerardo Loholaberry, uno de sus miembros fundadores.

presentación en el teatro Odeón de Buenos Aires en 1957, y más tarde a través de la lectura de la famosa escena de *En torno a una madre* que Jean-Louis Barrault describe en su libro *Reflexiones sobre el teatro*, se constituye como el primer grupo moderno de pantomima de Argentina, en Mar del Plata, ciudad que le otorgó en los noventa el premio Estrella de Mar a la trayectoria.



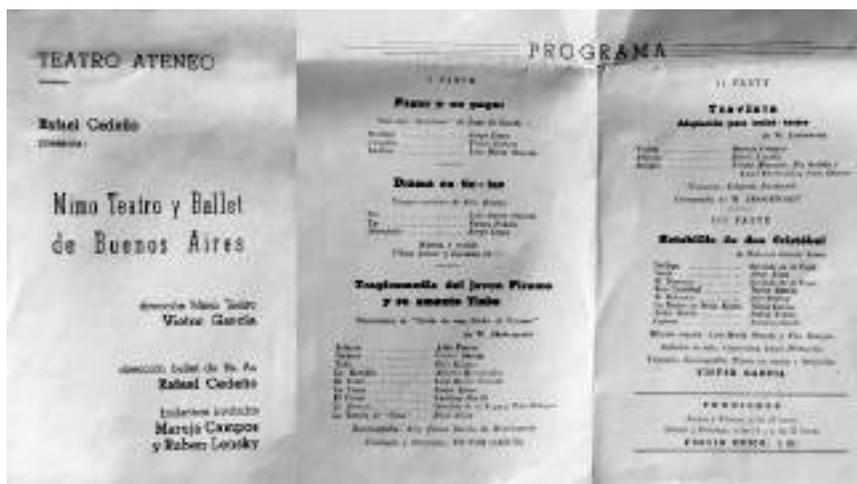
Escena de *Cuentos Hindúes*, Los Juglares, 1956.
Foto: Archivo Gerardo Loholaberry.

Su estilo y temática, que ha trascendido muy pocas veces la frontera de su ciudad, se basaba en un teatro gestual que fusionaba la danza, el Mimo y la música en historias tales como las pantomimas de estilo: *El Pescador*, *Invitación*, *El sastrecillo*, *La doma*, *Los ciclistas*. Y los mimodramas: *Interior*, de Maeterlinck; *Amaterazu*, de la mitología japonesa y *Cuentos hindúes*.

El caso de Los Juglares, hoy disuelto, es totalmente atípico en la historia del Mimo nacional. Pese a ser precursores no pueden rastrearse continuadores, porque sus discípulos han sido cientos de niños y jóvenes que han accedido en algún momento de sus vidas a las enseñanzas de estos docentes-actores que hicieron de la educación por el arte su estilo de vida.

*

Por otro lado, en 1957, Víctor García (Tucumán 1934-París 1982) viaja a Buenos Aires a estudiar teatro y, en 1958, funda junto a Elio Erami (1934) el grupo *Mimo Teatro* que integraban, entre otros, Jorge Lima, Nancy Tuñón, Vilma Larece, Luciana Daelli y Alberto Gerleo, con el que presenta entre 1959 y 1960 diversas obras de Federico García Lorca que transitan elementos del Mimo y la Commedia dell'Arte.



Programa del Mimo Teatro de Víctor García, Teatro Ateneo, 1960. Archivo Jorge Lima.

A través de una estética con un fuerte acento en lo corporal, Víctor García compartió programa con el Ballet de Buenos Aires que dirigía el prestigioso Rafael Cedeño³⁹. Más tarde, conceptualizará sus propuestas escénicas en el que llamó *Manifiesto del grupo Mimo Teatro*⁴⁰, en el que reseña los ejes de su teatralidad: el trabajo corporal del actor alejado del naturalismo y del realismo, investigaciones sobre el espacio escénico y sobre las posibilidades de

³⁹ En *Ballet, ideario de la danza*, la revista especializada que Rafael Cedeño editaba desde 1954, se publicó en el número de abril de 1978 un artículo titulado *Ángel Elizondo: mimo*. Firmada por el autor de este libro, la nota daba cuenta de la trayectoria de Elizondo y del suceso que por esos años tenía la Compañía Argentina de Mimo.

⁴⁰ Este y otros documentos relevantes pueden encontrarse en el magnífico libro *Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García*, de Juan Carlos Malcún, editado por la Editorial del Instituto Nacional del Teatro en 2011.

transformación de la materialidad escénica, del ritmo, el tiempo, la iluminación, el sonido y los dispositivos escénicos.

*

María Escudero tiene una importante trayectoria en el arte del Mimo. En 1959 viaja a París junto a Ángel Elizondo con la intención de estudiar con Marcel Marceau. El maestro estaba en gira, María lo espera e ingresa a su escuela. Elizondo, en cambio, va a las fuentes y comienza a estudiar con Etienne Decroux.

Después de participar en la compañía de Marceau, Escudero crea *Mimo y Pantomima*, con el que recorre Europa entre 1960 y 1970. Este espectáculo, que nunca trajo a Buenos Aires, estaba constituido por tres partes. La primera: *Pantomimas, La marioneta del corazón roto y Cómica*. La segunda: *Acto sin palabras*, de Samuel Beckett⁴¹. Y la tercera: *Improvisación y El soldado*.

Escudero fue una de las impulsoras de una escuela de arte dentro de la Universidad Nacional de Córdoba. En 1969, fundó con un grupo de estudiantes el Libre Teatro Libre (LTL), uno de los primeros en Argentina en utilizar el método de creación colectiva y que, en poco tiempo, se convirtió en uno de los principales hitos teatrales colectivos de todo el continente.

En mayo de ese año se produjo la protesta estudiantil y obrera conocida con el nombre de El Cordobazo –en contra del régimen dictatorial de Juan Carlos Onganía– que fue reprimida de forma muy violenta por la policía. La propia Escudero pagó con la expulsión de la universidad su activismo y su adhesión a los reclamos.

Continúa trabajando con el Libre Teatro Libre hasta 1976, cuando luego de un breve período democrático se instala la dictadura cívico-militar que lideró Jorge Rafael Videla. El grupo se vio obligado a disolverse y muchos de sus integrantes al exilio. María Escudero también tendrá que salir de Argentina y vivirá en Quito, Ecuador hasta 2005, año de su muerte.

*

⁴¹ Escrita en 1956 y publicada en París en 1957, fue representada por primera vez en Londres ese mismo año con el subtítulo *Mimo para un intérprete*, es probable que la versión de Escudero haya sido también una de las primeras realizadas sin la participación directa de Beckett.

También merece una mención, aunque su principal actividad no fue la de mimo, el actor, titiritero y director Roberto Espina (1926-2017), quien antes de ingresar al grupo Fray Mocho en 1956 crea el Teatro Los Comediantes de la Ruta, con el cual recorre el país realizando espectáculos y dictando cursos y conferencias, en particular de Mimo y pantomima. En 1960, junto a Aída Tesolín, integrando el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán, presentó un espectáculo de pantomimas inspirado en la Commedia dell' Arte. Y un seminario de Mimo, también en Tucumán, invitado por la cátedra de Expresión Corporal de la Escuela Provincial de Arte Dramático.⁴²

*

Jaime Jaimes⁴³ (Buenos Aires, 1931-Málaga, 2019) descubrió el teatro a los dieciocho años en Buenos Aires, de la mano de Roberto Durán. El método de Durán estaba basado en el que había desarrollado Jacques Copeau en la Ecole du Vieux Colombier.



Carta de Etienne Decroux a Jaime Jaimes... *punctuel et passionnément attentif*, mayo de 1957. Archivo Legado Jaime Jaimes en www.jaimejaimes.es

⁴² Pelletieri, O. Compilador (2007). *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*. Vol. II. GETEA, UBA. Ed. Galerna. Buenos Aires.

⁴³ Jaime Nipomnische Luschankoff.

Por eso, Jaimes viajó a Francia con la decisión de dedicarse a la formación de actores y a la dirección. En sus planes estaba la escuela de Etienne Decroux, cosa que concretó, convirtiéndose según mis datos en el primer estudiante argentino del maestro francés.

Tal como lo indica la carta de recomendación que firma Decroux, entre febrero de 1956 y mayo de 1957 Jaimes conocería de primera mano las técnicas y el espíritu del Mimo Corpóreo que fue una de las bases de su método de formación integral de actores.

*

Tampoco podemos dejar de incluir en esta reseña a Julio Castronuovo (Buenos Aires 1932 - Madrid 2013) quien, en 1960, cuando todavía vivía en Buenos Aires crea y actúa sus propias pantomimas y realiza su primera puesta de *Acto sin palabras* de Samuel Beckett. En 1967 visita España y presenta su espectáculo *Pantomimas en blanco y negro* en el teatro Infanta Beatriz de Madrid. A partir de entonces realiza cursos, conferencias y recitales de Mimo tanto en España como en Francia, Suiza, Italia, Yugoslavia y Portugal.



Pantomimas en blanco y negro, 1968.
Archivo Julio Castronuovo.

En 1969 comienza a vivir en Madrid, en donde residirá hasta su fallecimiento. Fue catedrático de la asignatura de Mimo y Pantomima en la Real Escuela Superior de Arte Dramático por más de 30 años y único Catedrático Emérito de Mimo y Pantomima que ha tenido esa institución. Su actividad profesional fue variada: actor, mimo, bailarín, docente, pero desde sus comienzos se destacó en la dirección. Además, actuó y dirigió para el teatro de Mimo diversas pantomimas de estilo clásico, el mimodrama *El perchero* de Hugo Quintana y *Pantomima del Amor y del Tiempo* de Rubén Trifiró.

En 1985 pone en escena su última versión de *Acto sin palabras I y II* en la Sala de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

En 2008 publica *Lecciones de Pantomima*, en el que puede leerse en su contratapa: “Un manual indispensable para aquellos que quieran adentrarse en el arte del Mimo y de la Pantomima, que conduce al estudiante hacia este ‘nuevo arte’ a través de un amplio abanico de ejercicios prácticos, ejemplos y fotografías de enorme utilidad para el desarrollo de la gimnasia aplicada al Mimo... y la elaboración de una filosofía de esta disciplina teatral, partiendo, desde el respeto y la veneración, de los postulados de Etienne Decroux, el iniciador del Mimo contemporáneo”.

*

Norberto Campos (1941-2003) fue un actor, director teatral y formador de actores que desplegó su carrera artística y pedagógica en Rosario desde 1974. Su formación incluye el paso, en 1964, por la Escuela de Mimo y Expresión Corporal de la que fue –según declara Ángel Elizondo– su primer estudiante, y con Roberto Espina y el grupo teatral Fray Mocho, dirigido por Oscar Ferrigno.

Posteriormente ingresó al Instituto Di Tella, punto de reunión de la vanguardia artística de la época, donde permaneció al frente del Grupo Lobo hasta 1970. Lo destacamos en esta reseña porque gracias a su formación como mimo mantuvo una impronta centrada en la corporalidad entendiendo al teatro como un arte en el que la palabra está estrechamente vinculada con la acción, una síntesis que marcaría el camino de otras búsquedas en el terreno de lo que aquí llamamos Mimo teatral.

En Rosario fundó el Profesorado Superior de Expresión Corporal y creó el Grupo Litoral y en 1987 el grupo Teatro de la Acción con la idea de cruzar el Mimo y la expresión corporal con las tradiciones populares del circo y la murga.

Norberto Campos decía de su compañía: “Fuimos el primer grupo que salió a las calles para contar historias, que tomó casas y galpones para hacer teatro”⁴⁴.

Su último trabajo con el Grupo de la Acción fue la obra *Politik Theatre*, sobre textos de Bertolt Brecht, con el cual participó de la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Salta en el año 2000.

*

Aunque no se trata de una compañía de Mimo, mencionamos aquí al grupo Teatro Acción fundado en 1980 pues, como en los casos de Víctor García y Norberto Campos, en sus producciones hay una fuerte presencia de la acción y la corporalidad del actor adquiere una relevancia que dialoga de igual a igual con la palabra. El trabajo que Eduardo Gilio junto con Verónica Vélez vienen realizando en Villa Gesell, provincia de Buenos Aires, está inspirado en las ideas de Artaud y por su encuentro con los maestros más importantes del teatro de vanguardia de Europa y Oriente. A partir de su experiencia como pedagogo y director, como rasgo diferencial con el teatro convencional, el Teatro Acción de Eduardo Gilio rechaza la idea del actor como intérprete y del director que hace respetar la palabra de un autor ausente, y propone un actor creador y un director autor.⁴⁵

II.3 - Precursores

A fines de los cincuenta y principios de los sesenta, Roberto Escobar (Buenos Aires 1927-2016) e Igón Lerchundi (País vasco 1934, Buenos Aires 2018), quienes por entonces conformaban un trío con Eduardo Hermida (1937-2015), y Ángel Elizondo (Rosario de Lerma, Salta, 1932 - Buenos Aires, 2022) que en 1964 regresa a Buenos Aires luego de formarse con Etienne Decroux, Maximilien Decroux y Jacques Lecoq, se constituyen en pioneros tanto en su calidad de intérpretes como, más tarde, de maestros.

⁴⁴ Revista Picadero N.º2. Editada por el Instituto Nacional del Teatro. Año 2000.

⁴⁵ Silvina Díaz, El actor en el centro de la escena. *De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*, Buenos Aires:Corregidor, Colección Nueva Investigación Teatral, 2010.

Sin embargo, al hablar de pioneros y primeros maestros del Mimo en Argentina, debemos mencionar también a Oscar Kummel en San Juan, Mauricio Semelman en Tucumán, Ernesto Heredia y Nicolás Jair en Córdoba, Daniel Boedo en Mendoza, Ernesto Prince en Catamarca y César Gaspani en Mar del Plata.

*

Mauricio Semelman (1938-2016), nacido en Concepción-Chile, es el principal referente del Mimo en Tucumán, su ciudad adoptiva, donde comenzó su carrera de mimo en 1965. Se incorpora en 1966 al Equipo de Integración de las Artes de Tucumán que, con dirección de Adolfo Manzano, presenta la pantomima *Acto sin palabras* de Samuel Beckett. En 1969 crea con Martha Acosta el grupo ARTUC, creando espectáculos infantiles en cruce con el Mimo y la danza, uno de ellos premio al mejor personaje en el Festival Nacional de Teatro para Niños de Necochea.

En 1971 se integra al elenco del Teatro Universitario de Tucumán. Luego de un período de inactividad, estrena en 1986 *Entretrenes*, mimodrama unipersonal que dirigió Carlos Alsina. Entre 1988 y 1992 participa como mimo en la Compañía Teatro Contemporáneo

Dentro de su vasta producción se destaca el mimodrama *La bruma*, de Martha Acosta, que pone en escena la tragedia de un padre y su hijo desaparecido por la dictadura militar, que obtuvo el segundo premio en el Primer Festival Nacional de Mimo de 1997.

Hasta que en 2002 es convocado por Nicolás Aráoz al Grupo Tajo, con el que protagoniza *El Espantapájaros* (2002). Seguirán *Pobre millonario* (2003), con Pichi Matías y Patricio Gómez de la Torre; *Rababam* (2004) con Paula Simula, Nicolás Aráoz y Patricio Gómez de la Torre; *La patria necesita de estos locos* (2005); *Bastian y Bastiana. Opera de Mozart* (2007); *Extraña travesía de un travieso extraviado* (2008), *Trenes y gansos* (2009) y *Aguas de Nut* (2010), con Antonella Mazziotti dirigida por Ada Porcel y Nicolás Aráoz. Última obra de Semelman en la que un anciano y una joven dialogan sobre el amor, la vejez y la muerte a través del lenguaje del Mimo de Semelman y de la danza de Mazziotti.



Mauricio Semelman, *Aguas de Nut*, 2015.
Foto Ada Porcel.

En 2010 funda con Gómez de la Torre la compañía Discípulos de M, con la que estrena *Merlín mimodrama de una leyenda conformada*. La obra basada en las novelas de Thomas Malory y Geoffrey de Monmouth fue escrita por Gómez de la Torre y el elenco estaba integrado por Ángel Abregú, Max Nieva, Juliana González, Mariano Juri, Susana Matas y Paula Marcoux.

Con este grupo, Semelman, mimo y actor autodidácta, pretendía “que estas técnicas no se pierdan porque hay mucho para decir con la pantomima, que es algo así como una síntesis del lenguaje”. La clave de la técnica, explicaba, “... está en la observación. Todo está ahí, solo hay que verlo e incorporarlo y, a partir de ahí, surge la intervención teatral”⁴⁶.

En 2015, Semelman recibe del Instituto Nacional del Teatro el Premio a la Trayectoria Teatral Región NOA.

*

Oscar Kümmel (San Juan 1935-2012), primer mimo sanjuanino, fundador de Nuestro Nuevo Teatro en 1971, y el primer director que montó en la capital cuyana una obra, *Angelino* (1984), enteramente ideada para Mimo, toma contacto con la pantomima en 1962 a través de un curso que dicta Juan Carlos

⁴⁶ Correspondencia personal con su discípulo Patricio Gómez de la Torre.

Vázquez Vela en el Instituto Superior de Artes de San Juan, y presenta *Mimo* en 1964, su primer espectáculo como solista, bajo la dirección de Vázquez Vela, y durante todo el año 1969 realiza un ciclo de pantomima para Canal 8 de San Juan, caso único –hasta ahora– en el Mimo y la televisión del país.

Kümmel ha recibido numerosos premios a nivel nacional, entre los que se destacan los siguientes: Reconocimiento a la Trayectoria por el Grupo Río Ceballos en 1996, Premio a la Trayectoria Regional por el INT en 2000 y Premio Nacional a la Trayectoria por el INT en 2003.

Hay que destacar, también, que fue uno de los principales animadores de los Festivales Latinoamericanos de Mimo, desde su creación en 1973.

En el primero, se presentó con el grupo Nuestro Nuevo Teatro con el espectáculo *El mundo del silencio*, junto con Violeta Pérez Lobo y Víctor Correa.

En el segundo, en 1974, también como Nuestro Nuevo Teatro con un espectáculo en dos partes: *La gota de Miel* de León Chancerel, en una original puesta que integraban *Teatro de sombras* y *La plaza pública*, con un elenco conformado por Víctor Correa, Violeta Pérez Lobo, María Inés Erostarbe, Ester Carrizo, Carlos Yurcic y él mismo.



Oscar Kümmel, Violeta Pérez Lobo y Víctor Correa, 1973.
Foto Archivo Katia Kümmel.

Más tarde, en 1976, durante el cuarto festival que codirigí junto con Liliana Escamilla y Conrado Serantes, presentó *El ídolo* y *El globo amarillo* con María Rosa Plana, María Rizo, Pablo Asencio, Jorge Más y Mario Lahora. En 1984, estrena la mencionada *Angelino* con el primer grupo de Los mimos de Drum, integrado por Juan Carlos Carta, Jorge Fernández, Gustavo Gentile, Carlota Herrera, Alfredo Lémole, María Rosa Plana y Patricia Savastano.

Estrenada en el Teatro Sarmiento de la capital sanjuanina el 6 de noviembre de ese año, la obra contó con la música en vivo de Daniel Clavijo y Mario Morales como ayudante de escena, en tanto que Kümme! estuvo a cargo de la escenografía, el vestuario, la iluminación y la dirección.

En palabras de Jorge Fernández (2007)⁴⁷, “*Angelino* presentó una estructura en escenas que se articulaba por la presencia del personaje central... aún carente de intriga y de progreso en la acción, (la obra) se resolvía por la generación de relaciones entre Angelino y los personajes, (y) por la interacción teatral de artefactos a la manera de teatro en el teatro. Las actuaciones en pantomima fueron construidas desde una práctica tradicional que las situaban en el horizonte de un Marceau (...), para ir adoptando formas mucho más expresionistas en lo corporal. Con actores exigidos en su capacidad física, de respuesta rápida ante el imprevisto, solventes al abordar diferentes personajes, capaces de mostrar seres etéreos o graves desde una construcción corporal”.



Luis Cravero, el mimo de San Juan, 2018.
Discípulo de Oscar Kümme!, en un fotomontaje
debajo de una imagen de su maestro. Archivo Movimimo.

⁴⁷ Fernández, J. *De Apolo a Angelino*. Modelo y contramodelo de actuación en el actor sanjuanino. Incidencias del concepto de modernidad en la práctica actoral y de puesta en Oscar Kümme!. Revista de la Universidad Nacional de San Juan - Argentina - Junio 2007 - Año IV - N.º 28.

Oswaldo Quiroga, en una crítica publicada en el diario *La Nación* en oportunidad de la presentación de *Angelino* en la Primera Fiesta Nacional del Teatro de 1985, decía: “Por la belleza formal de varias de las escenas, por el adecuado tratamiento de cada una de las situaciones y por el nivel interpretativo sólido y parejo, el grupo de Los Mimos de Drum, de San Juan, es uno de los elencos descolantes entre los que se presentaron en la Fiesta Nacional de Teatro”. Y agregaba Quiroga más adelante: “Pero, en realidad, más importante que la anécdota es aquí la singular manera de narrar que emplea Oscar Kummel. A través de rasgos sutiles, de movimientos acompasados y de una estupenda utilización de las luces, el director construye imágenes de vastos significados”.

Al reeditarse los festivales latinoamericanos de Mimo, después de 10 años de interrupción, participa en 1992 en el séptimo con un segundo grupo de Los mimos de Drum y la obra *Con la música a otra parte*. En 1996, se realiza el octavo festival y allí, también con la compañía Los mimos de Drum, sorprende con *Homo Simplicimus*, un mimodrama interpretado por Verónica Gómez, Laura Soria, Paula Rodríguez, Lisette Elizondo, Esteban Vera, el músico-mimo Rafael González Domínguez, la música original de Fabián Noriega, la asistencia de Inés Mira y Kümmel en la dirección.

Gisela Ogás Puga (2012) destaca entre los rasgos característicos de la estética del teatro de Kümmel: “el sostenimiento a través del tiempo de procedimientos teatrales propios (... entre ellos) la introducción del mimo como principio constructivo de puesta en escena y el otorgamiento de teatralidad al género”⁴⁸.

Y esto último nos parece de suma importancia para conocer la obra de un artista que, aunque inspira su Mimo inicial en las historias breves de Marceau, proyecta sus búsquedas posteriores en el desarrollo y afianzamiento del Mimo teatral.

Esta plasticidad creativa dio lugar, entre otros fenómenos, a que de sus clases saliera un mimo clásico como Luis Cravero y Juan Carlos Carta, un actor y director que ha explorado como pocos la dramaturgia del teatro de acción.

⁴⁸ Ogás Puga, Gisela. *Homenaje al Padre del Teatro Sanjuanino: Oscar Kümmel (1935-2012)*. La revista del CCC [en línea]. Septiembre - Diciembre 2012, n.º 16. [citado 2013-11-29]. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/343/>. ISSN 1851-3263.

*

El cordobés Nicolás Jair se inició como actor en el año 1960 y comenzó su experiencia como mimo con *Pantomimas* (1963).

Participó en festivales internacionales de Mimo realizados en Buenos Aires en 1973 y 1974. En 1976 viajó a Europa y en Estocolmo, Suecia, creó la Escuela Latinoamericana de Teatro.



Nicolás Jair. *Poesía y movimiento*, 1985.
Archivo María Marta Albornoz.

En 2007 se despidió de los escenarios con la obra *Expresión en movimiento*, que incluía cinco cuadros: *Introducción al movimiento*, *El Organillero*, *El Pintor*, *El Pullover*, *En Busca de la Paz* y la obra breve *Concierto a Nijinsky*. El guion y las propuestas musicales y escénicas fueron de Enrique Torres, con quien compartiera la elaboración de varios trabajos anteriores.

*

Gracias al aporte de Laura Giménez, una de las mimas argentinas más destacadas de la actualidad, pudimos establecer un panorama más completo sobre la provincia de Córdoba.

A finales de la década de los 60, Ernesto Heredia estudia pantomima con María Escudero y luego abre un taller por el que pasan Héctor Grillo, Raúl Sansica y Roberto Bársena.

También en esa época, como dijimos, Nicolás Jair comienza su carrera autodidacta y solista. En 1973, Jair con *Pantomimas* y Héctor Roskin con una extraordinaria versión de *Acto sin palabras* de Samuel Beckett representan a

Córdoba en el Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo realizado en Buenos Aires.

Hacia finales de los 70, Jorge Mansilla toma clases de pantomima con Carlos Thiel y Héctor Grillo y poco después viaja a Brasil donde ingresa a estudiar con un grupo que realiza trabajos de los Mummenschanz bajo la guía de los creadores suizos. A su regreso a Córdoba abre un taller de pantomima en la Facultad de Arquitectura, por los que pasan Joty Carthy y Amalia Freytes, referentes destacados del Mimo cordobés.

En 1984 Joty Carthy abre su Taller de Pantomima en la Alianza Francesa de Córdoba. Ricardo Salusso y Daniel Caccharelli fueron dos de sus discípulos que se dedicaron exclusivamente al Mimo.

*

En Santa Fe, Carlos Thiel (1933-2015), actor, director, dramaturgo y mimo dedicó su vida a la actuación, a la docencia y a la actividad gremial. Nació en la capital provincial y estudió con Eugenio Felipelli en Rosario.

Entre sus espectáculos se destaca *Historias silenciosas*, obra en la que junto con su maestría actoral desplegaba sus grandes dotes de mimo.

Hacia 1973, Néstor Didier, un docente de hipoacúsicos y artista de Santa Fe, forma el legendario Teatro de Sordos con el que se presenta en el I Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo.

A fines de los 80, uno de los pocos talleres de Mimo en Rosario era el que dictaba Claudio Soró en el centro cultural Bernardino Rivadavia de esa ciudad.

En 1994, la actriz, mima y pedagoga teatral Lidia Morales se incorpora al Taller Municipal de Mimo y Teatro Gestual de Rosario que coordinaba Soró, en el que trabaja por más de 16 años. Lugar por donde pasaron también los destacados mimos rosarinos Daniel Aragón y Raúl Bruschini.

Con el auspicio del Instituto Nacional del Teatro, Lidia Morales ha publicado *Notas para un taller de movimiento* (2019). Con un lenguaje claro, preciso y muchas veces poético, da cuenta de su experiencia en el taller de Mimo Municipal y algunas ideas para el abordaje de los temas de movimiento junto a propuestas para la organización de las clases y originales ejercicios individuales y grupales.

*

Roberto Escobar e Igón Lerchundi son, junto con Eduardo Hermida que integraba el trio inicial, tres indiscutibles pioneros, como artistas y maestros, del Mimo en Argentina desde mediados del siglo pasado hasta la actualidad. Su primera actuación como Compañía Argentina de Mimos fue en 1959 en el Hotel Provincial de Mar del Plata, compartiendo sala con Mané Bernardo y Sara Bianchi, quienes entonces exploraban la pantomima de manos o, como les gustaba decir a ellas, “pantomanos”.



Portada del programa de la Compañía Argentina de Mimos, c.1963.
Eduardo Hermida, de pie, Igón Lerchundi, en arco, y Roberto Escobar, acodado.
Foto Wilenski. Archivo Eduardo Hermida. At. Juan José Vitale.

A fines de 1961, cuando presentaron en el Jardín Botánico *Cuatro historias a la manera oriental*, un espectador, casualmente el embajador de Alemania en Argentina, promovió la invitación del trío al Primer Festival de la Pantomima que iba a realizarse en Berlín al año siguiente.



Eduardo Hermida y Roberto Escobar,
Primer Festival de Pantomima, Berlín 1962.
Foto Etienne Bertrand Weill.

En 1966, ya establecidos como dúo, viajan a París para estudiar con Etienne Decroux, y para poder sustentarse económicamente realizan espectáculos y presentaciones en Portugal, España, Marruecos y Praga.



Roberto Escobar e Igón Lerchundi.
Afiche Segunda Bienal de Mimos Homenaje al Mimeteatro.
Biblioteca del Congreso Nacional, 2016. Foto Annemarie Heinrich.

Recién en 1973, luego de una larga experiencia de actuación y preparación, Escobar y Lerchundi deciden abrir su escuela. Hasta que, en 1981, fundan el MimoTeatro en la calle Defensa al 600 del barrio de San Telmo, primera sala en Buenos Aires dedicada exclusivamente al Mimo, y nueva sede de una de las dos escuelas más importantes en la ciudad de Buenos Aires. Por la escuela de Mimoreteatro, que seguirá funcionando hasta 2017, pasaron gran cantidad de estudiantes, entre los que recordamos a Cristina Moreira, Alberto Quesada, Carlos Vignola, Oski Guzmán, Carlos Martínez, Pia Castro, Rodolfo Luis Sardú, Adriana Garibaldi, Martín Pons, Rafael Zárate, Verónica Zanone, Jorge Costa, Sebastián Coronel, Guillermo Balbuena y Agustín Soler.

Y porque él mismo reconoce con gratitud la influencia de sus maestros en su formación actoral, mencionamos aquí a Joaquín Furriel, quien estudió en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático donde conoció a Escobar y Lerchundi, titulares de la cátedra de Pantomima que allí se dictaba.

En 1994, como integrante del elenco de estudiantes de la E.N.A.D, Furriel participó en las versiones en mimodrama de los maestros Roberto Escobar e Igón Lerchundi de *Historia de Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez, y en 1997 en *Sobre crimen y castigo*, basada en la novela de Dostoyevski, ambas presentadas en el país y en varios festivales internacionales de Brasil, Francia, España y Georgia, donde fueron premiadas. En 1998, con un nuevo elenco, estrenan la segunda versión de *Historia de Juan Moreira* con una temporada en El Galpón de Catalinas.

*

Por su parte, Ángel Elizondo, uno de los más claros impulsores de la renovación del arte del Mimo en Argentina, al volver a Buenos Aires en 1964, luego de estudiar con Etienne Decroux y Jacques Lecoq, y como estudiante e integrante de la compañía de Maximilien Decroux⁴⁹, funda la que en esos primeros momentos se llamó Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal con la que resignifica el Mimo Corpóreo realizando un mestizaje del Mimo decrouxiano con su concepción personal –que a él le gusta llamar *sudamericana*– de hacer y enseñar. Por su escuela pasaron centenares

⁴⁹ Hijo de Etienne, Maximilien fue uno de sus más dedicados discípulos, pero la agobiante relación con su padre lo llevó a independizarse a fines de la década de 1950. Un completo panorama de su trayectoria artística y didáctica puede encontrarse en el libro *Maximilien Decroux, au-delà du mime...*, de Tania Becker y Catherine Decroux, editado en 2015.

de estudiantes, muchos de los cuales integraron su Compañía Argentina de Mímo, entre los que recordamos a Graciela Stell, Héctor Salaverría, Gabriel Rey, Sara Melul, Norberto Campos, Bernardo Zelcer, Luis Gutman, Diego Mileo, Silvia Fernández Bunge, Alberto Sava, Alberto Agüero, Daniel Zaballa, Hugo Varela, Patricia Baños, Silvio Gane, Horacio Marassi, Norma Berrade, Susana Cabeza, Claudio Edelberg, Mónica Gallardo, Oscar Tissier, Carlos Díaz, Claudia Domínguez, Marcela García, José Luis Martínez, Daniel Nanni, Rosalba Ponce de León, Daniela Troianovsky, Jorge Urruchua, Diana Mijal, Juan Carlos Occhipinti, Elda Pugliese, Rodolfo Quirós, Eva Wimpy Massey, Sandra Maladesky, Verónica Llinás, Gabriel Chame, Omar Viola, Manuel Wirzt, Eduardo Bertoglio, Marta Haller, Patricia Szulman, Alberto Bardato, Quique Lozano, Horacio Gabín, María José Gabín, Rubén Pannunzio, Viviana Pérez, Armando Rodríguez, Marcos Cécere, Gerardo Hochman, Marina Eva Posadas, Claudia Balbuena, Nora Bluro, Clara Bonino, Paola Campitelli, Germán Bermant, Marcelo Cesa, Mariano Corlatti, Emilio Firpo, Santiago Isla, Mariana Pereiro, Lorena Rotger, Pablo de la Cruz Sabor, Carlos Torres, María Laura Vezzosi, Diego Saldaña, Eduardo Avendaño, Ana Carballo, Manuela de la Cruz, Julia Elizondo, Hugo Falcón, Lucas Maíz, Carla Giudice, Nuria Schneller, Nadina Batlosera, Yamil Chadad, Javier León y Nina Piaggio.



Carta que atestigua el paso de Elizondo por la Ecole de Mime Etienne Decroux, 1958.
... ponctuel, attentif, doué. Archivo EAM.

En una entrevista publicada en la revista *Movimimo*⁵⁰, Elizondo comentaba:

(Decroux)... estaba muy en contra de la gesticulación, a eso él lo llamaba pantomima, y decía que el sector que le correspondía al Mimo era el de la acción, del movimiento por lo general no se hablaba. Se hablaba de acción. Y yo creo ser uno de sus pocos alumnos que conservaron esta idea básica como elemento motor y fundamental. A tal punto es así que yo creo que se puede hacer Mimo hasta sin ninguna técnica, pero ninguna.

En 1954, un encuentro con el pintor Leopoldo Torres Agüero, en Cafayate, impulsa a Elizondo a viajar a Buenos Aires con el fin de estudiar teatro.

A poco de su llegada tiene la fortuna de formar parte del Teatro de la Luna, donde comienza a aprender el oficio e interviene como actor en distintas obras bajo la dirección de Juan Carlos Gené, Roberto Durán, José María Gutiérrez y Carlos Gandolfo, entre otros.

Es en el Teatro de la Luna donde Elizondo conoce a Alfredo Sergio, quien en los ratos libres improvisa pantomimas para entretener a sus compañeros de elenco. “Estas pantomimas de Sergio –rememora– me sorprendieron profundamente, nunca hasta entonces había tomado conciencia del poder expresivo del cuerpo humano, siempre me había parecido fundamental la presencia de la palabra para comunicar una idea”. En 1957 Marcel Marceau se presenta en Argentina y es entonces cuando “Decidido a entregarme totalmente al Mimo, conseguí hablar con Marceau, quien ante mi entusiasmo me ofreció estudiar con él en París”⁵¹.

Portada del programa
Compañía Marcel Marceau,
Teatro Odeón,
Buenos Aires 1957.



⁵⁰ *Un hombre de acción*. *Movimimo* N.º 16, octubre de 2014.

⁵¹ Entrevista personal.

Es muy llamativo que lo que decidió a Elizondo a entregarse al Mimo haya sido la fascinación que le produjo ver el espectáculo de Marceau en el Teatro Odeón. Pero más sorprendente aún es lo que sucedió después.

En noviembre de ese mismo año Elizondo llegaba a París. En las salas europeas se había estrenado por esos días *Un rey en Nueva York*, la última película de Chaplin. Al mismo tiempo, se realizaba en Moscú el Primer Festival de Pantomima con la estelar presencia de Marceau, lo que provocó el desencuentro.

Elizondo, que nunca llegaría a tomar clases con Marceau, se lanza a la búsqueda de alguna otra escuela de Mimo y es así que toma contacto con Etienne Marcel Decroux, sencillamente el padre del Mimo moderno y, para su sorpresa, maestro de Marceau.

Afortunadamente para Elizondo, Decroux había interrumpido por unos meses su estancia en Nueva York y durante febrero y agosto de 1958 toma clases directamente con él. En la carta adjuntamos, vemos que toma “3 clases por semana durante febrero, marzo y abril, y 5 clases por semana durante mayo, junio, julio y agosto”⁵².

En 1959 inicia su período de formación y actuación con Maximillien Decroux.

Afiche Primera Bial de Mimo
Homenaje Elizondo-Noisvander,
Biblioteca del Congreso Nacional
2014. Ángel Elizondo y Maximilien
Decroux. Foto de Monique Jacot
(1962), Archivo EAM.



⁵² Es posible que el desconocimiento de esta breve interrupción de Decroux de su estancia en Estados Unidos sea la causa de que algunos hayan puesto en duda que Elizondo haya tomado clases con él.

Un panorama detallado de su etapa francesa, junto al resto de su experiencia de vida y actividad artística y docente, se puede leer en el libro *Testimonio H*, recientemente publicado por la editorial del Instituto Nacional del Teatro.

En agosto de 1973, durante el Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, Elizondo y Sava impulsan la creación de la Asociación Argentina de Mimos, intento que se verá concretado el 8 de septiembre de ese año, cuando Roberto Escobar, Igón Lerchundi, Ángel Pavlovsky, Roberto Agüero, Georgina Martignoni, Carlos Palacios, Sava y Elizondo integran la primera comisión directiva que, con carácter provisorio, sentará las bases que le darán presencia legal a la entidad.

Con Alberto Sava y Carlos Palacios dirige el Segundo Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo que tuvo lugar en el teatro Municipal General San Martín en 1974. En 1982 realiza una gira por Alemania donde participa en diferentes festivales internacionales con *Ka... kuy*.



Escena final de *Ka... kuy*, 1982. Foto Gabriel Chame.

Bajo su dirección, desde el año de su creación en 1965, la Compañía Argentina de Mimo realizó veinticinco espectáculos diferentes, entre los que se destacan *Ká... kuy*; *Los Diarios*; *Periberta*; *Apocalipsis según otros*; *PI=3,14*; *BOXXX*; *El intranauta*; *HAMBRRE*; *Argentina para armar*; *Señore pasajeros*; *De palos a monos*; *La clase de cant*; *En Igma y Vestirse-desvestirse*.

En 2003 recibe el premio a la trayectoria del Instituto Nacional de Teatro. En 2004 el Premio Podestá, de la Asociación Argentina de Actores, le otorga el reconocimiento a la Trayectoria Honorable en el Congreso de la Nación. En 2005 le otorgan el Reconocimiento a la Trayectoria de los Premios Teatro del Mundo, de la Universidad de Buenos Aires. En 2014, la revista *Movimimo*⁵³ lo distingue con la estatuilla *Arquemimo* –del escultor Alejandro Azrilevich– premio especial por los 50 años de trayectoria ininterrumpida, en el marco de la Primera Bienal La Escena Corporal, realizada en su homenaje en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires.

Durante esa bienal se presentó también una exposición fotográfica que documentó esos años de creación y docencia en la sala de exposiciones de la Biblioteca del Congreso de la Nación Argentina.

En octubre de 2017 Elizondo, junto con Igón Lerchundi, son designados consejeros asesores –ad honorem– de la recientemente creada Área de Investigaciones en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y comparten una tarde inolvidable en los Diálogos en contrapunto organizados ese año.

Hasta la muerte de Elizondo, en agosto de 2022, Franco Rovetta fue su último asistente y profesor, aunque la Escuela había dejado de funcionar el año anterior. Su hija, Julia Elena Elizondo, se encuentra trabajando con Ediciones *Movimimo* para publicar las carpetas pedagógicas de todas las materias de la EAM.

*

Willy Manghi, formado con Ángel Elizondo a fines de la década del sesenta, fue también el primer profesor de la Escuela Argentina de Mimo entre 1973 y 1975, e integrante de la Compañía de Elizondo con el espectáculo *Entre pucho y pucho* de 1974, en el que actuaba junto con Georgina Martignoni, Hugo Varela, Silvia Decher y Eduardo Escandrini.

⁵³ Se pueden consultar y bajar gratuitamente los últimos números de *Movimimo* en: <https://movimimoargentina.wixsite.com/movimimo/revista-movimimo>



Willy Manghi en la tapa de *Movimimo* N.º8, noviembre de 1986, Foto Olkar Ramírez.

Es en 1974 cuando inicia su carrera de mimo solista con creaciones propias, y hace su presentación en el II Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo en la Sala Casacuberta del Teatro General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires. También ese año, junto con Cuca Taburelli y Olkar Ramírez forman el Grupo Los Trimix y presentan *Diverti-sastre*, un espectáculo de humor en el que combinan danza y pantomima. En 1976 estrena en el Teatro Payró la que considera su mejor obra: *Dos caminos y uno andando*, junto con Beatriz Kaufman y dirigido por Carlos del Giudice, a la que el crítico Jaime Potenze califica de “hermética” y solo valora la impecable “técnica” de Manghi. Desde mi punto de vista, con esta obra Willy demuestra que el Mimo es mucho más que un arte imitativo y, rompiendo la tradicional estructura de *sketches* y *el estereotipo del mimo ilusionista*, se convierte en uno de los precursores del Mimo teatral en Argentina.

En 1977 crea su Escuela de Mimo y Dominio Corporal la cual, durante sus 18 años de existencia, se convirtió en una de las más prestigiosas del país. Durante el IX Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo recibe por parte del Instituto Nacional del Teatro y la Asociación Argentina de Mimo

una plaqueta de reconocimiento a su trayectoria artística y docente. Entre sus numerosos espectáculos cabe mencionar *A buen entendedor* (1982), *Solo les falta hablar* (1983-1984), *Así de simple* (1985) y su labor de dirección en la obra *Sillados*, de y por Daniel Garibaldi y Rodolfo Pesa.

*

Georgina Martignoni es una figura insoslayable del Mimo contemporáneo de nuestro país.

Quien es considerada la *archimima*⁵⁴ de Argentina fue, además, escenógrafa, vestuarista, iluminadora, directora y, especialmente, maestra de centenares de jóvenes que tomaron sus clases legendarias en la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, en la cual ejerció también la vicedirección. Posteriormente, fundó junto con Daniel Nanni la Escuela de Mimo Acción. Actualmente es consejera asesora del Área de Investigaciones en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo de Filo, UBA.



Georgina Martignoni en *Los diarios*. Tapa *Movimimo* 26, noviembre de 2020.
Foto Gabriel Chame.

⁵⁴ Archimima: mima principal, primera figura entre sus pares.

*

Alberto Sava, discípulo de Elizondo entre 1965 y 1969, crea en 1971 la Escuela de Mimo Contemporáneo. Desde allí, Sava propone su Mimo participativo, verdaderas acciones (*performances*⁵⁵) que incluyen activamente al público y que tienen su sustento en lo político y social.

Un punto clave para la historia del Mimo en Argentina fueron los Congresos y Festivales Latinoamericanos de Mimo –creados por Sava en 1973 y hoy interrumpidos–, que se constituyen para mí en uno de los principales motores del intermitente pero vital movimiento del Mimo en Argentina.



Portada del programa Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, 1973.

Si bien bastante antes, con sus *performances* en el Instituto Di Tella, Ángel Elizondo ya había puesto en crisis la noción de lo que se entendía como Mimo hasta entonces, durante el primer festival aparecen varios creadores

⁵⁵ *Performance* tiene varias acepciones en castellano, entre ellas la que mejor se adapta al contexto teatral es acción. En un contexto de ruptura de las tradiciones, lo que se entiende por *performance* es un teatro de presentación.

produciendo el mismo efecto, aunque desde enfoques estilísticos muy distintos: Alberto Agüero con el Grupo Yambó integrado además por Clara Mariño y Marcelo Sarew; el cordobés Héctor Roskín en una versión personalísima de *Acto sin palabras* de Samuel Beckett; Oscar Kümmel junto con Violeta Pérez Lobo y Víctor Correa con el Teatro de Mimos de San Juan y, en particular, la Escuela de Mimo Contemporáneo de Alberto Sava, con el espectáculo *Movimiento para todos*, del que fui parte del elenco, que, apropiándose de todo el espacio del Aula Magna de la Facultad de Medicina, desplegaba una trama sobre las relaciones de dominación y poder totalitario, una realidad que todavía se respiraba en el país en esos días⁵⁶ y que se agravaría dos años más tarde.

*

En los inicios de la década del setenta se puede ver en televisión al Grupo Mímico Musical Argentino que, con la dirección de Ofelia Calviello y Mariano Monzón, ilustran temas musicales o breves números pantomímicos a través de un remedo de las marionetas de hilo, razón por la cual también fueron conocidos como *Las marionetas humanas de Ofelia y Mariano*, distinguidos en 1980 con el premio Estrella de Mar.

⁵⁶ La obra reflejaba una sociedad manipulada por un triunvirato dictatorial, como el que venía gobernando el país desde 1963 cuando la autodenominada Revolución Argentina derrocó al presidente constitucional Arturo Illía. Alejandro Agustín Lanusse, último presidente de facto de ese período, llama a elecciones generales en mayo de 1973. Con Juan Perón proscrito por la dictadura, el peronismo pone como candidato a Héctor J. Cámpora, quien gana por amplia mayoría. Pero, inmediatamente, Cámpora llama de regreso al país a su líder y convoca a nuevas elecciones que devuelven a la presidencia al general Perón con su esposa María Estela Martínez como vicepresidenta. Con la muerte de Perón en 1974, su esposa queda como presidenta y a merced de la manipulación de José López Rega, secretario privado de Perón. Es López Rega quien pone en marcha al grupo parapolicial conocido como la Triple A para perseguir, capturar y desaparecer a los "comunistas infiltrados en el peronismo".

Este aparato de represión, secuestro y asesinato se mantiene intacto luego del golpe cívico-militar de 1976 y es el modelo para los grupos de tareas paramilitares que se desplegarán en la dictadura más sangrienta de la historia Argentina que tuvo como resultado los 30.000 desaparecidos que, aún hoy, algunos militares y muchos cómplices por omisión siguen negando.

Ese "Proceso de Reorganización Nacional " se mantiene con algunas variantes hasta octubre de 1983 cuando Raúl Alfonsín gana las elecciones que permiten el retorno a la democracia que aún continúa.

*

Una mención aparte merece Héctor Malamud (1943-2008) referente insoslayable al hablar de protagonistas dentro del campo del teatro corporal, especialmente con su espectáculo *El gran soñador* (1973), un mimodrama musical basado en la historia de un caramelero de un cine de barrio que se identifica con los héroes de las películas, que tuve la oportunidad de ver en 1973 cuando iniciaba mis primeros pasos en el Mimo y que me abrió la cabeza, y el corazón, respecto de las posibilidades ilimitadas del teatro de acción.

Estrenado el 3 de octubre en el teatro Olimpia en Buenos Aires, *El gran soñador* fue coprotagonizado por Leonor Galindo, con música de Mario Litwin y la dirección de Lía Jelín. Ese mismo año, el espectáculo ganó el premio del Fondo Nacional de las Artes y sus dos intérpretes recibieron el Premio Molière.

Al año siguiente Malamud y Galindo viajan a Europa en donde presentan la obra con el título *Le grand rêveur*. Durante esos años, a la par de perfeccionarse como actor y realizar estudios de teatro, Mimo y clown con Darío Fò, Dominique de Fassio, Jaques Lecoq e Yves Lebreton, entre otros, Malamud inicia una rica asociación creativa con Benito Gutmacher y Carlos Trafic.



Leonor Galindo y Héctor Malamud, *El gran soñador*, 1973. Archivo Malamud.

En 1977, Malamud estrena *People Love Me (La gente me ama)* con dirección de Benito Gutmacher, obra que presenta en distintos festivales como el de Avignon, el Glauker International Pantomime Festival de Berlín que dirigía Milan Sladeck y el International London Mime Festival creado por Joseph Seelig.

A propósito de esta obra, Enrique Federman comenta⁵⁷: "... aquel espectáculo fue revelador; alguien sin decir prácticamente palabras y sin practicar el mimo como género⁵⁸ llevaba adelante una historia que divertía y emocionaba, todo era el actor, el cuerpo, lo físico...".

A pesar de que al regreso a Buenos Aires su carrera se desarrolló más intensamente en el teatro, el cine y la televisión, su vinculación al Mimo local fue siempre fluida y generosa. Una muestra de ello es su participación activa como docente y como coordinador de un espectáculo en el que dirigió a un grupo conformado por los elencos de todos los países participantes del IX Festival Latinoamericano de Mimo de 1998.

En referencia a Benito Gutmacher, es interesante mencionar que Thomas Leabhart, en su libro *Modern and post-modern Mime* (p.144. 1989), lo incluye en una curiosa lista de "los que podríamos llamar *antimimos postmodernos* que le deben más a Artaud que a Marceau".

II.4 - Generación intermedia

Rodolfo Pesa, formado con Escobar y Lerchundi, presentó en el 7.º Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo de 1992 su obra *Terra*, junto con Gabriela Barker. En 1984, a poco menos de un año de terminada la dictadura y poco antes de que se descubrieran las fosas comunes de los desaparecidos enterrados en Avellaneda –donde vivía–, Pesa gestaba con María de la Paz Gutiérrez esa obra a partir de un juego creador inconsciente y una asociación consciente que revelaba todo el horror reciente a través de una metáfora pantomímica.

⁵⁷ En *Los aportes de Héctor*, Cuadernos de Picadero N.º23. Héctor Malamud El Cuerpo Cómico, Instituto Nacional del Teatro. Septiembre 2012, pag.37.

⁵⁸ El subrayado es mío, porque quiero destacar hasta qué punto está instalada la idea de lo que "es" el Mimo, que un mimodrama como el de Malamud puede o debe ser llamado de cualquier manera, pero nunca como Mimo.



Gabriela Barker y Rodolfo Pesa en *Tierra*, 1992. Foto: Archivo Movimimo.

En la actualidad Rodolfo Pesa es un estudioso entusiasta de nuestra disciplina, profesor de la cátedra de Pantomima en la Escuela Municipal de Teatro de la Ciudad de La Plata y miembro del equipo docente del Área de Investigaciones en Mimo del IAE.

*

El rosarino Alberto Ivern en 1977, luego de estudiar y actuar en Europa, funda en Buenos Aires la Escuela Latinoamericana de Mimo con la que propone un teatro corporal que fusiona el Mimo con el teatro, el circo, la plástica, la poesía y la danza emotiva.

En 1980 funda la Compañía Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal, con la que presenta, entre otras obras, *Pájaros de papel*; *Latidoamérica*; *Están Bai*; *Existimos*; *Ficciones*; *Espejismos*; *La fisura y la pared*; *La caverna*; *Quiero amarte aquí*; *Cuerpos salvajes* y *Torkjuah* (2019), mimodrama inspirado en una hermosa leyenda del origen del pueblo wichi que contó en su elenco con María Larrea, María Victoria Momeño, Florencia Poma, Maiá Noé Rivadeneira, Juan José Bustos, Mauro Cavas, Santiago Foster, Joaquín Pedroza y Emiliano Vázquez.

Otro de sus espectáculos grupales, *Latinoamérica, estan bai* (1979), interpretado por ocho mimas y mimos egresados de su escuela fue una creación

colectiva que denunciaba que la dictadura estaba endeudando al país con fines espúreos y alentaba a la gente a superar el miedo y a unirse. La obra no llegó a ser prohibida aunque tuvieron un infiltrado en el grupo, agente encubierto de la policía que en un momento pidió todos los registros filmicos con la excusa de difundir la obra en televisión. Se llevó todo y no regresó nunca más. Nadie fue arrestado ni desaparecido, pero el miedo terminó por disolver el elenco.

En 1990 publica *El Arte del Mimo*, el primer libro sobre este arte editado en Argentina y que ha tenido un reconocimiento tanto en el país como en el exterior, citado en muchas bibliografías internacionales por su aporte a la investigación, reflexión y a la transmisión didáctica del Mimo.



Tapa del libro *El arte del Mimo*, Alberto Ivern.
Segunda edición de 2004.

En 1991 crea *El rincón de los mimos*, espacio de actuación e intercambio, auspiciado por la Municipalidad de Buenos Aires. Refunda en 2012 –junto con la cordobesa Laura Giménez– la Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal, que ha motorizado la apertura de distintas sedes en América Latina y el Caribe, lo que ha reactivado el Mimo en la región. Su extensa obra artística incluye también espectáculos unipersonales, como *Mimomanías*, de estructura clásica, y *El Espejo quebrado*, de estilo moderno.

*

Silvia Fariña inicia su actividad en la Escuela de Teatro de Olavarría. Durante la dictadura militar se produce el cierre de la Escuela y viaja a Francia donde realiza estudios universitarios y paralelamente teatro. Queda deslumbrada con una presentación que Marcel Marceau realizó en Nantes, donde residía, y tomó un taller con él que impulsó su trabajo escénico hacia la pantomima blanca, el teatro físico y la expresión corporal.



Silvia Fariña, 2021. Foto Guillermina Baigorria.

Como mima, se ha presentado en festivales, teatros, calles, plazas, parques y lugares alternativos de Italia, Francia, España, Suiza, Estados Unidos, Australia, Brasil, Chile, Uruguay, Colombia, Bolivia, Ecuador, Venezuela, Cuba, Perú y, por supuesto, en Argentina.

Actualmente dicta talleres y dirige la Escuela Municipal de Teatro de Olavarría.

*

En Mendoza existe una importante presencia de mimos, en general solistas, que se inicia con Daniel Boedo, continúa con Carlos *Goofer* Cardozo, un desopilante mimo que actuaba especialmente en calles y plazas, y con Daniel Quiroga, quien fue uno de los responsables de la organización del Segundo Festival Nacional de Mimo en 1999.

Quiroga es un reconocido actor, mimo, docente teatral y director mendocino que ha transitado el lenguaje del Mimo con dedicación y continuidad. En 1983 estrenó junto con Gustavo Álvarez el espectáculo de humor *MIMOnólogo*, estructurado en cinco cuadros independientes, que reestrenaron en 2019.



Daniel Quiroga. *De amor también se muere*, 1993.
Foto: V.L. Puebla.

En 1993, Daniel Quiroga estrenó *De amor también se muere*, uno de sus primeros unipersonales dirigido por Ernesto Suárez, con el que giró por escenarios de Perú, Ecuador, Chile, Uruguay y España, hasta su presentación en

el Festival Latinoamericano de Mimo de Buenos Aires en 1998, en el que obtuvo el premio a la Mejor obra. Y en 2013, en el Festival Internacional Mimame de Mimo y Clown de Colombia. En 2017 recibió el reconocimiento a la trayectoria artística otorgado por la provincia de Mendoza. En 2021 estrenó *Pollo Picante*, su última obra junto con las actrices Amira Massud y Ruth Arnau, en la que matiza su trabajo de mimo con el de actor con textos de su propia autoría.

Por su parte, Carlos *Goofér* Cardozo, es otro de los referentes indiscutibles del Mimo mendocino. Autodidacta, comenzó su actividad como mimo atraído por las experiencias callejeras de Mario *Pato* Anzorena, quien lo impulsó a sumarse a esa corriente del mimo popular. Desde 1985, ya como solista itinerante, viajó por todo el país actuando en calles y plazas de pueblos y ciudades. Siempre en la “periferia del Mimo” –como le gusta decir– se presentó en el IV Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo y en numerosas fiestas regionales, hasta que en 1988 desarrolló su *Mimo docencial*, con el que comenzó su etapa de presentaciones en escuelas primarias y secundarias, y en diversas cárceles del país. Entre sus principales micro-obras están: *La puerta*; *Malas Noticias* y *El durazno*. Aunque lo que más le gusta destacar son las diversas leyendas populares que llevó al Mimo, entre ellas: *La salamanca* (con Juan Saavedra); *La leyenda de la zamba*; *El nacimiento de la guitarra*, *Santa Rosa* y *La conquista*.

*

Y por su labor como mimo y maestro de Mimo en Mendoza no podemos dejar de mencionar a Guillermo Troncoso, que formó y sigue formando en sus talleres actuales a numerosos mimos y mimas jóvenes. Su acercamiento al Mimo fue a fines de los 80 de la mano de Claudio Soró en Rosario. “Estuve con él dos años, y a medida que avanzaba me interesaba mucho, a parte de la técnica, el complemento importante en el aprendizaje del actor, es decir cómo la técnica podía ser una puerta para encontrar la interpretación en el actor de texto, de ahí en más comienza mi investigar todo lo referido al lenguaje corporal para que sirva de introducción al actor creativo”⁵⁹.

De regreso a Mendoza a principios de los noventa, inicia sus presentaciones como mimo en las calles de la ciudad improvisando escenas o mostrando otras que formaron parte de su primer espectáculo. Entre ellos se destacan *Mimo terapia* y *C’V Bien?*

⁵⁹ Correspondencia personal con Guillermo Troncoso.

A fines de los 90, paralelamente a su trabajo de actor, dicta su taller *El lenguaje corporal a través de Mimo y la Pantomima* para estudiantes de teatro de la Universidad Nacional de Cuyo.

*

Olkar Ramírez es uruguayo de nacimiento, pero cordobés por adopción, y su singular carrera como mimo merece también destacarse. Una de sus actividades principales es la de fotógrafo, oficio que aprendió de su mamá y del que da cuenta en su hermoso libro autobiográfico *Historia ilustrada de un fotógrafo actor*, publicado en 2019. Formado en teatro con Lorenzo Quinteros, con Mónica del Bosco y Susana Tambutti en danza y con Willy Manghy en Mimo. A fines de 1975 actúa como solista en *Fuera del cielo*, estrenada en el II Festival Latinoamericano de Mimo con música en vivo de y por Litto Nebbia y textos de Mirtha Defilipo. Esta obra girará a fines de ese año por Colombia y Venezuela en un viaje programado para tres meses, que se prolongó por casi tres años.



Olkar Ramírez, tapa *Movimimo* N.º25, julio de 2020.
Foto Natalí Imhoff.

En 1973, el golpe militar en Chile sorprendió a la compañía Los Mimos de Noisvander en una gira por Venezuela, allí disuelven el grupo y dos de sus integrantes, Silvia Santelices y Jaime Schneider, se quedan en Caracas. Algo parecido sucede con Olkar en marzo de 1976, a punto de volver a Buenos Aires se produce el golpe militar en Argentina. El destino los cruza en esos días y nace una amistad que se convirtió en convivencia. Crean en vertiginosos cinco días *El triunfo de Crispín*, una obra de Mimo para chicos que resulta un gran éxito.

Ya en Buenos Aires, en 1980 en el Payró y en 1981 en el Teatro Planeta, presenta la obra *Dos puntos*, con su amigo y genial actor/mimo Gerardo Baamonde, que la crítica Beatriz Iacoviello, además de reconocer la “maestría técnica y poética de ambos mimos”, lo entiende como el surgimiento de “un nuevo lenguaje corporal”. (La Prensa, jueves 29 de enero de 1981). *Trascartón* en 1983, junto con Alejandra Flechner, integrante más tarde de Las Gambas al Ajillo, y *El inmigrante urbano* de 1983, de la que hice una reseña en *Movimimo* N.º 5, son las dos últimas obras de las que tengo registro y con las que Olkar considera que ha logrado su madurez artística. Fue en esos años cuando, por iniciativa de Olkar, nos reuníamos en su casa con Gerardo Baamonde y Silvio Gane para tomar clases con el mimo más perfecto de esos tiempos, nuestro querido Willy Manghi.

Desde entonces, Olkar ha seguido actuando y fotografiando, y en noviembre de 2019 prestigió con su espectáculo unipersonal a la *Jornada Movimimo 40 Años* que Roberto Alazraki y Daniel Cacharelli organizaron en la Ciudad de Córdoba con un nutrido y entusiasta grupo de mimos residentes en esa ciudad para celebrar el aniversario de la revista.

*

Gerardo Baamonde es actor y su formación principal como mimo fue en la escuela de Ángel Elizondo. También tuvo como maestro al inolvidable Tandarica –Alexandru Veteranyi, actor y clown rumano muy popular en la televisión argentina durante los años ochenta–, uno de los más geniales cultores argentinos del *slapstik*.



Gerardo Baamonde. *Fuga y asedio*, 2021. Foto Archivo Movimimo.

Baamonde actuó en *Esperando a Godot* de Samuel Becket, y entre muchos espectáculos de teatro físico presentados a lo largo de su carrera se destaca *Fuga y asedio*, un mimodrama solista en el que interpreta a un vagabundo a la deriva que es interceptado sistemáticamente por distintos objetos. Una metáfora sobre el deseo y lo inalcanzable se va desplegando ante la aparición de una valija, un paraguas, un banquito o una escalera que en cada cuadro parecen adquirir vida propia y le permiten mostrar sus dotes actorales y su tremenda ductilidad corporal que lo han convertido en un referente indiscutible del Mimo contemporáneo.

*

En Mar del Plata, además del mencionado grupo Los Juglares, se han destacado varios mimos, desde César Gaspani, que actuó con sus pantomimas clásicas en el Primer Festival Latinoamericano de 1973, a Joaquín Baldín con su Sr. Plop, pasando por Luciano Brindisi, actor, mimo, comediante físico y docente.



César Gaspani. Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, 1973.
Foto archivo Movimimo.

Joaquín Baldín, actor, mimo y clown inicia su actividad en 1985. Entre 1988 y la actualidad ha desarrollado una intensa actividad artística y docente dictando talleres de mimo, clown y técnicas aéreas. Su formación multifacética incluye talleres y seminarios realizados con Roberto Escobar e Igón Lerchundi, Cristina Moreira, los hermanos Videla, Ángel Elizondo, Horacio Marassi, Alberto Ivern, Héctor Malamud y Alberto Agüero.

Funda en 1997 la Primera Escuela de Circo Urbano en Mar del Plata y la Compañía de Circo Urbano Charivari.

Desde su actuación en la premiada *El Circo de Alberto Agüero* en 1997, ha participado en numerosas obras, películas y programas de televisión. Entre las obras que creó y dirigió se destaca *Por los Caminos del Sr. Plop*, que estrenó en 2003 y con la que sigue girando por el país y el exterior.

Con espectáculos focalizados en el Mimo, la Comedia Física y el Nuevo Circo, el también marplatense Luciano Brindisi ha recorrido el mundo y fue premiado con el Estrella de Mar en varias oportunidades.



Joaquín Baldin. *Por los caminos del Sr. Plop*, 2018.
Foto archivo Circo Urbano Charivari.

Brindisi inicia su formación e investigación sobre la teatralidad del movimiento con Claire Heggen e Yves Marc, dos exestudiantes de Etienne Decroux e integrantes de la compañía-escuela francesa Theatre du Mouvement, y se completa con otros grandes maestros como Corinne Soumn (mimo corpóreo), Pierrick Malebranche de Philippe Genty Company (teatro visual), Ana Alvarado de la Compañía El Periférico de Objetos (manipulación directa), Héctor Malamud (Cuerpo cómico), entre otros.

En el marco de la Educación a través del Arte ha dictado su taller *Mimo, comunicación y creatividad* en congresos nacionales e internacionales de Argentina y el exterior, coordinando talleres de perfeccionamiento docente en los niveles Inicial y Primaria, así como de formación profesional de actores y bailarines.

Durante 2020 realizó diferentes charlas performáticas virtuales sobre Mimo, teatro de movimiento y comedia física en el International Mime Festival de Bombay, India; Festival Internacional de Circo, Londrina, Brasil y Primer Festival Internacional de Movimiento, Cali, Colombia.

*

Dos notables mimos argentinos que también han explorado la Commedia dell'Arte son Zapican Malatesta de Venado Tuerto y Alfredo Arrigoni de Miramar.

Malatesta es actor, mimo y director de reconocida actividad en su ciudad y obtuvo el Premio Homenaje a la Trayectoria Región Centro Litoral, que le entregó el Instituto Nacional del Teatro en 2012.

Arrigoni estudió pantomima con Pawel Rouba, en el La Escola de Mim y Pantomim en L'Institut del Teatre de Barcelona. Y en la Escuela de Mimo y Pantomima de Henryk Tomaszewski en Wroclaw, Polonia. Participó en *Wieczor Pantomimy* (Noches de Pantomima) en el Teatro Kalambur de Wroclaw. Fue profesor de Mimo en la Escuela Nacional de Arte Dramático y viajó por Argentina ofreciendo *performances*, talleres, cursos, y conferencias, sobre el Arte del Mimo y Commedia dell'Arte.



Alfredo Arrigoni, *Commedia dell'Arte siglo XXI*, 2018. Foto Ana Montesinos.

Entre sus espectáculos de Mimo se destacan *Las mil y una amerika*; *La tempestad*, de William Shakespeare; *Diario de un loco*, de Nikolai Gogol, nominado para el Estrella del Mar 2011; *Casa Tomada* y *Torito*, de Julio Cortázar; la conferencia-performance *Commedia dell'Arte, Siglo XXI* y la presentación de *Pantomima tango* en el VIII Festival Internacional de Pantomima, La Habana 2018.

*

Santiago *Lalo* Chade, de San Luis, comenzó como autodidacta imitando a Chaplin y más tarde su inspiración fue Marcel Marceau. Participó en varios festivales nacionales e internacionales de Mimo creando obras como *Romeo and Juli*, *Historias con pañales*, *Mimo-nologo*, *Mima-gia*, *Mimo S.O.S.*, *Mimos-truo*, entre otras. Con Eduardo Arias formó el “dúo Silencio” con el que actuó más de diez años en toda la provincia. Con 40 años de actividad, muchos lo llaman El Mimo de San Luis.

*

En 2016, el mimo Pascal Pascualo –César Calabrese– recibió el Reconocimiento al Mérito Artístico que otorga la provincia de Salta a sus máximas figuras del arte y la cultura. En la actualidad, con más de 40 años de trayectoria, es uno de los mimos más populares de la provincia.



Pascal Calabrese, 2016. Foto: Ximinix.

Pascal se define mimo autodidacta, aunque en su adolescencia toma cursos de teatro en la Universidad Nacional de Salta. A los 17 años, convertido ya en “el mimo Pascualo”, comienza a trabajar en la calle, que nunca abandonó. Al poco tiempo, viajó por nuestro continente, llega hasta Alemania y se instala en

Fryburg, donde se convierte en el único artista callejero, además de dictar clases para niños en el Kinder Circus. Desde ahí viaja con su arte por Europa y Asia.

*

Quien esto escribe, entre 1975 y 1985, llevó a escena distintas obras (*La piedra*, *Atelier*, *Revelación*, entre otras) en las que actuó junto con Edgardo Mazzino, Alicia Contín y Anahí Guerreiro.

Todas estas obras iniciales, bajo la dirección de Eduardo Benito, fueron desarrolladas de manera colaborativa entre mimos y dirección, según las ideas que caracterizan el estilo de construcción dramática del Mimo Dinámico.



La piedra, III Festival Latinoamericano de Mimo, 1975.
Foto: Archivo Movimimo.

En 2012, en colaboración con la mima y artista plástica Magalí Cabrera, llevamos a escena la idea de un Mimo Dinámico con el boceto del mimodrama *Kloketen*⁶⁰, inspirado en el rito de pasaje a la adultez de los jóvenes selk'nam.

Finalmente, en 2014, se presentó la segunda versión de este espectáculo en la Primera Bienal: La Escena Corporal, con un elenco de 15 actores-mimos y el mágico universo sonoro en vivo del músico chileno Nelson Rojas Torres-Liwen. El equipo se completó con Katherine Ramos en el diseño y realización

⁶⁰ Ver: Capítulos VI y VII.

de vestuario y máscaras, la puesta en escena de Ricardo Gaete y la codirección de Gaete-Hernando.

*

Pablo Bontá es otro de los directores y dramaturgos de la generación intermedia que han revitalizado el arte del Mimo desde los 90, creador de la Compañía Buster Keaton y organizador desde 1996 del ciclo La Escena Muda, un encuentro de nuevas tendencias en el Mimo que en sus cinco ediciones tuvo lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

En las primeras ediciones (1996 y 1997) La Escena Muda promovió varios espectáculos alternativos relacionados con lo no verbal, en los que confluían distintas expresiones teatrales como el Mimo, el teatro, y la danza-teatro. Fue en la segunda entrega, de 1997, donde Bontá presentó la obra que inicia su exploración en el campo del Mimo teatral: *La liturgia de las horas* (Primer Premio en el Festival Nacional de Mimo de 1997), un desopilante mimodrama que desnudaba en clave de humor la aculturación y el sometimiento de los pueblos originarios de América bajo la evangelización colonizadora interpretado por Gustavo Silva Arévalo, Héctor Segura, Jorge Figueredo, Claudio Pazos y Adriana Irigoyen.



Claudio Pazos, Adriana Irigoyen, Gustavo Silva y Héctor Segura.
La liturgia de las horas, 1997. Foto Archivo Compañía Buster Keaton.

En el 2000, Bontá invitó a Corinne Soum, discípula de Etienne Decroux, quien dictó un seminario intensivo sobre técnica del Mimo Corpóreo. En esta tercera edición realicé el taller *El entrenamiento corporal en el Mimo* y la compañía Círculo de Tiza presentó *Inferno* con la dirección de Juan Carlos Carta.

En 2001, durante el cuarto encuentro, George Mascarenhas y Nadja Turenko dictan también un seminario intensivo de Técnica Decroux, mientras que con Pablo Bontá realizamos un taller teórico práctico que llamamos *Síntesis y dinámica en la acción escénica*, sobre fragmentos de *Acto sin palabras I y II* de Samuel Beckett y *El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke. Fue en esta ocasión cuando se presentó en Buenos Aires la edición en castellano de *Palabras sobre el Mimo* de Etienne Decroux, prologada por Corinne Soum.

Durante el último encuentro, en 2002, George Mascarenhas dictó su taller *De Rodín a Decroux* en el que desarrolló en profundidad la categoría decrouxiana de la *estatuaria móvil*, realicé la conferencia *Jacques Copeau y el Vieux Colombier* mientras que Héctor Segura dirigió una versión libre de *Acto sin palabras I y II* de Samuel Beckett con las actuaciones de Yasmín Barrera, Luis Buchhalter, Juan Pablo Galeotti, Mariano González y Jesica Josiowicz. Dándole jerarquía al encuentro participaron, además, Miguel Guerberoff, Jorge Dubatti, Gastón Breyer y Martín Bauer.

En cuanto a la producción propia, Bontá ha desplegado una intensa labor orientada a la búsqueda y desarrollo de nuevas formas de expresión relacionadas con la acción como lenguaje, llevando a escena obras como *Imaginario, laboratorio de colores; Los cuatro cubos* de Fernando Arrabal; *La pérdida de los nombres; Nesóge, la mujer caníbal* (basada en una leyenda compartida por los pueblos qom y pilagá), entre las más destacadas. En 2003 completa sus estudios de Mimo —iniciados en la escuela de Ángel Elizondo— en la Ecole du Mime Corporel Dramatique de Londres dirigida por Corinne Soum y Steven Wasson, dos de los últimos asistentes de Etienne Decroux.

*

Rodolfo Luis Sardú (1946-2003), quien se formó como mimo con Escobar y Lerchundi, fundó en 1997 la Escuela de Mimo Teatro de Bernal, la más importante en la zona sur de Buenos Aires, con la que, además de desarrollar una labor didáctica que aún continua bajo la dirección de Ayelén Sardú, desplegó una intensa actividad artística llevando a escena obras como *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez y *Antígona*, de Sófocles.



Antígona, 2001. Foto Archivo Mimo Teatro de Bernal.

Crónica... fue estrenada en 1998 y contó con la asistencia en el guion y en la dirección de Diana Briones. El numeroso elenco lo conformaban estudiantes avanzados y egresados de la joven escuela. En oportunidad del homenaje realizado en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires en 2004, a pocos meses de su fallecimiento, Diana Briones y sus hijas Ayelén Sardú y Xochil Sardú se pusieron al hombro la tarea de reponer *Crónica...*, de la que participaron Henry Cufre, Daniel Benchimol, Francisco Suárez, Natalia Mazzia, Xochil Sardú, Elisa Felicione, Natalia Franzoso, Maximiliano Iglesia, Eduardo Camelino, Herbel Apella y Ayelén Sardú.

La otra gran producción de Sardú, estrenada en 2001, fue *Antígona* de Sófocles, que el director dedicó “a todos aquellos que no pudieron ser enterrados por sus seres queridos. A quienes aún siguen buscándolos”, en una muestra de sus valores humanos y su dolor por una época oscura de dictadura y desapariciones en nuestro país.

El gran elenco de este mimodrama presentado en 2002 en el Encuentro Nacional de Mimo de Morón, estaba constituido por Francisco Suárez, Eduardo Camelino, Mariano Torres, Maximiliano Iglesia, Henry Cufre, Elisa Felicioni, Xochil Sardú, Ayelén Sardú, Diego Novelletto, Natalia Franzoso y Natalia Mazzia.

A propósito de los aún vigentes prejuicios que suelen establecer jerarquías entre arte menor y arte mayor, existe una triste anécdota que revela el endémico desprecio que algunos teatristas sienten por el Mimo.

A fines del 2002, Sardú presenta su obra *Antígona* en los selectivos para la Fiesta Nacional del Teatro. Quien esto escribe fue convocado como jurado de selección por el Instituto Nacional del Teatro junto con otras dos personas de formación exclusivamente teatral.

La obra, con la que Sardú mostraba su madurez creativa a través de un Mimo teatral y cuya puesta en escena superaba con creces la calidad de las demás propuestas de la jornada, fue criticada duramente por mis compañeros de jurado que no podían soportar la falta de parlamentos.

Fue infructuosa la defensa de la importancia de incluir en un festival nacional de teatro una obra de Mimo que, además, había sido hecha con gran profesionalidad. Perdí la pulseada y Sardú, a pesar de las explicaciones puntuales, siempre creyó que su eliminación había sido mi responsabilidad.

*

Jorge Figueredo se formó en los Talleres de Mimo y Teatro Corporal del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, dictados por Pablo Bontá. Como docente, ha dictado clases en esos talleres y la cátedra *Expresión y creatividad a través del movimiento* en el Instituto Superior de Educación Física Enrique Romero Brest. Ha actuado en *Res non verba*, *Tótus tus*, *La liturgia de las horas*, que fue Premio Nacional de Mimo en 1997, *Imaginario, laboratorio de colores*, en el Encuentro de Mimo de la Ciudad de Buenos Aires, 1990. Y ha actuado y codirigido con Gustavo Silva Arévalo *Lit Dure*, 2011. En la que también actuaron Daniel Goldsworth, Agustina Minetti y Pablo Cordero.



Jorge Figueredo, Daniel Goldsworthy y Gustavo Silva. *Lit Dure*, 2012.
Foto Valentina Figueredo.

Figueredo es cofundador de la Compañía Buster Keaton e intérprete y cofundador con Gustavo Silva de la compañía La Barca Teatro en 2003. Presidente de la Asociación Argentina de Mimo 2009-2012, para la que organizó el Espacio Permanente de Mimo en 2011.

*

En Jujuy, el grupo Uraj Uya, fundado por María Angélica Toro Villalón y Efraín Quinteros, tuvo una presencia importante para la historia del Mimo en la provincia. De aquella formación solo mantiene su actividad como mimo solista Miguel Chauqui.

También intermitente ha sido la actividad en Mimo de Paddy Pereira en Río Negro y la de Claudio Tishler en Entre Ríos.

*

En 2003, en ocasión de realizarse el 10.º Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo en Mar del Plata, Oscar Kümmel recibe del Instituto Nacional de Teatro y la Asociación Argentina de Mimo –junto con Ángel Elizondo, Alberto Sava, Roberto Escobar, Igón Lerchundi, Néstor Didier y quien esto escribe– una distinción en reconocimiento a los 30 años de haber participado en el primer festival.



Inferno, 2018.
Viviana Moya
y Ernesto Kuchen.
Foto: archivo
Círculo de Tiza.

Aunque Kümmel no actuó en este encuentro marplatense, su legado estuvo representado por Juan Carlos Carta, uno de sus más destacados estudiantes, quien sintetiza los principios del Mimo recibidos de su maestro con los de su propia búsqueda de un teatro basado en la acción, un Mimo teatral que hace eje en el actor y en el director.

La obra de Carta, con su Compañía Círculo de Tiza, es un claro ejemplo de esta relación cocreativa, en particular el díptico que en mi opinión inaugura la edad adulta del Mimo teatral en Argentina: *Inferno* y *Sueño anterior*. Fue durante ese último 10.º Festival Latinoamericano de Mimo cuando pudo verse y sentirse en presencia el poderío dramático de la secuencia de *Mientras agonizo* de William Faulkner⁶¹ –que Jean-Louis Barrault adaptó para teatro– en el espectáculo *Sueño anterior*, en parte inspirado en ese texto, con el que Juan Carlos Carta alcanza de una manera extraordinaria y muy personal un clima y una tensión dramática que imagino de la misma intensidad que la que Barrault logró en su mimodrama. No por casualidad, Carta es uno de los directores y dramaturgos del país que con mayor seriedad ha explorado en el terreno del Mimo teatral. Integran el extraordinario elenco María Luisa Mareca, Marcelo Villanueva Meller y Martín Rodríguez.

*

Daniel Berbedés es mimo, actor, clown, dramaturgo, director y docente teatral, es un artista creativo y ecléctico que lleva ya 40 años de actividad profesional.

Entre otros, se formó con Alberto Quesada –egresado de la escuela de Escobar y Lerchundi–, Aberto Ivern, Lidia Biondi, Marcelo Katz, Gerardo Hochman, Claudio Hochman, Héctor Malamud, Enrique Federman y Angelo Colosimo.

Daniel Berbedes y
Moragana Padoin.
Foto archivo
D. Berbedes.



⁶¹ Ver: III.6 - El Mimo teatral o mimodrama.

Berbedés ha escrito y protagonizado obras de teatro con mensajes contundentes, humor y una estética cuidada que además de divertir dejan espacio para la reflexión. Así ocurre con *Los Meteretes*, *Manejador de Subte*, *El arte a la vuelta de la esquina*, *Neutrino un invento argentino*. Con *El Sumo Narrador* logró fusionar la literatura con el Mimo y el teatro físico, acercando al público adolescente autores como Kafka, Borges, Arlt y Cortázar.

Berbedés se vale de diversas técnicas para innovar, ensamblar y fusionar géneros, pero su gran aporte al Mimo es el de otorgarle tanta importancia a la técnica como al trabajo actoral.

*

Carlos Vignola se inicia en el Instituto Municipal de Teatro de Avellaneda, luego toma unos talleres breves con Alberto Ivern y más tarde cursa tres años en la escuela de Escobar y Lerchundi. Considera que su formación de mimo fue fundamental para su trabajo actoral, lo que fue muy valorado por Verónica Oddó y Juan Carlos Gené con quienes, además de participar en sus talleres de entrenamiento actoral, integró los elencos de *Guardá mis cartas*, con textos de Violeta Parra y la codirección de Oddó y Gené, en 1993, y de *El continente negro* de Marco Antonio de la Parra, que dirigió Oddó en 1994-1995. También se formó en Teatro Corpóreo con Yves Lebreton y en Commedia dell'arte con Antonio Fava.

Vignola ha dictado talleres de Mimo en Brasil, México, Paraguay y varias provincias argentinas. Entre las obras de Mimo que ha escrito y actuado, se destaca *La valija encantada* que en 1992 presentó en el VI Festival Internacional de Mimo e Dintorini de Verona, Italia; y en 1996 en el VIII Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo de Buenos Aires.

*

También en Santa Fe, se destacan con estilos muy diferentes, Juan José Vitale y Marcelo *Viruta* Robles. Este último realiza una tarea extraordinaria con niñas y niños de barrios humildes. Su estilo es simple y directo, como también lo es su calidad humana.

Por su parte, Juanjo Vitale ha desarrollado una técnica muy perfeccionista que ha puesto al servicio de una potente creatividad. En 1985 inicia sus estudios en Santa Fe con el pionero del Mimo Eduardo Hermida. Más tarde realiza

algunos talleres con Ángel Elizondo, Corinne Soum, Miqueias Paz y Escobar y Lerchundi.



Juanjo Vitale. *Descarnado*, 2014. Foto Ariel Correa.

Su primera obra de mimo fue *Francisco, una tentativa de cambiar al hombre*, en 1988. Entre su vasta obra se destaca *Petrushka*, estrenada en 1997 en la sala mayor del teatro municipal 1° de Mayo de la ciudad de Santa Fe, dentro de *Villafañe en música*, creado y dirigido por Marcela Sabio en homenaje al reconocido titiritero.

En 2014 realizó la *performance Descarnados*, una metáfora de la sociedad de consumo para lo cual trabajó en forma estrecha con la artista plástica y maquilladora teatral Cristina García.

Vitale es, además, director y docente de la Sede Santa Fe de la Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal.

Por otra parte, en 1995 el taller de Mimo y Teatro Gestual de Rosario queda a Cargo de Lidia Morales y se suma Raúl Bruschini como docente. Finalmente, en 2001, ambos artistas inician caminos independientes. Lidia Morales dicta su taller en el Distrito Sur hasta 2008, y Raúl Bruschini inicia en 2006 un taller anual, que aún sigue dictando, en la Escuela Municipal de Artes Urbanas de Rosario.



Raúl Bruschini. *Autorretrato...* 2012. Foto Zuny Vassalli.

El actor, mimo y director rosarino Raúl Bruschini también ha participado en varios festivales latinoamericanos y encuentros nacionales de mimo siempre con una cálida repercusión del público. Entre 2004 y 2012 presentó su espectáculo *Autorretrato... mejor no hablar de ciertas cosas*, en el que un mimo queda atrapado en el marco de sus recuerdos, desde donde produce una aguda y profunda autocrítica liberadora.

*

Adrián Martínez Ramallo es un trabajador por el arte que lleva muchos años en el mundo del teatro de Santiago del Estero. Se inicia en el Mimo en 1988 con el grupo La gran ola, que promueve y dirige en Córdoba el mendocino Carlos *Goofer* Cardozo. En 1989 crea en Santiago, junto con María Rosa Chianferoni, el grupo La Mueca, con el que estrena la obra *Juego sin palabras* en la que actúan, además, Fabián Torres, Alberto Luna y Wilfredo Gómez. Se destaca su presentación en el VII y VIII Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo en 1992 y 1996, y en el Primer Festival Nacional de Mimo de 1997.

Más tarde inicia una segunda época de La Mueca formando un trío con Sandra Gutiérrez y Sergio Guzmán, con el que presentan la obra *Mimaulos* en numerosas escuelas y municipios de la provincia. La Mueca es un grupo de Mimo y teatro muy conocido en Santiago, que se mantiene vigente con una actividad continua de espectáculos para todos los públicos.

*

Ricardo Salusso, que se inicia como mimo en 1982, ha representado sus propios trabajos unipersonales en escenarios muy variados.



Ricardo Salusso, 2020. Foto archivo personal.

A través de su taller-escuela, donde se formaron Claudio Masetti, Eduardo Palacios, Omar Fernández, Raúl Leiva, Karina Juric, Carolina Rosi, Florencia Ávila y Laura Giménez, entre otros, ha transmitido el lenguaje del Mimo a generaciones de actores.

Hoy, a casi 40 años de trayectoria, se puede decir que es uno de los más activos divulgadores del Mimo en escuelas, instituciones públicas y privadas de la provincia de Córdoba.

*

En este sentido, también es notable la intensa labor en escuelas cordobesas de nivel inicial y primario del dúo conformado por Roberto Alazraki y Daniel Cacharelli, que mantiene hasta hoy una continuidad de espectáculos poco común en nuestro arte.



Roberto Alazraki y Daniel Cacharelli: *La sombra*, 2017.
Teatro el Cisne. Fotograma video de ensayos.

Con el Teatro El Cisne, fundado en 1997, han presentado *Declinación* (2001), *Formas en la niebla* (2007), *Los árboles* (2014) y *Estatuas* (2015), entre otras obras en las que han experimentado en la línea del Mimo Corpóreo y las dedicadas al público infantil como *Aventura silenciosa* y *En Sueños, siete mimodramas mágicos* junto con la actriz-mima Marcela Osorio, que continúan presentando en diversos ámbitos escolares e institucionales de la provincia. Por su parte, Roberto Alazraki lleva adelante una actividad de investigación teórico-práctica con la que ha construido las bases de sus talleres de Mimo en su ciudad. Además, es un activo integrante del equipo docente del Área de Investigaciones en Mimo.

*

Cerrando este apretado panorama⁶² voy a mencionar a creadores de las que podríamos llamar “segunda” y “tercera” generación de mimos que son –a mi juicio– relevantes en tanto creadores de un estilo propio que progresivamente ha ido tomando distancia –en la mayoría de los casos– de la pantomima blanca.

Laura Giménez, extraordinaria por su calidad técnica e interpretativa, continúa con sus talleres bajo la denominación de Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal sede Córdoba, donde hasta la fecha han pasado aproximadamente unos 250 alumnos, repartidos en cursos regulares e intensivos de uno o dos meses de duración. Giménez ha creado una saga de mimodramas breves que visibilizan la violencia de género y que denominó *Féminas*, con los que se ha presentado en festivales del país y del exterior.



Laura Giménez, 2020. Foto José Baudino.

Florencia Ávila, también cordobesa, viajó a París en 1997 y allí estudio con Marcel Marceau y en 2002 fundó la compañía Les éléphants roses.

⁶² No es el objetivo de este trabajo dar cuenta de la gran cantidad de mimos –actores, directores y docentes– que le han dado fuerza y vida a nuestro arte, una reseña más completa formará parte del libro *Panorama del Mimo Latinoamericano y del Caribe*, que se encuentra en preparación y que espera el aporte de información de los propios protagonistas para tratar de reducir las inevitables omisiones.



Florencia Ávila y elenco, *Les Eléphants Roses*, 2018. Foto D. Desrue.

Actualmente alterna sus actuaciones con la organización del Festival Mimesis, junto con un colectivo integrado por las compañías Hippocampe, Mangano-Massip, Platform 88 y, por supuesto, Les Eléphants Roses. El encuentro Mimesis viene realizando desde hace algunos años una muestra de la creación contemporánea europea en teatro gestual, Mimo, máscara, teatro visual, Mimo corpóreo, danza-teatro y teatro corporal o físico.

Raúl Sansica, Roberto Barcena, Mauro Libaak, Amalia Freitas, Antonio Rocha, Héctor Grillo, Tati Ordoñez, el recientemente fallecido Eduardo Palacios –formado con Roberto Espina, Juan José Carthy y con el inclasificable mimo y actor Jorge Mansilla, profesor de muchos de los artistas citados, junto con otros autodidactas como Javier Córdoba, Ronda Vázquez y Mimo Purí– cierran este incompleto panorama del Mimo cordobés.

*

Una presencia importante para la historia del Mimo en el país es el taller de Mimo que creó y coordinó Alberto Sava en el Hospital Borda en 1987. En 1989 lo llevó adelante Joaquín Baldín y luego estuvo a cargo de Raúl Blasco, Mariano Corlatti y Dora García Peláez. Finalmente, pasa a llamarse Grupo Adentro y Afuera del Borda, impulsado y dirigido por Martín Abregú hasta su prematura muerte en 2017.

Un hito importante para el grupo, que en ese entonces se llamaba Barracruda, fue la obra *El Ángel*, que con dirección de Dora García participa en el Festival Nacional de Mimo, realizado en Mendoza en agosto de 1999. Fernando Aquino, uno de sus protagonistas, nos cuenta: “fue una pequeña obra que fuimos puliendo, estirando y emprolijando para participar en el *campeonato* Nacional de Mimo, estábamos Rubén, Oscar, Jorge, Miguel, Claudia y otro infaltable maestro de Mimo llamado Marcos Césere, quien se acercó al manicomio a entrenarnos. Competimos con grandes mimos, grandes y profesionales cabe aclarar, por más que la noticia no fue un viral, así como nuestro querido arte del Mimo todavía no lo es, los locos del Borda ganaron el Festival Metropolitano y fuimos a Mendoza al Segundo Festival Nacional de Mimo con nuestra gran y humilde obra”⁶³.

II.5 - Los nuevos

La Escuela de Mimoteatro Escobar y Lerchundi se caracterizó por promover la actuación de sus estudiantes integrándolos al inestable pero persistente Grupo de Mimoteatro. Yo mismo formé parte de uno de esos elencos en mi paso por la escuela.

También Martín Pons, Rafael Zárate, Verónica Zanone y Laura Meguira, quienes formaron la Compañía Scaramuza de Mimoteatro e Imagen, presentaron la obra *Toulouse-Lautrec la vida en rojo*, inspirada en el pintor francés.

En 2004 el Grupo Mimoteatro integrado por Paula Dayan, María Paz González, Juan Mori y Paula Russovich estrenaron *Mimos en acción*⁶⁴, un espectáculo de pantomimas clásicas del repertorio de Escobar y Lerchundi, dirigido por ellos.

Para esa época, Verónica Zanone también conformó un excelente dúo junto a Enrique Sperlig, con el que presentaron *Viñetas de Mimo*, dirigidos por Adriana Garibaldi.

⁶³ En *Movimimo* Revista de Mimo y Teatro Corpóreo. Año XLII- N. 27- Junio de 2021.

⁶⁴ Ángel Elizondo es quien se ha ocupado de caracterizar al Mimo como el arte de la “acción”, por eso puede llamar la atención este nombre en un espectáculo de quienes identifican al Mimo como el arte del “gesto”. Sin embargo, esta es una prueba más de lo inconducente de esa discusión.



Federico Barrile, Tomás Trugman y Franco D'Aspi. *Mimos en Acción*, 2015.
Fotograma video promocional.

Recientemente Federico Barrile, Tomás Trugman y Franco D'Aspi integraron el elenco de *Mimos en acción* que repuso esa obra compuesta por cuadros breves, *El Viaje* y nuevos números. Actualmente, el dúo Federico Barrile y Manuel Pérez divierten con una delirante comedia visual que llamaron *Troupé! Una historia de circo*.

Entre los últimos estudiantes y luego asistentes de Escobar y Lerchundi están Mariano Damonte y Melina Forte. Franco D'Aspi, último asistente de los maestros, fue también protagonista del unipersonal *El jerarca*, obra autobiográfica escrita y dirigida por Igón Lerchundi, con la que el Mimoteatro cerró sus puertas para siempre en 2017.

*

En Salta, el grupo Identikit inició el Encuentro Nacional de Mimo Teatro en 2005, en esa primera edición participaron 13 grupos de todo el país. Recién seis años después, en 2011, se pudo concretar el segundo, esta vez con el nombre de Encuentro Nacional de Mimo y Clown, y abrió la participación a muchos artistas que han llevado al clown a un lugar destacado entre las distintas manifestaciones teatrales. En 2012, el equipo de dirección constituido por Rafaela Torres, Jorge Lucas Romero y Martín Escobar dieron un paso importantísimo y convocaron al III Encuentro Internacional de Mimo y Clown.

Actualmente este encuentro sigue reuniendo cada año a una inmensa cantidad de espectadores con la inclusión de espectáculos para toda la familia, para chicos de escuelas alejadas y en instituciones de jóvenes en conflicto, lo que hace de este festival un hecho artístico-social sin precedentes para la provincia de Salta y para toda Argentina.

*

Julia Muzzio y Jorge Costa son los creadores de la Compañía de Teatro Corporal que cuenta con una trayectoria continua y multifacética. Combinan su actividad artística con cursos y talleres de formación continua en teatro corporal.



Julia Muzzio y Jorge Costa en *Fhuir*, 2020. Foto Gabriel Pérez.

Entre sus obras más destacadas están *Tía patria*, unipersonal de Julia Muzzio; *Fhuir*, en dúo; *Tamorto*, una impecable farsa de actualidad al estilo de la Commedia dell'Arte con Romina Mónaco, Emiliano Larea, Fernando Pérez Hernández, Muzzio y Costa; *Mi.Me.*, unipersonal de Jorge Costa y *Humanidad S.A.*, con Esteban Parola, Julia Muzzio, Luisina Dichenna y Jorge Costa.

La Compañía de Teatro Corporal integró el Catálogo INT Presenta, con *Tamorto*. En 2014 recibió el reconocimiento de los Premios Teatro del Mundo por *Tamorto*, y en 2015 por *Humanidad S. A.* y por *Mi.Me*.

*

Es singular el caso de Martín Pons, mimo, clown y artista plástico. Comenzó sus estudios de Mimo Teatro con Escobar y Lerchundi. Más tarde se formó en clown con Guillermo Angeleli, Claudio Martínez Bel y Julia Calvo. Participó en talleres del Cirque du Soleil con Rene Bazinet, Ira Seidenstein y Michel Courtemanche. Viajó por el mundo con Cirque du Soleil durante más de cuatro años actuando en el espectáculo *Saltimbanco*. Actualmente (2021) interpreta el personaje central del espectáculo *La Perle* creado por Franco Dragone, en Dubai. En las pausas de su trabajo en ambas compañías, aporta toda su experiencia y habilidad como artista visual en su espectáculo multimedia *Ensueño de Martíni*, obra con la que obtuvo la Mención Especial a “Mejor Espectáculo Nacional” en el Premio Provincial 2018 Teatro Ciudad de las Artes de Córdoba, Argentina. *Ensueño...* fue presentada también en la Primera Bienal Movimimo, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires 2014; en el XV Festival Internacional de Teatro de Bogotá, Colombia 2016; en el Primer Festival Internacional de Teatro Infantil de Panamá 2017; en el Festival Internacional de Teatro y Danza FINTDAZ Iquique, Chile 2017 y en el Festival Internacional de Arte en Vivo, Loja, Ecuador 2017, entre otros.



Martín Pons, *Ensueño*, 2018. Foto Matías Casal.

Además de realizar talleres de teatro gestual en Argentina y Europa, recientemente presentó sus infantiles *Furufuhue*, *La leyenda del viento* y *Circo Zombie Show* en teatros de la Ciudad y la provincia de Buenos Aires, y *Alma de Payaso*, en Buenos Aires y Nápoles.

*

Por su parte, Melina Forte, también egresada de la escuela de Escobar y Lerchundi –contradiendo mi prejuicio de que el Mimo teatral solo encuentra su máximo potencial en el trabajo grupal⁶⁵– ha creado recientemente *Ramona*, un unipersonal basado en la vida del personaje Ramona Montiel del pintor Antonio Berni.



Melina Forte en *Ramona*, 2016. Foto Charly Borja.

⁶⁵ Lo mismo ha logrado el mimo chileno Ricardo Gaete con sus obras *Islaterra* (2012), *Metamorfosis* (2016) y *Primate* (2018), todas como solista. Aunque, si se las compara con *NO+* (2013), obra de Raúl Osorio dirigida por Gaete, se podrá entender por qué creo que en el trabajo de conjunto, en el ensamble, es donde se potencia la teatralidad en el Mimo.

En esta obra, Melina logra un alto nivel de teatralidad entrecruzando el lenguaje de la danza, la danza-teatro y el Mímo en su forma más tradicional.

*

Jonatan Márquez comienza su formación en 2013 en la Escuela Latinoamericana de Mímo y Teatro Corporal que dirige Alberto Ivern. También ha tomado seminarios en la Escuela Argentina de Mímo de Ángel Elizondo y con Melina Forte, Javier Cencig y Mariano Damonte. Entre 2018 y 2021 ha interpretado su obra unipersonal *Todo el otoño cabe en una botella*, que propone al espectador un viaje dramático por el interior del ser atravesando aspectos de la realidad, el absurdo y la locura. Contó con la dirección del ecuatoriano Martín Peña Vázquez y fue presentada en Ecuador, Colombia, Perú y Argentina.



Jonatan Marquez, *Todo el otoño cabe en una botella*, 2021.
Fotomontaje Rocío Romero.

*

Natalia Ávila de Venado Tuerto, Santa Fe, es principalmente autodidacta. Sus presentaciones de Mímo para toda la familia recurren al estilo más clásico. Su permanente inquietud por perfeccionarse la ha llevado a tomar clases con Zapicán Malatesta en su pueblo natal y con Alberto Ivern en Buenos Aires.

Debido a su disciplina de trabajo y entusiasmo, Ivern la impulsó a abrir la sede Venado Tuerto de la Escuela Latinoamericana de Mimo, en la que se destacan los talleres de entrenamiento corporal para actrices y actores.

*

Armar este panorama del Mimo en Argentina me ha resultado bastante difícil porque, salvo raras excepciones, muchos de los autodenominados mimos/ mimas lo han sido de manera esporádica o intermitente.

Tal es el caso de Marijó Argañarás y Ricardo Arias, de Villa Constitución, Santa Fe, y el de Karina Rollet de Quilmes, Buenos Aires.



Marijó Argañarás, 2020. Foto Matías Martín.

De formación autodidacta, Marijó es actualmente la única mima de ese pueblo santafecino y su actividad principal es la de mimo-clown musical y de educadora por el arte en escuelas de nivel inicial y primario. Alterna sus presentaciones como mima con la pintura, la música y el canto, sus otras pasiones.



Karina Rollet, 2019. Fotografía Leandro Guidi.

El paso de Karina Rollet por el Mimo influyó en su trabajo de actriz, pero fue mucho mayor el aporte de su experiencia actoral para el afianzamiento de lo que llamo Mimo teatral. Exdiscípula de Rodolfo Sardú en la Escuela Mimo Teatro de Bernal, mima, actriz y fotógrafa profesional, tuve la oportunidad de presenciar una de sus contadas apariciones en escena en 2019 cuando comprobé su potencia estética y su vuelo poético singular.

*

Lamentablemente, tenemos muy poca información respecto al Mimo de calle, pero podemos mencionar entre sus cultores más destacados –sin seguir una línea de tiempo precisa– a Rolo Picotto, Miguel Garzón, Horacio Ishi Martín, Oski Maroño, Daniel San Joaquín, Armando Rodríguez, Gustavo Mirkin y Javier Morel, “el mimo del subte” que puede verse actualmente en las distintas líneas de subterráneos de Buenos Aires.



Javier Morel, *El mimo del subte*. Buenos Aires, 2021.
Foto Archivo Movimimo.

*

Nuria Schneller y Lucas Maíz alternan su actividad como solistas con la Compañía Pedrolino con la que crearon *La costumbre* y *Nostalgias*, entre otras obras con las que giraron por Argentina y Chile.

Actualmente Nuria Schneller sigue presentando sus espectáculos unipersonales *Mujer busca sentido*, *Loca de amor* y el infantil *El circo de la Nuriesca*.



Nuria Schneller y Lucas Maíz, *Nostalgias*. Compañía Pedrolino 2015. Foto Rosario Juvino.

En tanto que Lucas Maíz, también egresado de la Escuela Argentina de Mimo y profesor de esa institución durante más de ocho años, es uno de los jóvenes mimos más destacados, además de su ya extensa experiencia como docente y director. Ha participado en numerosos espectáculos de la Compañía Argentina de Mimo, en el elenco del mimodrama *Kloketen* presentado en la Bienal de Mimo de 2014. En la actualidad, junto con Diego Saldaña, están poniendo en marcha la Academia de Mimo que pretende ser un instrumento de formación virtual continua.

*

Nadina Batlosera fue estudiante primero y profesora después de la Escuela Argentina de Mimo en la que desplegó su extraordinaria capacidad docente durante muchos años. Ha creado numerosos espectáculos para niños, sola o en dúo con Carla Gúdice también exprofesora de la EAM.



Nadina Batlosera en *Ropa tendida*, 2013. Foto Eduardo Pinto.

En los últimos años realizó distintos espectáculos como solista, entre los que se destacan *Ropa tendida* (2010). Fue creadora y entusiasta profesora de la Escuela de Mimo para Chicos de Villa del Parque en la Ciudad de Buenos Aires.

*

También es interesante destacar que en Mendoza han surgido recientemente un número considerable de nuevos mimos y mimas, en estilos tan variados como originales. Tal es el caso de Sergio Paez (Mimo Pachi), formado, entre otros, con Guillermo Troncoso.

Y una numerosa lista de mimos y mimas básicamente autodidactas, como Leonardo Ibaceta, Matías González, Diego Quiroga, Diana Moyano, Jesica Echegaray, Roque Ibarra, Pablo Romero, Lechu Mero, Ismael Ana, Cristina Maveroff, Juliana Terraza, Nadya Kotlik, Lucas Nasralla, Poca Mosca, Xalibari, Nacho Sánchez con Macanudo Teatro, Victor Santos y Analía Moreno, muchos de ellos integrantes de un grupo itinerante que se llama *Gerrilla de mimos*.

En San Rafael, se destaca Gustavo Bonessi, formado en la Escuela de Mimo Teatro de Bernal, y en la actualidad uno de los principales docentes de Mimo de la provincia.

Mariano Chacón, a quien conocí en oportunidad de la celebración del 40 aniversario de la revista *Movimimo* que se realizó en Córdoba en 2019, tiene un manejo preciso de la técnica del Mimo y la pantomima y una presencia actoral contundente, lo que junto a una temática inhabitual le aportan al Mimo actual un ingrediente renovador.



Mariano Chacón. *El lado oscuro del gesto*, 2021. Fotografía: Sebastián Ortiz.

Tal es el caso de *El lado oscuro del gesto*, obra basada en tres cuentos de Edgar Allan Poe, dirigida por Laura Giménez, que aborda lo que Chacón llama Mimo de terror.

Sin embargo, en octubre de 2022 se produce en Mendoza un acontecimiento que revitaliza al Mimo de la provincia. Producto del enorme entusiasmo y capacidad de trabajo de un grupo de jóvenes liderados por Sergio Páez, se llevó a cabo el Festival Internacional de Mimo Resurgir, un encuentro intenso y variado que junto a la clase magistral que dictó Carlos *Goofer* Cardozo, acompañaron Conejo el mimo y el Taller Experimental de Pantomima, ambos de Chile; Guillermo Balbuena de Buenos Aires; Luis Cravero de San Juan; Nuria Schneller por Córdoba y un nutrido grupo de mimos locales de varieté y calle, muchos de ellos animadores del disruptivo grupo *La guerrilla de mimos*. Aunque, la sorpresa fue la presentación de *Resurgir*, una obra con una estética estrechamente vinculada al Mimo teatral, por el nuevo y pujante grupo *Les abres* dirigido por Sergio Páez. El elenco estaba formado por: Gabriela Berrios, Franco Cortés, Franco Crosta, Julia Crosta, Renzo Fioretti, Nicolás Poklava, Liza Rule, Cintia Seguí y Alexander Vilaja.

*

Finalizando 2021, Lucas Maíz e Ivan Tisocco nos sorprendieron con una creación singular que lleva el arte del Mimo teatral a un nivel pocas veces visto.

Iván Tisocco fue hasta hace muy poco tiempo profesor de una materia en la Escuela Argentina de Mimo, actividad que dejó para dedicarse a la actuación.

Con *Parabellum*, *sabíamos que el mundo no volvería a ser el mismo...* estos jóvenes creadores ponen en escena una obra en la que se reconocen las influencias del Mimo de acción de Ángel Elizondo, pero recodificadas en una poética muy personal que transita entre el expresionismo y el simbolismo más clásicos.

La dirección estuvo a cargo de Lucas Maíz, en la que puede detectarse toda su experiencia artística tanto actoral como de puestista, logrando articular de manera impecable corporalidad y escenografía. Un capítulo aparte merece Stefany Briones Leyton por su aporte creativo a la iluminación y el sonido, lo que potencia el clima entre siniestro y trágico de la propuesta.



Ivan Tisocco y Lucas Maíz. *Parabellum...*, 2021. Buenos aires.
Foto: Archivo MOVIMIMO.

III - PARA PENSAR EN UN MIMO TEATRAL

III - PARA PENSAR EN UN MIMO TEATRAL

III.1 - La controversia de los nombres

Hay quienes definen al Mimo como teatro mudo, arte del gesto, arte del silencio o arte de hacer visible lo invisible. Caracterizaciones que, además de ser reduccionistas o pretendidamente poéticas, no aportan ningún elemento que colabore a identificar las notas particulares que distinguen a este arte.

Respecto a las diversas formas de nombrarlo es interesante observar cómo Escobar y Lerchundi hablan indistintamente de *Mimo* o *pantomima*, mientras que Ángel Elizondo se ocupa de establecer diferencias al definir a la *pantomima como el arte del gesto* y al *Mimo como el arte de la acción* (a lo que agrega la *danza como el arte del movimiento*)⁶⁶. Haciendo la salvedad, como el mismo Elizondo aclara, que esta división se basa en un criterio que intenta determinar cuál de los tres aspectos predomina en cada una de estas manifestaciones escénicas.

Étienne Decroux, contemporáneo de las vanguardias históricas, quiere diferenciar al Mimo que está reinventando, allá por 1930, de la pantomima blanca que Debureau y Grimaldi habían hecho popular durante la segunda mitad del siglo XIX. Con esa intención, Decroux desarrolla su *Mimo Corpóreo* centrado en una gramática del movimiento⁶⁷ que reelabora lo que hasta ese entonces se conocía con el nombre de Mimo.

Este capítulo fundante es completamente desconocido para muchos que consideran que el Mimo es el estilo que difundió e hizo popular en todo el mundo uno de sus más destacados estudiantes: el extraordinario —aunque no inimitable— Marcel Marceau.

El mencionado Alberto Sava, por su parte, sostiene que el Mimo puede dividirse en *clásico*, *contemporáneo* y *experimental*.

⁶⁶ Elizondo, A. *Esquema del Mimo y la Expresión Corporal*. Publicación de circulación interna de su escuela (s/d). Ahora accesible en su libro *Testimonio H*, 2021, Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.

⁶⁷ La gramática es ya lenguaje. Leyes. No el significante en su estatuto original. El movimiento en sí, inicialmente, es un significante plagado de sentidos. En cambio, aplicarle una gramática es intentar hacer del movimiento lenguaje. Por eso, habría que preguntarse si esto es lo que quiso decir Decroux cuando hablaba de gramática del Mimo corpóreo.

Thomas Leabhart (EE. UU. 1944)⁶⁸ habla de *Mimo objetivo* y *Mimo subjetivo*; Marceau, de *mimodramas* y *pantomimas de estilo*; otros, de *Mimo abstracto* y *concreto*; incluso se ha caracterizado a la técnica de Decroux como *Mimo puro*.

Si tomamos como ejemplo una de las categorías antes mencionadas, la de *Mimo experimental*, veremos que utilizar el término *experimentación* no identifica a un tipo de Mimo, ya que se trata de una práctica permanente que comparten todas las actividades creativas.

Por otro lado, creo que la responsabilidad de que el estilo de Marceau se haya convertido en un estereotipo no es de él, sino de sus poco originales imitadores.

Vale imaginar otros modos de Mimo, sobre todo tratándose de un arte en el que subsisten formas cerradas y petrificadas junto a los impulsos efervescentes, desordenados pero vivos, de numerosas propuestas actuales.

III.2 - Cruces y contaminaciones

Desde la época de las vanguardias históricas asistimos a una disolución de los límites precisos en los que solían encuadrarse las distintas disciplinas del arte, por lo que llama la atención que aún subsista la necesidad de catalogar o definir al Mimo con precisión.

Desde el punto de vista del Mimo dinámico cuyas características expondremos más adelante, “el Mimo –o la pantomima– es el arte corporal que explora y articula dramáticamente tanto el movimiento, como el gesto y la acción”⁶⁹.

Actualmente, ha ido perdiendo protagonismo el Mimo que se sustenta en la mera exhibición de destrezas manipulativas o imitativas, y se ha extendido la presencia de lo que bien puede llamarse Mimo teatral.

Respecto a otras manifestaciones como las populares estatuas vivientes, existe el consenso de que este arte callejero es primo hermano del Mimo, no solo por compartir alguna de sus técnicas, sino también varios de sus elementos poéticos y dramáticos.

⁶⁸ Thomas Leabhart, *Modern and Post-modern Mime*, London, Macmillan Education Ltd., 1989.

⁶⁹ Hernando, V. *Mimografías*, Ed. Centro de Investigaciones del Mimo. Bs. As. 1996.

Las estatuas vivientes han sido consideradas por muchos como la mera habilidad de congelar una actitud durante un tiempo prolongado. Pero esta idea es más un prejuicio que una realidad, prejuicio que quizás tenga su origen en espectadores que no se han detenido lo suficiente a contemplar este tipo de acciones teatrales.

Ya Decroux hacía hincapié en la potencia expresivo-dramática de la inmovilidad. La llamaba “inmovilidad móvil”, dando a entender el valor de la actitud como la acción plasmada y como movimiento latente.

Mariela Olivera, actriz, docente y cultora de este arte por más de 20 años, no tiene dudas de que las estatuas vivientes realizan verdaderas acciones dramáticas:

Este particular hecho teatral viene a dar cuenta de que se es en movimiento y también se es en quietud, radicando precisamente allí la acción dramática: en el espacio tiempo en el que ocurren esos permaneceres y en esos recorridos entre las quietudes y los movimientos⁷⁰.

Hay que reconocer en muchas de estas esculturas humanas el extraordinario juego dramático que logran a través de la mirada, lo que les permite generar una conexión con los ocasionales espectadores que muchos mimos y mimas no consiguen ni con la técnica más refinada.

En este contexto coexisten mimos que no se ponen de acuerdo a la hora de definir en qué consiste su arte y otros muy preocupados por la búsqueda de una pureza incontaminada.

El Mimo que se propone en estas páginas no es un género teatral, es el teatro mismo⁷¹ en su mínima y en su máxima expresión, porque “el obsesivo interés por establecer diferencias tajantes entre teatro, danza, Mimo y pantomima es innecesario”⁷².

⁷⁰ Fragmento de la ponencia de Mariela Olivera en las Jornadas Regionales de Teatro de Bahía Blanca (2015). Publicada en Periódico de Artes Escénicas, año 14, n.º 55, octubre de 2017.

⁷¹ Esta idea, aparentemente soberbia, solo pretende destacar que imaginamos a los mimos, a las mimas, como intérpretes totales, completos, en la integración de mente-corporalidad, incluyendo su aparato vocal.

⁷² *Cómodo en la incomodidad*. Movimimo N. 11, 1999. p.41.

Se comprende que aquellos que realizan ese esfuerzo conceptual lo hacen con la intención de que el Mimo actual, en su permanente búsqueda de alternativas estéticas y de lenguaje, no corra el peligro de convertirse en un híbrido al que no pueda dársele un nombre preciso.

Se entiende que a muchas mimas y mimos les resulte incómodo cultivar un arte que cuesta definir con precisión, y que otros hagan lo imposible por desprenderse de la fuerte marca que la estética de Marcel Marceau ha dejado en un gran número de grupos y solistas.

Esto ha llevado a que se utilicen nombres como teatro de acción, teatro corpóreo, teatro del cuerpo, teatro gestual o teatro físico, intentando poner al margen, diluir quizás, lo que conocemos simplemente con el nombre de Mimo.

Pero tengamos en cuenta que toda disputa por nombrar es una lucha de poder y, en algunos casos, por posicionar una marca.

Es irreprochable que un maestro como Decroux haya preferido usar “Mimo Corpóreo” en vez de “pantomima” o “mimo” en forma aislada para diferenciarse de la pantomima decimonónica y sus exagerados ademanes y gestos estereotipados.

Es cierto que Decroux comparte en alguna medida, y sobre todo en sus inicios, algunos elementos de esa tradición, pero introduce una serie de invenciones que lo alejan absolutamente de la pantomima blanca y, más que renovarla, crea algo distinto, por lo que resulta lógico que también quiera darle un nuevo nombre a lo que hace.

Sin embargo, es importante señalar que ninguna de estas dos formas de nombrar a este arte implica un rasgo negativo o peyorativo. De lo que se trata es de ver cómo está hecha esa pantomima, ese Mimo Corpóreo, o ese mimodrama. Porque obras mediocres, poco creativas, burdas o mal actuadas hay de sobra, sin importar el nombre que se les dé.

Es llamativo ver, también, cómo todo ese proceso de nominación ha ocurrido justamente en el período en que la mayoría de las expresiones artísticas se han mezclado desembocando en un campo, en muchos casos, por lo menos híbrido.

Para salvar todo este enredo nominativo, utilizamos *campo pantomímico*⁷³ para referirnos a un ámbito más abarcador donde conviven el teatro físico, el teatro corporal, el Mimo Corpóreo, la pantomima de cara blanca y el Mimo a secas. Es decir, todas aquellas manifestaciones de un *teatro* que se funda en la acción física como medio expresivo y comunicativo, y que dejan *a un costado*⁷⁴ –no tienen por qué excluirla totalmente– a la palabra hablada, para permitirse ser atravesadas por las tensiones y modulaciones de la acción, para convivir con lo abstracto y lo concreto, lo objetivo y lo subjetivo, al mismo tiempo.

Desde un lugar que frecuentemente no es ni cómodo ni placentero –“cómodo en la incomodidad”⁷⁵, diría Decroux– el desafío para las/los mimas/os es poder caminar desde la falta hacia las posibilidades ilimitadas de una corporalidad en acción.

III.3 - Mimo y lenguaje

En una primera aproximación, puede parecer inconveniente tratar de explicar el “lenguaje” del Mimo con herramientas de la lingüística o la semiología y relacionarlo con elementos del habla y la escritura.

Sin embargo, como apunta Christian Metz, “... no tiene sentido alguno estar «en contra» o a favor de la lengua, «por» o contra la imagen... la semiología de la imagen se hará al lado de la de los objetos lingüísticos”. Porque, continua Metz, “Las imágenes –como las palabras, como todo lo demás– no podrían evitar ser capturadas en los juegos del sentido... La semiología de la imagen no se realizará fuera de una semiología general”⁷⁶.

Usualmente se confunde código con lenguaje, a este con la técnica y, también, a la técnica con recursos dramaturgicos⁷⁷.

⁷³ Como se explica en la cita del libro *Mimografías* incluida en la Introducción, el término *pantomima* es el de mayor pertinencia para denominar a nuestro arte, solo que distintos acontecimientos, y también malos entendidos, lo han relegado a identificar al mimo o mima que hace muchas muecas y ademanes. A pesar de ello, y por su valor semántico abarcativo, no se renuncia a hablar de *campo pantomímico* y de discurso pantomímico cuando nos referimos al contexto del Mimo y al trabajo del actor corporal, respectivamente.

⁷⁴ Hernando, V. *Palabra obscena, cuerpo explícito*. Revista Telón de Fondo. Año 1, N.º2.

⁷⁵ *Cómodo en la incomodidad*. Movimimo N. 11, 1999. p.42.

⁷⁶ Metz, Ch. (1972) *Más allá de la analogía*, la imagen. En *Análisis de las imágenes*. Ediciones Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. Pp. 11-13.

⁷⁷ En los capítulos IV y V el lector puede encontrar alguna pista sobre esos recursos.

Los gestos, el movimiento, las acciones que los mimos realizan –incluso el sonido de sus pasos, de su respiración, posibles emisiones vocales– y el espacio y el tiempo en dónde y cuándo esto ocurre son la materia significativa. Cuando esta materia comience a ser intervenida por los recursos dramatúrgicos, la acción tendrá la posibilidad de presentar visualmente la conflictividad de una historia.

La corporalidad en acción del actor-mimo es la materia significativa con la que se construye la obra de Mimo, a través del discurso pantomímico o mimaje⁷⁸.

Ahora bien, no podemos ignorar que todos los lenguajes intentan ser unívocos y que, por otro lado, los significantes no pueden dejar de ser equívocos.

Por esta razón, podríamos afirmar que el Mimo ilusionista intenta asociar fuertemente al objeto aludido con el significado para no dejar lugar a equívocos. Busca, en suma, que los significantes se comporten como signos.

En cambio, el Mimo teatral es más alusivo o poético, es decir, se vale del significativo en su materialidad para romper las significaciones unívocas. A esto nos referimos cuando usamos la palabra *mimaje*.

Como el mimaje se despliega en el espacio-tiempo, ya que los movimientos se dan de forma sucesiva aunque el espectador no percibe únicamente esa extensión lineal del movimiento, sino que también lo hace simultáneamente otros cuerpos y objetos de la escena, las luces, las sombras, el universo sonoro, etc.

En consecuencia, más que de significativo lineal deberíamos hablar de significativo multilineal y, por lo tanto, multidimensional.

Un ejemplo del guion de acciones del cuarto cuadro de *Kloketen*⁷⁹ permitirá aclarar este concepto:

Sigilosamente y haciendo sonidos guturales van entrando cuatro *shoot*.

Los *shoot*, con un salto y giro, se enfrentan a los temerosos *kloketen*

⁷⁸ Uniendo la palabra *mimo* a la palabra *lenguaje*, surge *mimaje*, otra manera de llamar al discurso corporal o pantomímico. Lo que Jacques Lecoq llama *mimage* es otro neologismo diferente que construye uniendo mimo a imagen, para identificar los momentos en los que el/la mimo/a logra hacer visible un estado interior.

⁷⁹ *Kloketen* es un mimodrama inspirado en un antiguo rito de pasaje a la adultez de los jóvenes selknam de Tierra del Fuego, fruto de un creatorio realizado en 2012 en Chile y Argentina y que estrenamos en 2014. Se incluye una reseña amplia en los capítulos VI y VII.

que se ponen espalda con espalda para defenderse.

Los *shoort* comienzan a acosarlos con percusiones en el cuerpo y piso, y hambrientos les exigen que salgan a cazar.

Los *shoort* se transforman en bosque por el que los jóvenes caminan hasta encontrar la presa y lanzarle la flecha, traen el animal y los *shoort*, hambrientos, lo devoran con desesperación. Aún insatisfechos, se abalanzan sobre los *kloketen* despedazándolos. Corte.

Durante toda la escena las madres sentadas sobre sus rodillas en primer plano en los laterales realizan muy lentamente un recorrido de acciones a través de las cuales podemos “ver” su embarazo, parto, amamantamiento y, finalmente, la angustia por su hijo devorado.

Lo que confirma que para pensar la acción en el Mimo –como en cualquier otro arte vivo– debemos incluir, además de la dimensión de las sucesiones, la dimensión de la simultaneidad, que se refiere a la coexistencia, en un momento dado, de varios niveles discursivos y narrativos.

Esto pone en evidencia una estructura de red, de trama, dinámica y polisémica.

III.4 - Sincronía de los significantes visuales

Se le atribuye al teatro físico una debilidad dramática motivada por la pobreza psicológica que instala la ausencia de palabra.

Este planteo nos desafía a pensar ¿cómo se puede abordar la teatralidad en un arte cuyos significantes –movimiento, acción, gesto– poseen sentidos múltiples? ¿Cómo lograr que un mimodrama tenga una coherencia interna y una continuidad dramática? ¿Cómo lograr, en suma, contar una historia con acciones físicas sin recurrir a recursos meramente descriptivos como en el Mimo de ilusión?

Digamos, inicialmente, que esto no puede conseguirse solo con formas bellas o habilidades técnicas.

Porque un cuerpo que solo es un significante, es decir, cuando no logra contar una historia, aburre. Puede que produzca algún goce imaginario, pero nunca una significación que conmueva al espectador.

Sin embargo, más allá de sus potencialidades estéticas y poéticas, la globalidad de la percepción visual nos presenta varios inconvenientes para el logro de la precisión comunicativa, entre ellos el alto grado de ambigüedad de este tipo de teatro.

Los significantes acústicos del habla se presentan uno después de otro, siguiendo una línea de tiempo ordenada, aunque se trate de una poesía surrealista. En cambio, es interesante tener siempre en cuenta que los significantes visuales —a pesar de que para apreciar el sentido de una secuencia completa hay que dejar que progrese diacrónicamente— se presentan en forma global y sincrónica y, además, permiten que varios discursos corporales se desarrollen al mismo tiempo.

La acción corporal no es un sistema autónomo de significación, sino un entramado en el que están íntimamente integrados el nivel expresivo (significante) como el nivel del contenido (significado), y esta correlación significante-significado es la labor central de quien realiza la puesta en escena⁸⁰ durante la etapa de intervención narrativa.

III.5 - Dimensiones dramáticas de la acción

Para orientar la lectura de los intervalos siguientes es oportuno comentar que ha sido de mucha utilidad resignificar tres conceptos del campo literario para explicar las *dimensiones dramáticas de la acción* en el Mímo teatral:

- El *relato* o la historia que se cuenta, lo que llamo *texto inicial* (el contenido o argumento) que pertenece al ámbito del/la autor/a o mimógrafo/a.
- El *discurso* o las acciones que se despliegan ante la vista de los espectadores (el mimaje o sustancia de la expresión). Primer momento de modulación dinámica de la acción, ámbito del mimo/a o actor/actriz corporal.
- La *narración* o maneras en que se cuenta. El segundo momento de modulación dinámica de la acción, que incluye la estructuración causal-temporal-espacial del discurso corporal y de todos los demás elementos de la puesta en escena

⁸⁰ Trastoy, B.-Zayas de Lima, P. (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. P.10.

(los modos de la expresión), ámbito de la dirección en estrecha consonancia y coelaboración creativa con los/las intérpretes.

Si bien a cada eje puede atribuírsele un ámbito (autoral, actoral, dirección), es importante señalar que tanto intérpretes como dirección participan, o pueden participar, complementariamente en los tres niveles de construcción dramaturgía.

Justificaremos más adelante esta clasificación que a primera vista puede parecer arbitraria, pero que introduce en la reflexión la idea de que la dramaturgia en el Mimo está vinculada estrechamente al concepto de estructura de la acción dramática⁸¹.

III.6 - Un arte teatral-plástico-cinético

Algunos interlocutores han creído entender que nuestra idea de dramaturgia está centrada en el movimiento o, más precisamente, que la dramaturgia en el Mimo es el producto de la “escritura” que el actor corporal realiza *solo* a través del movimiento del cuerpo en el espacio, lo que nos hace pensar que no hemos sido lo suficientemente claros cuando tratamos de transmitir nuestros puntos de vista.

Para comenzar, proponemos establecer un primer acuerdo: considerar al Mimo un arte *teatral-plástico-cinético*.

Reconocemos que sería mucho más sencillo decir que el Mimo es un arte corporal, pero definirlo así no aporta nada significativo para el objetivo de nuestro estudio. En cambio, caracterizarlo como arte teatral-plástico-cinético nos permite pensar en tres niveles de análisis:

- La producción de sentido (lo teatral).
- El de la corporalidad o materialidad visible (lo plástico).
- La modulación dinámica de la acción (lo cinético).

Es en relación con estos dos últimos elementos, que hacen eje en la composición (lo plástico) y en la dinámica (lo cinético), que el/la actor/actriz corporal articula su capacidad expresiva y comunicativa.

⁸¹ Ver: IV.3 - Estructura dramática.

III.7- Mimodrama o Mimo teatral

Mimodrama, teatro corporal, teatro gestual, teatro no verbal, de acción, físico, de movimiento, de imagen... se pueden seguir agregando muchas maneras diferentes de nombrar una forma de expresión como el Mimo, dinámica por naturaleza.

Intentemos, provisoriamente, hacer un recorte a fin de lograr una caracterización más acotada y, al mismo tiempo, más abarcadora.

MIMODRAMA

El Mimo teatral es mimodrama, síntesis y condensación de un texto inicial a través del discurso o mimaje del/la actor/actriz corporal y de la intervención narrativa –por parte de quien dirige la acción dramática– mediante la modulación dinámica de la acción en los niveles espacial, temporal y compositivo.

No es obligatorio pensar en hechos trágicos cuando decimos “mimodrama”. Con este nombre solo estamos distinguiendo al Mimo teatral para diferenciarlo del mimo ilusionista, aunque hay que destacar que puede haber teatralidad en un mimo como Marceau.

En un contexto moderno, el uso de la palabra *mimodrama* adquiere su verdadera dimensión a partir de la obra de Jean-Louis Barrault.

Francesca Romana Rietti publicó en 2010 *Jean-Louis Barrault, Artigianato Teatrale*⁸², libro en el que pasa revista a la trayectoria de este actor, director, teórico, pedagogo y, especialmente, mimo, que fue protagonista de la reforma teatral del siglo XX. Allí, Francesca nos revela las particularidades del primer teatro de Barrault que hace eje en lo corpóreo y que él caracteriza como “acciones dramáticas” o “mimodramas”, que marcarían el desarrollo de toda su obra posterior.

⁸² La investigadora italiana Francesca Romana Rietti ha dedicado una parte importante de sus estudios a la obra de Jean-Louis Barrault, y analiza en detalle los tres mimodramas con los que Barrault inicia lo que hoy algunos denominan “teatro corporal o físico”: *Autour d'une mere* (1935), *Numance* (1937) y *La Faim* (1939). Y resulta interesante la reseña sobre *Le langage du corps* (1979), con la que Francesca cierra su libro, porque se trata de un espectáculo-demostración de una hora cuarenta minutos de los cuales había 50 minutos de palabras y 50 de Mimo. Si no fuera que se trata más de una conferencia que de una obra en sí misma, en la que Barrault revela los elementos centrales de su proceso creativo, podríamos fantasear que *Le langage...* es también precursor del “mimo vocal” con el que soñaba Etienne Decroux. Algo parecido, aunque con características estéticas y temáticas diferentes, a los espectáculos actuales del extraordinario mimo asturiano Carlos Martínez.

Estas obras iniciales de Barrault han sido una verdadera guía e inspiración para la reflexión sobre el Mimo dinámico.

Por esa razón, es esclarecedor compartir el siguiente fragmento de *En torno a una madre* (basado en la obra *Mientras agonizo* de William Faulkner), con el que Barrault, a través de una de las escenas más potentes, da una idea precisa de la sustancia de su concepción teatral:

La madre está agonizando. Su hijo mayor está fabricando el ataúd. Los silbidos del pecho coinciden con los crujidos de la sierra. Todo el resto de la familia, como una enorme medusa, se contrae y se relaja junto a la madre y el carpintero. Todo el teatro agoniza, ritmo de bomba, ritmo de pulpo, y de repente, en la cima de una respiración; paralización completa. La mano de la madre, que se había alzado como cuando se quiere mirar a lo lejos, vuelve a caer lentamente en medio del silencio⁸³, como un nivel de agua que desciende... la vida se vacía... el movimiento se prolonga por todo el cuerpo hasta la rigidez cadavérica. Ha muerto⁸⁴.

El mismo Barrault cuenta que encontrarse con *Mientras agonizo* de Faulkner fue una revelación que le permitió dar los primeros pasos en su búsqueda del teatro total. En una carta de 1935 comenta sobre *En torno a una madre*, el primer mimodrama de su famosa trilogía inicial que presentó ese año:

Este mimo, estoy convencido, no huele ni a pantomima, ni a escuela, ni a estética (o al cuadro vivo, tan desagradable); intenta ser puramente animal... Esta obra no existe como texto. Solamente puede existir si un grupo de actores y un director trabajan en un escenario⁸⁵.

Y otra vez Barrault hechando luz a este controvertido y complejo intento por comprender las “dramaturgias” del teatro de acción y disipar las dudas

⁸³ Como lo mostró Francesca Romana Rietti en su disertación de 2003 en el X Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, Barrault ya había utilizado esta metáfora gestual de la agonía —con la mano cayendo lentamente por delante del rostro— en una escena de *Les infants du paradis* en la que componía el papel de Debureau interpretando a Pierrot.

⁸⁴ Barrault, Jean-Louis. *Mi vida en el teatro*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1975. p. 105-106.

⁸⁵ Barrault, Jean-Louis. *Mi vida en el teatro*. Editorial Fundamentos. Madrid, 1975. p.104.

que pudieran subsistir al afirmar que el Mimo teatral hace eje en el actor y el director. Porque, es en el discurso corporal y la modulación de la materia narrativa donde podemos encontrar los elementos sustanciales para su construcción.

MIMO ILUSIONISTA Y MIMO TEATRAL

A veces resulta difícil distinguir en un/a mimo/a si lo que está haciendo en escena tiene una estructura dramática o es una sucesión de ejercicios técnicos, esta podría ser una pista para saber si hay o no teatralidad.

Simplificando mucho, se puede decir que en el Mimo hay dos maneras de aproximación a la construcción dramática:

Mimo ilusionista

Es el que privilegia los aspectos técnicos, estéticos y temáticos que caracterizan a la retórica analógica del estilo imitativo-ilusionista. Típico de la pantomima blanca, que recurre a la duración breve de los diferentes cuadros autónomos que constituyen un espectáculo generalmente unipersonal.

Se trata del caso en que un mimo intenta hacer ver al público objetos que no están:

... la eficacia comunicativa recae en la habilidad del intérprete para definir con mayores detalles aquel objeto, sin dejar lugar a dudas, y que una mariposa tomada con dos dedos en vuelo no se interprete como una persona con mal de Parkinson (a propósito de la transposición del aleteo a la mano). Para esos casos sí podría decirse que, al igual que sucede en la lengua hablada, el mimo apela a fórmulas fijas, donde a un signo le corresponde siempre el mismo objeto. (Posadas, M.E. 2016)⁸⁶.

Algunas escuelas llaman a estas técnicas “de evocación⁸⁷” y las vinculan con la vieja tradición de la pantomima que tiene en Debureau su antecedente

⁸⁶ Posadas, M. E. Fragmento tomado de su cuaderno de trabajo, producido durante el Grupo de Estudios Movimimo, que en 2016 abordó el tema de la Dramaturgia en el Mimo.

⁸⁷ Que tiene su sustento principal en las técnicas del contrapeso y el punto fijo con las cuales se busca crear la ilusión de la presencia de objetos y otros personajes.

más emblemático y en Marceau⁸⁸ su referente moderno más perfeccionista, con el agregado de que su fama mundial ha convertido al estilo del francés en modelo universal.

Pero es importante destacar que de ninguna manera se cuestiona a Marceau y su poética, sino al mal mimo, al que reemplaza el discurso verbal por muecas, ademanes o señas⁸⁹. A ese estilo le queda perfecto el nombre de “teatro mudo”, nada más alejado de lo que es el Mimo para nosotros. Volveremos sobre ello.

Mimo teatral

El Mimo teatral o mimodrama nada tiene que ver con la danza Katakali⁹⁰, eso sería hacer del Mimo, como dicen por ahí, un “teatro mudo”.

Es Mimo teatral el que se sustenta en una dramaturgia que, a partir de la interacción de un grupo de mimos/as, construye un mimodrama que se desarrolla a lo largo de una obra única.

En el mimodrama la imagen debe pensarse más allá de un procedimiento analógico o ilusionista. Porque no se trata solamente de crear imágenes de cosas, sino también de materializar una historia a través de acciones.

Yves Lebreton, cuando dice “*Expresar cansancio pasándose el dorso de la mano por la frente es utilizar un signo convencional; manifestar ese cansancio con un aflojamiento del pecho y del cuerpo significa, en cambio, revelarlo a través de un “signo biológico” no codificado, pero cuyo sentido es descubierto intuitivamente y revivido por el público, en el instante de su realización*”⁹¹, tampoco alcanza a explicar las diferencias entre el Mimo teatral y el Mimo ilusionista. Porque en realidad el tema central no pasa por la tensión entre el signo convencional y el signo biológico, sino por el aspecto dramático.

Ni el Mimo ilusionista y mucho menos el Mimo teatral se reducen a un teatro mudo. En ambos –cuando poseen calidad artística–, prevalece la

⁸⁸ Marceau despliega una maestría técnica muy difícil de igualar, pero miles de imitadores han pretendido y siguen intentando emularlo, lo que lo convirtió, seguramente a su pesar, en un estereotipo.

⁸⁹ Nótese que no hablo de gestos. Generalmente cuando se habla de gesto se piensa en muecas o ademanes. De este modo se restringe al rostro o las manos un concepto que es mucho más amplio. Un gesto corporal puede revelar un estado interior con un gran poder de síntesis.

⁹⁰ Danza hindú altamente codificada, ya que cada mirada, gesto facial, posición de manos, brazos, torso y piernas tiene un significado literal y fijo.

⁹¹ Yves Lebreton. Artículo citado en ref.25.

dramaturgia como elemento distintivo. Es por eso que pensamos que también puede haber teatralidad en el Mimo ilusionista.

MIMO, EL ARTE DEL SILENCIO

Un arte en donde se intenta decir algo en forma no-verbal, sin dudas, le cabe el apelativo de teatro o arte del “silencio”. Pero... ¿qué alcance tiene ese silencio?

El sonido de los pasos de los actores, la respiración, los jadeos, la emisión de alguna palabra, además de resultar prácticamente inevitables, hacen que la “regla” del silencio en el Mimo sea no solo una utopía, sino también una actitud forzada que da como resultado situaciones escénicas ridículas –cuando no se quiere ser ridículo– destruyendo toda pretensión de teatralidad. Es claro que tal silencio se limita generalmente al significante verbal, aunque existen excepciones, como las experiencias del mismo Decroux con su Mimo vocal.

Pensamos que lo que puede definir al Mimo no es el silencio, sino el tipo de “lenguaje” en el que se sustenta su dramaturgia.

Para pensar este tema recordemos los tipos de Mimo que mencionamos previamente: el Mimo ilusionista y el Mimo teatral.

- El ilusionista pretende que los significantes se comporten como signos. Es decir ir hacia algo que se entienda lo más posible. A la búsqueda de una significación unívoca.
- El teatral se vale del significante en su materialidad para romper las significaciones unívocas del lenguaje establecido. Se construye alrededor de lo que llamaremos mimaje⁹².

En su pasión por presentar referentes “legibles”, al mimo ilusionista le apasiona “hacer visible lo invisible” y para eso produce signos que intentan transmitir un sentido unívoco.

Y entonces, vale preguntarnos ¿por qué Marcel Marceau, epítome de esa poética, logró hacer disfrutar a generaciones enteras de espectadores?

Intuimos que lo logra porque provoca el júbilo de la narrativa... ha contado. La gente disfruta de entender.

⁹² El mimaje es el tipo particular de discurso del Mimo teatral, es decir, secuencias de acciones significativas que, aunque no lo descartan totalmente, trascienden lo imitativo-ilusionista.

Y, si bien en el Mimo teatral la acción está abierta a sentidos múltiples y se apoya en una poética más alusiva que referencial, tenemos que reconocer que busca el mismo resultado. Por lo que no estaría de más empezar a pensar en un punto intermedio entre un mimo que apunte a la univocidad del lenguaje y otro que sostenga su equívocidad.

MIMO Y PALABRA

Aquellos que declaran tajantemente que un mimo no puede hablar deberían saber que Etienne Decroux, como se mencionó en el capítulo anterior, experimentó desde muy temprano el *Mimo vocal*, en el que la presencia de la palabra –como voces aisladas– no ponía en cuestión si se trataba o no de Mimo.

La ausencia (o economía) de la palabra no es una falta, sino la forma en que se deja el lugar a un modo de expresión particular a través de la acción significativa.

Porque el del mimo, o de la mima, no es un cuerpo imbécil reducido al silencio. Es un cuerpo explícito que deja la oralidad a un costado, y considera la sonoridad vocal como componente indisociable de la corporalidad.

Resumiendo, mima/o es la/el que cuenta –principalmente– a través de sus movimientos, gestos y acciones, siendo estas últimas, como ya lo hiciera notar Ángel Elizondo⁹³, las más relevantes.

DISCURSO PANTOMÍMICO

La historia que se cuenta a través de las acciones físicas, si bien puede ser la misma que en el teatro hablado, se hace de manera diferente. Pero esa diferencia no se sustenta exclusivamente en la gramática decrouxiana ni en la marceauiana.

Aferrarse en forma estricta al Mimo Corpóreo o a la pantomima ilusionista se puede convertir también en un callejón sin salida o, mejor dicho, con una sola: la del estereotipo.

El Mimo teatral se aleja tanto de la anécdota y del discurso basado en signos convencionales como del abstraccionismo absoluto del “mimo puro” que propuso Decroux.

Su objetivo es una dramaturgia que se sostenga en una trama de secuencias significativas que constituyen un tipo particular de *mimaje* que

⁹³ Elizondo, Ángel. *Esquema del Mimo y la Expresión Corporal*, citado en Ref.54.

podríamos caracterizar como plástico-cinético, sustancia primera del discurso corporal o pantomímico.

Aunque no está demás recordar que decir secuencias significativas no incluye el absurdo, lo surrealista o, incluso, una estética abstracta.

Y hablar de *secuencias significativas* nos indica que estamos ya en el terreno de la *acción*.

IMITACIÓN Y MÍMESIS

Es Aristóteles el que asocia al arte con la mimesis, concepto que ha teñido el análisis de toda forma de expresión artística, si bien más focalizado en los ámbitos de la literatura, la pintura y la escultura.

Sin embargo, en su *Poética*, Aristóteles supera la noción platónica de mimesis que la asociaba a la imitación de la naturaleza.

Una lectura rápida de la *Poética* ha generado muchos malosentendidos, entre ellos confundir los procesos de apropiación mimética de todas las artes con la simple imitación.

Por lo que sería muy productivo pensar que, si bien el artista traduce su modo particular de ver la realidad según los medios expresivos que utiliza, esa realidad es transformada a través de una trasposición mimética, pero no imitativa⁹⁴.

III.8 - Cuerpo, movimiento, acción y gesto

Hablar de *cuerpo* en el Mímo es engañoso, en todo caso habría que empezar a hablar de *corporeidad* para poder entender un poco mejor lo que implica la actuación corporal.

Hablar de cuerpo es hablar de anatomía, fisiología o biomecánica. Sin embargo, el movimiento humano nunca puede ser algo exclusivamente mecánico e inmotivado. Salvo los actos reflejos, los tics o las convulsiones –entre otros movimientos involuntarios– el movimiento es consecuencia (resultado, fruto, efecto) de la intención de realizar una acción.

También, se han producido interminables y estériles debates sobre las diferencias entre artes del movimiento, del gesto y de la acción.

⁹⁴ Otra manera de explicar las diferencias que nos interesa destacar entre imitación y mimaje.

Para decirlo rápidamente, no creemos que un arte corporal como el Mimo pueda prescindir de ninguno de estos elementos cualquiera sea el estilo del que se trate.

Por eso, no estaría demás preguntarnos por qué se intenta poner en campos distintos y, a veces hasta opuestos, a estas tres manifestaciones inseparables del ser humano.

La famosa división que realizó Ángel Elizondo, en el Esquema citado al principio de este capítulo, es una posible explicación para que esta falsa antinomia se haya extendido y naturalizado.

EL MOVIMIENTO

En general, se puede considerar al movimiento como la unidad mínima de la que están hechas las acciones, aunque en el contexto del Mimo en particular, para diferenciarlo de la acción, se lo considera como un acto sin un fin determinado.

Esta visión nos resulta reduccionista porque ubica únicamente a la acción como resultado de un pensamiento y un fin deliberado. Pero el movimiento y la acción son una dupla indisoluble e interdependiente. Aún más, es la acción –en tanto intención– la que origina el movimiento, y no al revés.

El movimiento es mucho más que un desplazamiento en el espacio, porque si hacemos foco en el mero desplazamiento corporal la única variable que entra en juego es la espacial. En cambio, si estamos de acuerdo en que no podemos hablar de movimiento sin implicar la noción de dinámica⁹⁵, y que el movimiento es el resultado de una intención que impulsa a una acción, entonces comienza a entenderse por qué proponemos que la subjetividad poética es el resultado de la *modulación dinámica de la acción*⁹⁶.

LA ACCIÓN

Habitualmente, se define a toda acción como un acto real con un objetivo preciso. Y para que no se acepte sin cuestionamientos todo lo normativizado, nótese que esta definición olvida que existen gran cantidad de acciones no premeditadas o involuntarias.

⁹⁵ He descubierto, más vale tarde que nunca, que Lecoq considera central el tema de la dinámica, desarrollado en profundidad respecto a la dinámica de los elementos. No en vano, también vengo como él del campo de la educación física.

⁹⁶ Ver: V.5 - Factores nucleares de la teatralidad corpórea.

Sin embargo, para no complicar inútilmente esta exposición, digamos que la acción en el Mímo se refiere, estrictamente, a una situación escénica con un propósito concreto, actos voluntarios en tiempo presente⁹⁷, realizados en forma premeditada con el fin de contar una historia. Se despliega en el espacio tridimensional y puede ser individual, de a dos, tres o más mímos.

En general, la acción dramática en el Mímo es la que permite una “lectura”.

Aunque existen acciones con un mayor o menor grado de abstracción, en las que la identificación por parte del espectador no es tan clara, y que se utilizan habitualmente como un elemento de creación de climas o visualización de vivencias interiores, deseos, sentimientos y emociones.

En el Mímo teatral consideramos a la acción como aquella secuencia mínima que logra transmitir un significado al espectador.

Nosotros la dividimos en tres tipos⁹⁸: macroacciones, mesoacciones y microacciones.

Estas distinciones, aparentemente exageradas, solo las mencionamos porque están al servicio de la focalización perceptiva, de suma utilidad práctica en el proceso de composición escénica.

EL GESTO

Por mucho tiempo, se restringió el uso de la palabra *gesto* a las mímicas faciales, tanto voluntarias como involuntarias, y a los ademanes o movimientos de brazos y manos.

En los estudios teatrales modernos –con una visión más amplia– se utiliza la denominación *la gestual* para identificar una categoría de análisis que engloba a las variadas manifestaciones no verbales de la actuación.

Cuando se dice gesto, se está incluyendo la expresión facial, los movimientos de manos y brazos, de piernas y pies, y también la mirada, las

⁹⁷ Aunque no debemos confundir el tiempo de la actuación (en cualquier manifestación escénica), siempre en presente, con el tiempo del relato que puede llevarnos, sin inconvenientes, al pasado o al futuro a la manera de la elipsis cinematográfica.

⁹⁸ Haciendo un recorte en relación con los segmentos corporales involucrados, identificamos tres tipos de acciones: macroacciones, mesoacciones y microacciones, vinculadas al trabajo de segmentación realizado por Decroux. Las primeras involucran a la totalidad del cuerpo (correr, por ejemplo); las segundas a movimientos de dos o más segmentos sin llegar a la totalidad del cuerpo, y las terceras al movimiento de un solo segmento corporal (la apertura de una mano, una inclinación de cabeza). Asimismo, según exista o no desplazamiento de la masa corporal en el espacio, tendremos acciones locomotivas (caminar), no-locomotivas (beber un vaso de agua) y mixtas (beber agua mientras camino).

formas de caminar, la postura y la dinámica corporal segmentaria o global. A partir de ello, la cinésica ha intentado localizar en la expresión no verbal humana elementos con valor comunicativo, y ha dividido al gesto en dos categorías: gestos expresivos y gestos simbólicos⁹⁹.

Los gestos expresivos, no necesariamente sociales, se dividen a su vez en:

- **Gestos paralingüísticos:** en el hablante acompañan y, a veces, acentúan lo verbal.
- **Gestos lingüísticos:** están en reemplazo de la palabra. Por ejemplo, el pulgar levantado para “todo bien”, el lenguaje de señas de las personas sordas, etc.
- **Gestos extralingüísticos:** tics, posturas y actitudes corporales que revelan un estado físico o emocional, reacciones a un estímulo externo como el fruncimiento del rostro al beber algo ácido, etc.

Los gestos simbólicos, en tanto sociales, están estrechamente vinculados a lo cultural. Por ejemplo, la gestualidad ritual, de la tradición y de la religión.

Cuando el gesto –en cualquiera de sus posibles manifestaciones– aparece como acto voluntario o intencional, es transformador y adquiere categoría de acción.

En conclusión, la acción implica transformación porque está orientada a un objetivo, como cumplir con un deseo o una necesidad. Por eso decimos que es la acción la que provoca el movimiento y no a la inversa.

Hablar de *gesto-movimiento-acción* como entidades separadas es lo mismo que querer separar la mente del cuerpo.

Toda acción es psicofísica, por eso las teorías que hablan del cuerpo como *instrumento* siguen ignorando que no *poseemos* un cuerpo, sino que *somos* un cuerpo en continua interacción con su medio, es decir en relación con las cosas y las

⁹⁹ A quien le interese profundizar en el tema tiene para ello, a pesar de pertenecer a épocas muy diferentes, los que son para mí los cuatro abordajes más exhaustivos sobre el gesto: Jean-Jacques Noverre en sus *Lettres sur la danse* de 1760. Françoise Delsarte (1811-1871) cuyo *Sistema Delsarte* de expresión fue publicado por Genevieve Stebbins en 1885. El antropólogo y lingüista francés Marcel Jousse (1886-1961) quien en su obra *L'anthropologie du geste* (1974) realiza un profundo análisis del mimismo y la gestualidad. Y el más actual *The Repertoire or Nonverbal Behavior* (1969), en el que Paul Ekman y Wallace Friesen proponen las muy conocidas cinco categorías de gestualidad o comportamiento no verbal.

personas que nos rodean y a las cuales miramos, tocamos, escuchamos y que, a su vez, nos miran, nos tocan, nos escuchan.

III.9 - Gramática corporal

En numerosos textos referidos al Mimo en particular y al teatro físico en general aparecen diversos conceptos provenientes de la semiótica y la lingüística como, por ejemplo, el de *gramática* o el de *poética*.

Construir gramática es siempre una pretensión de sistematizar, establecer normas, modelos y procedimientos. Por eso, este aspecto está puesto en tensión en nuestra idea de Mimo.

Etienne Decroux es quien introduce el concepto de gramática del Mimo Corpóreo con el que identifica el profundo estudio de las posibilidades de movimiento, articulación, segmentación, diseños, escalas y dinamo-ritmos de su técnica.

En literatura, cuando se piensa en el acto lingüístico, en el estudio de la pronunciación, de las inflexiones y de la sintaxis, se habla de gramática prescriptiva. Existe además una gramática descriptiva que, en general, es un dispositivo para la comparación del funcionamiento interno entre diferentes lenguas.

En un contexto moderno¹⁰⁰ se han utilizado criterios gramaticales para analizar las variaciones entre la estructura de las frases y el ritmo, y entre el repertorio fonético formal del lenguaje y la pauta tonal del habla.

Pero en el contexto de un arte corpóreo, resulta de utilidad repensar el concepto de gramática, no solo para adecuarlo a lo teatral, sino también para ampliar los alcances de la llamada, por Etienne Decroux, “gramática corporal”.

Se trataría de poner en evidencia que, a diferencia de la gramática de la lengua, la gramática corporal está dando cuenta no solo de las formas, sino de las funciones. Por eso, preferimos reemplazar el concepto de gramática corporal por el de estructura y dinámica de la acción que, en el caso particular del Mimo teatral, nos acerca a la idea de estructura dramática y de semiótica energética¹⁰¹.

¹⁰⁰ Shipley, J.T. *Diccionario de la literatura mundial*. Ed. Destino. Barcelona, 1962.

¹⁰¹ Ver: V.4 Semiótica energética.

III.10 - Poética corporal

Recurriendo otra vez al campo de la literatura, nos encontramos con que la *función poética* del lenguaje se centra en el lenguaje mismo, lo que supone un énfasis en la forma más que en el contenido, un énfasis en lo que se llama estilo en el Mimo.

En cambio, la *función expresiva* del lenguaje pretende dar cuenta qué es lo que se quiere decir independientemente del estilo que se utilice.

Si estamos de acuerdo en que todo arte se expresa a través de una materialidad, la organización de esa materialidad en el Mimo toma la forma de *estructura dramática* y el camino para alcanzarla es la *construcción dramatúrgica*.

Precisamente, la poética –o estilo– reside en la forma particular con la que cada creador organiza y modula los elementos materiales-perceptuales.

En el Mimo dinámico, esos elementos son la base con la que se construye la estructura dramática. Sin embargo, conocer en profundidad esos elementos no asegura que el resultado de su modulación tenga alguna relevancia artística. Es la poética corporal, elemento sumamente subjetivo y personal, la que define el estilo y la teatralidad singulares de cada creador.

En el nivel discursivo, la poética corporal se va delineando cuando las acciones pasan de ser un conglomerado confuso de formas a un conjunto coherente de secuencias significativas¹⁰² que adquieren categoría de mimaje.

En el nivel narrativo, la poética va a adquirir su verdadero valor cuando, desde la dirección, se pongan en marcha los procesos de transformación y composición que le darán forma al mimodrama.

Veamos, en el capítulo siguiente, algunas posibilidades de construcción dramatúrgica.

¹⁰² La búsqueda de una lectura más o menos clara de una historia no excluye anacronismos ni rupturas de continuidad.

IV - DRAMATURGIAS DEL MIMO

IV - DRAMATURGIAS DEL MIMO

IV.1 - ¿Dramaturgia o proceso creativo?

Los primeros esbozos de las ideas incluidas en este capítulo y en el siguiente fueron el resultado del pedido de muchos colegas sobre algún material que explicara qué es la dramaturgia en el Mimo¹⁰³.

Les resultaba difícil comprender su funcionamiento en sus creaciones y, más aún, poder explicar a sus estudiantes cuáles son los elementos de una dramaturgia no literaria.

Satisfacer esa demanda me ha puesto en una situación complicada. Cuando se comienzan a analizar las variables que intervienen en la construcción de un mimodrama, nos damos cuenta de que son tan complejas y diversas que la mayoría de las veces resulta difícil determinar si estamos hablando de dramaturgia o de proceso creativo, más aún cuando es habitual identificar como “dramaturgia” exclusivamente a los textos escritos por los que se denominan dramaturgos.

Intentar sistematizaciones es atractivo para quienes necesitan encontrar una fórmula para llegar a un objetivo. Lo que sucede es que todo sistema satisface a quien lo creó y difícilmente, en el campo del arte, pueda ser de utilidad a otro creador.

Coincido con Jacques Lecoq cuando cuestiona la tendencia a sistematizar la actividad artística¹⁰⁴, y, demostrando mis propias contradicciones, intentaré

¹⁰³ Con la intención de satisfacer ese pedido reiterado, me puse a escribir estos textos, y a medida que lo iba haciendo más dudaba sobre la validez del intento. El cuestionamiento de base es que no creo que sea un aspecto que pueda transferirse sin inducir a un determinado estilo de creación. De todos modos, creo que mostrando los elementos que tengo en cuenta en mi propia práctica puedo aportar alguna pista para que cada cual explore a su manera el fascinante proceso de construcción de una obra de Mimo. Profundizaré algo más sobre este tema en el capítulo sobre *El trabajo corporal-dramatúrgico a partir de la experiencia Kloketen*.

¹⁰⁴ Ejemplos de ello podrían ser la divina proporción; el hombre de Vitruvio; el octógono de Rudolf Laban; el principio trinitario de Françoise Delsarte; las cuatro categorías de actuación de Decroux; los *fundamentals* de Irmgard Bartenieff; los seis/nueve *viewpoints* de Mary Overlie/Anne Bogart; los veinte movimientos de Jacques Lecoq (él también); los diez pilares de Constantín Stanislavski; los *motions* de Jerzy Grotowski; la biomecánica de Vsevolod Meyerhold; las seis posturas básicas de Marie-Luise Orlic; los cuatro movimientos básicos de Mijail Chejov; la teoría de los elásticos de Marta Schinca... y así podríamos seguir ampliando la lista.

una organización conceptual que, más que sistematizar, pretende exponer algunas reflexiones, resultado de mi deriva exploratoria asistemática.

IV.2 - Procesos creativos

En el Mimo, como en toda forma de expresión teatral, existen varios puntos de partida al abordar la construcción de una obra, es por esta razón que resulta difícil distinguir entre dramaturgia y proceso creativo.

En nuestro campo, identificamos dos formas extremas de aproximación a esa construcción.

- En un caso, el mimo parte de un texto o guion de acciones preexistente que conforma una historia que debe reproducir con la mayor fidelidad posible. Sin embargo, aún si se parte de una obra previamente escrita en detalle (lo que es poco frecuente), ese texto original se irá reescribiendo a medida que el/la mimo/a la lleva a la acción a través de la *materia discursiva*¹⁰⁵. Y aún más, cuando desde la dirección se comience a intervenir en la modulación de la *materia narrativa*¹⁰⁶ a partir de, por ejemplo, la condensación de una secuencia determinada.
- El otro caso, que además de ser el más frecuente es el que utilizo con el nombre de *texto inicial*¹⁰⁷, se trata de lo que algunos llaman *texto performance o pre-texto*, aquel que si bien parte de una idea básica, un boceto escrito que sirve como línea argumental preliminar, ese “texto”¹⁰⁸ tiene la función principal de generar imágenes para la exploración y producción creativa de los propios mimos.

Además de estas dos variantes, pueden existir muchas otras, de acuerdo con estilos, poéticas, predilecciones estéticas, posiciones ideológicas o posibilidades corporales y técnicas.

¹⁰⁵ Ver: IV.4 - Los elementos perceptuales en el Mimo teatral: Materia discursiva.

¹⁰⁶ Ver: IV.4 - Los elementos perceptuales en el Mimo teatral: Materia narrativa.

¹⁰⁷ Ver: IV.5 - Del texto inicial al guion de acciones.

¹⁰⁸ Entrecorramos la palabra “texto” porque también puede cumplir esa función una imagen (foto, pintura), un estímulo sonoro (una pieza musical) y un largo etcétera.

Por ejemplo, a través de lo que Etienne Decroux denominaba “la metáfora a la inversa”¹⁰⁹, una de las estrategias de improvisación más utilizadas, que consiste en jugar/improvisar con acciones físicas para descubrir en la forma los elementos con los que se construirá un “relato” significativo que le dará sentido y contenido al mimodrama¹¹⁰.

Etienne Decroux decía: “Si contamos alguna historia, es a pesar de nuestras intenciones”¹¹¹, porque sabía muy bien que los espectadores no pueden evitar “leer” las acciones que se presentan en un escenario. Como tampoco los actores pueden evitar encontrar sentido a las acciones que ellos mismos producen. Es en esta característica de la percepción humana en la que se basa su metáfora inversa.

Luis Cáceres, para mencionar un caso concreto, explica:

“... parto de una acción cualquiera, busco decodificarla, desmembrarla y ponerla en riesgo usando todos los recursos técnicos y expresivos posibles. Finalmente, poco a poco, van surgiendo ideas, imágenes, conceptos y conflictos, con los que construyo el drama muscular”¹¹².

Se puede crear, también, a partir de un elemento disparador¹¹³ u objeto liberador o, incluso, de una idea de base que se improvisará durante el transcurso de la representación frente al público, según lo que ocurra en la interacción con los espectadores.

En el Mímo dinámico, la construcción dramática se realiza paralelamente al proceso creativo, porque es en la interacción sinérgica entre actores/actrices corporales y dirección cuando se produce y consolida la verdadera estructura dramática que le otorga el sentido poético y estético a la obra.

¹⁰⁹ Es en experiencias como estas en donde no pueden separarse las funciones de autor e intérprete.

¹¹⁰ Que no depende del tipo de técnica (Mímo corpóreo, Mímo ilusionista, etc.) o estilo de Mímo que se emplee.

¹¹¹ Decroux, E. *Paroles sur le mime*, 1962. Galimard, Francia.

¹¹² Correspondencia personal con el mímo, director y maestro ecuatoriano Luis Cáceres.

¹¹³ Es a este elemento disparador al que denominamos, en coincidencia con la dramaturga colombiana Ángela Valderrama, Texto Inicial o Pre-Texto.

El momento y el lugar de construcción dramatúrgica en todo teatro de acción se produce cuando los/las mimos/as comienzan la exploración discursiva en el espacio escénico, a través de la presencia, la vivencia y los ritmos psicofísicos de la actuación corporal y de la intervención narrativa que aporta la dirección.

Porque si bien puede haber una idea previamente escrita, ese pre-texto o texto inicial es solo un punto de partida para la exploración corporal del actor/actriz corporal, quien, a través de la modulación dinámica de la acción, irá construyendo porciones de significados con diferentes grados de “lectura” en busca del mimaje que sometido a la intervención narrativa corporizará la estructura dramática de la obra.

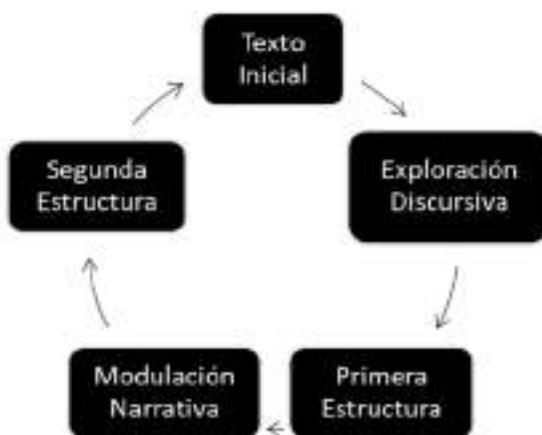
EL CIRCUITO DEL PROCESO CREATIVO

El Mímo pertenece al grupo de expresiones artísticas sin lengua, como la danza, cuyos elementos constitutivos son principalmente sensorio-motores, y cuya materia expresiva, o significante principal, es la presencia psicofísica en el espacio-tiempo.

Por esta razón resulta adecuado vincular la puesta en escena del Mímo a los principios de diseño y composición.

Y, entonces, es coherente pensar al Mímo teatral como un proceso de exploración discursiva y manifestación corpórea de las imágenes internalizadas que nos aporta el Texto Inicial o Pre-Texto.

A continuación, un esquema que trata de ejemplificar el circuito del proceso creativo típico para llegar a la construcción dramatúrgica:

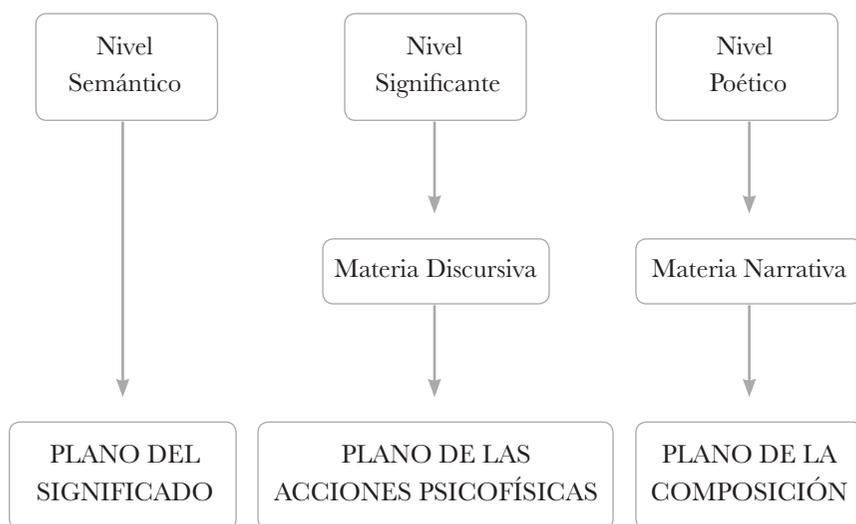


El discurso corporal, inicialmente inconsistente y contingente, se va integrando progresivamente en una cadena de secuencias que componen una primera estructura que se incorpora a la conciencia del actor/actriz corporal. Luego, con la intervención de la dirección, llegamos a la segunda estructura presuntamente final que enriquecerá al Texto Inicial, el cual comenzará a transformarse en un guion de acciones que pasará a constituir un nuevo Pre-Texto sobre el que actores y dirección volverán a trabajar en una nueva modulación que podrá o no ser la última.

IV.3 - Niveles de la estructura dramática

Si bien las únicas “leyes” que intervienen en toda práctica artística son la arbitrariedad, la contingencia y la libertad, esa libertad solo se alcanza plenamente si se despliega dentro de una estructura.

Para contextualizar las tres instancias o dimensiones en dónde se juega la construcción dramaturgica en el Mímo –la argumental, la actuación corporal y la dirección– resulta coherente vincular el plano del significado con el nivel semántico; al plano de las acciones psico-físicas o materia discursiva con el nivel significante, y al plano de la composición o materia narrativa con el nivel poético.



Veamos, con mayor detalle, de qué tratan estos tres niveles que interactúan y se complementan en el proceso de construcción dramaturgica y puesta en escena:

- **Nivel semántico:** *Plano del significado.* Fábula¹¹⁴, texto inicial, pre-texto o material generador, producido por un autor o mimógrafo (en general los/as mimos/as), disparador de imágenes para la improvisación por medio del discurso corporal.
- **Nivel signifiicante:** *Plano de las acciones psicofísicas* o materia discursiva. La unidad cuerpo-mente de la actriz/actor corporal es el material visible, discurso corporal o mimaje.
- **Nivel poético**¹¹⁵: materia narrativa. *Plano de la composición.*
Instancia de la construcción dramaturgica en donde se consolida la estructura dramática.
Intervención de la dirección en la estructuración causal-temporal-espacial de las acciones.
Incluye, además, recursos de enlace y articulación de secuencias, variaciones rítmicas, posicionales y compositivas (foco, profundidad, alturas, equilibrio-desequilibrio, simetría-asimetría, oposiciones, complementariedad, etc.), y una segunda etapa de síntesis y de condensación de las acciones.
Finalmente, la inclusión del vestuario, maquillaje, escenografía, sonido e iluminación, entre los componentes extracorporales más relevantes.

¹¹⁴ La fábula, entendida esta como argumento, es considerada en el teatro en general como punto de partida para la construcción de la estructura dramática. En nuestro caso, es uno de los elementos posibles que se termina de articular y materializar en el que llamo nivel poético. Pero tenemos que considerar que este texto inicial del que hablamos aquí puede muy bien no ser una fábula, sino una simple fotografía, una escultura, una pintura, o cualquier otro elemento generador o pre-texto (en su doble acepción de texto previo y de simple pretexto), que actúe como disparador para la exploración discursiva y que dará lugar a tantas materializaciones escénicas, como tantos sean los actores corporales que aborden su exploración.

¹¹⁵ Todo arte se expresa a través de una materialidad, la organización y modulación de esa materialidad es lo que llamo estructura dramática y, precisamente, la poética reside en la forma particular con la que cada creador organiza y modula la materia discursiva y la materia narrativa con las que se construye la estructura dramática en el Mimo teatral.

Resumiendo, lo que la trama trata de hacer pensar al espectador es el nivel semántico. El discurso corporal con el que el/la mimo/a presenta su obra es el nivel significante. La manera en que se articulan estos dos planos en la etapa de intervención narrativa constituye la poética personal del artista.

IV.4 - Los elementos perceptuales en el Mimo teatral

Quien intente poner en escena una obra de Mimo debe conocer los distintos elementos que ponen en contacto al espectador con un *Mimo dinámico*, cuyas acciones se despliegan en el tiempo, habitando un espacio personal y colectivo.

Esos elementos, que llamamos perceptuales, son la “materia discursiva” y la “materia narrativa”.

MATERIA DISCURSIVA

El discurso del mimo-actor es la acción misma, tanto en su nivel más sutil (micro-acción) como en su despliegue más amplio (macro-acción). El mimo “dice” a través de su accionar, el movimiento es su “voz”, por eso me parece coherente llamarlo discurso corporal o mimaje. Los tonos musculares, las pausas, la proyección¹¹⁶, el diseño corporal son los elementos con los que articula su “discurso” individual como el diálogo con los otros mimos.

Tanto en la obra que nace de un texto preexistente hasta en la que comienza con la pura improvisación, incluyendo todas las otras posibilidades, el mimodrama se construye a partir del momento en que comienzan a aparecer las acciones significativas.

No es otro que el actor corporal quien, en esa primera etapa de exploración-improvisación de construcción, “escribe” la obra concreta. Y esta escritura es la materia discursiva que el mimo ofrece a la mirada del primer espectador: el director de la puesta en escena.

MATERIA NARRATIVA

Asumo mis intervenciones como director como un colaborador del actor corporal. Solo para ayudar al verdadero hacedor a identificar la estructura en la que pueda moverse, accionar, vivir su *personaje* y tocar al espectador con su actuación.

¹¹⁶ La proyección es un concepto muy importante en la vivencia y presencia actoral, y abarca temas como la direccionalidad, la decisión y la intención del/la mimo/a en acción.

Si bien las intervenciones de dirección nunca serán homogéneas y, como ocurre muchas veces, generalmente derivan en una especie de coautoría junto con el actor corporal, deberían tratar de reducirse a mantener, recortar o transformar a partir de sugerencias¹¹⁷ ese primer discurso en busca de la forma narrativa¹¹⁸ final. Aunque decir forma final no es lo mismo que decir definitiva.

Se respeta una estructura, sí, pero una estructura flexible y abierta cuya función es la de orientar la actuación y no fijar una coreografía, porque cada presentación tendrá matices únicos e irrepetibles, este es el pecado y la virtud de todo arte que no se asienta ni en una estructura matemática como la música, ni coreográfica como la danza.

Aún en la búsqueda de fijar las macro-acciones y las micro-acciones, el director solo pretende darle un contexto de seguridad al actor corporal, pero este podrá “salirse del pentagrama”, porque la composición en el Mimo no es lo mismo que componer una partitura musical.

El director de Mimo no tiene nada que ver con un director de orquesta, él tiene que saber que los mimos no son sus instrumentos, sino que él está al servicio de los mimos. Es él quien puede ofrecer su mirada exterior para ayudar a los intérpretes a encontrar la eficacia expresiva y la claridad comunicativa.

A través de la materia narrativa este tipo de director interviene el discurso corporal provisto por el/la mimo/a para estructurar la escena global y activar la subjetividad del espectador.

Por eso, el nivel narrativo es el elemento del proceso creativo de mayor complejidad porque, en realidad, lo que ocurre en esta instancia es la articulación del entramado discursivo-narrativo a través de la síntesis y la condensación de la acción, y de diferentes recursos narrativos que participan en la modulación dinámica de la acción dramática. Veamos algunos ejemplos de esos recursos:

- **Ritmo:** lo que intento destacar al incluirlo entre los recursos narrativos es que a través del ritmo se pueden modular los contrastes, la diferenciación de estructuras, las alternancias visuales, recursos que afectarán la percepción y la “lectura” de la imagen en el tiempo y el espacio.

¹¹⁷ Ver: Apéndice III - Sobre Manifiesto, mimodrama de y por Laura Giménez y Laura Ferraris.

¹¹⁸ Una narración puede materializarse en forma escrita para ser leída, oral para ser escuchada, a través de acciones para ser vistas y, por supuesto, accionando y diciendo como en el teatro en general.

- **Acción lineal y no lineal:** esto tiene relación con la forma en que se construye la red significativa: si se trata de una acción presente, un recuerdo, etc. Si hay continuidad o ruptura del tiempo del relato.
- **Gestualidad no verbal, de la microacción a la actitud:** en orden progresivo, lo referente a la gestualidad no verbal en la actuación va desde la *microacción* más sutil hasta la *actitud* que involucra a todo el cuerpo en un gesto global. Nunca está en lugar de la palabra como en la gesticulación verbal y tampoco es la que se usa para enfatizar lo que se dice como en la gesticulación paraverbal.
- **Analogía y abstracción:** estos dos elementos se refieren, el primero, a la producción de imágenes figurativas, fácilmente reconocibles, y el segundo a otras en donde la relación entre la acción y lo que esta representa se vuelve más difuso, dando lugar a la polisemia y a la pluralidad de sentidos. Recae en la decisión del artista reducir esos niveles de ambigüedad o aumentarlos, según sea su intención comunicativa más o menos prioritaria. De todas formas, cabe aclarar que siempre habrá cierta ambigüedad, aun cuando se haya pretendido que impere un sentido unívoco, ya que es condición propia de las imágenes abrir el objeto a múltiples significaciones.
- **Focalización:** es un elemento compositivo que está vinculado con la jerarquización de acciones o secuencias para llevar la mirada del espectador hacia determinados centros de atención según, por ejemplo, su ubicación espacial, la dinámica de movimiento utilizada, o para hablar de un recurso no corporal, el uso de la iluminación.
- **Transformación de la acción:** a través de los procesos de síntesis y condensación, con los que se busca la sustancia expresiva de las secuencias.
- **Campo de acción y conflicto:** el espacio cohabitado como elemento significativo y de producción de sentido. El *campo de fuerzas*¹¹⁹. Una semiótica energética en estrecha relación con la dinámica corporal de cada personaje y del ensamble, y con la composición global de la escena.

¹¹⁹ Ver: V.4 - Semiótica energética.

- **Ensamble:** relaciones binarias, ternarias o grupales, de los mimos entre ellos, y las interferencias o complementariedades que introduce el diálogo corporal como elemento teatral.

IV.5 - Del texto inicial al guion de acciones

Más que un escrito propiamente dicho, el trabajo del dramaturgo —o mimógrafo— en el teatro corporal puede definirse como el de la escritura de un texto generador de imágenes que llamamos Texto Inicial o Pre-Texto¹²⁰.

Ese texto está al servicio de la exploración de los mimos en la búsqueda de las secuencias discursivas del mimodrama que, más tarde, serán sometidas a la intervención de la dirección, que trabajará en la coherencia interna de las unidades de acción de la obra.

Dicho esto, podemos reconocer que las acciones, y el modo en que estas se ejecutan, pueden “leerse”, pero esta trasposición no es en sí misma lenguaje, sino la manera en que las imágenes van impactando en el espectador y activando la interpretación de los sucesos que se presentan ante sus ojos. Esto es lo que llamamos *mimaje*.

Por otra parte, cuando nos encontramos frente al guion de acciones¹²¹, tenemos que tener en cuenta que solo se trata de una mera descripción de secuencias, representada predominantemente por verbos y adverbios de modo y, en nuestro caso, como ya lo mencionamos, solo se lleva al papel después del trabajo corporal de los mimos y de la introducción de los elementos narrativos por parte del director de la puesta.

De lo que podríamos deducir que, para empezar a hablar de dramaturgia en el Mimo, tendríamos que concentrarnos en la modulación dinámica de la acción dentro de una trama, y la materia de esta modulación es el modo en que juegan los elementos discursivos y los elementos narrativos en la construcción de las diferentes secuencias de acciones, con el fin de otorgarles un valor dramático o, lo que es lo mismo, teatral.

¹²⁰ A modo de referencia, mencionamos aquí el singular trabajo de la dramaturga colombiana Ángela Valderrama, quien ha producido varios pre-textos para Mimo y teatro físico que basan su capacidad de estímulo para la exploración discursiva del actor corporal en las imágenes aportadas, por lo que bien podríamos llamar un “monólogo interior”.

¹²¹ Texto que es dinámico y abierto, en el sentido de su provisionalidad constitutiva.

Vemos, entonces, que el motor de esa intención dramática en el Mímo está más fuertemente vinculado a la dupla dirección-actor corporal que al autor del texto que esboza el argumento.

El mimógrafo, en el caso de que exista quien ejerza tal función, construye sentido con un lenguaje no corporal. Pero hay que aclarar que ese pre-texto no consiste en un modelo que guía el hacer, sino que se trata solo, y nada menos, de un estímulo para la exploración corporal.

Por ejemplo, en el caso del mimodrama *Kloketen*, en el texto inicial¹²² producido para la exploración discursiva del primer cuadro, decía:

Eran siete los antepasados del tiempo mítico: *Kotaixten* (la ballena), *Tase* (el cachalote), *Ksamenk* (el delfín), *Kooji* (el león marino), *Kapeyik* (el lobo de dos pelos), *Kojniken* (la bandurria macho) y *Krah* (el sol). Cada uno trajo un gran tronco desde su territorio, su cielo, y lo entregó a *shoort*, quien, desdoblado en siete espíritus, construyó la choza ceremonial del *Hain*.

Durante el período ceremonial, los distintos espíritus de la cosmogonía selknam bajan del cielo o emergen del inframundo para representar acciones que, generalmente, tienen lugar en el escenario de la explanada ubicada frente al campamento, en donde construyen la choza o *Hain*, nombre con el que se conoce al rito.

Veamos, a continuación, la transcripción del texto de acciones de ese primer cuadro cuando, luego de la exploración discursiva del texto inicial y de la intervención narrativa por la dirección, consolidamos la estructura dramática:

Primer cuadro

Personajes: 7 *Hówenh* - *shoort*

Los 7 grandes chamanes (*hówenh*) van entrando uno a uno a escena en actitud potente, portando cada uno un palo de 2,20 m, haciendo evoluciones y manipulaciones con el palo en distintas dinámicas. La luz va aumentando lentamente.

¹²² Este texto está tomado casi literalmente de las explicaciones de la mecánica del rito que dieron tanto Martín Gusinde en *Los Indios de Tierra del Fuego. Los Selknam*. Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, 1982, como Anne Chapman en *Los Selknam, la vida de los Onas*. Editorial Emece, año 1986.

Cuando la luz está a pleno comienzan las evoluciones de los Hówenh, cada uno encarnando la dinámica y el sonido del animal que representa. A partir de estos desplazamientos en el espacio escénico, se van encontrando en el centro para armar un pequeño círculo apoyando los palos en el piso y juntando sus puntas.

Se produce un congelamiento y al mismo tiempo que comienza un sonido firme y sostenido de percusión y cantos en vivo, ponen los palos verticales y con un paso lateral dejan su palo y toman el de la izquierda con un salto y giro a una posición baja y potente (se han transformado en *shoort*).

Los *shoort* comienzan un repiqueteo veloz con los pies y a desplazarse por todo el escenario con una dinámica ágil y potente.



Kloketen 2014-a. Foto de Pamela Vargas Milla.

Hasta que se detienen y quedan inmóviles. Luego de una pausa giran sigilosamente intercambiando miradas. Se acercan al centro y, pausadamente, comienzan a golpear el suelo con los palos, mirándose entre ellos y mirando hacia arriba, abajo y hacia los lados, como buscando “el lugar”.



Kloketen 2014-b. Foto de Pamela Vargas Milla.

Uno de ellos da un grito de alerta y salta al centro señalando el lugar preciso con un golpe del palo en el piso, los demás se acercan también con un salto y con una dinámica lenta y potente van elevando sus palos uniendo sus puntas en lo alto. El Hain está construido.

De este proceso, de *modulación dinámica de la acción*, emergerá la poética de la obra a través de una *semiótica energética*¹²³ que la/el mima/o irá descubriendo por medio de su discurso corporal.

El/la director/a, finalmente, refuerza ese sentido interviniendo en el discurso por medio de diferentes recursos narrativos, entre los que ocupan un lugar preponderante la síntesis y la condensación.

Así, ese pre-texto va *tomando cuerpo* a través de la articulación de esos recursos que permiten ir encontrando las secuencias más relevantes en el proceso de construcción dramática.

Podemos visualizar todo este camino en tres grandes bloques:

- Exploración del pre-texto a través del discurso corporal.
- Transformación del movimiento y la forma por medio de recursos narrativos.
- Consolidación de la estructura dramática¹²⁴, y su poética particular.

¹²³ Ver: V.4 - Semiótica energética.

¹²⁴ Ver: VI.5 - Orientaciones para la etapa de Construcción Dramática y consolidación de la estructura.

Muchos se sorprenden cuando decimos *Mimo dinámico* y, aún más, *Mimo teatral*. Además, el hecho de hablar de un actor/actriz corporal está poniendo en cuestión la idea que se tiene de un/a mimo/a.

Decir Mimo dinámico implica pensar al Mimo como un *arte visual* regulado por tres aspectos centrales: el *diseño corporal*, la *transformación* de la acción y la *composición escénica global*.

Veamos a continuación algunas pistas para la construcción dramática desde la óptica del Mimo dinámico.

V - EL MIMO DINÁMICO

V - EL MIMO DINÁMICO

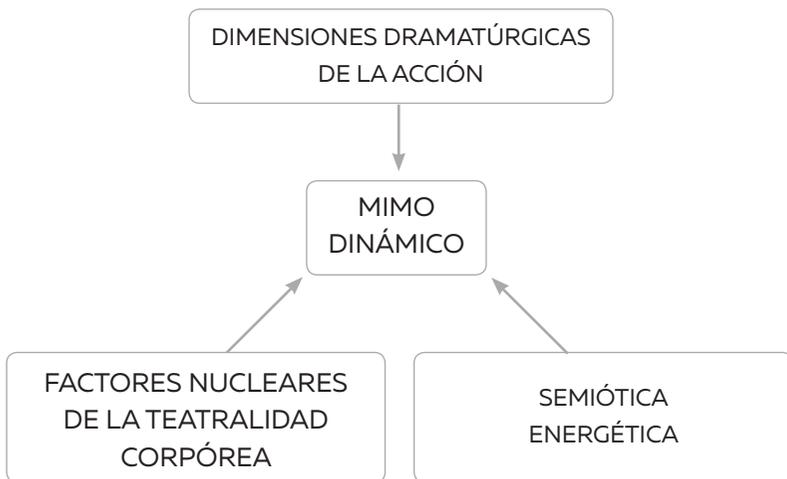
V.1 - La construcción dramática

El Mímo dinámico es un enfoque del Mímo teatral que hace eje en el actor/actriz corporal como principal creador/a, y considera que su *dramaturgia* es el resultado de un proceso creativo que se sustenta en las *dimensiones dramáticas de la acción*.

Recordemos estas dimensiones cuyo entramado confluye en la construcción de sentido:

- La fábula o nivel semántico
- Las acciones psicofísicas o nivel signifiante
- Los modos de la expresión o nivel poético

Las *dimensiones dramáticas de la acción*, al articularse con los *factores nucleares de la teatralidad corpórea* y con la *semiótica energética*, permitirán desplegar el proceso de construcción dramática y la consolidación de la estructura dramática de la obra.



Yves Lebreton nos aporta esta reflexión que muy bien describe lo que es *semiótica energética* para mí:

Se trata... de navegar entre los extremos del más y del menos, de jugar con los opuestos, la tensión y la relajación, la apertura y el cierre, la continuidad y la discontinuidad, la dilatación y la retracción, la armonía y el caos, con el fin de que la acción sea el reflejo de la condición humana...¹²⁵.

El Mimo dinámico entiende a la *acción* como un entramado discursivo-narrativo que se despliega en el espacio-tiempo, estableciendo distintos tipos de relaciones de oposiciones y complementariedades con las que se arma la *estructura dramática*.

La idea de un entramado significativo-discursivo-narrativo es el resultado de pensar a la dramaturgia corporal como *transformación de la acción* a través de un juego tónico y compositivo que se materializa en escena por medio de *líneas de fuerza*, las que constituyen la materia prima de la actuación y el diálogo corporal¹²⁶.

En el Mimo teatral, la estructura dramática funciona como un articulador de los elementos significativos, discursivos y narrativos con los recursos compositivos.

Y es en la instancia de la composición cuando se irán consolidando las secuencias significativas que definen los distintos momentos dramáticos, lo que estará en relación directa con la subjetividad personal de su creador, es decir, con su poética.

El discurso corporal se propone poner en relación forma y contenido, luego en la etapa de la intervención narrativa va precisándose la estructura de la obra que pretende alcanzar una coherencia interna de la acción. De esta manera se disuelve la antinomia estructura versus libertad y se fortalece la sensación de libertad por la estructura.

¹²⁵ Lebreton, Y. (2015). *Etienne Decroux. La Statuaria Mobile e le Azioni*. Titivillus Ed., Pisa, Italia. Pág. 106. Como nada es perfecto, comparto una reflexión que sobre esta cita hizo Marina Posadas durante nuestros intercambios: "No hay nada que discrepar, pero me resulta interesante decir que la idea de obra como reflejo se corresponde con una determinada concepción de arte, que mucho le debe a la mimesis no aristotélica, sino platónica.

¹²⁶ Pensar en términos de líneas de fuerza permite potenciar esa actuación, y ese diálogo. Particularmente, cuando la idea de biomecánica es reemplazada por una concepción *biodinámica de la acción* que pone en cuestión tanto al sistema biomecánico de Vsevolod Meyerhold, a la supermarioneta de Gordon Craig, como a la estricta gramática corpórea de Etienne Decroux. Aunque Meyerhold con su biomecánica pretende lograr un actor, comediante, acróbata, clown, bailarín, mimo, dueño de una técnica basada en un dominio total del ritmo y la economía de movimientos, los *études* que pueden verse en Internet resultan extremadamente antifuncionales y antieconómicos.

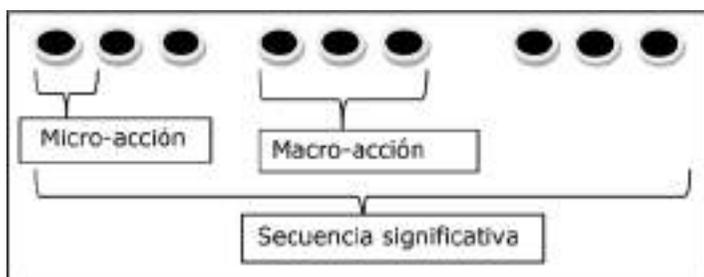
Haciendo la salvedad de que un estudio analítico de estos temas incurre en el pecado de separar lo que está intrincadamente unido, se incluye el siguiente cuadro para visualizar los componentes de los dos elementos perceptuales (discursivos y narrativos) que funcionan como *organizadores de la corporeidad* en el Mímo teatral, y algunas de sus posibles manifestaciones a nivel del tiempo, el espacio personal y el espacio colectivo.

ELEMENTOS ORGANIZADORES DE LA CORPOREIDAD		
CORPOREIDAD	EXPLORACIÓN DISCURSIVA	MODULACIÓN NARRATIVA
En el tiempo	Velocidad-Intensidad. Repetición. Alternancia. Acentuación. Movimiento secuencial. Movimiento simultáneo. Pausas.	Ritmo. Acción lineal y no lineal. Contrapunto. Dinámicas del movimiento.
En el espacio personal (Diseño) y En el espacio colectivo (Composición)	Las dos actitudes básicas: <i>Expansión-Retracción</i> Los cuatro diseños: <i>Flexión- Extensión- Proyección-Torsión.</i> Ejes-Planos-Niveles	Semiótica Energética. Mirada-Focalización. Líneas de fuerza.
		Campo de Acción y Conflicto. Dramaturgia por Contrastes.
	Simetría-Asimetría. Equilibrio-Desequilibrio. Amplitud. Las dos acciones básicas: <i>Sostener-Soltar</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Transformación de la acción.</i> • <i>Modulación dinámica de la acción.</i> • <i>Principios del Mímo dinámico.</i>
	Repliegue-Despliegue. Oposiciones y complementariedades. Diálogo corporal. Ensamble.	Ver: V.6 - Factores nucleares de la teatralidad corpórea

Al identificar al Mimo como un arte *teatral-plástico-cinético*, lo estamos reconociendo como un acontecimiento dramático corpóreo-espacio-temporal.

Espacio y tiempo son realidades contextuales inseparables y, más aun, son interdependientes porque no puede percibirse uno sin el otro. Si separamos estas entidades, que son insolubles, lo hacemos para poder identificar los distintos elementos que, desde uno y otro nivel, están al servicio de la modulación dinámica de la acción. La significación del discurso corporal dependerá de cómo se articulan esas acciones en una relación dinámica de cuya modulación puede brotar un sentido.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos decir que la acción dramática en el Mimo es una estructura psico-corporal y espacio-temporal compuesta de micro-acciones, entendidas como unidades de sentido mínimas localizadas en partes o segmentos corporales¹²⁷, y de macro-acciones que involucran a todo el cuerpo (y por supuesto a movimientos de dos o más personajes), cuyo encadenamiento constituye la secuencia significativa.



Hablar de encadenamiento nos hace pensar en el aspecto temporal, ya que en las acciones –tanto individuales como colectivas– hay que considerar las variaciones de velocidad, intensidad y flujo del movimiento (continuo, interrumpido), las fuerzas, los pesos, la velocidad y especialmente la energía, que está en relación con la modulación del juego neuromuscular implicado en una acción determinada, que provee el tono justo y el ritmo adecuado al momento dramático específico.

¹²⁷ Si bien se comprende lo que se quiere decir con movimientos de partes o segmentos, es necesario tener en cuenta que hasta el movimiento más pequeño o micro-acción por ejemplo el de un dedo implica a todo el cuerpo.

Asímismo, el devenir temporal en el Mimo requiere una exploración exhaustiva de las diferentes calidades del movimiento¹²⁸, campo de estudio de Rudolf Laban que es complementario¹²⁹ al extraordinario trabajo sobre los dinamo-ritmos que elaboró Etienne Decroux como parte del profundo y minucioso análisis que llevó adelante durante toda su vida. Ese estudio de Decroux incluye, además, temas de diseño corporal ampliamente desarrollados en sus piezas escolares, con las que explora las múltiples posibilidades de articulación, segmentación y escalas del movimiento, que ponen de relieve el valor expresivo-comunicativo de la acción¹³⁰.

El espacio tiene una relación directa con los diseños corporales (espacio personal), con la ubicación del mimo respecto del espectador y, cuando es el caso, respecto de los otros mimos que actúan con él (espacio total o colectivo), lo que constituye la composición de la escena global.

Ya sea en una escena italiana tradicional, en un espacio con múltiples puntos de vista como la arena de un circo, o en un ámbito diferente como la calle o una plaza, en todos los casos el espacio adquiere relevancia expresivo-comunicativa, en una primera instancia, de acuerdo con el diseño corporal que adopta el cuerpo individual y, en segunda instancia, en relación con la posición relativa de los actores entre sí y respecto de los espectadores.

En este último caso, al introducir el ensamble –o trabajo de dos o más mimos– es cuando aparece el aspecto compositivo en toda su potencia a partir de las posibilidades de simultaneidad, alternancia, canon y resonancia o diálogo, entre las más relevantes.

Por eso, si reconocemos que el Mimo es básicamente un arte visual, debemos hacer énfasis en que toda realización pantomímica estará directamente vinculada a la organización de la imagen-movimiento en el tiempo y en el espacio, y que su dramaturgia estará estrechamente ligada a la forma en que las acciones construyen sentido dentro de la trama discursivo-narrativa que se sustenta en los elementos perceptuales.

¹²⁸ Rudolf Laban, en el campo de la danza y la ergonomía laboral, ha realizado un exhaustivo análisis de las calidades del movimiento que tiene una estrecha correspondencia con los dinamo-ritmos de Decroux.

¹²⁹ Un exhaustivo trabajo comparativo perteneciente a la tesis doctoral de Iraitz Lizarraga Gómez (2014), puede consultarse en: <http://hdl.handle.net/10803/129324>.

¹³⁰ Vemos, una vez más, lo artificioso que resulta separar lo que naturalmente está unido. Por eso, lo que llamamos modulación dinámica de la acción intenta integrar los aspectos temporales y espaciales en un nivel en el que lo discursivo y lo narrativo se entrelazan hasta indiferenciarse.

V.2 - Diseño y composición

En el Mímo dinámico nos referimos a diseño corporal cuando miramos el cuerpo individual. El diseño es parte de la composición, pero esta aparece en toda su magnitud cuando hay dos o más actores corporales en escena.

Si bien el término composición nos remite tanto al campo de las artes visuales como musicales, en nuestro ámbito adquiere su verdadera significación en el nivel narrativo, la dimensión más compleja del proceso de construcción dramática.

Lo que buscamos al componer es establecer un flujo perceptivo que permita al espectador seguir y resonar con la acción que se despliega ante sus ojos.

La composición tiene estrecha relación con los aspectos espaciales, tanto en el espacio personal a nivel del diseño como en el espacio colectivo cuando trabajamos el ensamble.

ESPACIO PERSONAL

En cuanto al espacio personal, se trataría de las posibilidades de diseño que brinda la geometría corporal, a través de la segmentación y articulación en las tres dimensiones. Esto puede visualizarse a partir del análisis que hace Etienne Decroux en su *estatuaria móvil*, y que completa Rudolf Laban por medio de su conocida *kinesfera*, que nos permite expandir el estudio a los ejes, planos, niveles, a *las dos actitudes básicas* (expansión-retracción) y a *los cuatro diseños* (extensión, flexión, torsión, proyección), con los que se obtiene toda la gama de valores expresivo-comunicativos:

DISEÑOS BÁSICOS	VALORES EXPRESIVOS	VALORES COMUNICATIVOS
Extensión	Expandido	Receptivo
Flexión	Retraído	Reactivo
Torsión	Disperso	Elusivo
Proyección	Focalizado	Decidido

Asimismo, además de estos elementos que ponen en juego a diferentes movimientos excéntricos y concéntricos en diálogo con la fuerza de gravedad,

tenemos que mencionar aquí a lo que se conoce como las *dos acciones básicas*: tirar y empujar, sobre las que Decroux ejerce una de sus tantas vueltas de tuerca al agregar “ser tirado” y “ser empujado”.

Si bien para el Mimo dinámico las acciones sustanciales son “sostener” y “soltar”, hay que reconocer que el principio de sostener-soltar está implícito en la gramática de Decroux, a quien es inútil cuestionar en este terreno (el técnico-teórico-didáctico) porque la amplitud, profundidad y minuciosidad de su investigación es incomparable, ineludible e indispensable para todos los que nos dedicamos a las artes corporales en cualquiera de sus manifestaciones.

La dupla sostener-soltar que nos interesa destacar no es otra cosa que la eterna lucha contra la fuerza de gravedad que menciona Decroux. El continuo juego tónico del peso-fuerza-resistencia que constituye nuestra materia prima para la construcción dramática. Aquello que el maestro francés también ha caracterizado como “drama muscular”.

De todas maneras, hacer una modelización de los “valores” expresivo-comunicativos como la del cuadro precedente no deja de ser una sistematización infértil, o en el mejor de los casos una ingenuidad, si se cree que puede ser usada como una receta para la construcción dramática.

En realidad, solo es útil para el trabajo de sensibilización y vivencia personal del actor/actriz corporal y no para establecer un catálogo de signos no verbales.

Recordemos, una vez más, que la especulación teórica de este libro solo intenta descubrir pistas muy generales que deben ser tomadas con precaución, ya que aceptarlas como fórmulas o principios rígidos nos conducirán directamente al estereotipo y al cliché.

ESPACIO COLECTIVO

Es en el espacio colectivo, en el ensamble, donde la composición adquiere su verdadera dimensión teatral, porque es a través del diálogo corporal como podemos construir una dramaturgia más compleja que vaya más allá de la frecuente anécdota del mimo solista-ilusionista.

Y en este espacio colectivo, en el que las esferas personales entran en interrelación e interferencia, la composición se complejiza porque los ejes, planos, niveles, recorridos y direcciones se entrelazan en un contrapunto interpersonal y multidimensional.



La creación del mundo, 2011. Dirigida por José Piris.
Fotografía gentileza Nouveau Colombier, Madrid, España.

Es en esta instancia colectiva del ensamble cuando adquiere su justificación la *dramaturgia de contrastes* de diseño y de dinámica, que no es otra cosa que recurrir a distintos tipos de modulaciones espaciales y temporales (no solo oposiciones polares) en la búsqueda de la tensión dramática de la acción significativa, imaginando que la escena global es un *campo de fuerzas* tridimensional.



Woyzec, 2010. Dirección Juan Carlos Agudelo Plata.
Fotografía gentileza Casa del Silencio, Colombia.

El campo de fuerzas introduce el aspecto temporal en el uso del espacio. Se trataría de visualizar una modulación de la energía del movimiento corporal a través del juego antagónico o complementario, acelerado-sostenido-desacelerado-inmóvil, entre otros, que tiene como función principal materializar la intencionalidad en la acción del agonista y la reacción del antagonista (sea este otro actor corporal o un objeto o personaje real o imaginario). Por eso, también se lo llama campo de acción y conflicto, que alcanza su mayor poder expresivo en el diálogo corporal que permite el ensamble.



Lautaro, 2010. Creada y dirigida por Martín Peña.
Fotografía gentileza Teatro del Cielo. Quito, Ecuador.

Estas tres fotografías son útiles para ilustrar el tema del campo de fuerzas y la importancia del diseño, la composición y, en particular, de la mirada en la definición de la tensión dramática en el espacio tridimensional.

Si bien estos creadores tienen líneas estéticas y poéticas diferentes¹³¹, el español José Piris, el colombiano Juan Carlos Agudelo Plata y el ecuatoriano Martín Peña Vázquez comparten una capacidad singular de diseño y composición escénica, como también un manejo minucioso de la modulación dinámica de la acción.

¹³¹ Pueden consultarse: Sobre Teatro del Cielo <https://www.youtube.com/watch?v=emauKokjyDM>; sobre Nuveau Colombier https://www.youtube.com/watch?v=3_-DCOt8Eaw; y sobre Casa del Silencio <https://www.youtube.com/watch?v=vijjemE1Exo>

LA COMPOSICIÓN CORPÓREA¹³²

Todos hemos presenciado espectáculos, particularmente en los que hay más de un mimo en escena, en los que no se tiene en cuenta la ubicación del centro de interés e, incluso, el ocultamiento involuntario de una acción principal. Aunque este tipo de errores son raros, existen otros, más frecuentes, relacionados con el desconocimiento de las posibilidades expresivas y de “dibujo” escénico que nos aportan una serie de conceptos provenientes del campo de la plástica. Veamos algunos que pueden guiarnos para pensar en las múltiples posibilidades del trabajo de composición sobre todo si los pensamos en relación a las tres imágenes precedentes:

- **Organización de la imagen:** posición, agrupamiento, despliegue.
- **Ritmo visual:** flujo continuo, discontinuo, progresivo, regresivo, libre.
- **Línea:** Por su recorrido: recta, curva, ondulada, quebrada. Por la posición: horizontal, vertical, oblicua o diagonal. Por la coexistencia: paralelas, perpendiculares, convergentes, divergentes, irradiantes, envolventes.
- **Forma:** abierta, cerrada, simétrica, asimétrica.

Vincular estos elementos al campo del Mímo puede, en un primer momento, parecer algo forzado y hasta pueril, pero resultan bastante ilustrativos de las connotaciones subjetivas que puede provocar su uso consciente, y de su eficacia a la hora de pensar la composición corpórea con una intención dramática.

V.3 - Ritmo e inteligibilidad

Uno de los aspectos más relevantes en la construcción dramaturgica en el Mímo consiste en encontrar el ritmo de la acción. Esto es, jugar la secuencia para descubrir todas las posibilidades de variación de las motivaciones de cada personaje, lo que se transmitirá a los tonos musculares que le darán su carnadura.

¹³² Corpórea, en cuanto abarca tanto la corporeidad de los/las mimos/as, como la de los objetos y/o elementos escenográficos que pudiesen ser utilizados.

Por convención, un sonido constante o un silencio constante no tienen ritmo. Lo mismo podemos decir de una tela pintada de un solo color.

A primera vista, podríamos decir también que las famosas estatuas vivientes, en su inmovilidad, no poseen ritmo. Sin embargo, al igual que la mayoría del arte escultórico y pictórico, también ellas desbordan de ritmo visual.

Como claramente lo explica Fernando Lobaig¹³³:

Es habitual que se diga que una película tiene mucho ritmo cuando sus acontecimientos se suceden con gran velocidad y precipitación... a lo que se estaría refiriendo aquel que habla del mucho ritmo sería lo que en música se denomina como tempo, es decir la mayor o menor velocidad a que se produce el ritmo.

Es el *tempo* el que define la aceleración o lentificación del movimiento de las imágenes. Pero el ritmo es otra cosa. Lobaig, a continuación, nos aporta una pista relevante para nuestra actividad:

El ritmo es una estructuración del tiempo que nos permite percibir su transcurso, el fluir continuo sería ininteligible.

Es importante la cita de este autor –quien, a su vez, se inspira en el análisis que hace Agustín García Calvo¹³⁴ sobre el ritmo del lenguaje– porque me parece significativa la relación que establece entre ritmo e inteligibilidad.

Como reflexión provisoria, se debería pensar al ritmo en tanto organizador de la lectura de las secuencias de acciones que construyen los cuerpos en el espacio.

Una organización que no solo actúa a nivel del uso expresivo que el/la mimo/a hace de la modulación de los tonos musculares, sino que, además, está al servicio de la diferenciación perceptiva de estructuras visuales de distinto tipo por parte del espectador.

Ahora bien, la modulación de los tonos musculares está presente en toda actividad corporal, pero si nos enfocamos en una expresión teatral como el

¹³³ Lobaig, F. (2006) *Del ritmo de la imagen en movimiento*. En: <http://paperback.infolio.es/articulos/labai/ritmo.pdf>

¹³⁴ García Calvo, A. (1975) *Del ritmo del lenguaje*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

Mimo, entonces deberíamos empezar a pensar de qué manera podemos utilizar esa modulación con una intención expresivo-comunicativa.

Al hablar de comunicación, estamos infiriendo que el Mimo teatral es un “lenguaje” y, por lo tanto, que existe la posibilidad de una “lectura”. Y, aunque tanto la lectura como el lenguaje están íntimamente relacionados con el relato, sabemos, desde las vanguardias históricas (cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo, constructivismo...), que existen muchas maneras de contar y otras tantas de leer.

Pero habría que tener en cuenta que al hablar de Mimo como lenguaje no se está hablando solamente de un Mimo para “leer una historia”, en el sentido clásico que la dramaturgia teatral ha establecido.

Se trataría, más bien, del Mimo como *deseo en acción*. Así, podríamos hablar del espacio escénico como el lugar de una exploración plástico-cinética, en el que el mimo modula la acción en busca de la tensión dramática.

Tensión y distensión son los conceptos que dan origen a las dinámicas del movimiento que elabora Rudolf Laban. Asimismo, el concepto de dinamorritmo de Decroux se basa en la combinación de velocidad y duración con distintos niveles de tensión muscular.

Por eso, podemos decir que Decroux llega por su cuenta a algo muy parecido a lo que Laban denominó “cualidades del esfuerzo”, pero lo que Decroux hizo fue ir mucho más allá de una clasificación ergonómica del movimiento humano, porque sus estudios acerca de la modulación tónico-rítmica constituyen una muestra ejemplar de cómo la semiótica energética contribuye con las posibilidades poéticas de la acción.

V.4 - Semiótica energética

Como se ha dicho, la construcción dramatúrgica en un teatro corporal se articula en diferentes capas y tiene por misión organizar el relato con la intención de alcanzar una estructura dramática.

Estas diferentes capas, como vimos, son las *dimensiones dramatúrgicas de la acción*: dimensión argumental, la trama; dimensión discursiva, las acciones psicofísicas y dimensión narrativa, la manera en que las acciones funcionan dentro de la trama.

Vista desde esta perspectiva relacional, se empieza a ver con mayor claridad la condición dinámica de la estructura que, en la *primera etapa de*

construcción, está abierta a transformaciones permanentes. Quizás este cuadro pueda aclarar lo que venimos diciendo:

La ACCION DRAMÁTICA como	LÍNEAS DE FUERZA (Semiótica energética)
Que juegan en un	ESPACIO-TIEMPO
A través de una determinada	POÉTICA o Modulación NARRATIVA
Que se manifiesta por una	Exploración DISCURSIVA
Que visualiza	La fábula (Texto Inicial o Pre-Texto)

Analizar en profundidad la relación discursivo-narrativa en el Mimo teatral nos ha hecho preguntarnos cómo la/el mima/o que pretende alejarse de los signos convencionales de la pantomima ilusionista puede lograr que el espectador efectúe una “lectura” de la acción. Y lo que apareció como respuesta fue una imagen, una imagen de una secuencia de acciones que transmite la idea de intencionalidad. Y esa secuencia, en tanto modulación dinámica de la acción dramática, cobra sentido cuando entra en juego lo que se llama semiótica energética, fuertemente vinculada a los *Principios del Mimo Dinámico* y a la *Modulación dinámica de la acción*¹³⁵.

En toda acción humana hay una dinámica del espacio, del tiempo y de la energía. Nos movemos en las tres dimensiones del espacio: alto, ancho y profundidad; nos movemos en el tiempo: rápido, lento, acelerando, desacelerando, hacemos pausas; y nos movemos con una energía determinada: en forma fluida, potente o suave con un flujo libre o conducido. Todo esto es lo que va a constituir lo que Rudolf Laban denomina calidades del movimiento que, en el marco de lo que venimos llamando semiótica energética, nos permite pensar en la acción no solo como una tarea física, como esfuerzo o trabajo neuromuscular, sino también en su aspecto intencional, lo que explica con mayor claridad lo que Decroux llama drama muscular.

¹³⁵ Ver: V.5 - Factores nucleares de la teatralidad corpórea.

Este drama muscular se hace evidente frente a los niveles de resistencia que se oponen a una acción o fuerzas que la facilitan. Niveles que, en tanto moduladores tonales, se constituyen en visibilizadores de un diálogo corporal motivado y significativo.

No encuentro una manera distinta de explicar lo que entendemos por Mímo teatral, porque visualizo al mimodrama en términos de una *curva dramática*, en donde las secuencias de acción están articuladas a través de diferentes niveles de tensión y líneas de fuerza que se proyectan en el campo de acción y conflicto.

V.5 - Factores nucleares de la teatralidad corpórea

A continuación, un recorrido por los tres *factores nucleares de la teatralidad corpórea* (Transformación, Modulación dinámica y Principios del Mímo dinámico) o, lo que es lo mismo, por los recursos para la construcción dramaturgica en el Mímo teatral.

TRANSFORMACIÓN DE LA ACCIÓN

La materia discursiva del Mímo dinámico es El producto de la improvisación-exploración de las imágenes que el texto inicial le provee a el/la mimo/a. Una vez que surgen las primeras secuencias comienza la primera etapa de transformación de la acción a través de tres *procedimientos narrativos*: síntesis, condensación y composición, los cuales cargan a las secuencias de intenciones y significación con valor dramático.



El esquema precedente nos permite visualizar la forma en que operan los procedimientos narrativos, a nivel de la acción, para lograr una transformación dinamizadora.

A grandes rasgos, durante la exploración discursiva sobre un texto inicial específico aparece una secuencia de acciones **A** y, al menos, una secuencia **B**. Durante una segunda etapa de exploración podemos operar entre ellas una *síntesis* con la que obtenemos una secuencia **C**, que tiene elementos de **A** y de **B**, pero es otra nueva y distinta.

Luego, a través de un proceso de *condensación* buscamos despojar a esta nueva secuencia **D** de todos los elementos que consideramos irrelevantes para destacar y fortalecer aquellos que potencian la acción dramática.

Más tarde, en cada una de las secuencias que van apareciendo en esta etapa inicial de exploración corporal, se va interviniendo el *mimaje* a partir de los tres elementos discursivos primarios: el peso, el diseño y la energía, que permiten lograr la tensión necesaria para alcanzar una teatralidad “física” que, en nuestro caso, intenta despegarse de la impronta descriptiva del Mimo de ilusión.

Este tipo de intervención nos permite introducirnos en un primer nivel de construcción dramaturgica y de *composición*, por el momento germinal, estrechamente vinculado a nuestra visión dinámica de la acción dramática.

ELEMENTOS DISCURSIVOS PRIMARIOS		
PESO	DISEÑO	ENERGÍA
(cuerpo) Toma de peso Cambio de peso Equilibrio - Desequilibrio	(espacio) Extensión - Flexión Proyección - Torsión Ejes - Planos - Niveles	(tiempo) Velocidad Intensidad Ritmo

En este primer nivel de transformación de la acción esa dinámica es el resultado de articular estos tres elementos inseparables –peso, diseño, energía– con los tres *procedimientos narrativos* mencionados:

PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS DEL MIMO DINÁMICO
Síntesis
Condensación
Composición

Esto nos prepara el camino para introducir más tarde, en el segundo momento de la intervención narrativa y consolidación de la estructura, otros recursos que irán fortaleciendo la construcción dramaturgica, y que le darán su identidad singular al mimodrama.

*

Llegados a este punto, ya podemos considerar a la dramaturgia en el Mímo como la forma en que las acciones construyen sentido dentro de una trama discursivo-narrativa y, entonces, podremos imaginar diferentes maneras de alcanzar esa construcción a través de una corporalidad que le dé sustento a la teatralidad de la acción.

Una de esas maneras es, precisamente, el segundo de los factores nucleares de la teatralidad corpórea: la modulación dinámica de la acción.

MODULACIÓN DINÁMICA DE LA ACCIÓN

En el contexto del Mímo dinámico existe un primer nivel de modulación en la etapa de exploración discursiva que consiste en jugar la secuencia, para lo cual el/la actor/actriz corporal dispone del peso y la ruptura del equilibrio como expresiones germinales de conflicto. Modulación es, también, jugar de manera contrastante los aspectos espaciales-temporales para alcanzar, por transformación, una teatralidad corpórea despojada de la técnica ilusionista del Mímo descriptivo.

En un segundo momento, será la intervención narrativa la que permitirá recubrir y penetrar a la materia corporal con la subjetividad poética que caracterizará la manera en que cada artista logra la tensión dramática.

Es desde esta perspectiva que vemos al espacio escénico en el Mímo teatral como un campo de fuerzas en el que habita una estructura visual dinámica. Y la relación que establecen los cuerpos en ese campo de acción implica tensión, atracción y repulsión.

Es a partir de esos recursos, tan simples y tan densos a la vez, que puede corporizarse la trama en un teatro sustentado en una *dramaturgia por contrastes*¹³⁶ y en una semiótica energética.

Para visibilizar esos conflictos, entra en juego lo que Etienne Decroux denomina denomina –como dijimos– *drama muscular*, y que en la teoría del

¹³⁶ Ver en este mismo intervalo *Principios básicos del Mímo dinámico*.

Mimo Corpóreo se identifica con los contrapesos, que no son otra cosa que la modulación dinámica de la acción en el ámbito estrictamente neuromuscular, en un diálogo permanente con la fuerza de gravedad.

El Mimo dinámico se identifica también con el drama muscular y se aleja de la anécdota y del discurso basado en signos convencionales codificados para acercarse a una construcción narrativa que expresa y comunica sentimientos, sensaciones y tensión dramática, a través de la modulación dinámica de la acción corporal en el espacio y el tiempo, resultado tanto de expansiones, contracciones, cambios de dirección, variaciones de niveles y de planos, de velocidad e intensidad que ocurren a nivel del discurso del actor/actriz corporal como de transformaciones de diseño corporal y composición escénica fruto de la intervención de la dirección.

Tratando de explicar esa visión con un grado mayor de especificidad, e integrando los aspectos temporales y espaciales en un nivel en donde lo *discursivo* y lo *narrativo* se entrelazan hasta indiferenciarse, podemos identificar tres aspectos clave para lograr la modulación dinámica de la acción dramática.

- **Actitud e intención:** Reflexión, duda, decisión, neutralidad, presencia, focalización, rigidez, flexibilidad. Mirada.
- **Modulación de la tensión:** Tensión sostenida, creciente y decreciente, espasmos, acentos. Acción y reacción.
- **Primer nivel de transformación de la acción:** Por reducción, amplificación, deformación, inversión, repetición, proyección, segmentación o fragmentación, sustitución, abstracción, síntesis y condensación.

Veamos ahora los principios del Mimo dinámico, el último factor que consideramos nuclear, ya que constituye la base de la actuación corporal.

PRINCIPIOS DEL MIMO DINÁMICO

En el ámbito de las artes plásticas se ha dicho que la armonía es lo que da unidad y coherencia a la obra, y que esa armonía incluye los principios de simetría, equilibrio y proporción.

No hace falta pensar mucho para detectar en esta postura un criterio estático del arte. Por lo que, al pensar en un arte como el Mimo, aparece inevitablemente una perspectiva basada en una actitud dinámica que, sin

descartar los tres conceptos anteriores, nos abre el juego dramático hacia otras posibilidades.

La tensión dramática en el Mímo puede alcanzarse de diferentes maneras, pero siempre es el resultado de una dinámica que es la sustancia del mimodrama.

La idea de lograr la tensión dramática a partir de la dinámica de la acción está inspirada en la extraordinaria búsqueda teórico-didáctica-creativa que Etienne Decroux realizó durante casi todo el siglo XX y en los primeros mimodramas de Jean-Louis Barrault, y que son el reflejo de su búsqueda de un “teatro total”.

A continuación, una aproximación a los dos principios básicos y ocho generales del Mímo dinámico que tienen por objetivo el logro de la tensión dramática.

PRINCIPIOS BÁSICOS DEL MIMO DINÁMICO

• **Dramaturgia por contrastes y texturas del movimiento**

Como vimos en el capítulo IV, cuando hablamos de los elementos perceptuales, uno de los principales recursos que disponemos para la visibilización del conflicto en el teatro de Mímo es la dramaturgia por contrastes que se despliega en todo su potencial durante la intervención narrativa a través de la modulación dinámica de la acción, de la que dimos algunos ejemplos en el intervalo *Materia narrativa*.

El estudio de las causalidades en la técnica de Decroux orienta la relación entre el flujo mental y el físico, y constituye un modo vital de exploración de los contrastes y las texturas del movimiento y su vinculación con la tensión dramática.

A través de las texturas del movimiento, la acción se carga de intención dramática. Y esas variaciones de textura pueden conseguirse, entre otros recursos, por dilatación, amplificación, reducción, peso, contrapeso y dinamorritmos.

Y, dado que el concepto de textura del movimiento está asociado a los contrastes inter e intracorporales, solo puede percibirse por medio de resonancias, colisiones, interferencias, superposiciones, entre otros materiales contrapuntísticos, indispensables para el diálogo corporal y, sobre todo, para la materialización del conflicto dramático.

- **Líneas de fuerza y semiótica energética**

En el Mímo, la noción espacio-tiempo representa la tensión dinámica de los cuerpos en una acción secuencial en un determinado campo de fuerzas o espacio escénico tridimensional.

Y la relación que se establece entre los cuerpos en el campo de fuerzas, tanto a nivel de factores espaciales, temporales y energéticos¹³⁷, es una manera bastante efectiva de visualizar la semiótica energética, que es la sustancia del drama muscular.

Por eso, al tratar de pensar en lo que se entiende por dramaturgia en el Mímo teatral, no se puede evitar considerar al proceso creativo en sí mismo, porque es por medio de la modulación dinámica de la acción y de los principios del Mímo dinámico cuando comienza a “escribirse” la obra concreta. Lo que deja paso a la consolidación¹³⁸, o segunda etapa de intervención narrativa.

PRINCIPIOS GENERALES DEL MIMO DINÁMICO

En los siguientes principios generales¹³⁹ —arbitrarios y seguramente ampliables— podemos encontrar una manera sumamente eficaz para desplegar la teatralidad corpórea en los procesos de construcción dramática.

- **Variación rítmica de la acción:** Ritmo interior y en diálogo. En el principio la expiración, el movimiento. Descubrir el ritmo de la acción. Jugar la secuencia. Control (dominio corporal). Uso de las pausas. Tono Justo.
- **Vivencia de la acción:** A través de la respiración emocional.
- **Habitabilidad:** Es un concepto sumamente subjetivo que pone en tensión el mero *estar* en un espacio con una actitud muy diferente que es la de *habitarlo*. Un camino que nos permite tejer el relato significativo a partir de las formas y del entramado geométrico de las relaciones personales: intersecciones, obstáculos, contrastes.

¹³⁷ Un análisis detallado del trabajo a partir de las líneas de fuerza, ilustrado con ejemplos prácticos, se encuentra en el libro aún inédito *El entrenamiento para la actuación corporal*, que estamos escribiendo en colaboración con Melina Forte.

¹³⁸ Ver: VI.5 - Orientaciones para la etapa de construcción dramática y consolidación de la estructura dramática.

¹³⁹ Estos temas se desarrollan en forma práctica y exhaustiva en el Seminario Dimensiones Dramáticas de la Acción.

Desde la tridimensionalidad construir las mil posibilidades del diálogo anchura-altura-profundidad. La horizontal dará la frontera cielo-tierra; la vertical, la proporción ascenso-descenso. La profundidad y la torsión darán la penetración, la germinación, la vida y la muerte.

- **Regulación de la intensidad y la amplitud de la intención:** reflexión-impulso, duda-pausa, decisión-acción, neutralidad-presencia-ausencia, flexibilidad-rigidez, repliegue-despliegue.
- **Estructura dramática:** Desarrollo- Conflicto- Desenlace.
- **Elementos compositivos:** Paralelismo. Acople. Oposición. Acción-Reacción. Simultaneidad-Sucesión. Simetría-Asimetría. Focalización-Desfocalización.
- **Ensamble:** Resonancia. Contrapunto. Contrastes. Jerarquías. Diálogo.
- **Consolidar la estructura de las secuencias de acciones:** Claridad (limpieza-definición). Articulación (diferenciación).

V.6 - La actuación corporal

Entre los distintos aspectos que atraviesan el tema de la actuación corporal, el del *ensamble* es central y, quizás, el que mejor representa la idea de un Mimo dinámico.

Las posibilidades que el diálogo corporal de tres o más mimos aporta a la densidad dramática, y a la “credibilidad” de lo que sucede, raramente se alcanza en un trabajo solista o de dúo. Es por eso que nuestra idea de Mimo está estrechamente vinculada al trabajo grupal.

El segundo aspecto es la *resonancia* entre los mimos, y entre estos y los espectadores. Lo que solo es posible si lo que sucede en escena es el resultado de una verdadera interacción, en donde las acciones de unos sean la causa de las reacciones de otros. Y si, además, esas acciones son motivadas, es decir, si los desenlaces son producto de una progresión coherente de la vivencia de las situaciones que los preceden.

Cómo evitar que esa “vivencia” no caiga en patéticos clichés gestuales es el desafío que debe plantearse un mimo que pretenda ser considerado actor corporal.

Por último, un aspecto primordial para la construcción dramática en el Mímo: la *condensación*.

Condensar significa abstraer, desbrozar y, en el caso del Mímo, encontrar la secuencia imprescindible sin que se pierda el sentido, lo que no hará sino potenciar ese sentido.

Lograr una estructura condensada es tan relevante que se ha convertido en uno de los ejes orientadores del Mímo dinámico.

V.7 - Condensando

Si tuviésemos que caracterizar el tipo de lenguaje del Mímo teatral, tendríamos que hablar de lenguaje corporal, lo que nos hace pensar en un texto físico que cobra sentido a través de la modulación de las acciones físicas dentro de una estructura dramática.

Esa estructura se logra a través de diversos elementos o recursos organizadores de la acción y, en particular, por medio de la articulación de las *dimensiones dramáticas de la acción*, los *factores nucleares de la teatralidad corporal* y la *semiótica energética*, en un proceso continuo de síntesis y condensación de la acción.

Se deduce de ello que la dramaturgia del Mímo teatral tiene su sustento principal en la articulación de los elementos perceptuales de la corporalidad: materia discursiva y materia narrativa, en un contrapunto permanente entre cada uno de estos niveles de construcción de sentido.

El mimógrafo –el dramaturgo en el teatro de acción– construye dramaturgia con las acciones del/los personaje/s del mimodrama. En el proceso creativo descrito en estas páginas estas acciones no son producto de una generación espontánea.

En general, este proceso parte de un *texto inicial* o *pre-texto*, al que podríamos comparar con una sinopsis que describe a grandes rasgos la historia, las situaciones que la constituyen, la cronología de los hechos –tanto lineales, elípticos, simultáneos–, que es utilizado como disparador para la *exploración discursiva* de los actores/actrices corporales.

Esa exploración se realiza con acciones concretas con diverso grado de significación que, en la interacción intérpretes-dirección irán generando secuencias que alimentarán la estructura dramática

de la obra que se van registrando en un cuaderno¹⁴⁰ de ensayos.

Muchas veces una misma escena es rehecha de diversas maneras, a partir de consignas específicas que persiguen distintos objetivos.

Uno de ellos apunta a facilitar la comprensión espectral, pero el que más se utiliza es el principio de condensación-síntesis-condensación con el que se busca lograr acciones significativas y potenciar su valor expresivo-comunicativo.

El registro escrito de las diferentes escenas que van apareciendo en los ensayos es la dramaturgia del Mimo¹⁴¹, porque la entiendo como un proceso dinámico de construcción colaborativa.

Ese registro escrito incluye las escenas que van conformando la obra tal cual fueron creadas, otras que serán transformadas por la condensación y la síntesis en ensayos sucesivos, y otras tantas que serán descartadas totalmente.

Por eso el texto final –aunque nunca definitivo– que relata la obra a partir de las diferentes escenas y secuencias de acción se terminará de escribir luego de su estreno.

La dramaturgia en un teatro de acción parte de un texto inicial que produce un dramaturgo o mimógrafo, y se completa con un trabajo de exploración, acumulación y selección que ocurre en la interacción de mimo/a/s y director.

En tanto corpóreo, el Mimo es, principalmente, un arte visual. Sus imágenes, provocadoras de sensaciones, sentimientos y asociaciones, arrojan al espectador –como cualquier otro arte performático– a un juego de intercambios y circulación de ideas que pueden llegar a conmover como el más elaborado de los textos dramáticos.

Por eso, a este actor corporal, a este otro mimo, debemos poder exigirle una actuación vital, que se articule según la modulación del espacio y el tiempo en busca de la tensión dramática.

Así, descubriremos en el cuerpo del mimo el lugar del goce y del sufrimiento, del poder y la sumisión, del amor y el miedo. Todo aquello que da

¹⁴⁰ En el caso de *Kloketen*, cometí el error de ir modificando el texto de las escenas en un mismo documento en mi computadora e ir descartando las hojas manuscritas, por lo que perdí el progreso escrito de las transformaciones que se iban produciendo, lo único que quedó documentado es el texto inicial y el guion de acciones post puesta y estreno.

¹⁴¹ En este sentido, quiero volver a destacar la manera original e inédita de producción dramaturgía para un teatro físico, que la artista y dramaturga colombiana Ángela Valderrama viene desarrollando sola o en colaboración con Juan Carlos Agudelo Plata, que se basa en el monólogo interior del/los personaje/s.

lugar a la conmoción, indispensable en todo arte que pretenda poner en escena las pasiones humanas.

La búsqueda de este Mímo dinámico está ligada a la comprensión de cómo funcionan los elementos perceptuales en una estética que trasciende las técnicas tradicionales.

La complejidad del trabajo colectivo y el modo en que todos estos aspectos mencionados precedentemente pueden ir cobrando vida en el ensamble son un ejemplo de un Mímo en el que los recursos compositivos, el universo sonoro, el vestuario, la iluminación, el diálogo corporal y la modulación dinámica de la acción se van articulando en distintos niveles confirmando nuestra idea de estructura no lineal que da lugar a percepciones y sentidos múltiples.

**VI - EL TRABAJO
DE CONSTRUCCIÓN
DRAMATÚRGICA
A PARTIR DE LA
EXPERIENCIA
*KLOKETEN***

VI - EL TRABAJO DE CONSTRUCCIÓN DRAMATÚRGICA A PARTIR DE LA EXPERIENCIA KLOKETEN

VI.1 - Un entrenamiento corporal integrado

Si bien los ejercicios que se usan para la formación de un/a mimo/a podrían encuadrarse en la búsqueda del dominio corporal y el manejo voluntario de los diferentes dinamismos, debemos tener en cuenta que el/la actor/actriz corporal encuentra en los desplazamientos en el espacio, en los ritmos y velocidades, y en el diseño y la composición sus elementos expresivos particulares que le permiten articular su materia discursiva y su materia narrativa.

Por lo tanto, al hablar de entrenamiento para la actuación corporal, tenemos que pensar en un trabajo que esté integrado a los elementos expresivo-dramatúrgicos, es por eso que identifiqué cuatro aspectos clave alrededor de los cuales debe girar este “entrenamiento”: el corporal propiamente dicho, el espacial, el temporal, y la producción de sentido.

En un enfoque integral de formación para el/la actor/actriz corporal, explorar las posibilidades de movimiento humano (tanto biodinámicas, temporales, como espaciales) es darle la posibilidad de dominar su habilidad de diseño o de dibujo con su propio cuerpo, de manejo de los ritmos, de la puntuación, de los acentos. Pero si esta formación física está desvinculada de los elementos expresivos de la acción, no tendría mucha diferencia con el entrenamiento de un gimnasta o de un deportista cualquiera.

El movimiento como tal, como habilidad biomecánica, es una forma visible pero vacía. Cuando las acciones se revisten de una intención, permiten la “lectura” de una situación, y en algunos casos hasta de una historia.

Entonces a partir de ese momento podríamos empezar a hablar de la trama que la acción va tejiendo y, en consecuencia, de dramaturgia del Mimo.

Esto podría entenderse como que consideramos teatrales solo a las obras que tienen la intencionalidad de contar una historia y, por lo tanto, con el conflicto como cuestión necesaria. Hoy no hace falta aclararlo, tanto en el Mimo como en el teatro existen muchas variantes que no implican contar una historia.

Sin embargo, la búsqueda de una lectura por parte del espectador es una especie de acto automático, una necesidad y un mecanismo inconsciente muy difícil de evitar en tanto receptores activos.

Como dijimos, es fundamental que la formación corporal de un/a mimo/a no esté desvinculada de la función expresiva del movimiento, lo que significa que no tiene ninguna utilidad correr una hora por día para mantener un buen nivel de resistencia aeróbica porque, si bien se necesita ese tipo de resistencia, nunca se usará de ese modo. Esto quiere decir que el entrenamiento par la actuación corporal, además de específico, debe ser algo más que un entrenamiento de las capacidades condicionales y coordinativas.

El Mimo, como todas las artes corporales, se maneja a nivel de un lenguaje basado en movimientos, acciones, actitudes y gestos. Descartamos entonces lo para-verbal por considerarlo simple gesticulación de acompañamiento (ademanos y muecas o mímicas faciales) que acompaña el habla. Tampoco nos interesa la gesticulación verbal que a la manera de un lenguaje de señas está en el lugar de la palabra misma.

Jean Dorcy nos brinda una interesante aproximación a los conceptos de Gesto - Actitud - Movimiento, desde la óptica del Mimo Corpóreo de Decroux:

Una actitud adecuada, satisfactoria, es como un drama condensado; perfecta, completa, es una imagen con identidad, origen y destino... La actitud es el método original del mimo y la esencia del Mimo... El gesto en el Mimo involucra solo parte del cuerpo. Y puede definirse por su forma, su cadencia y su contorno... Cada emoción busca su gesto característico. Pero el gesto en el Mimo nunca es un impulso natural o un reflejo fisiológico... Quien dice movimiento piensa en términos de espacio... (pero) el mimo condensa el espacio, tal como este condensa el tiempo... Él puede mostrar el universo en un metro cuadrado... Velocidad! Economía! Imágenes escénicas! Esta es la triple contribución del Mimo. (*The Mime*, Jean Dorcy, 1961, pp. 34)

En el Mimo del que hablamos, juegan un papel preponderante todos aquellos elementos dinámicos que el ser humano dispone y utiliza en su vida cotidiana, teniendo en cuenta que estos elementos se constituyen en su lenguaje básico para comunicar una idea en forma intencionada. Sugiriendo más que describiendo una situación, haciéndola en vez de relatándola.

Veamos ahora una aproximación a la construcción de sentido (el cuarto eje de la formación) desde la óptica del Mimo dinámico en el trabajo realizado para el mimodrama *Kloketen*.

VI.2 - Desde la acción a la dramaturgia

El espacio escénico, como bien lo hace notar Peter Brook¹⁴², es un espacio vacío. Solo cobra sentido cuando los cuerpos lo habitan, y se transforma en el lugar de la acción humana.

Para comenzar, deberíamos distanciarnos de la idea de gesto como algo estático, una expresión facial, una mueca o un simple ademán, para tratar de entenderlo como parte de la acción misma. Y de ese modo, desde su naturaleza dinámica, entenderlo como un elemento activo de la tensión dramática.

Como ya dijimos, esquemáticamente podríamos considerar al movimiento como la unidad mínima de la que están hechas las acciones, aunque en el contexto del Mimo en particular, para diferenciarlo de la acción, se lo considera como un acto sin un fin determinado¹⁴³.

Sin embargo, es importante reflexionar sobre los aspectos relevantes del movimiento y su aporte para la construcción dramática. Para ello tendríamos que referirnos al movimiento en el espacio y a los elementos que caracterizan su dinámica:

MOVIMIENTO EN EL ESPACIO	DINÁMICA DEL MOVIMIENTO
Niveles	Ritmos
Ejes	Fuerzas
Planos	Pesos
Trayectorias	Velocidad
Direcciones	Energía

Desde el punto de vista del Mimo dinámico, la energía está en relación con la modulación, es decir, con la variación y transformación del juego neuromuscular implicado en una acción determinada, que aporta el tono justo para realizar esa acción o, a nivel actoral, da el tono adecuado al momento dramático.

La acción, decíamos también, se despliega en el espacio tridimensional y consiste estrictamente en una situación escénica con un propósito concreto.

¹⁴² Brook, P. *El espacio vacío*. (1998).

¹⁴³ Ver: III.8 - Cuerpo, movimiento, acción y gesto.

De lo que se deduce que la acción en el Mimo comienza a tener sentido cuando el actor corporal encuentra, y encarna, la dinámica interna de las distintas secuencias significativas en su exploración de las calidades del movimiento, el diseño y la composición. Y cuando el director completa y potencia ese sentido confirmando, descartando o transformando todo lo necesario para alcanzar el mimodrama.

VI.3 - El *creatorio*

Desde esta perspectiva de trabajo, centrada en la exploración y el descubrimiento, dar ejemplos de procesos creativos me resulta contradictorio, ya que las ideas expuestas pueden ser útiles solo para mi propia práctica y es posible que las “pistas” que he encontrado para orientar mis producciones sean intransferibles.

Debo recordar también que el Mimo que me interesa está más conectado con la acción y la dinámica sustentadas en la teatralidad que con la manipulación y el punto fijo característicos del Mimo de efectos o destrezas.

Y no estaría de más reiterar que ese Mimo dinámico funciona integrado a los fundamentos del uso del espacio, del tiempo, el diseño y la composición en un proceso de transformación y síntesis, a través de la modulación dinámica de la acción.

Así, finalmente, llegaremos al *ensamble*, el nivel más complejo de la estructura dramática que consiste, nada más ni nada menos, en articular el diálogo y la composición corporal de dos o más personas porque, repito, también abogo por un Mimo grupal.

El laboratorio de creación escénica *Kloketén*, realizado durante 2012 en Santiago de Chile con la asistencia de Ricardo Gaete y en Buenos Aires con la colaboración de Magalí Cabrera, es una muestra de la construcción dramática como parte del proceso mismo de creación.

Ese *creatorio* partió de un texto inicial inspirado en el ritual de iniciación o de pasaje a la adultez de los *kloketen*, jóvenes varones de la ancestral comunidad selknam de la actual isla grande de Tierra del Fuego.

El rito tenía lugar en un espacio alejado de las viviendas, en el que se construía la choza ceremonial llamada Haín.

Por sus características de simulacro, podemos incluirlo dentro del escaso

grupo de manifestaciones preteatrales que han podido encontrarse en culturas originarias de esta parte del mundo.

La documentación histórica a la que tuve acceso me sirvió para elaborar una especie de sinopsis ordenada de los hechos que para mí tenían la posibilidad de articularse en un relato con cierta coherencia narrativa.

Ese *texto inicial* (ver Apéndice I) no debe confundirse con el *guion de acciones* ni con un *texto dramático* –también llamado dramaturgia o mimografía– que generalmente es producido por un dramaturgo o mimógrafo.

En el Mímo dinámico este texto inicial actúa, en realidad, como un *pre-texto*¹⁴⁴ disparador de imágenes para que los mimos puedan generar las primeras secuencias de acción por medio de la improvisación y exploración discursiva, para luego ir construyendo la estructura dramática de acuerdo con el principio de transformación de la acción a través de la síntesis y la condensación, ejes de la instancia narrativa.

VI.4 - El creatorio como contexto de producción dramática

Un creatorio es un lugar de experimentación, y este se desarrolla en un marco de ensayo y error.

Por eso, en el creatorio *Kloketen* se trató de generar un ambiente de exploración libre en el que los participantes pudieran transitar por las imágenes que les iba entregando sin estar pensando si lo estaban haciendo bien o mal, porque aún en lo que no nos parezca adecuado, en un principio, podemos encontrar las secuencias que formarán parte de nuestro boceto teatral.

Intentamos un recorrido que nos permitiera descubrir las posibilidades de acción individual y luego del ensamble como grupo que comparte un momento de juego creativo corporal, afectivo y sensorial, en un espacio de confianza y comunicación.

En este sentido las dos premisas que guiaron nuestro trabajo fueron el espíritu de aventura que nos empuja a explorar-improvisar-arriesgar y el espíritu creativo que nos permite probar-errar-encontrar, para favorecer la vivencia y experimentación de las posibilidades expresivo-comunicativas del Mímo dinámico.

¹⁴⁴ En su doble acepción de texto previo y de excusa o, más aún, de motivo.

VI.5 - Orientaciones para la etapa de construcción dramática y consolidación de la estructura

El creatorio que sirvió de germen a nuestro *Kloketen* se desarrolló a través de un juego continuo de transformación de la acción, por medio de los diferentes elementos al servicio de un objetivo central: desplegar un proceso de construcción dramática en busca de una estructura dramática, a través de la ya mencionada modulación dinámica de la acción, cuyos elementos distintivos fueron expuestos en el capítulo anterior.

Podríamos distinguir en ese proceso las siguientes etapas:

1. Desarrollar secuencias de acciones: a partir de consignas basadas en un texto inicial.
2. Juego: el mimo explora, descubre, vivencia las imágenes a través de su cuerpo en acción y en relación con los otros mimos en el espacio que cohabitan. Luego las corporiza en la secuencia individual o en el ensamble.
3. Capturar las imágenes que van emergiendo.
4. Ver cuáles tienen una voluntad situacional, una posibilidad de desarrollo para ir integrándolos en un boceto provisorio.
5. Explorar las diferentes dinámicas corporales adecuadas a la propuesta.
6. Alcanzar el guion provisorio de acciones teniendo en cuenta los siguientes elementos:
 - a. Estructura: principio, desarrollo, transiciones, pausas, final y, especialmente, duración.
 - b. Dinámica: Regulación del tiempo-energía de las macro-acciones.
 - c. Precisión de las microacciones y de las transiciones.
 - d. Juego continuo de transformación, a través de la síntesis y la condensación de la acción.
 - e. Énfasis en el diálogo corporal, como elemento central de comunicación dramática.

7. Lograr una estructura condensada. Es decir, secuencias de acciones que tengan la mayor pertinencia para componer el “relato” que queremos contar.

Como explicamos en el ejemplo de la exploración del primer cuadro de *Kloketen*¹⁴⁵, durante el creatorio fuimos utilizando las imágenes que les provocaba el texto inicial como disparadoras de las primeras secuencias de acciones creadas por los mismos participantes para, más tarde, ir trabajando en los aspectos de síntesis, condensación, composición y ensamble.

A partir de esto, consolidar una estructura general con la que se construirá el espectáculo final, luego de un proceso de transformación de la materia discursiva orientado por nuestra concepción de la dramaturgia basada en la modulación dinámica de la acción por medio de la intervención narrativa.

Esa concepción, además, está basada en que nunca se pretende alcanzar una partitura definitiva, porque no buscamos que los mimos reproduzcan coreográfica y cronométricamente una acción de hierro. La posibilidad de una estructura clara para todos es la que brinda la libertad de que cada uno juegue su papel y explore la carnadura de su personaje en forma viva y en resonancia con sus compañeros de escena.

Finalmente, todo este proceso de construcción dramática desemboca en la ya mencionada *Consolidación de la estructura dramática*.

Las distintas etapas de este camino, transitado en forma no lineal y guiados por un proceso permanente de transformación de las secuencias de acción, podrían resumirse del modo siguiente:

- Tema: a partir del Pre-Texto o Texto Inicial.
- Explorar
- Descubrir
- Identificar para poder reproducir
- Recortar
- Transformar
- Precisar macroacciones
- Ajustar microacciones
- Composición y consolidación de la estructura.

¹⁴⁵ Ver: IV.7- Del texto inicial al guion de acciones.

VI.6 - Organización de los encuentros

Cada encuentro estaba dividido en tres momentos de trabajo físico-técnico propiamente dicho: Activación (ACT); Secuencias de Agilidad Dinámica (SAD); Secuencias Técnicas (SET) y en cuatro momentos de exploración y construcción dramática: Improvisación (IMP); Transformación, Síntesis y Condensación (TRA); Guion de acciones (GAX); Ensamble (ENS), más el Registro del guion de acciones (REG).

Los ocho momentos que a continuación detallamos no siempre se trabajan en forma aislada y están claramente orientados a la búsqueda de la disponibilidad corporal y la dramaticidad de la acción:

1. Activación (ACT)

Desarrollo de la disponibilidad corporal.

2. Secuencias de Agilidad Dinámica (SAD).

Destrezas básicas: Base, apoyos, equilibrio, desequilibrio, caídas. Trabajo de las capacidades condicionales y coordinativas.

3. Secuencias Técnicas (SET).

Principios de diseño corporal.

Uso del espacio y composición.

Secuencias de exploración de la Semiótica Energética.

4. Improvisación (IMP).

El contexto ritual y orgiástico¹⁴⁶ del rito (control-descontrol).

Del Juego al encuentro de pre-partituras personales y grupales.

5. Transformación (TRA).

Proceso permanente de síntesis: como principio que guía la transformación de las secuencias aisladas en una otra secuencia que, si bien tiene elementos de las originales, es una nueva y distinta, a partir de la que se trabaja la estructura condensada.

¹⁴⁶ Elemento consustancial a la temática ritual.

6. Ensamble (ENS).

Fijar las macroacciones, pulir las microacciones y ajustar el diálogo corporal.

7. Guion de Acciones (GAX).

Construcción de secuencias de acción provisionales tendientes a la definición de la estructura de la acción personal y grupal, teniendo en cuenta la precisión, el control, el contrapunto del juego-ritmo, de las transiciones y la composición escénica.

8. Registro del Guion de Acciones (REG).

Si bien este registro se ajusta al final del proceso, es una actividad continua y paralela a todos los demás momentos de construcción dramática.

Y entonces, al describir estos momentos de las sesiones, pueden detectarse los elementos que constituyen la principal característica de la construcción dramática del Mimo dinámico: alcanzar la estructura del espectáculo a través del trabajo coordinado y complementario de los mimos y el director de la puesta en escena¹⁴⁷.

VI.7 - A manera de conclusión

El discurso del Mimo se instala en el espacio de una manera dinámica, y esta presencia estructura una trama de secuencias que van tejiendo un discurso que puede hilvanar un relato (historia) o, solamente, arrojar a la percepción un cúmulo de sensaciones.

Abierto, cerrado, laberíntico, estratificado, tanto en planos como en niveles, el espacio siempre será percibido a través de las acciones de los personajes que construyen un mundo particular a partir de su manera singular de componer en las tres dimensiones.

Dimensiones que tensan nuestra atención para hacernos “ver” mucho más que cuerpos en movimiento.

¹⁴⁷ Ver: Apéndice II - Guion de acciones.

VII - EL MIMO AL ENCUENTRO DE RITOS, MITOS Y LEYENDAS DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE AMÉRICA

Al pueblo *selknam*,
con respeto y admiración.

VII - EL MIMO AL ENCUENTRO DE RITOS, MITOS Y LEYENDAS DE LOS PUEBLOS ORIGINARIOS DE AMÉRICA

VII.1 - La Leyenda del *Kakuy*

Ángel Elizondo, formado en la escuela de Decroux, al volver a Argentina resignifica el Mímo corpóreo haciendo eje en la comunicación y realiza un mestizaje del Mímo decrouxiano con su concepción *sudamericana* de hacer y enseñar.

Y ese trabajo tuvo como uno de sus principales resultados la obra *Ka... kuy*, un espectáculo basado en la leyenda popular que la *Compañía Argentina de Mímo* estrenó el 19 de septiembre de 1978 en el Teatro Estrellas.



Tapa *Movimimo* N.º16, octubre de 2014. Imagen de *Ka... kuy*.
Foto de Gabriel Chame.

Su mirada hacia lo primitivo los llevó a actuar desnudos en gran parte de la obra. Tras un mes en cartel, la obra fue prohibida por la dictadura militar a través de una disposición municipal. Se alegaba para ello “amoralidad”, refiriéndose al desnudo de los actores y a la temática del incesto propia de la leyenda.

A propósito de la obra, Elizondo cuenta:

Todos nuestros espectáculos se habían hecho a partir de nosotros, de nuestras ideas; nunca traducimos a nuestro lenguaje una obra de teatro. Pensamos que había llegado el momento de traducir algo a nuestro lenguaje. Nos encontramos con serios problemas, porque la narración de este tipo de literatura –mitos, leyendas– es muy lineal, va directo al fin, el tipo de narración corporal como nosotros lo entendemos no es lineal, porque al cuerpo le es más difícil seguir las líneas rectas. Llevar la leyenda al Mimo y decir todo lo que en el otro lenguaje no se podía, porque estaba condicionado por el fin, fue interesantísimo. Es por eso que pusimos especial acento en los sueños y en la infancia que la leyenda no menciona. Además, surgió de una necesidad personal de hacer cosas que tuvieran que ver con lo nuestro, con lo americano... Nosotros queríamos hacer algo que represente al pueblo en un sentido social, al total de personas que constituyen una comunidad, para lo cual teníamos que tomar todas las versiones y lecturas posibles de la leyenda porque el relato mítico se va constituyendo con el aporte de todas las personas... porque es anónimo, dinámico. Nosotros quisimos hacer con esto algo de lo que nadie pueda adjudicarse su creación, es de la comunidad, de todo el grupo¹⁴⁸.

Ka... kuy fue un hito fundacional para el Mimo argentino contemporáneo, y nosotros no podemos menos que sentirnos sus orgullosos herederos.

Pienso que esta mención es insoslayable para aclarar que al abordar la realización del *Kloketen* no nos sentimos los primeros en recurrir al rico y complejo mundo de ritos, mitos y leyendas de los pueblos originarios como materia de inspiración creativa.

Al teatralizar este extraordinario rito ancestral, solo hemos sido la caja de resonancia de un poderoso acto chamánico que, en primer lugar, pertenece al pueblo selknam y, por extensión, al patrimonio cultural de la humanidad.

¹⁴⁸ Fragmento de una entrevista de Oscar Salorio publicada en la revista Propuesta, n. 11, Buenos Aires, noviembre de 1978.

VII.2 - Un rito preteatral

Por mucho tiempo me he dedicado a tratar de entender el impulso representacional que llevó a nuestros antepasados a realizar actos de simulacro que bien podrían considerarse manifestaciones teatrales primigenias o como me gusta llamarlas “preteatrales”.

Todas las referencias que habían llegado a mi conocimiento correspondían a África, Asia y Europa, pero muy poco había podido encontrar de nuestra América, y menos aún de Sudamérica.

Hasta que, por casualidad, en 2003, durante una visita al museo Antropológico de Chile en Santiago, pude ver unas imágenes que me impactaron: unas fotografías tomadas por Martín Gusinde de una ceremonia de la comunidad selknam de Tierra del Fuego.

Pasó un tiempo, y en una visita a Ushuaia tuve la oportunidad de volver a encontrar estas imágenes y conocer con más detalle de qué trataban.

El caso de los selknam es casi único en América del Sur. A pesar de las extremas condiciones climáticas en que vivían, no recurrían a ningún tipo de narcótico o estimulante al reproducir sus ritos y encuentros comunitarios con los que se ponían en contacto con los mitos del origen.

Pueblo cazador y recolector que vivió en el extremo austral de Sudamérica hasta mediados del siglo XX, fueron sojuzgados por colonos extranjeros y criollos que se apropiaron de sus tierras a balazos. Muchos de los sobrevivientes, usados como peones en las estancias, terminaron sus días víctimas de enfermedades que les transmitieron los invasores. Se estima que en la actualidad, entre Chile y Argentina, existen más de 500 descendientes directos.

Fue a partir de este encuentro, mezcla de dolor y admiración –que me impulsó a conocer su historia– cuando comenzó a madurar la idea de un mimodrama inspirado en una de sus principales manifestaciones culturales: el ritual de iniciación o de pasaje a la adultez de los jóvenes varones, los *kloketen*.

Pero me faltaban muchos datos, así que primero, de la mano de los escritos de Anne Chapman¹⁴⁹ y luego de los de Martín Gusinde¹⁵⁰, fui completando una visión más precisa del rito, la cual tuve que desandar para escribir un primer

¹⁴⁹ Chapman, A. 1986. *Los Selk'nam: La vida de los Onas*. Emecé Editores, S.A., Buenos Aires.

¹⁵⁰ Gusinde, M. 1982. *Los Indios de Tierra del Fuego*. Resultado de mis cuatro expediciones en los años 1918 hasta 1924 organizadas bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública de Chile. Tomo Primero: Los Selk'nam. Vol. I y II. Centro Argentino de Etnología Americana. Buenos Aires.

guion que no pretendía, es más, no deseaba que fuera una reconstrucción del rito, ni mucho menos el resultado de una investigación antropológica. Mi intención fue intentar un modesto homenaje y un reconocimiento a este pueblo originario extraordinario por medio de una obra de Mimo —el lenguaje que elegí para expresarme— inspirada en ese rico y complejo mundo casi perdido.

Lo que sigue pretende dejar testimonio de una de las experiencias más intensas y gratificantes que me ha tocado vivir en todos mis años dedicados al Mimo. Y, tengo que decirlo, esto ha sido posible gracias a la dedicación y el trabajo que Ricardo Gaete desplegó en la reformulación de la puesta en escena que yo había realizado en 2012, junto al extraordinario diseño de vestuario producto de la imaginación y hábiles manos de Katherine Ramos, al músico Nelson Rojas Torres-Liwen, que instaló amorosamente en vivo un universo sonoro que potenció de manera muy bella la fuerza dramática de la obra y, por supuesto, a la entrega y dedicación de los quince jóvenes —de Argentina, Chile, Brasil y Perú— que integraron el elenco de la, hasta ahora, única presentación del mimodrama *Kloketen*¹⁵¹.

VII.3 - El inicio

Y todo comenzó con los *Creatorios Kloketen* que realicé durante 2012 en Santiago de Chile y en Buenos Aires con la colaboración de Magalí Cabrera.

Al iniciarse el año, Ricardo Gaete me invita a dictar un taller para los estudiantes de su escuela. Y allí fui en julio, pensando en compartir una muestra de mi concepción de entrenamiento corporal como parte del proceso mismo de creación.

Para ese primer “creatorio” elegí utilizar algunas escenas de un boceto de guion (que había escrito el año anterior) inspirado en el ritual de pasaje a la adultez de los *kloketen*, jóvenes varones de la comunidad selknam de la actual isla de Tierra del Fuego, que tenía lugar en un espacio alejado de las viviendas, en el que se construía la choza ceremonial llamada *Hain*.

Por sus características de simulacro, podemos incluirla dentro del escaso grupo de manifestaciones preteatrales de pueblos originarios que habitaron en esta parte del mundo.

¹⁵¹ Puede accederse al video completo de la obra en el canal de YouTube del Área de Investigaciones en Mimo: <https://youtu.be/6dBdZRv6u2Y>

VII.4 - *Kloketen* 2012

A fines del 2011 comencé a pensar en la manera de poder llevar adelante este proyecto, y a principios de 2012 decidí hacerlo en forma de Taller de Creación Escénica.

La Asociación Argentina de Mimo había conseguido un espacio permanente en un centro cultural de Buenos Aires y se programó el taller para agosto, con la idea de presentar en septiembre el boceto teatral resultante en el Encuentro de Escuelas de fin de año¹⁵².

Entretanto, Gaete venía pidiéndome que viajara a Chile para dar algún taller práctico y pensé que podríamos aprovechar la oportunidad y hacer en julio la misma experiencia que iba a hacer en agosto en Buenos Aires.

Y así ocurrió, EscenaFísica fue el lugar en donde durante tres días hicimos el primer encuentro de exploración corporal a partir de un guion provisorio que había escrito con la intención de que funcionara como proveedor de imágenes generadoras para que los propios talleristas fueran descubriendo las secuencias que le dieran vida al mimodrama que estábamos intentando realizar.

Fueron intensas jornadas de trabajo con un grupo sumamente entusiasta con el que pudimos elaborar prácticamente todas las escenas que estructurarían el boceto teatral que finalmente presentamos en el III Encuentro Argentino-Chileno de Mimo en noviembre de ese año.



Final del primer cuadro, *Kloketen* 2012. Foto Álvaro San Sebastián.

¹⁵² Este encuentro fue cancelado y en el mes de noviembre, por pedido de Ángel Elizondo, Movimimo y EscenaFísica organizaron el encuentro argentino-chileno en donde se presentó.

En agosto repetí el creatorio en Buenos Aires con un grupo de jóvenes argentinos, un mimo chileno que casualmente estaba en el país y la asistencia de Magalí Cabrera. Con la misma apertura y actitud creativa pudimos avanzar sobre esa estructura básica y sumar algunos elementos que, al mismo tiempo que enriquecieron el trabajo, me permitieron avanzar en la condensación de las secuencias, principio que guía mi trabajo de puesta en escena y que tiene la intención de podar todas aquellas acciones que no aportan nada significativo y que solo logran extender innecesariamente la duración de la obra y debilitar la tensión dramática.



El descubrimiento del amor, Kloketen 2012.
Foto Álvaro San Sebastián.

Y llegó la fecha del encuentro, el sábado se haría la presentación y el grupo chileno llegó el miércoles anterior, teníamos solo dos días para realizar el ensamble, pero surgió un problema: del grupo que había participado en el taller de Santiago solo podíamos contar con Konnyk Gatillón Villalobos y Daniel Norín, por lo que tuvimos que completar el elenco con dos integrantes de la Compañía EscenaFísica que no conocían la obra. Y así fue que Katherinne Zapata y Gabriel Riquelme se sumaron al grupo que había trabajado conmigo en Buenos Aires: Renato Silva, Magalí Cabrera, Diego Lezano, Marianela Vallasa y Alberto Ivern. Y gracias a la gran predisposición de todos logramos lo que parecía imposible: el *Kloketen* se ajustó en esos dos días y el sábado pudimos presentarlo en el Espacio Giesso de San Telmo.



El elenco del primer *Kloketen*, presentado en noviembre de 2012: de izq. a der.: Renato Silva, Konnyk Gatillón Villalobos, Alberto Ivern, Magalí Cabrera, Diego Lezano, Daniel Norin, Marianela Vallasa, Katherine Zapata y Gabriel Riquelme. Foto Alvaro San Sebastián.

VII.5 - *Kloketen* 2014

Comenzando 2014, terminamos de darle forma a un homenaje que, con Gaete, queríamos hacerle a nuestro maestro Ángel Elizondo al cumplirse los 50 años de la fundación de su Escuela Argentina de Mimo, Comunicación y Expresión Corporal.

Con ese objetivo pusimos en marcha la organización de la Primera Bienal: La Escena Corporal y IV Encuentro Argentino-Chileno de Mimo. Paralelamente a la invitación a distintos grupos y solistas de Argentina y Chile, decidí encarar una nueva puesta en escena de *Kloketen*.



Intérpretes de *Kloketen* 2014. Elenco *Movimimo*: Jennifer Fuentes, Yesica Florio, Daiana Popesciel, Iván Tisocco, Lucas Maíz y Jean Winder. Elenco *EscenaFísica*: Christopher Barahona, Leopoldo Martínez, Matías Inostroza, Pablo Abarca, Sara Rocatagliata, Aracily Morales, Valentina Paz Díaz, Camilo Cuevas y Anthea Catalán. Universo sonoro: Nelson Rojas Torres-Liwen. Foto Katherine Ramos.

Fue así que Gaete fue coordinando desde principios de agosto, en un proceso similar al realizado en 2012, dos creatorios simultáneos, en Santiago con su dirección y en Buenos Aires bajo la mía.

Al proceso se integró tempranamente Nelson Rojas, músico con vasta experiencia en crear música y sonoridades para el cuerpo¹⁵³. La propuesta de Nelson fue encontrar y crear un universo sonoro que evocase a los selknam, su territorio, la sonoridad del viento, el mar, las tormentas de nieve y, especialmente, la vivencia que los personajes y el rito nos provocaban tanto al elenco como a quienes estábamos dirigiendo la obra. Finalmente todo esta tarea fue coronado por el extraordinario trabajo de Katherine Ramos en el diseño y la minuciosa elaboración del vestuario y las máscaras.

Lo que sucedió luego en Buenos Aires durante los dos días previos al estreno fue tan vertiginoso como apasionante: logramos el ensamble de ambos elencos¹⁵⁴, y gracias al trabajo impecable de un joven y entusiasta grupo de verdaderos actores corporales –entre los que quiero destacar al mimo, maestro e investigador chileno Leopoldo Martínez– pudimos ver, al fin, surgir nuestro *Shoot*. El 22 de octubre, el Teatro Nacional Cervantes fue el marco ideal para que nuestro sueño se hiciera realidad.

¹⁵³ Destacando en el Teatro del Silencio, compañía franco-chilena dirigida por Mauricio Celedón, reconocido director chileno, discípulo de Marcel Marceau, Etienne Decroux y miembro del Teatro del Sol de Ariane Mnouchkine.

¹⁵⁴ Es importante destacar que si bien el grupo que trabajó en Buenos Aires tenía formación en Mimo, ninguno de ellos tenía experiencia en el trabajo profundo en Mimo Corpóreo que Gaete desarrolla en su escuela, lo cual es una muestra de que la efectividad del ensamble fue el resultado, más que del acervo técnico de los mimos, de la ductilidad de los actores para el diálogo corporal y la vivencia, y de la libertad de acción que les aportó una estructura dramática clara.

EPÍLOGO

He pretendido presentar los textos como un ida y vuelta entre los elementos teóricos y la experiencia concreta. Al finalizar su escritura percibí la misma estructura que *Mimografías*, mi libro anterior: un recorrido por la historia, la teoría y la construcción dramaturgica en el arte del Mimo. Parece que uno no puede desprenderse de sus intereses y obsesiones.

La búsqueda de este Mimo dinámico está ligada a la comprensión de cómo funcionan los elementos perceptuales en una estética que trasciende las técnicas tradicionales.

La complejidad del trabajo colectivo y el modo en que esos elementos fueron cobrando vida en el ensamble de *Kloketen* son un ejemplo de un Mimo en el que la composición escénica, el universo sonoro, el vestuario y las máscaras, la iluminación, el diálogo corporal y la *modulación dinámica* de la acción se fueron articulando para confirmar nuestra idea de estructura no lineal que da lugar a percepciones y sentidos múltiples.

Sin embargo, lo más significativo de este camino, lo más enriquecedor de este último tramo de mi recorrido artístico, ha sido el haber tomado contacto con la cultura selknam.

Embarcarme en la realización de este mimodrama me permitió conocer su historia y sus padecimientos, pero, también, adentrarme en su cosmología y en sus valores comunitarios hoy casi ignorados. Me posibilitó tomar conciencia de la magnitud de la pérdida humana y cultural que la acción depredadora de los colonizadores provocó en esta comunidad originaria.

Mi intención, al realizar este *Kloketen*, fue demostrar mi admiración por este pueblo que siento hermano, espero que sus actuales descendientes perciban el inmenso respeto con el que todos los que trabajamos en él nos acercamos a su cultura maravillosa.

APÉNDICES

APÉNDICE I

El texto inicial o pre-texto de *Kloketen*

Durante el período ceremonial, los distintos espíritus de la cosmogonía *selknam* bajan del cielo o emergen del inframundo para representar acciones que, generalmente, tienen lugar en el escenario de la explanada ubicada frente al campamento, en donde construyen la choza o *Hain*, nombre con el que se conoce al rito.

Los *kloketen* son los jóvenes que están en edad de ser iniciados mediante la ceremonia del *Hain*, y su pasaje a la adultez comienza cuando sus madres pintan sus cuerpos de color rojo y luego los guían a la gran choza donde se enfrentarán a lo desconocido.

Los distintos espíritus (*shoot*) emergen de la choza ceremonial y se dirigen al escenario, y sorprenden a los espectadores que los contemplan desde lejos. Como primera etapa de su educación, el novicio tiene que hacer solo o en pareja una expedición de un día en el bosque en donde deben cazar a un guanaco para entregarlo a *Xalpen* a través de los *shoot*.

Xalpen es la figura más influyente, poderosa y temida del *Hain*. Imaginada como un ser femenino que vive bajo tierra, está por encima de todos los espíritus con excepción de *Kotaix*, el único que puede controlarla. Libre de satisfacer a su antojo su insaciable apetito y deseos lujuriosos con los hombres *selknam* y con los *kloketen*, si no recibe suficiente comida durante la ceremonia, si las madres de los *kloketen* no cantan en el tono correcto o si algún hombre rehúsa someterse a sus deseos sexuales, *Xalpen* puede llegar a devorarlos vivos, cosa que inevitablemente ocurre.

Kotaix ha logrado regresar a *Xalpen* al inframundo, pero llora desconsolado la muerte de los *kloketen*. Se escuchan lamentos cantados por las mujeres hasta que de pronto aparece *Olum*, que devuelve a los jóvenes a la vida.

Los *kloketen* no han terminado de recobrar aún, cuando son sorprendidos por un grupo de *kloketen* que comienza a acosarlos, luego de una lucha aparentemente desigual, los jóvenes logran sobreponerse e inmovilizar a los espíritus. Momento en el que descubren que son familiares disfrazados.

La escena siguiente presenta una divertida danza de los pingüinos que los *kloketen* realizan frente a las mujeres jóvenes de la comunidad, y que simboliza el descubrimiento de la atracción sexual.

Finalmente, fruto de los encuentros amorosos de Xalpen con los *kloketen*, nace *Keternen*. Como recién nacido debe ser sostenido, ya que apenas puede caminar. Toda la comunidad participa para darle soporte. Es el espíritu más luminoso y enternecedor del *Hain*. Unión entre la tradición y las nuevas generaciones, es el símbolo de la continuidad de la vida.

Su aparición marca la culminación de la ceremonia y el comienzo de un nuevo ciclo vital. La sorpresiva aparición de los colonos, con una mirada de curiosidad y desprecio, abre un interrogante sobre esa continuidad.

APÉNDICE II

Guion de acciones

(Escrito en forma paralela al trabajo conjunto de intérpretes y directores de la puesta en escena en el transcurso de los ensayos y consolidado luego del estreno).

KLOKETEN¹⁵⁵

MIMODRAMA EN OCHO CUADROS.

Versión libre de Víctor Hernando sobre el rito selknam del Hain.

Puesta en escena: Ricardo Gaete

Dirección de actores: Víctor Hernando

Universo sonoro: Nelson Rojas Torres

Iluminación: Ricardo Gaete

Diseño y realización de máscaras,

vestuario y ambientación: Katherine Ramos Borquez

Dirección general: Ricardo Gaete y Víctor Hernando

Duración: 30 minutos.

Estreno primera versión:

3 de noviembre de 2012, Espacio Giesso, Buenos Aires.

Estreno segunda versión:

22 de octubre de 2014, Teatro Nacional Cervantes, Buenos Aires.

Enlace al video de la obra: <https://youtu.be/6dBdZRv6u2Y>

¹⁵⁵ Guion de acciones de *Kloketen*, acompañado por imágenes de Marina Eva Posadas y Pamela Vargas Milla, registradas durante su estreno en el Teatro Nacional Cervantes. Buenos Aires, 22 de octubre de 2014.

*En un principio, nada.
Solo Temaukel, la Palabra,
el primero de los howenh.
Después la cúpula celestial,
el firmamento desprovisto de estrellas.
El vacío penetra el silencio.
Una luz crepuscular envuelve a la tierra.*

PRIMER CUADRO

PERSONAJES: 7 HÓWENH - SHOORT

I. Los 7 grandes chamanes (hówenh) están frente al Hain en actitud potente, portando cada uno un palo de 2,20 m, haciendo evoluciones y manipulaciones del palo en distintas dinámicas. La luz va aumentando lentamente mientras se escucha la voz de Palabra (Temaukel):

Eran siete los antepasados del tiempo mítico: *Kotaixten* (la ballena), *Tase* (el cachalote), *Ksamenk* (el delfín), *Kooji* (el león marino), *Kapeyik* (el lobo de dos pelos), *Kojniken* (la bandurria macho) y *Krah* (el sol). Cada uno trajo un gran tronco desde su territorio, su cielo, y lo entregó a *shoort*, quien desdoblado en siete espíritus, construyó la choza ceremonial de el *hain*.

Cuando la luz está a pleno, comienzan las evoluciones de los Howenh, cada uno encarnando la dinámica y el sonido del animal que representa. A partir de estas evoluciones, cruces, etc., se van encontrando en el centro para armar un pequeño hain apoyando los palos en el piso y juntando sus puntas.

Se produce un congelamiento y al mismo tiempo que comienza un sonido firme y sostenido de percusión (tambores) y cantos en vivo, ponen los palos verticales y con un paso lateral dejan su palo y toman el de la izquierda con un salto y giro a una posición baja y potente (se han transformado en *shoort*).

Los *shoort* comienzan a repiquetear con los pies y a desplazarse por todo el escenario con una dinámica ágil, rápida y potente.

Hasta que se detienen inmóviles y, luego de una pausa, giran sigilosamente intercambiando miradas y se acercan hacia el centro. Lentamente, comienzan a golpear el suelo con los palos, mirándose y mirando hacia arriba y abajo, hacia

los lados, como buscando “el lugar”. Uno de ellos da un grito de alerta y salta al centro señalando el lugar preciso con un golpe de palo en el piso, los demás se acercan también con un salto y en una dinámica lenta y potente van elevando sus palos uniendo sus puntas en lo alto. El Hain está construido.



Foto primer cuadro, Pamela Vargas Milla.

SEGUNDO CUADRO

PERSONAJES: 2 KLOKETEN Y 2 MADRES

II. Dos madres marisqueando en la playa y dos adolescentes jugando con piedritas (payana) y haciendo sapito con las piedras en el agua. Las madres se meten en el agua y lanzan entre ambas una red que luego recogen, arrastran y vacían en la playa (primero en una representación real, la segunda vez en velocidad lenta y la tercera y última condensando el movimiento en un dibujo abstracto). Hasta que los jóvenes se pelean durante el juego y las madres los separan, los calman y los sientan para darles de comer algunos mariscos.

Satisfechos, se van quedando dormidos, mientras sus madres los acarician amorosamente.



Foto segundo cuadro, Pamela Vargas Milla.

TERCER CUADRO

PERSONAJES: 2 MADRES - 2 KLOKETEN

III. Dos madres preparando a sus hijos para la ceremonia, les van pintando el cuerpo en el pecho y la espalda hasta que una vez listos los dejan solos para que se dirijan al hain. Van entrando temerosos mientras las madres, angustiadas, van retrocediendo con sus brazos extendidos hasta ubicarse de rodillas tres cuartos de perfil hacia afuera en ambos laterales al frente.



Foto tercer cuadro, Pamela Vargas Milla.

CUARTO CUADRO

PERSONAJES: 6 SHOORT - 2 KLOKETEN - 2 MADRES

IV. Media luz, a medida que amanece se escucha voz:

Hace mucho tiempo Krren el sol y Krah la luna vivían en la tierra de los selk´nam. Era la época de los hoowin, cuando las mujeres gobernaban a los hombres y los obligaban a proveerlas de carne para alimentar a la insaciable Xalpen, cruel espíritu femenino del inframundo...



Foto A cuarto cuadro, Pamela Vargas Milla.

Sigilosamente y haciendo sonidos guturales, van entrando cuatro *shoot*.

Los *shoot*, con un salto y giro, se enfrentan a los temerosos *kloketen*, que se ponen espalda con espalda para defenderse.

Los *shoot* comienzan a acosarlos con percusiones en el cuerpo y piso y, autoritariamente, les exigen que salgan a cazar.

Los *shoot* se transforman en bosque por el que los jóvenes caminan hasta encontrar la presa y lanzarle la flecha, traen el animal y los *kloketen*, hambrientos, lo devoran con desesperación.

Aún insatisfechos, se abalanzan sobre los *kloketen*, despedazándolos. Corte.

Durante toda la escena las madres sentadas sobre sus rodillas en primer plano en los laterales realizan muy lentamente un recorrido de acciones a través de las cuales podemos “ver” su embarazo, parto, amamantamiento y, finalmente, la angustia por su hijo devorado.



Foto B cuarto cuadro, Pamela Vargas Milla.

QUINTO CUADRO

PERSONAJES: 2 *KLOKETEN* - *XALPEN* - *KOTAIX* - 2 *OLUM*

V. Luz. A la izquierda y al frente de la escena los cuerpos yacientes de los dos *Kloketen*. En el fondo a la derecha una inmensa luna llena color sangre en la que se recorta la silueta de *Xalpen* que hace una secuencia muy lenta, mezcla de sensualidad y apetito saciados, hasta quedar en una posición abierta en el centro de escena, brazos extendidos a 45 grados hacia abajo y cabeza echada hacia atrás en éxtasis.



Foto A quinto cuadro, Pamela Vargas Milla.

Repentinamente, desde la derecha, entra *Kōtaix* (el imponente espíritu con cuernos) haciendo gala de su potencia amenazante, la luz apenas permite ver en las sombras a *Xalpen* terminando de saciar su apetito con movimientos amplios no realistas y, a la vez, voluptuosos, mientras un cenital acentúa la visibilidad de los *kloketen* yacentes. *Xalpen* elude intimidada los movimientos de *Kōtaix*.



Foto B quinto cuadro, Pamela Vargas Milla.

Kōtaix descubre a los *Kloketen* “muertos” en el centro y lleno de ira comienza a dar saltos y gruñidos hasta que descubre a *Xalpen* y la increpa.

Inician una especie de lucha primero sin contacto con movimientos en oposición y torsión, luego conectándose hasta que la eleva y la lanza al piso, ella rodando empujada por patadas de *Kotaix* sale fuera de escena (enviada al inframundo).

Kotaix se acerca a los jóvenes y los observa con tristeza (su energía se derrumba con una flexión de tronco lenta y espasmódica que da a entender un lamento).

De pronto aparecen desde el fondo lateral dos *Olum*, restauradores de la vida. Espíritus traviesos y ágiles se acercan a *Kotaix* y se burlan de sus lamentos, de sus cuernos, luego con una risita nerviosa y repetitiva se acercan a los *Kloketen* y los miran. Miran a *Kotaix* que se va alejando hacia el centro-fondo como custodiando lo que sucede.



Foto C quinto cuadro, Pamela Vargas Milla.

Los *Olum* se acercan a los *Kloketen* y comienzan a darles movimiento, estos van respondiendo a sus manipulaciones como marionetas inarticuladas hasta que los *Olum* logran ponerlos de pie. Ahora comienzan a insuflares con su respiración un nuevo aliento de vida hasta que con un salto y una carcajada estridente los reviven plenamente. Los *Olum* salen con saltitos y risita traviesa y estridente por un lateral.



Foto D quinto cuadro, Pamela Vargas Milla.

SEXTO CUADRO

PERSONAJES: 2 KLOKETEN - 4 SHOORT

VI. Luego de una pausa en que reconocen que sus cuerpos se mueven y respiran, los jóvenes se miran y observan temerosos en derredor, cuando comienzan a escuchar sonidos guturales.

De pronto aparecen tres *shoot* enmascarados y amenazantes. Los jóvenes se ponen espalda con espalda para enfrentarlos, pero son atacados sin piedad. Tras una lucha en principio a favor de los *shoot*, los jóvenes van resistiéndose cada vez más y logran inmovilizar a los *short*, uno de ellos arranca la máscara a un *shoot* y descubre a un pariente suyo, el otro, sorprendido, mira a los *shoot* con los que luchaba y estos se sacan la máscara descubriéndose también... se miran, ríen y se abrazan. Corte de luz.



Foto sexto cuadro, Marina Posadas.

SÉPTIMO CUADRO

PERSONAJES: 2 KLOKETEN - 2 MUJERES

VII. Entran encolumnados dos *kloketen* haciendo una danza que imita el andar de los pingüinos y dos mujeres jóvenes sentadas arreglándose el pelo y charlando animadamente frente-derecha, los ven y comienzan a reírse y burlarse de ellos, se levantan y los imitan bailando también como pingüinos. Se acercan y los empujan para hacerlos enojar. Los jóvenes se ven intimidados y se paran en el centro dándoles la espalda, ellas los enfrentan sin dejar de burlarse. Hasta que los jóvenes, atraídos, se toman en serio el juego y se acercan a ellas. Las jóvenes dejan de reír y también se sienten atraídas... hasta que comienzan un juego de seducción primero sin contacto, en espejo, oposiciones y torsiones, luego, de a poco, tímidamente, contactando antebrazos, muslos, espaldas, manos, hasta que terminan muy próximos contactando desde la frente hasta la boca, abrazándose suavemente, una pareja de rodillas y la otra de pie, mientras la escena entra en penumbras...



Foto séptimo cuadro, Pamela Vargas Milla.

OCTAVO CUADRO

PERSONAJES: TODO EL ELENCO - MADRE - KETERNEN - PAREJA DE COLONOS

VIII. Amanece otra vez: En el centro del escenario una masa informe cubre a *Keternen* (la continuidad de la vida que aún no se ve), late con movimientos rítmicos, se contrae y se expande, hasta que por una grieta frontal sale rodando

Keternen y queda boca arriba berreando como un bebé. Durante esta secuencia, una mujer –la madre–, en el lateral izquierdo al frente, realiza los movimientos del parto.



Foto A octavo cuadro, Pamela Vargas Milla.

Los cuerpos que formaban el vientre van desplazándose en cámara lenta con giros y pasos en todas direcciones hasta las sombras, a los que se integra la madre como una más de la comunidad.



Foto B octavo cuadro, Pamela Vargas Milla.

Luz cenital a *Keternen* que va pasando por distintas etapas de maduración hasta ponerse de pie y dar los primeros pasos inseguros. Mientras, alternativamente, es contenido por alguno de los que lo rodean. Finalmente logra estabilizarse, da unos pasos firmes al frente-centro, mira a un lado y a otro con una incipiente expresión de alegría, retrocede mirando al frente y se mete entre los demás que van formando con sus cuerpos una elevación como si fueran un conjunto de rocas. *Keternen*, ágil y decidido, comienza a trepar por las rocas hasta su punto más alto, en donde se sienta.

Mientras la luz se concentra en la figura de *Keternen* que realiza muy lentamente un movimiento de armar el arco y lanzar una flecha, se escucha:



Escena final A, Pamela Vargas Milla.

*El tiempo está sereno ahora
El viento me transporta
En mi mano tengo la flecha
Los que se fueron
Voy tras sus huellas
Hablo a aquellos que partieron
Los del infinito
A los que vendrán
Una vez que me haya ido...*



Escena final B, Pamela Vargas Milla.

Por el lateral izquierdo entra una pareja de colonos, vestidos a la manera occidental de fines del siglo XIX, paseando y reconociendo el paisaje, de pronto ven a *Keternen* con su arco en la cima de la pequeña elevación, su reacción denota curiosidad y rechazo al mismo tiempo.

APAGÓN Y FINAL

En recuerdo de la querida Beatriz Seibel y su actitud amorosa, incluyo aquí una esquila que escribió luego de ver *Kloketen*.

El espectáculo *Kloketen* me pareció una maravilla. Porque mostró las posibilidades del Mimo en su manera más creativa, con un tema apasionante que nadie se preocupa por recordar. Las actuaciones excelentes, y la música en vivo sensacional, una recreación extraordinaria. Y la puesta fantástica, con escenas del *kloketen* claramente presentadas. Como investigadora de historia del teatro argentino y de los rituales *selknam*, me causó gran placer asistir a tan bello espectáculo. Lo que me preocupa es que no se haya hecho una temporada o una larga gira para que puedan verlo distintos públicos, homenajear a nuestros pueblos originarios y difundir este extraordinario esfuerzo.

Beatriz Seibel, diciembre 16 de 2014

APÉNDICE III

Sobre *Manifiesto*, mimodrama de y por Laura Giménez y Laura Ferraris

Las dos notas que siguen fueron producto de un intercambio a partir de la visión de un video que las autoras-intérpretes me enviaron invitándome a realizar una asistencia de dirección a distancia. He decidido incluirlas porque pueden ser útiles como material que, desde un ángulo diferente al que expongo en los textos precedentes, ilustra a partir de un caso concreto una posible intervención narrativa para la construcción dramaturgica.

NOTA 1

Lauras (F= Ferraris, G= Gimenez), aquí va un primer análisis de las imágenes con comentarios muy puntuales que, si bien hablan claramente de mis preferencias, son solo un punto de partida para pensar en la dramaturgia de la obra. Y digo dramaturgia porque el Mimo que a mí me gusta es teatral, por lo que, aunque no haya una historia en el sentido tradicional de la palabra, necesito encontrar motivación en las secuencias y necesito ver una presencia actoral recubriendo la expresividad corporal. Debo decirles que la estructura está muy bien pensada y se leen perfectamente los cinco capítulos que recuperan secuencias precedentes de distinta manera a partir de los Vitruvios¹⁵⁶ formados por las dos (el inicial, el de 3:30, el enfrentado a los 9:10, el bajo a los 18:05, el bajo enfrentado a los 20:28 y el final invertido a los 25:10). La gran virtud de este boceto –además de los hallazgos actorales que pude detectar– es justamente su estructura, que nos permitirá jugar lo expresivo para encontrar la dinámica y la composición en un contexto de poca incertidumbre. Creo que a partir de estas notas podremos lograr la teatralidad de la que les hablo. Espero sus comentarios.

¹⁵⁶ Vitruvio es el nombre con que Giménez y Ferraris caracterizan un diseño corporal que realizan periódicamente durante su obra, inspirado en el famoso hombre con los brazos extendidos que Leonardo Da Vinci utilizó para explicar la “divina proporción”.

1. 0:00 a 0:27 Despliegue de formas en el espacio, 0:27 momento importante: golpe en brazo. Me da la sensación que de lo mecánico anterior se pasa a un elemento humano que impacta. Yo trabajaría la conmoción de uno de los personajes que lo saca por un instante de lo mecánico, hasta que vuelve a ser arrastrado por este.
2. 0:52 Primer contacto visual cuando F se acopla a la espalda de G. Este es otro momento de carnadura, mientras G –imperturbable– espera el acople de F.
3. 1:10 Se rompe el acople y F hiende el espacio cercano mecánicamente, mientras G sigue con su *ostinato* variando los frentes. Los giros de F aparentan una lucha entre lo mecánico y lo humano. Me parece bueno presentar más claramente esta lucha. El trote de G (mientras F desciende hasta rodillas) la humaniza. Podríamos aprovechar este momento marcando más claramente la humanidad de la carrera de G. Por ejemplo, como si quisiera escapar de los movimientos rectilíneos y articulados que parecen dominarla.
4. 1:42 Hay un stop con un golpe de palmas de G y comienza el juego de empuje a F. Este juego es un hallazgo impresionante por su fuerza dramática potencial. Está muy bien realizado, pero hay que aprovecharlo de otro modo. Como está, parece que F es solo un muñeco de espuma juguete de G.
5. A los 2:06 G vuelve sola a Vitruvio y extiende palmas y F reacciona para acoplarse hasta comenzar palmada en talones (buena idea para recortar y tener disponible en un momento que se justifique mejor, así como está pierde potencia).
6. A los 3:40 G rompe el Vitruvio y se la ve humana, y el cruce de miradas es el de mayor conexión e intensidad hasta ese momento. Me gusta la elevación de hombros, la inclinación y la toma de la cabeza por el brazo. Un momento muy especial se produce entre los 4:35 y 5:16 hasta que F se tapa los oídos (qué tal un grito mudo de G que lo justifique). G podría humanizarse con este grito que la lleva a la protección (el techo que le hace a F extendiendo sus brazos, a los 5:36).
7. ¿F a los 6:06 la cubre a G devolviéndole la protección? Las acciones siguientes son un buen momento de huecos y entrelazados, pero me gustaría que fueran más orgánicos y no con posturas artificiosas como la de G a los 7:00.

- 8.** A los 7:15 otro momento fuerte de miradas en el plano bajo que se rompe hacia el exterior sin motivo. Que tal si esa ruptura se produce por una especie de vergüenza al mirarse y descubrirse por un instante humanas y entonces se lanzan desesperadamente a recuperar lo mecánico. A los 8:00 comienza una búsqueda hacia el exterior de la pareja. F lo hace como persona y G mecánica. Habría que ver si es esa la intención.
- 9.** A los 8:34 F extiende su brazo como intentando una caricia hasta que a los 9:00 se enfrentan y plasman un nuevo Vitruvio a los 9:10. Pero esta construcción parece forzada. Qué tal si antes del Vitruvio se abrazan humanamente y luego de un instante, como sacudiéndose esta debilidad, se desprenden y arman el Vitruvio.
- 10.** A los 9:45 se reinicia el juego de diagonales de la primera parte y el juego con golpes en brazo y los empujes. Hay que trabajar la precisión. Pero lo más importante es ver si es a partir de aquí que F empieza a no soportar la mecánica y comienza, primero tímidamente, a conmover la humanidad de G.
- 11.** A los 13:00 vuelve a aparecer una secuencia inmotivada. Se han desconectado totalmente y comienzan un autoempuje de segmentos corporales. Es muy bello, pero no tiene causa ni destino. Estos movimientos podrían ser usados para mostrar una autoestimulación para despertar la propia humanidad. Sería bueno que fuera F quien induzca a G a explorar este juego. Les comento que mis intervenciones buscan intensificar los momentos de diálogo corporal, es decir, ir dejando progresivamente el autismo para encontrar secuencias sinérgicas –tanto en diseños simétricos, asimétricos, en contraste y oposición– para llegar a una verdadera resonancia, en donde G no necesite tocar a F para girarla. F no está ni muerta ni dormida y debe reaccionar girando o subiendo el brazo en reacción a los movimientos de G sin que la toque. Podría ser también por efecto de la respiración, como si le insuflara energía inspirando y espirando profundamente.
- 12.** 16:00. Demasiado tiempo acostadas en el piso, pero lo que aparece a los 16:50 con manos y pies entrelazándose en el aire es muy bueno, hasta que se ensucia un poco llegando a los 18:00. Ahí hay un corte en el video y no sé cómo subieron a rodillas en Vitruvio. Pero vuelvo a insistir, podría ser que después de ese vuelo de pies y manos se produzca un acercamiento demasiado humano

(sensible, no sexual) y entonces lo rompan avergonzadas con ese Vitruvio de rodillas.

13. 18:50. Al repetir la secuencia del golpe en el brazo podría ser el momento de que aparezca la incomodidad, empiezan a sentir la artificialidad de lo mecánico y aparece, tímidamente primero, y va creciendo después, un juego más orgánico y humano.

14. 20:30 a 21:30 no aporta mucho y el acoplamiento que empieza en 21:40 resulta forzado (lo digo pensando en diferenciar mera coreografía de teatro corporal). Me gusta mucho el juego del acople, pero... ¿cómo hacer participar a F más allá de que sea solo una base móvil? A los 23:25 F de rodillas se inclina hacia atrás, esta acción es potente, pero no tiene una reacción en G y queda desdibujada. Se ponen de pie solamente para armar el Vitruvio invertido que marca el final... Es buena la idea de la inversión, pero yo la trabajaría por el lado de ir borrando la divina proporción para llegar a la divina... ¿conmoción?... ¿comunidad?...

10 de agosto de 2013

NOTA 2

Lauras: Creo que no hay que optar por lo orgánico o por lo mecánico, en esa oposición está justamente el nudo formal de la obra. Lo que tenemos que preguntarnos es ¿de dónde parte la obra?, ¿de qué trata? Ustedes se cuestionan si “¿es posible un relato corporal desprovisto de narración?”, y yo me pregunto qué es lo que entienden por relato y qué por narración.

Prescindir de secuencias lógicas o recurrir a un discurso fragmentado no asegura la ausencia de “producción de sentido”.

Pensar en un planteo ascético de la escena “desprovisto de narración” –como ustedes dicen– es pensar en que puede existir una mera contemplación sin conocimiento previo. Es decir, pensar en un observador sin historia.

La vida es variación, imprevistos, desequilibrio. Hay personas empecinadas en encontrarle el significado, otras intentan explicarla como determinación divina, en el arte alguien ha creído encontrar la divina proporción, pero esto no conduce sino a la inmovilidad (o a la danza clásica). Somos desproporcionados y, a veces, desaforados...

Es por eso que me parece muy buena la propuesta de partir de un ideal, pero para llegar a un real. El asunto estaría en cómo exploramos ese camino.

En el escrito que mandaron yo detecto los siguientes ideales: *planteo ascético y no narrativo*. Y los siguientes reales: *aturdimiento, soledad, encuentro, desencuentro, mano hostil, ocultamiento, protección, máquina descompuesta, diálogo, lo oscuro, lo luminoso...*

De todos modos, la inevitable “lectura” es la que surge de la manera de construir el relato (esa manera es para mí la narración), es la que resulta de la puesta final, y no tiene por qué tener una secuencia lógica. Ustedes mismas hablan de producir sentido a partir de “la dinámica de un discurso fragmentado”.

Y entonces se me ocurre que estos tres conceptos –relato, discurso y narración– pueden servir para distinguir los tres niveles en que ocurre la construcción de sentido: el ámbito del autor, la historia que se cuenta, que podríamos llamar *relato*; el ámbito del actor-mimo, las acciones que se despliegan ante los espectadores, lo que para mí es el *discurso*; y, por último, el ámbito del director, la manera en que se cuenta, lo que llamo *narración*. Esta división puede parecer forzada o arbitraria, pero me ha servido mucho para poder tomar distancia y pensar con más claridad el proceso creativo.

Por otra parte, comparto (y me gusta) explorar la “estética ascética”, pero sin dejar de introducir el “drama” como resultado de la presencia de verdaderas actrices corporales, sin perder de vista que lo teatral aparecerá con el juego de relaciones entre los personajes.

15 de agosto de 2013

APÉNDICE IV

Congresos y Festivales Latinoamericanos de Mimo organizados por la Asociación Argentina de Mimo, y diferentes encuentros realizados por otras instituciones:

1973 - I CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO

Se realizó en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires del 6 al 11 de agosto de 1973. Creado y dirigido por Alberto Sava.

1974 - II CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO

Con la dirección de Ángel Elizondo, Carlos Palacios y Alberto Sava, en representación de la Asociación Argentina de Mimo, se realiza del 10 al 19 de octubre de 1974 en el Teatro General San Martín el festival y en el Centro Cultural San Martín el congreso.

1975 - III CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO

Alberto Sava, de la Asociación Argentina de Mimo, junto con Sergio López y Néstor Didier del Teatro de Sordos de la provincia, dirigieron este tercer encuentro que se realizó del 7 al 12 de octubre de 1975 en el Teatro Municipal 1° de Mayo de la ciudad de Santa Fe.

1976 - IV CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO

Realizado en el auditorio de la Universidad de Belgrano, Buenos Aires, del 7 al 12 de diciembre de 1976, con la dirección de Conrado Serantes, Liliana Escamilla y Víctor Hernando.

1977 - V CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO

Dirigido por el Grupo Caupolicán en el Teatro Provincial Manuel José de Lavardén de Rosario.

1980 - VI CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO

Dirigido por Carmen y Juan Piqueras en Lima, Perú.

*

Luego de este excepcional período, los festivales se vieron interrumpidos por las dificultades económicas y organizativas que hacían difícil llevar adelante una empresa de tal magnitud. Y la Asociación intentó llenar este vacío con la concreción de algún encuentro metropolitano y ciclos semanales que generalmente tuvieron como sede al Centro Cultural San Martín.

Hasta que, en 1992, luego de una interrupción de once años, otra vez por iniciativa del inquebrantable Alberto Sava, se pone en marcha una segunda etapa con la organización del VII Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo.

1992 - VII CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO DE MIMO

Con un forzado intervalo de doce años, se realiza este séptimo festival del 5 al 11 de abril en el Centro Cultural San Martín, con la organización de Alberto Sava, Daniel Garber, Willy Manghi, Marta Haller, Joaquín Baldin y Raul Blasco por la Asociación Argentina de Mimo.

1994 - CREACIÓN DEL ESPACIO PERMANENTE DE MIMO

Centro Cultural San Martín en donde se realizan talleres y espectáculos durante octubre y noviembre.

1996

Será necesario esperar cinco años para que, con el auspicio de la Dirección Nacional del Teatro de la Secretaría de Cultura de la Nación, se realice en Buenos Aires el VIII Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo.

1997 - PRIMER FESTIVAL NACIONAL DE MIMO

Teatro Margarita Xirgu de Buenos Aires.

Ya con el Instituto Nacional del Teatro en funcionamiento, se llevaron a cabo:

1998 - IX CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO

Teatro Margarita Xirgu y Teatro Luz y Fuerza, Buenos Aires.

1999 - SEGUNDO FESTIVAL NACIONAL DE MIMO

Provincia de Mendoza.

2002 - ENCUENTRO NACIONAL DE MIMO

Teatro Gregorio de Laferrere de la ciudad de Morón, coorganizado por la Dirección de Cultura de Morón, la Asociación Argentina de Mimo y el Instituto Nacional del Teatro.

2003 - X CONGRESO Y FESTIVAL LATINOAMERICANO

Del 14 al 19 de octubre, con la organización de la Asociación Argentina de Mimos el Instituto Nacional del Teatro y la producción de la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Esteban Echeverría, en Mar del Plata.

2004 - LOS MIMOS - SEMANA DE TEATRO DE PEQUEÑO FORMATO

Talleres y espectáculos en la Sala Enrique Muiño del Centro Cultural San Martín.

Este es el último encuentro motorizado por la Asociación Argentina de Mimos hasta el año 2011:

2011

Se pone en marcha el Espacio Permanente de Mimo en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires. Allí se realizan jornadas pedagógicas y espectáculos en el Encuentro de Nuevas Tendencias coordinado por Jorge Figueredo, presidente de la Asociación Argentina de Mimo en ese momento.

2012 - CICLO MUJERES MIMAS

Organizado por la AAM en el Espacio Permanente de Mimo del Centro Cultural Recoleta, Ciudad de Buenos Aires, con la participación de María Dora García, Nadina Batlosera, Daniela Riveros, Candela Cribioli y Clara Hecker, Victoria Ahumada, Alba Iruzubieta y Eduardo Bertoglio, Nuria Schneller y Kuki Benski.

*

Encuentros Metropolitanos de Mimo

Hay que destacar, también, que la Asociación Argentina de Mimo organizó varios encuentros metropolitanos de Mimo realizados en la ciudad de Buenos Aires, siendo los tres últimos selectivos para los grupos de Mimo de la ciudad para los festivales de esos años:

1977 - JORNADA DE LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE MIMO

Celebración 45.º Aniversario del Teatro IFT. Con Olkar Ramírez en una presentación unipersonal, y Víctor Hernando y Alicia Contín con la obra *Atelier*.

1981 - ENCUENTRO METROPOLITANO DE MIMO

Teatro Payró. Con la participación de Willy Manghi, Senén Arancibia, Alberto Ivern, Olkar Ramírez, Héctor Malamud, Alberto Huanilo, EMC de Alberto Sava y la obra *La piedra* de Mazzino-Hernando, con Luis Della Cassa y Daniel Scian.

1982 - ENCUENTRO DE MIMO Y LENGUAJE CORPORAL

Centro Dramático Buenos Aires. Con Alfredo Arrigoni, Omar Chabán, Adriana Barenstein, Daniel Boedo, Daniel Garibaldi, Alberto Ivern, Olkar Ramírez, Ida Galer, Gerardo Baamonde, Jetro Martínez, Eliseo Rey y Víctor Hernando, entre otros.

1983 - ENCUENTRO METROPOLITANO DE MIMO

Teatro Sindicato Empleados de Comercio.

1984 - ENCUENTRO ESPACIO PERMANENTE DE MIMO

Centro Cultural San Martín. Con la presentación de *Mimomantías*, unipersonal de Alberto Ivern; *Los mimos de Willy*, con Edi Abdala, Miriam Carranza, Viviana Grimalt, Miguel Ángel Garzón, Rolo Picotto, Pedro Slachesky y Willy Manghi; *La piedra* de V. Hernando y E. Mazzino, con Daniel Scian y Luis Della Cassa y *Mimojuegos*, con Mónica Mollier y Alberto Ivern.

1994 - ENCUENTRO ESPACIO PERMANENTE DE MIMO

Centro Cultural San Martín. Con la presentación de Rolo Picotto, Jurij Maletich, Gabriel Paernio, Eduardo Moyano, Miguel Ángel Garzon, Gabriel Espinosa, Daniel Garber, Alberto Sava, Carla Del Giudice, Víctor Viotto, Walter Morales, y Javier Morel, entre otros.

1997 - ENCUENTRO DE MIMO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Teatro de la Rivera.

1998 - ENCUENTRO METROPOLITANO DE MIMO

Centro Cultural del Sur y Centro Cultural San Martín.

1999 - ENCUENTRO METROPOLITANO DE MIMO

Centro Cultural del Sur y Centro Cultural San Martín.

*

La Asociación Argentina de Mimo y Teatro Físico

2020 - Un equipo de trabajo integrado por Dora García, Alberto Sava, Ángel Elizondo, Franco Rovetta, Micaela Comesaña, Camilo Rodríguez y Víctor Hernando se reúne con el doble objetivo de reactivar la Asociación Argentina de Mimo y la participación –en representación de la Asociación– en la organización del Primer Congreso Internacional Virtual de Teatro de Morón. Allí, se presentaron mesas de reflexión, talleres y espectáculos de Mimo de compañeros de todo el país.

2021 - Participación del equipo de reactivación de la Asociación Argentina de Mimo en la organización del Segundo Congreso Internacional Virtual de Teatro de Morón y Primer Congreso de Pedagogías Teatrales de Morón. Teatro Gregorio De Laferrere.

2021 - Con la reactivación de su personería jurídica en noviembre, se inicia una nueva etapa de actividades de la ahora Asociación Argentina de Mimo y Teatro Físico, Asociación Civil. La Comisión Directiva que pondrá en marcha los distintos proyectos de difusión, formación y artísticos está compuesta por María Dora García, presidenta (Santa Teresita); Silvia Fariña, vicepresidenta (Olavarria); Horacio Ishi Martín, secretario (Marcos Paz); Camilo Rodríguez, tesorero (Santa Teresita); Luis Cravero, vocal (San Juan); Micaela Comesaña, vocal suplente (San Clemente); Natalia Ávila, revisora de cuentas (Venado Tuerto); Emilio Pinto, revisor de cuentas suplente (Santa Clara) y Patricio Gómez de la Torre, autorizado (Tucumán).

Se constituyen, además, distintas comisiones de trabajo entre las que se destacan: *Espacios permanentes*, *Formación continua*, *Producción de contenidos* y *Administración de redes y difusión*.

2022 - ENCUENTRO AMIMARTE 2022

Con la nueva Asociación en funcionamiento la Comisión Directiva organiza el 22 y 23 de abril este encuentro regional en el que se desarrollan talleres y

espectáculos para mimos y mimas asociados y para la comunidad de Marcos Paz, provincia de Buenos Aires, en el Microteatro Colectivo Cultural del Barrio Cooperativo El Cardumen.

2022 - ENCUENTRO DE MIMO SANTA CLARA/SANTA ELENA

Con la Organización de la Asociación y la dirección general de Emilio Pinto.

*

Otros encuentros y festivales en Argentina

Durante el período en el que la Asociación estuvo desactivada, se realizan distintas actividades entre las que se destacan las Jornadas La Escena Muda por iniciativa de Pablo Bontá en el Centro Cultural Ricardo Rojas y las Bienales de Mimo organizadas por MOVIMIMO Teatro del Cuerpo dedicadas a Ángel Elizondo, Enrique Noisvander, Roberto Escobar, Igón Lerchundi y Oscar Kümmel.

1996 - LA ESCENA MUDA

La primera de las cinco ediciones impulsadas y dirigidas por Pablo Bontá en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Promovió varios espectáculos alternativos relacionados con lo no verbal, en los que confluían distintas expresiones de un teatro de acción como el Mimo, el teatro físico, y la danza-teatro.

1997 - LA ESCENA MUDA (SEGUNDA EDICIÓN)

Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

2000 - LA ESCENA MUDA (TERCERA EDICIÓN)

Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

2000 - 1º ENCUENTRO DE MIMO Y DANZA AL NORTE

San Salvador de Jujuy. Organizado por el grupo de Mimo Uraj Uya, con participantes de Jujuy, Santiago del Estero, Tucumán, San Juan, Córdoba y Buenos Aires.

2001 - LA ESCENA MUDA (CUARTA EDICIÓN)

Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

2002 - LA ESCENA MUDA (QUINTA Y ÚLTIMA EDICIÓN)

Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

2010 - PRIMER ENCUENTRO CHILENO-ARGENTINO DE MIMO

Santiago de Chile.

Es para destacar el trabajo mancomunado que MOVIMIMO teatro del cuerpo viene realizando desde 2010 con los amigos de la Organización Mimos de Chile, tanto durante la presidencia de Leopoldo Martínez como luego con la de Christian Barahona. Esa acción conjunta se tradujo en el Primer Encuentro Chileno-Argentino de Mimo al que fuimos invitados con Ángel Elizondo en 2010. En 2011, durante el Segundo Encuentro, también en Santiago de Chile, viajaron Alberto Sava y Lucas Maíz. En 2012 se realizó el Tercer Encuentro en Buenos Aires con la Organización Mimos de Chile, MOVIMIMO y EscenaFísica; en 2014, también en Buenos Aires, el Cuarto Encuentro que sirvió como marco para homenajear a Enrique Noisvander y a los 50 años de la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, y el Quinto Encuentro en 2016, nuevamente en Santiago, al que viajaron en representación de Argentina Nuria Schneller y Lucas Maíz, dos jóvenes mimos egresados y exdocentes de la Escuela Argentina de Mimo.

A partir de aquí, con la gestión y organización de MOVIMIMO Teatro del Cuerpo se realizaron las siguientes actividades:

2012 - TERCER ENCUENTRO ARGENTINO-CHILENO DE MIMO

CABA. Organizado por MOVIMIMO, Organización Mimos de Chile y EscenaFísica, con el auspicio de la AAM, Espacio Ghieso, Buenos Aires.

2014 - CUARTO ENCUENTRO ARGENTINO-CHILENO DE MIMO

CABA. Homenaje a Enrique Noisvander. Organizado por MOVIMIMO, Organización Mimos de Chile y EscenaFísica, con el auspicio de la AAM, Auditorio Leonardo Favio de la Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.

2014 - PRIMERA BIENAL: LA ESCENA CORPORAL

CABA. Organizada por MOVIMIMO y EscenaFísica, en el Teatro Nacional Cervantes y con la programación de la AAM en el Auditorio de la Biblioteca Nacional.

Como dijimos, en 2014 se puso en marcha la Primera Bienal: La Escena Corporal, que lleva el nombre de bienal porque es la intención que al menos cada dos años las mimas y mimos puedan reunirse a intercambiar experiencias pedagógicas, artísticas y, de paso, celebrar la trayectoria de los que nos precedieron.

2016 - SEGUNDA BIENAL: LA ESCENA CORPORAL

Homenaje al Mimoteatro Escobar-Lerchundi, organizada por MOVIMIMO y EscenaFísica, con la participación de la AAM. Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires.

2017 - CICLO BUSCANDO A MIMO

Con la organización de Machado Teatro y MOVIMIMO. Buenos Aires. Ese año, Diego Rodríguez y Germán Ivancic, los responsables de Machado Teatro, tuvieron la excelente idea de convocar al ciclo Buscando a Mimo. MOVIMIMO participó en esta primera búsqueda en su primera edición y en 2018, en la segunda, con el deseo de que se convirtiera en un encuentro anual de mimos/mimas y otros artistas del teatro corporal. Participaron en estas dos ediciones Melina Forte, Jennifer Fuentes, Ricardo Gaete, Franco Rovetta, Iván Tisocco, Sara Roccatagliatta, Rosario Maranesi, Germán Almeida y Elena Martini.

2018 - SEGUNDO CICLO BUSCANDO A MIMO

Con la organización de Machado Teatro y MOVIMIMO, Buenos Aires.

2018 - TERCERA BIENAL MOVIMIMO

Homenaje a Oscar Kümmler, organizada por MOVIMIMO y Gisela Ogás Puga, Teatro Sarmiento, San Juan, Argentina.

2019 - JORNADAS MOVIMIMO 40 ANIVERSARIO

Capítulo Buenos Aires. Teatro Alejandro Casona del Centro Asturiano con la actuación del mimo español Carlos Martínez.

2019 - JORNADAS MOVIMIMO 40 ANIVERSARIO

Capítulo Córdoba. En el Espacio de Teatro el Cisne, con la dirección de Roberto Alazraki y Daniel Cacharelli.



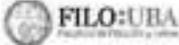
Jornada Nacional Homenaje a OSCAR KÜMMEL
Tercera Biental MOVIMIMO
CAPÍTULO SAN JUAN - 2018

Fotografía: Estudio y Pedal

entrada libre y gratuita

6 de octubre Teatro Sarmiento

Taller Entrenamiento Corporal Escénico Inscripción para actores (cupos limitados) bit.ly/tallerkummel	10 a 13:30 Hs
Conversatorio I Del mimo clásico al teatro-teatro. Historia, género y evolución del género, étnico en la Argentina.	15:30 Hs
Conversatorio II Oscar Kummel. Mima, Actor, Director. El maestro y su legado a nivel local y nacional.	17 Hs
Inauguración Muestra Fotográfica Oscar Kummel Mima	
Entrega Premios Teatro del Mundo (UBA)	18 Hs
Presentación de la Revista Movimimo Nº homenaje al Maestro Kummel.	
Show de Percusión	19 Hs
Espectáculos de Teatro y Mimo Inferno de Dirección de Tiza (San Juan) Pírrhus de Laura Granzini (Córdoba) Varieté de Luis Gracera (San Juan) La madre que te parió... Compañía La Pica (Buenos Aires)	20 a 22:30 Hs

Auspician   Instituto de Arte del Espectáculo

Organizan   

MOVIMIMO
centro de investigaciones del mimo

Afiche Tercera Biental Movimimo, San Juan 2018. Foto Estudio a Pedal.

MOVIMIMO

TEATRO DEL CUERPO

BUENOS AIRES, ARGENTINA. movimimo.org.ar

En adhesión a los 40 años de la revista Movimimo, el mimo español

Carlos Martínez

se presenta el viernes 16 de agosto en Centro Asturiano de Buenos Aires con

Mimologos

un espectáculo compuesto de palabras y silencio en el que actúa sin maquillaje y combina algunas de sus escenas favoritas con relatos y textos personales.

En este espectáculo, tanto el arte como el artista se desmaquillan para ofrecer el lado más teatral del Mimo, un mano a mano entre el silencio y la voz con el que logra transmitir su calidad interpretativa, su sensibilidad y sentido del humor.

ENTRADA LIBRE Y GRATUITA

"Carlos Martínez ha creado su propio estilo de Mimo. Algo muy difícil de lograr después de la figura legendaria de Marcel Marceau. Pero Carlos se diferencia también de otros mimos por los temas que aborda, por ejemplo los Derechos Humanos. Eso es su fuerza y lo que más admiro de él: no hay situación humana que no pueda abordar y, además, con HUMOR."

Daniela

Clasificación:



CENTRO ASTURIANO
DE BUENOS AIRES

Auspicia



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



Instituto de Arte del Español

EL POETA DEL SILENCIO

mimologos
Carlos Martínez
Con y sin palabras

Viernes 16 de agosto de 2019, 19:45
Centro Asturiano Solís 475
Informes: movimimo@educ.ar
www.carlosmartinez.es

Carlos Martínez

Programa Jornadas MOVIMIMO 40 Años, 2019.
Centro Asturiano de Buenos Aires.

2020 - JORNADAS DE ESCRITURA BREVE

Actividad de investigación y reflexión inter pares organizadas por el Área de Investigaciones en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo de Filo-UBA y el auspicio de MOVIMIMO.

2021 - JORNADAS DE ESCRITURA BREVE

Actividad de investigación y reflexión inter pares organizadas por el Área de Investigaciones en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo de Filo-UBA y el auspicio de MOVIMIMO.

2021 - MOVIMIMO INTERNACIONAL

Mesa de reflexión sobre la construcción dramaturgica en el Mimo, en celebración de los 42 años de la revista. Actividad virtual del área de Investigaciones en Mimo, con la participación de Jennifer Fuentes (Perú); José Piris (España); Ángela Valderrama y Juan Carlos Agudelo (Colombia) y Juan Carlos Carta (Argentina).

2021 - PRIMER FESTIVAL INTERNACIONAL MOVIMIMO EN VIDEO

Dedicado a *Los mitos, ritos y leyendas de los pueblos originarios en el Mimo*. Organizado por MOVIMIMO y la colaboración de Marina Posadas, Melina Forte y Mariano Chacón, y la participación de Georgina Martignoni, Alberto Ivern, Leonel Matías Villanueva, Pablo Bontá (Argentina), Francisco Ríos Araya y Ricardo Gaete (Chile) y Jennifer Fuentes (Perú).

2022 - IV BIENAL MOVIMIMO

Dedicada a reconocer la trayectoria artística y pedagógica de Georgina Martignoni y los 22 años de labor continuada del Grupo de Mimo Adentro y Afuera del Borda. Sala Leonardo Favio de la Biblioteca del Congreso de la Nación.

2022 - SEGUNDO FESTIVAL INTERNACIONAL MOVIMIMO EN VIDEO

Con la participación de espectáculos de Alemania, Argentina y Chile. Transmitido por el Canal de YouTube del Área de Mimo.

APÉNDICE V

Primer Festival Internacional MOVIMIMO en Video

movimimo@educ.ar

Poco antes de la publicación de este libro, desde el *Centro de Investigaciones Movimimo* en colaboración con el *Área de Investigaciones en Mimo*, tuvimos la posibilidad de organizar este primer festival virtual dedicado a obras de Mimo inspiradas en los mitos, ritos y leyendas de los pueblos originarios.

Durante tres días, del miércoles 24 al viernes 26 de noviembre de 2021, presentamos por el Canal de YouTube del Área de Investigaciones en Mimo del IAE seis obras realizadas entre fines del siglo pasado y principios del presente. Las que pueden verse en: (https://www.youtube.com/channel/UCtFjW9OFvuduSllx_PIDKbQ).

El festival contó con el auspicio de la Organización Mimos de Chile y de la Asociación Argentina de Mimo y Teatro Físico. El equipo de organización estuvo integrado por Marina Posadas en la producción ejecutiva, Melina Forte en la coordinación de contenidos y Mariano Chacón en la coordinación técnica.

En esta oportunidad se trató de registros en video de espectáculos presentados en distintos ámbitos teatrales, pero a partir de la próxima edición la participación será exclusivamente para obras pensadas y realizadas específicamente para el formato video.

¿POR QUÉ ESTE FESTIVAL?

Hoy, entre las principales luchas por la conquista de derechos están la de las mujeres, la de los pueblos originarios y la de los internados en los hospitales neuropsiquiátricos.

Desde el Mimo –lo hemos dicho– se han visibilizado todos estos temas.

Entre las mimas que se han ocupado por poner en escena obras sobre la discriminación y la violencia de género, se destacan Laura Giménez en Córdoba y Melina Forte en Buenos Aires.

Varios creadores de Mimo se han inspirado en la cosmovisión y la cultura de nuestros pueblos originarios, como documentamos en este Apéndice.

También la problemática de los neuropsiquiátricos tuvo y tiene una presencia permanente a través del Grupo de Mimo Adentro y Afuera, del Frente de Artistas del Hospital Borda de Buenos Aires.

Si bien esto nos reconforta, reconocemos que no es suficiente. Aparecen como cantos en soledad que no llegan a trascender más allá de un puñado de artistas y espectadores ocasionales.

Desde aquí una invitación a seguir profundizando en estas temáticas y un reconocimiento a las mujeres que en sus distintas épocas lograron sacudir a una sociedad adormecida: a las madres y abuelas que desde 1977 mantuvieron viva en plena dictadura la memoria de sus hijos y nietos; a Norma Plá, una jubilada ejemplar que tuvo la valentía de levantarse contra la estafa menemista-cavallista de los noventa; y ahora, a las miles de mujeres de todas las edades que se movilizan para terminar de una vez por todas con la opresión patriarcal y la violencia machista.

Sin embargo, en muchos ámbitos se sigue subestimando a la mujer. En muchos medios de comunicación “prestigiosos” se alimenta la teoría del “enemigo interno” cuando los pueblos originarios se manifiestan por sus derechos. Y el sistema de salud sigue desapareciendo y torturando en los neuropsiquiátricos.

A pesar del tiempo transcurrido, la batalla recién comienza y hay que darla en todos los frentes, el Mímo no puede estar ajeno a esa lucha.

Intentaremos promover estos temas en próximas ediciones.

Obras participantes

KA... KUY, DE ÁNGEL ELIZONDO

Director de la Escuela y Compañía Argentina de Mímo. Versión de la leyenda del kakuy presentada en el año 1982 en el Glauker Festival, Berlín, Alemania.



Kaa... kuy, Compañía Argentina de Mímo 1982. Foto Gabriel Chame.

CAMAHUETO, DE JENIFFER FUENTES

El *Camahueto* es la versión para Mimo de un mito Chilote que nos relata el nacimiento de un unicornio en lo alto de las montañas, cercanas al mar. Presentada en 2015 en Santiago de Chile.



El camahueto, 2015. Fotograma del video de la obra.

A LA CAZA DE TORKJUAH, DE ALBERTO IVERN

Estrenada en 2018. Es un mito del pueblo Wichí, sobre un pequeño dios al que le gusta comprobar por qué algo está prohibido. Lo hace desobedeciendo los mandatos, y al hacerlo provoca catástrofes, tormentas, terremotos y muchas otras calamidades.



A la caza de Torkjuah, 2018. Foto Jaz Silveyro.

NAZCA, DE RICARDO GAETE

Presentada en 2012 en el Segundo Encuentro Argentino-Chileno de Mimo, Buenos Aires. Partitura de acción surgida de los actores mismos.

Basada en las teorías que tratan de explicar los orígenes de las líneas de Nazca, de los pueblos, sus costumbres, creencias y los efectos de la placa tectónica oceánica de Nasca, que conecta a Perú y Chile, en su encuentro con la placa continental Sudamericana.



Nazca, Escena colectiva, 2011. Foto Kathy Ramos.

KLOKETEN, DE VÍCTOR HERNANDO

Mimodrama presentado en la Primera Bienal de Mimo en octubre de 2014 en Buenos Aires. Inspirado en el rito de pasaje del pueblo selknam de la actual Isla grande de Tierra del Fuego. Coproducción Movimimo de Argentina y EscenaFísica de Chile.



Yesica Florio y Lucas Maiz, *Kloketen* 2014.
Foto Katherine Ramos

NESOGÉ LA MUJER CANÍBAL, DE PABLO BONTÁ

Una acción teatral originaria inspirada en la leyenda de la cosmogonía Pilagá y Qom, resultado de las asistencias técnicas que Pablo Bontá realizó durante 2016 en la provincia de Formosa. Estrenada en julio de 2017 en el Centro Cultural Municipal de la ciudad de Formosa y presentada en octubre de 2018 en el Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín, Colombia.



Nesogé la mujer canibal, 2018.
Foto Horacio Olmedo O'Higgins.

APENDICE VI

Cuando una idea toma cuerpo

La mima peruana Jennifer Fuentes es una mención insoslayable en este libro por su aporte a que la idea del *Mimo dinámico* haya tomado cuerpo.

Muchos años después de mis primeras experiencias estéticas y poéticas como mimo, tuve la oportunidad de ver en una muestra de la Escuela Argentina de Mimo a dos estudiantes avanzados, Jennifer Fuentes e Iván Tisocco, en una pieza breve a la que titularon *La confesión*.



Jennifer Fuentes e Iván Tisocco, *La Confesión*, 2015.
Foto: Archivo MOVIMIMO.

Una nítida imagen de la obra *Atelier*, que presenté junto a Alicia Contín (luego con Anahí Guerreiro) en el IV Festival Latinoamericano de Mimo de 1976, se cruzó como un destello en mi mente y muchas de las ideas que venía trabajando teóricamente en estos últimos años se materializaban en escena. *La confesión* era una muestra clara de las distintas posibilidades del Mimo dinámico.

Además de su participación en el elenco de *Kloketen* de 2014, había compartido con Jennifer algunas reflexiones incluidas en estos textos y muchas jornadas de investigación-creación. De esas experiencias surgió un boceto escénico cuya estructura espacio-temporal y compositiva exploraron luego con Iván, para cocrear esa hermosa e intensa obra.



Jennifer Fuentes. *Deshechas*, 2020.
Foto Archivo Movimimo.

Los invité inmediatamente a trabajar juntos, pero por distintas razones solo pude hacerlo con Jennifer, lo que se transformó en un trabajo profundo y colaborativo que se extendió por más de tres años y aún continúa.

Más tarde, se fueron desarrollando riquísimas sesiones de estudio-ensayo gracias al entusiasmo y la tremenda capacidad de trabajo de Jennifer que para cada encuentro traía el boceto de una nueva pieza a la que le aplicábamos todas las intervenciones que veníamos discutiendo en teoría.

Ahora, Jennifer sigue su camino por el mundo y cada nueva obra que presenta tiene una vinculación con la anterior, como si su germen hubiese estado latente en aquella y encuentra, en esta otra, la forma de desanudarse y seguir llevándonos en su viaje descarnado por la condición humana o, como ella manifiesta, por la *inestable realidad*.

Sin necesidad de un texto dicho, solo a través de su “carnadura teatral”, fantasmagórica y luminosa a la vez, aunque nos duela, podemos reconocernos en su verdad sensible, porque en sus obras no apela a lo intelectual, sino a visiones corpóreas que nos hacen vibrar en la profundidad de nuestro inconsciente, y lo que parece una abstracción subjetiva y personal despierta tanto a nuestros demonios como a nuestros ángeles, igual de capaz de lanzarnos a las sombras más oscuras como iluminarnos con las luces más coloridas. Las dos caras de esa “inestable realidad”.



Jennifer Fuentes. *Ellas*, 2021.
Foto Archivo Movimimo.

Una afinidad conceptual y estética, y su claridad para interpretar en la práctica los fundamentos del Mímo dinámico, nos sigue llevando a dictar distintos talleres a los que denominamos *Dimensiones Dramatúrgicas de la Acción*.

Entre esas actividades, Jennifer sigue produciendo obra gracias a su disciplina de trabajo, su constancia, su excelente dominio técnico, su ductilidad, pero sobre todo gracias a su creatividad.

ANEXOS

ANEXO I

La dramaturgia en el Mimo como modulación dinámica de las materias discursiva y narrativa

Como resultado de los encuentros del grupo de estudio que coordino desde 2012, Marina Eva Posadas ha producido en el 2016 una serie de reflexiones y comentarios que logran ampliar, clarificar y, en particular, ejemplificar algunos conceptos desarrollados en este trabajo.

Leamos primero el texto del cuarto cuadro de *Kloketen* y, a continuación, las observaciones de Marina.

Se lee en el texto de acciones:

Sigilosamente y haciendo sonidos guturales van entrando cuatro *shoort*.

Los *shoort*, con un salto y giro, se enfrentan a los temerosos *Kloketen* que se ponen espalda con espalda para defenderse.

Los *shoort* comienzan a acosarlos con percusiones en el cuerpo y piso, y hambrientos les exigen a ambos que salgan a cazar.

Los *shoort* se transforman en bosque por el que los jóvenes caminan hasta encontrar la presa y lanzarle la flecha, traen el animal y los *shoort*, hambrientos, lo devoran con desesperación.

Aún insatisfechos, se abalanzan sobre los *Kloketen*, despedazándolos. Corte.

Durante toda la escena las madres sentadas sobre sus rodillas en primer plano en los laterales realizan muy lentamente un recorrido de acciones a través de las cuales podemos “ver” su embarazo, parto, amamantamiento y, finalmente, la angustia por su hijo devorado.

Dice Marina:

Como vemos, en la escena participan seis actores mimos, cada cual enviando un significante lineal en simultáneo con otros, de modo que, para componer un sentido completo, el espectador va

tomando datos de cada uno. Según el ejemplo, lo que primero se ve es a los dos *kloketen* que se defienden ante la entrada amenazante de los *shoot*. En este caso, tenemos dos grupos antagónicos: el grupo que ataca y el grupo que se defiende. Eso significa que cada actor debe, para darle sentido a la escena, realizar acciones y movimientos que identifiquen a su grupo. ¿Y qué pasaría si dentro de los atacantes hubiera uno que se arrepintiera, cómo sería la escena y las líneas significantes? Esto es muy interesante porque acá podría verse cómo se construyen los sentidos en función del ensamble (del grupo), en diálogo (ambos grupos interaccionando) y en contrapunto con un solista (en el caso de la hipótesis del arrepentido). Luego de este momento –en donde existen seis líneas productoras de sentido (una por cada actor mimo), y solo dos a nivel narrativo¹⁵⁷ (una, la del grupo que acosa y otra, la del grupo que teme)– la escena cambia radicalmente: los actores que hacían de *shoot* pasan a ser árboles.

En este instante queda por definir si la transformación es o no parte del relato, es decir: si estos seres tienen el don de convertirse en árboles o si la conversión es un recurso narrativo. Esto sería: si la transformación es de los personajes o de los actores.

A juzgar por cómo está escrito, es de los personajes, pues el texto dice “los *shoot* se transforman en bosque”, siendo “*shoot*” el nombre de los personajes. De ser así, la transformación sería una acción significativa (aunque no de forma individual, sino grupal, considerando a su vez que en lo que se transforman es en “bosque” –sustantivo colectivo singular– y no en “árboles” –sustantivo común plural–, por lo que su poder ha de ser aún más grande, y nos pondría de cara a lo fantástico).

De no ser así, y solo se tratase de un recurso teatral donde los actores que hacen de *shoot* pasan a hacer de árboles (elementos de la utilería), estaríamos frente a un momento en el cual el discurso

¹⁵⁷ Como dijimos, toda mimografía incluye un sistema de expresión y un sistema de contenido. En nuestro ámbito, podríamos definir al relato como la historia que se cuenta (el contenido, ámbito del autor o mimógrafo); el discurso, o las acciones que se despliegan ante la vista de los espectadores (la sustancia de la expresión, el ámbito del actor corporal); y la narración, o intervención narrativa del discurso (el ámbito del director).

se vuelve autoevidente. En tal caso, la acción de transformarse ya no sería una acción narrativamente significativa, sino que el espectador la entendería como: “mirá lo que pasó: los *kloketen* fueron al bosque a cazar”.

Siendo así, las líneas significantes seguirían siendo dos (los *kloketen* y los árboles), pero esta vez en planos diferentes: una en el plano de la narración (los actores haciendo de árboles) y otra en el plano del relato (*kloketen* cazando), produciéndose en forma simultánea. Por eso, la multilinealidad tiene que entenderse como la concurrencia de varios planos de enunciación, así como de varios niveles narrativos. Para la opción de que sean los actores quienes pasan a ser árboles, tendríamos: la enunciación del relato (el discurso corporal de los mimos) y la enunciación de la narración (la obra mostrando sus propios artificios al convertir a los actores de hombres a árboles).

Por último, en el ejemplo citado tenemos otro claro momento de autoevidencia: en el último párrafo se aclara que durante el tiempo que dura la escena se ve a dos madres evocando el embarazo, parto, etc. Acá ya no podemos tener dudas de que esta segunda acción, ocurrida en simultáneo a la caza, no comparte con aquella ni un tiempo ni un espacio. Se trata de una acotación que hace la misma obra, tal como cuando en una película muda se intercala un cartel explicativo. Esta acción en los laterales introduce una tercera línea significante que no es otra cosa más que un índice que señala, que comenta. El texto dice: “realizan muy lentamente un recorrido de acciones a través de las cuales podemos ‘ver’...” y no dice: “sus madres, angustiadas al ver peligrar la vida de sus hijos, recuerdan cómo los trajeron al mundo”. Si esto fuera así, estaríamos hablando de un caso muy distinto, de simultaneidad a nivel narrativo. Por lo tanto, vemos que esta dimensión de la simultaneidad –tal como lo menciona Víctor– puede referirse tanto a la coexistencia de varios niveles narrativos a la vez, donde varias cosas distantes en el tiempo y en el espacio suceden en simultáneo, como a la superposición de elementos de la historia contada, con otros propios de la obra como tal.

El recurso puede ser siempre el mismo: dos núcleos de acción sucediendo en planos espaciales diferentes (para el caso: centro

fondo para los *kloketen* obligados a cazar, y frente lateral para las madres dando a luz), con una dinámica diferente (en este caso: una velocidad normal para la escena central y una velocidad lenta para la secundaria), y hasta con una iluminación diferente, etc. Pero la resultante no será siempre la misma, y eso es porque en el recurso no reside la dramaturgia. La producción de sentido no proviene de estos elementos técnicos, sino de un plus: su peculiar combinación. (Posadas, 2016)¹⁵⁸.

Me parece que el comentario precedente consigue comunicar la idea de la dramaturgia en el Mimo como modulación dinámica de las materias discursivas y narrativas de la acción.

Esta reflexión de Marina muestra que todos los elementos organizadores de la corporeidad que integran el cuadro sinóptico del intervalo V.1¹⁵⁹, considerados en forma aislada, no son más que “elementos técnicos”. Lo que construye dramaturgia es el modo y la forma en que estos recursos se combinan y se modulan (“su peculiar combinación”).

¹⁵⁸ Posadas, M.E. (2016). Cuaderno de notas de las reuniones del Grupo de Estudio sobre Dramaturgias de la acción, durante 2016.

¹⁵⁹ Ver en V.1- *La construcción dramática*, el cuadro *Elementos organizadores de la corporeidad*.

ANEXO II

El despertar de un *Kloketen*

Por Pablo Abarca

Pablo es un joven mimo chileno y uno de los 16 integrantes del elenco de 2014. Comparte sus reflexiones y nos brinda una idea de lo vivido durante esta aventura cocreativa.

Conocí el trabajo de Víctor Hernando por medio de Leopoldo Martínez, maestro chileno que nutrió mis primeros años de formación en el arte del Mimo.

En esos años, tuve acceso a la revista Movimimo, creada y editada por Víctor, desde 1979. Recuerdo la claridad con la que abordaba aspectos de la historia, la práctica y la técnica del Mimo, de una manera que por fin lograba interesarme.

En 2010, luego de cruzar algunas palabras en el Primer Encuentro Chileno-Argentino de Mimo, realizado en Santiago de Chile por nuestra organización Mimos de Chile, no dudé en comenzar una comunicación que continúa hasta hoy.

Escribir respecto de mi proceso dentro de la creación y presentación de *Kloketen* me pareció un enorme desafío, pero, al mismo tiempo, me atrajo la posibilidad de *recordar* el exigente trabajo efectuado por todos los integrantes, y que diera cuerpo a este *mimodrama inclasificable*.

Al recibir la invitación a integrar el elenco de *Kloketen*, me asusté al saber lo arriesgado y ambicioso de la propuesta. Debíamos preparar un montaje teatral con un elenco disgregado en dos países: Chile y Argentina, y recién nos reuniríamos a tan solo tres días del estreno. Creo que fue el vértigo que me generaba la idea lo que me llevó a no dudar ni un segundo en sumarme al proyecto.

El “elenco chileno” estaba constituido por nueve estudiantes de la Escuela Internacional de Mimo Contemporáneo y Teatro Corporal EscenaFísica, con sede en Santiago, mientras que de los seis integrantes del grupo trasandino tres eran alumnos de la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo, y el resto de otras procedencias reunidos por Movimimo Teatro del Cuerpo.

El primer momento estuvo dirigido por Ricardo Gaete, con una fuerte base en el Mimo Corpóreo de Decroux y que, al haberse formado también con Elizondo, nos transmitía constantemente la idea de un Mimo de acción.

Aunque el entrenamiento basado en la técnica de Decroux me permitió descubrir infinidad de posibilidades de movimiento, también me arrojó a un torbellino de interrogantes y dificultades.

Aquella idea de realizar un montaje compuesto únicamente de acciones individuales y colectivas podría resultarme agobiante.

Durante los ensayos, estaba constantemente pendiente de no incurrir en la *vaguedad del movimiento sin propósito*, me situaba en un estado de sobrealerta, convirtiéndome en mi propio observador externo que verificaba no realizar nada que fuese *ajeno a la acción*. Esto, por supuesto, bloqueaba cualquier posibilidad creativa auténtica. Me esmeraba por ejecutar correctamente lo que intuía se me solicitaba, sin tener nunca la certeza de aquello. Prestaba excesiva atención a la forma, incurría constantemente en estados de apnea en las inmovilidades, me mareaba y, probablemente, mi tan dúctil y estilizada propuesta no lograba impacto alguno en quien me veía.

Al mismo tiempo, conforme avanzaban los ensayos, comencé a sumergirme en un aburrimiento respecto de la estructura de acciones. Habíamos encontrado varios de los que serían nuestros guiones de acciones durante la obra. Sin embargo, la idea de reiterarlas una y otra vez hasta fijarlas, y volver a repetir las, no me generaba interés. Sentía el deseo imperioso de pasar a la siguiente escena y poder volver a la vivencia de la improvisación y la creación, que era lo que me aportaba mayor emoción y excitación. Encontraba que al repetir las secuencias de acciones, estas iban muriendo y perdiendo la vitalidad del primer momento cuando nacieron.

Conforme íbamos avanzando en aquel proceso de trabajo, mi mente y percepción se fueron abriendo. Comencé a reconocer ciertos *principios* que sustentaban una idea diferente de Mimo. Estos principios se comportaban como grandes premisas indagatorias a partir de las cuales poder explorar e investigar una forma de lenguaje que en ningún momento constituían reglas estrictas de ejecución a reproducir por imitación, sino algo mucho más amplio y aprehensible a nivel personal.

Ingenuamente había confundido la estructura y los principios de Mimo con una maqueta estéril y petrificada.

A partir de ahí, encontré la posibilidad de estudiarme en cada ensayo a través de un proceso de autoobservación y de decisión frente a las propuestas escénicas. Cada partitura de acciones estaba marcada por cierto tipo de dinamorritmo, tensión muscular, líneas del cuerpo, motor principal, etc. La decisión sobre cómo encarnar cada uno de estos aspectos estaba en mis manos

y, en general, en todo mi cuerpo. Era yo mismo el encargado de delinear los parámetros y posibilidades corporales para cada acción propuesta.

También, la investigación de parte de la vida, la historia, los cantos y todo aquello que nos permitía hacernos una idea de la cotidianeidad y de la cosmología del pueblo *selknam* nos permitió que el montaje no fuera una cáscara vacía.

Surgieron seres mitológicos para la fiesta del *Hain*, criaturas divinas que formaban parte del rito, y que todos debíamos personificar y construir a nivel corporal sin importar cual fuese el “papel” que finalmente cada uno fuera a interpretar.

De este modo, cada intérprete conocía la obra en su totalidad desde la composición corporal, incluso algunos fueron capaces de representar tres personajes durante los ensayos aun asumiendo que podría ser que no interpretaran ninguno de ellos en la puesta definitiva.

Esto fue configurando una idea del elenco como *un solo cuerpo* que accionaba en pos de un objetivo colectivo. Es aquí donde surge una de las primeras revelaciones de esta vivencia: el hecho de ser parte de una experiencia de *Mimo colectivo* cambió mi percepción sobre el espectro de posibilidades de nuestro arte. La idea de un mimo técnico daba un paso al costado para abrir camino a un mimo activo, dinámico y más orgánico que se nutre de la propia naturaleza de la acción y del diálogo corporal de los intérpretes.

En Chile, junto con Ricardo, habíamos logrado componer gran parte del cuerpo total de escenas que constituían *Kloketen* y que, dada su naturaleza, otorgaban la oportunidad de ser habitadas y protagonizadas también por nuestros compañeros en Argentina. Compartíamos el lenguaje común del Mimo como arte de acción, lo cual nos daba cierta confianza en el contexto colectivo del *hacer*. Cada quien tenía las facultades y condiciones plenas para poder entrar en el juego del diálogo corporal y colectivo desde sus particularidades.

Fue así que comencé a experimentar la sensación de que lo que me iba sucediendo no tenía que ver únicamente con mi desempeño personal, sino que se iba configurando en aquello que acontecía en el *entre* nosotros: un enorme desafío que forzaba nuestras mentes y cuerpos a superar la mera forma estilística para zambullirnos en la búsqueda de aquella acción vital y orgánica que pretendíamos.

Sin duda alguna, uno de los puntos más interesantes de dicha experiencia fue conocer el trabajo desde la dirección de Víctor y su búsqueda de un *Mimo dinámico*. Y es que, durante el proceso de estructuración de las escenas, Víctor

privilegió lo que acontecía en la acción misma, entregándote imágenes no centradas en la emoción, sino para encontrar la composición y la dinámica más adecuada a la situación que se estaba desarrollando en escena (remitiéndonos a la fábula que queríamos contar), y todo aquello con confianza plena en la búsqueda y logro personal de cada intérprete.

Así fue que me encontré con una dirección con un foco puesto más en la composición espacial de los cuerpos, las líneas de fuerza entre ellos, las tensiones, oposiciones, jerarquías y centros de interés y, en general, en torno al diálogo corporal en busca de hacer creíbles las acciones que se suscitaban.

Al estar familiarizados todos los intérpretes con la partitura de acciones y la disposición espacial de los demás compañeros, emergía una especie de energía vital que se plasmaba en el desarrollo ligado de cada cuadro, y en donde cada uno de nosotros permanecía todo el tiempo en escena. Esta permanencia nos hacía estar también en un estado de activación y disposición permanente. Nos encontrábamos cada uno accionando en el espacio y en relación con otros, alternando entre el foco de atención y relevancia según la composición de la escena y del momento, pero todos con posibilidades de ser sujetos potencialmente observables por el público.

He aquí otro punto interesante, la mayor parte de los actores permanecíamos accionando en escena todo el tiempo (ya sea con microacciones y en niveles bajos, por ejemplo, destripando un pescado o fabricando alguna vasija con greda). Aquello brindaba múltiples posibilidades al espectador para seleccionar dónde fijar su atención, o dividirla para enfocarse ocasionalmente en uno u otro detalle. Sumado a esto, la obra se enriquecía al contar con múltiples tramas de acciones en diferentes “niveles” de importancia, pero complementarias todas en la consecución de una imagen total.

De esta manera, se podía ver al “pueblo selknam” realizando sus tareas cotidianas al fondo, mientras dos madres jóvenes, a ambos costados de la escena, daban a luz simbólicamente. Mientras tanto, dos jóvenes *kloketen* daban comienzo al rito del paso a la adultez cazando al centro del escenario.

De pronto pude entender, a partir de la experiencia real, lo que Víctor decía en uno de sus escritos respecto a la *estructura de red, dinámica y polisémica de los lenguajes corporales*.

Estoy seguro de que es posible reiterar la experiencia de trabajo, con los mismos principios que sustentaron nuestro hacer de modo de alcanzar niveles mayores de profundidad a nivel de investigación y búsqueda interpretativa teniendo como vehículo la acción corporal dentro de la dinámica colectiva,

aspecto en el cual no pudimos indagar mayormente por la falta de más tiempo de conocimiento y trabajo.

No obstante, *Kloketen* se constituyó para mí en una experiencia iniciática en el arte y en muchos otros niveles.

Tal como el paso a la adultez del joven *kloketen*, un ser activo dentro de su propia comunidad, así mismo fue que caí en mi propio rito iniciático, aún sin saberlo en dicho momento. Tiempo después me daría cuenta de que era yo mismo quien comenzaba sus primeros pasos en la búsqueda de un desarrollo interpretativo personal y profundo, enfrentado a mis propias limitantes y comodidades.

El rito aún continúa.

Bibliografía de consulta

- Artaud, A. (1971) *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Barrault, J.-L. (1975) *Mi vida en el teatro*. Buenos Aires, Fundamentos.
- Beare, W. (1964) *La escena Romana: Una Breve Historia del Drama Latino en los Tiempos de La República*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Becker, T. y Decroux, C. (2015) *Maximilien Decroux, au-delà du mime...*, Riveneuve editions - Archimbaud éditeur, Paris.
- Broadbent, R.J. (1977) *A history of pantomime*. Arno Press, New York.
- Brook, P. (1998) *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Península, Barcelona
- Brozos Polo, M. P. (2003) *La Expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real, Ñaque editora.
- Cáceres Carrasco, L. (2013) *Ensayos sobre mimo y teatro*. Quito, Red Latinoamericana de Mimo.
- Cáceres Carrasco, L. (2015) *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*. Quito, Red Latinoamericana de Mimo.
- Chapmann, A. (1986) *Los Selknam, la vida de los Onas*. Editorial Emece.
- Cluzel, M. (1957) *Mimes et poètes antiques*. Editions du Scorpion, Paris.
- Craig, G. (1942) *De l'art du théâtre*. Lieuter, París.
- De Marinis, M. (1980) *Mimo e mimi*. La casa Usher, Firenze.
- De Marinis, M. (2005) *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Galerna, Buenos Aires.
- De Marinis, M. (2015) *Etienne Decroux and His Theatre Laboratory*. Published by Icarus-The Grotowski Institute-Routledge.
- Decroux, E. (1963) *Paroles sur le mime*. Gallimard, Paris.
- Decroux, E. (1985) *Words on Mime*. En *Mime Journal*, Pomona College Theatre Department. Thomas Leabhart editor.
- Decroux, E. (2000) *Palabras sobre el mimo. El milagro/CNC*, México.
- Díaz, S. (2010) *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Corregidor, Colección Nueva Investigación Teatral, Buenos Aires.
- Dorcy, J. (1961) *The Mime*. Speller & Sons. New York.
- Dorcy, J. - Jacot, M. (1962) *J'aime la Mime*. Rencontre, Lausanne.
- Ekman, P. - Friesen, W (1978) *Facial Action Coding System: A Technique for the Measurement of Facial Movement*. Consulting Psychologists Press, Palo Alto.
- García Calvo, A. (1975) *Del ritmo del lenguaje*. La Gaya Ciencia, Barcelona.

- Giantsiou Watrinet, Ch. (2010) *Le mime grec Antique*. Tesis en: http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/58/66/42/PDF/These_ChrysiGiantsiou.pdf
- Gusinde, M. (1982) *Los Indios de Tierra del Fuego. Los Selknam*. Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires.
- Hernando, V. (1996) *Mimografías*. Ediciones Vuelo Horizontal, Buenos Aires.
- Ivern, A. (2004) *El arte del Mimo*. Novedades Educativas, Buenos Aires.
- Jossue, M. (1974) *L'Anthropologie du Geste*, París, Gallimard.
- Klee, P. (1998) *Bases para la estructuración del arte*. Need, Buenos Aires.
- Kusler Leigh, B. (1979) *Jacques Copeau School of Actors*. En *Mime Journal* N.º9/10. Pomona College.
- Labaig, F. (2006) *Del ritmo de la imagen en movimiento*. En: <http://paperback.infolio.es/articulos/labaig/ritmo.pdf>
- Laban, R. (1975) *Danza Educativa Moderna*. Paidós, Buenos Aires.
- Lapierre, A.-Aucouturier, B. (1984) *Simbología del Movimiento*. Científico Médica, Barcelona.
- Leabhart, T. (1989) *Modern and post-modern mime*. Macmillan, London.
- Leabhart, T. (2007) *Etienne Decroux*. Routledge, Oxon.
- Leabhart, T. - Chamberlain, F. (2009) *The Decroux Sourcebook*. Routledge, Oxon.
- Lebreton, Y. (2015) *Sorgenti, Nascita del Teatro Corporeo*. Titivillus Editoria, Pisa.
- Lebreton, Y. (2015) *Etienne Decroux La Statuaria Mobile e le Azioni*. Titivillus Editoria, Pisa.
- Lecoq, J. (2003) *El cuerpo poético*. Alba Editorial, Barcelona.
- Lecoq, J. (2002) *The Moving Body*. Routledge, Oxon.
- Lust, A. (2000) *From the greek mimes to Marcel Marceau and beyond*. The Scarecrow Press, Maryland.
- Malcún, J. C. (2011) *Los muros y las puertas en el teatro* de Víctor García. Editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- Meyerhold, V (1973) *Teoría teatral*. Fundamentos, Madrid.
- Morales, L (2019) *Notas para un taller de movimiento*. Mito Ediciones, Rosario.
- Navarra, G. (2007) *Cartilla de un oficio. Abecedario de un actor-mimo*. Fragmento Imán, San Juan PR.
- Navarra, G. (1988) *Polimnia Taller de Histriones*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- Peña, M. (2015) *Proyección del pensamiento corporal*. Ediciones teatrodelcielo.com. Quito, Ecuador.
- Pinok et Matho (2016) *Une saga du Mime*. Riveneuve editions, Paris.
- Rietti, F. R. (2010) *Jean-Louis Barrault, Artigianato Teatrale*. Bulzoni Editore, Roma.

- Stanley, A. (2019) *El viaje del mimo*. Ediciones Agata, Jalisco, México.
- Beatriz Seibel (2002) *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.
- Shipley, J.T. (1962) *Diccionario de la literatura mundial*. Ed. Destino, Barcelona.
- Trastoy, B.- Zayas de Lima, P. (1997) *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Virchez, A. (2013) *Pantomima*. Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, México.
- Zayas de Lima, P. (1990) *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Galerna, Buenos Aires.

Índice de nombres

Abarca, Pablo
Abdala, Edi
Abregú, Ángel
Abregú, Martín
Acosta, Martha
Agudelo Plata, Juan Carlos
Agudelo, Juan Carlos
Agüero, Alberto
Ahumada, Victoria
Ahumada, Victoria
Alazraki, Roberto
Almeida, Germán
Alvarado, Ana
Álvarez, Gustavo
Andronicus, Livius
Angelelli, Guillermo
Apella, Herbel
Aquino, Fernando
Aragón, Daniel
Arancibia, Senén
Aráoz, Nicolás
Arcos, Juan
Argañaráz, Marijón
Arias, Ricardo
Arnau, Ruth
Arrabal, Fernando
Arrigoni, Alfredo
Arroyo, Antonio
Artaud, Antonin
Asencio, Pablo
Avendaño, Eduardo
Ávila, Florencia
Ávila, Natalia
Azrilevich, Alejandro
Baamonde, Gerardo
Balbuena, Claudia
Balbuena, Guillermo
Baldín, Joaquín
Baños, Patricia
Barahona, Christopher
Barcena, Roberto
Bardato, Alberto
Barker, Gabriela
Barrault, Jean- Louis
Barrera, Yasmín
Barrile, Federico
Batlloera, Nadina
Bauer, Martín
Becker, Tania
Beckett, Samuel
Beiro, Jorge
Benchimol, Daniel
Benito, Eduardo
Benski, Kuki
Berbedés, Daniel
Bermant, Germán
Bernal, Goly
Bernardo, Mané
Berrade, Norma
Berrios, Gabriela
Bertoglio Eduardo,
Bianchi, Sara
Bigee, Haydee
Bing, Suzanne
Biondi, Lidia
Blasco, Raúl
Bluro, Nora
Boedo, Daniel

Bonessi, Gustavo
Bonino, Clara
Bontá, Pablo
Brecht, Bertolt
Bressan, Alma
Breyer, Gastón
Brindisi, Luciano
Briones, Diana
Briski, Norman
Brook, Peter
Bruschini, Raúl
Buchhalter, Luis
Bustos, Juan José
Cabeza, Susana
Cabrera, Magalí
Cáceres, Luis
Cacharelli, Daniel
Calabrese, César
Calviello, Ofelia
Calvo, Julia
Camelino, Eduardo
Campitelli, Paola
Campos, Norberto
Capote, Julio
Carballo, Ana
Cardozo, Carlos *Goofér*
Carné, Marcel
Carranza, Miriam
Carrizo, Ester
Carta, Juan Carlos
Carthy, Joty
Castro, Pia
Castronuovo, Julio
Catalán, Anthea
Cavas, Mauro
Cécere, Marcos
Cedeño, Rafael

Celedón, Mauricio
Cencig, Javier
Cesa, Marcelo
Chacón, Mariano
Chadad, Yamil
Chade, Santiago Lalo
Chame Gabriel,
Chaplin, Charles
Chapman, Anne
Chauqui, Miguel
Chianferoni, María Rosa
Clavijo, Daniel
Colángelo, Juliana
Colosimo, Angelo
Comesaña, Micaela
Contín, Alicia
Copeau, Jacques
Cordero, Pablo
Corlatti, Mariano
Coronel, Sebastián
Correa, Víctor
Cortés, Franco
Costa, Jorge
Couceiro, Lucas
Craig, Gordon
Cravero, Luis
Cribioli, Candela
Crosta, Franco
Crosta, Julia
Cuevas, Camilo
Cufre, Henry Gustavo
Cunill Cabanellas, Antonio
D'Aspi, Franco
Daelli, Luciana
Damonte, Mariano
Dayan, Paula
de la Cruz Sabor, Pablo

de la Cruz, Manuela
De la Parra, Marco Antonio
De Lucca, María
De Marinis, Marco
Deburau, Jean-Gaspard
Decher, Silvia
Decroux, Catherine
Decroux, Etienne
Decroux, Maximilien
Defilipo, Mirtha
Del Bosco, Mónica
Del Giudice, Carla
Del Giudice, Carlos
Della Cassa, Luis
Díaz, Carlos
Díaz, Ramón
Díaz, Silvina
Dichenna, Luisina
Didier, Néstor
Dimitri
Domínguez, Claudia
Dorcy, Jean
Dubatti, Jorge
Duran, Roberto
Echegaray, Jesica
Edelberg, Claudio
Elizondo, Ángel
Elizondo, Julia
Elizondo, Lisette
Eramy, Elio
Erostarbe, María Inés
Escamilla, Liliana
Escandrini, Eduardo
Escobar, Martín
Escobar, Roberto
Escudero, María
Espina, Roberto
Espinosa, Gabriel
Faaber, Mauricio
Falcón, Hugo
Fariña, Silvia
Faulkner, William
Federman, Enrique
Felicione, Elisa
Felipelli, Eugenio
Fernández Bunge, Silvia
Fernández, Jorge
Fernández, Omar
Ferraris, Laura
Ferrigno, Oscar
Fialka, Ladislav
Figueredo, Jorge
Fioretti, Renzo
Firpo, Emilio
Flechner, Alejandra
Flora Fábregas, Olga
Florio, Yesica
Forte, Melina
Foster, Santiago
Franzoso, Natalia
Freites, Amalia
Fuentes, Jennifer
Furriel, Joaquín
Gabín, Horacio
Gabín, María José
Gaete, Ricardo
Galeotti, Juan Pablo
Galer, Ida
Galindo, Leonor
Gallardo, Mónica
Gandolfo, Carlos
Gane, Silvio
Garber, Daniel
Garber, Daniel

García Calvo, Agustín
García Peláez, María Dora
García, Cristina
García, Fabián
García, Marcela
García, María Dora
García, Víctor
Garibaldi, Adriana
Garibaldi, Daniel
Garzón, Miguel Ángel
Gaspani, César
Gatillón Villalobos, Konnyk
Gené, Juan Carlos
Gentile, Gustavo
Genty Philippe
Gerleo, Alberto
Gilio, Eduardo
Giménez, Laura
Giudice, Carla
Goldsworth, Daniel
Gómez de la Torre, Patricio
Gómez, Verónica
Gómez, Wilfredo
González Domínguez, Rafael
González, Juliana
González, María Paz
González, Mariano
González, Matías
Grabowski, Juan Pablo
Grillo, Héctor
Grimaldi Joseph
Guerberoff, Miguel
Guerreiro, Anahí
Gusinde, Martín
Gutiérrez, Eduardo
Gutiérrez, José María
Gutiérrez, María de la Paz
Gutiérrez, Sandra
Gutmacher, Benito
Gutman, Luis
Guyon, Elianne
Guzman, Oski
Guzmán, Sergio
Haller, Marta
Handke, Peter
Hébert George
Hecker, Clara
Heggen, Claire
Henríquez, Mirtha
Heredia, Ernesto
Hermida, Eduardo
Herrera, Carlota
Hochman Claudio
Hochman, Gerardo
Iacoviello, Beatriz
Ibaceta, Leonardo
Ibarra, Roque
Iglesia, Maximiliano
Inostroza, Matías
Irigoyen, Adriana
Iruzubieta, Alba
Ishi Martin, Horacio
Isla, Santiago
Ismael, Ana
Ivancic, Germán
Ivern, Alberto
Jaimes, Jaime
Jair, Nicolás
Jelín, Lía
Josiowicz, Jesica
Juri, Mariano
Juric, Karina
Katz, Marcelo
Kaufman, Beatriz

Kotlik, Nadya
Kuchen, Ernesto
Kümmel, Oscar
Kusler Leigh, Bárbara
Labaig, Fernando
Laban, Rudolf
Lahora, Mario
Landó, Jorge
Larea, Emiliano
Larece, Vilma
Larrea, María
Leabhart, Thomas
Lebreton, Yves
Lecoq, Jacques
Leiva, Raúl Lémole, Alfredo
León, Javier
Leone, Malena
Lerchundi, Igón
Lezano, Diego
Libaak, Mauro
Lima, Jorge
Lincovsky, Cipe
Linder, Max
Litwin, Mario
Livius Andronicus
Lizarraga Gómez, Iraitz
LLinás, Verónica
Loholaberry, Gerardo
Lozano, Quique
Luna, Alberto
Maíz, Lucas
Maladesky, Sandra
Malamud, Héctor
Malatesta, Zapicán
Malcún, Juan Carlos
Malebranche, Pierrick
Maletich, Jurij

Manghi, Willy
Mansilla, Jorge
Maranesi, Rosario
Marassi, Horacio
Marc, Yves
Marceau, Marcel
Marcio, Duilio
Marcoux, Paula
Mareca, María Luisa
Mariño Clara
Maroño, Oski
Márquez, Jonatan
Marta Haller,
Martignoni, Georgina
Martín, Horacio Ishi
Martínez Bel, Claudio
Martínez Gajardo, Leopoldo
Martínez Jetro,
Martínez Ramallo, Adrián
Martínez, Carlos
Martínez, José Luis
Martínez, Pedro I.
Martini, Elena
Más, Jorge
Mascarenhas, George
Masetti, Claudio
Massey, Eva Wimpy
Massud. Amira
Matas, Susana
Matías, Pichi
Maveroff, Cristina
Mazzia, Natalia
Mazzino, Edgardo
Mazziotti, Antonella
Meguir, Laura
Melero, Antonio
Melul, Sara

Mero, Lechu
Metz, Christian
Meyerhold, Vsevolod
Mijal, Diana
Mileo, Diego
Minetti, Agustina
Mira, Inés
Mirkin, Gustavo
Mnouchkine, Ariane
Mollier, Mónica
Momeño, María Victoria
Mónaco, Romina
Monzón, Mariano
Morales, Aracily
Morales, Lidia
Morales, Mario
Morales, Pablo
Morales, Walter
Moreira, Cristina
Morel, Javier
Moreno, Analía
Moretti, Carlos
Mori, Juan
Morrison, Lydia
Moya, Viviana
Moyano, Diana
Moyano, Eduardo
Muzzio, Julia
Nanni, Daniel
Nasrala, Lucas
Navarra, Gilda
Nebbia, Litto
Nieva, Max
Noisvander, Enrique
Noriega, Fabián
Norin, Daniel
Novelletto, Diego

Noverre, Jean-Jacques
Occhipinti, Juan Carlos
Oddó, Verónica
Ogas Puga, Gisela
Olivares, Claudio,
Olivares, Karen
Olivera, Mariela
Olmedo O'Higgins, Horacio
Olmo, Ivan
Ordoñez, Tati
Osorio, Marcela
Padoin, Moragana
Paernio, Gabriel
Páez, Sergio Pachi
Palacios, Carlos
Palacios, Eduardo
Palant, Pablo
Pallares, Roberto
Pannunzio, Rubén
Parola, Esteban
Parra, Violeta
Pavlovsky, Ángel
Paz Díaz, Valentina
Paz, Miqueias
Pazos, Claudio
Pedernera, Marcela Fabiana
Pedroza, Joaquín
Pelletieri, Osvaldo
Peña Vázquez, Martín
Pereira, Pady
Pereiro, Mariana
Pérez Hernández, Fernando
Pérez Lobo, Violeta
Pérez, Manuel
Pérez, Viviana
Pesa, Rodolfo
Piaggio, Nina

Picotto, Rolo
Pinto, Emilio
Piqueras, Carmen
Piqueras, Juan
Piris, José
Plana, María Rosa
Poca Mosca
Podestá, Pepe
Poklava, Nicolás
Poma, Florencia
Ponce de León, Rosalba
Pons, Martín
Popesciel, Daiana
Porcel, Ada
Posadas, Marina Eva
Potenze, Jaime
Pradel, André
Prince, Ernesto
Pugliese, Elda
Quesada, Alberto
Quinteros, Efraín
Quinteros, Lorenzo
Quiroga, Daniel
Quiroga, Diego
Quiroga, Osvaldo
Quirós, Rodolfo
Ramírez, Olkar
Ramos Borquez, Katherine
Rey, Eliseo
Rietti, Francesca Romana
Ríos Araya, Francisco
Riquelme, Gabriel
Rivadeneira, Maiá
Riveros, Daniela
Rizo, María
Robles, Marcelo Viruta
Rocatagliatta, Sara
Rocha, Antonio
Rodríguez, Armando
Rodríguez, Camilo
Rodríguez, Diego
Rodríguez, Martín
Rodríguez, Paula
Rodríguez, Armando
Rojas Torres Liwen, Nelson
Rollet, Karina
Romero, Jorge Lucas
Romero, Pablo
Rosi, Carolina
Roskín, Héctor
Rotger, Lorena
Rouba, Pawel
Rovetta, Franco
Ruiz Díaz, Mína
Rule, Liza
Russovich, Paula
Sabio, Marcela
Salaverría, Héctor
Saldaña, Diego
Salorio, Oscar
Salusso Ricardo
San Sebastián, Álvaro
Sánchez, Nacho
Sanjoaquín, Daniel
Sansica, Raúl
Santelices, Silvia
Santos, Víctor
Sardú, Ayelén
Sardú, Rodolfo Luis
Sardú, Xochil
Sarew Marcelo
Sava, Alberto
Savastano, Patricia
Sayas de Lima, Perla

Schneider, Jaime
Schneller, Nuria
Schneller, Nuria
Scian, Daniel
Seelig, Joseph
Seguí, Cintia
Segura, Héctor
Seibel, Beatriz
Semelman Mauricio
Sepúlveda, Ismael
Serantes, Conrado
Sergio, Alfredo
Sesarego, Estela
Silva Arévalo, Gustavo
Silva, Renato
Simula, Paula
Slachesky, Pedro
Sladeck, Milan
Soler, Agustín
Soria, Laura
Soró, Claudio
Soum, Corinne
Sperlig, Enrique
Stanislavsky, Constantin
Stanley, Alberto
Stell, Graciela
Suárez, Francisco
Szulman, Patricia
Taburelli, Cuca
Tambutti, Susana
Tandarica
Terraza, Juliana
Tesolín, Aida
Thiel, Carlos
Tishler, Claudio
Tisocco, Iván
Tissier, Oscar
Tomaszewski, Henryk
Toro Villalón, María Angélica
Torres Agüero, Leopoldo
Torres, Carlos
Torres, Enrique
Torres, Fabián
Torres, Mariano
Torres, Rafaela
Trafic, Carlos
Trastoy, Beatriz
Trifiró, Rubén
Troianovsky, Daniela
Troncoso, Guillermo
Trugman, Tomás
Tuñón, Nancy
Urruchua, Jorge
Valderrama, Ángela
Vallasa, Marianela
Varela, Hugo
Vargas Milla, Pamela
Vázquez Vela, Juan Carlos
Vázquez, Emiliano
Vázquez, Ronda
Vélez, Verónica
Vera, Esteban
Veteranyi, Alexandru (Tandarica)
Vezzosi, María Laura
Vignola, Carlos
Vilaja, Alexander
Villanueva Meller, Marcelo
Villanueva, Leonel Matías
Viola, Omar
Viotto, Victor
Virchez, Alfonso
Vitale, Juan José
Viviana Grimalt,
Wasson, Steven

Weill, Etienne Bertrand

Winder, Jean

Wirzt, Manuel

Xalibari

Yurcic, Carlos

Zaballa, Daniel

Zanone, Verónica

Zapata, Katherinne

Zárate, Rafael

Zelcer, Bernardo

ÍNDICE

7	Esto no es un prólogo
11	Presentación
19	I - El Mimo de principios del siglo XX a la actualidad
21	I.1 - La palabra cuestionada
22	I.2 - Jacques Copeau y Suzanne Bing, su influencia en el Mimo moderno
25	I.3 - El Mimo Corpóreo de Étienne Decroux
28	I.4 - Mitos y realidades
33	II - El Mimo en Argentina
35	II.1 - Introducción
36	II.2 - Protohistoria
45	II.3 - Precursores
66	II.4 - Generación intermedia
93	II.5 - Los nuevos
107	III - Para pensar en un Mimo teatral
109	III.1 - La controversia de los nombres
110	III.2 - Cruces y contaminaciones
113	III.3 - Mimo y lenguaje
115	III.4 - Sincronía de los significantes visuales
116	III.5 - Dimensiones dramáticas de la acción
117	III.6 - Un arte teatral-plástico-cinético
118	III.7 - Mimodrama o Mimo teatral
124	III.8 - Cuerpo, movimiento, acción y gesto
128	III.9 - Gramática corporal

129	III.10 - Poética corporal
131	IV - Dramaturgias del Mimo
133	IV.1 - ¿Dramaturgia o proceso creativo?
134	IV.2 - Procesos creativos
137	IV.3 - Niveles de la estructura dramática
139	IV.4 - Los elementos perceptuales en el Mimo teatral
142	IV.5 - Del texto inicial al guion de acciones
147	V - El Mimo dinámico
149	V.1 - La construcción dramatúrgica
154	V.2 - Diseño y composición
158	V.3 - Ritmo e inteligibilidad
160	V.4 - Semiótica energética
162	V.5 - Factores nucleares de la teatralidad corpórea
168	V.6 - La actuación corporal
169	V.7 - Condensando
173	VI- El trabajo de construcción dramatúrgica a partir de la experiencia <i>Kloketen</i>
175	VI.1 - Un entrenamiento corporal integrado
177	VI.2 - Desde la acción a la dramaturgia
178	VI.3 - El creatorio
179	VI.4 - El creatorio como contexto de producción dramatúrgica
180	VI.5 - Orientaciones para la etapa de construcción dramatúrgica y consolidación de la estructura dramática
182	VI.6 - Organización de los encuentros
183	VI.7 - A manera de conclusión
185	VII - El Mimo al encuentro de ritos, mitos y leyendas de los pueblos originarios de América
187	VII.1 - La Leyenda del Kakuy
189	VII.2 - Un rito preteatral
190	VII.3 - El inicio
191	VII.4 - <i>Kloketen</i> 2012
193	VII.5 - <i>Kloketen</i> 2014

155 Epílogo

197 Apéndices

- 199 Apéndice I: El texto inicial o pre-texto de *Kloketen*
- 201 Apéndice II: El guion de acciones de *Kloketen*
- 214 Apéndice III: Sobre *Manifiesto, mimodrama* de y por Laura Giménez y Laura Ferraris
- 219 Apéndice IV: Los Festivales Latinoamericanos y otros encuentros de Mimo
- 230 Apéndice V: Primer Festival Internacional MOVIMIMO en Video
- 235 Apéndice VI: Cuando una idea toma cuerpo

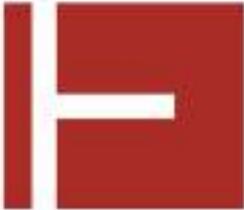
239 Anexos

- 241 Anexo I: La dramaturgia en el Mimo como modulación dinámica de la acción, por Marina Posadas
- 245 Anexo II: El despertar de un *Kloketen*, por Pablo Abarca

MIMO DINÁMICO.

Dimensiones dramáticas de la acción

Noviembre 2022 - Primera edición: 2500 ejemplares



Mimo Dinámico se inicia con una brevísima reseña sobre el surgimiento y la difusión, promediando el siglo XX, de lo que hoy conocemos como Mimo. Luego, amplía la información sobre otros importantes pioneros provenientes de distintas provincias de nuestro país y sobre nuevos cultores del género que habían quedado afuera del panorama sobre Argentina reflejado en *Mimografías* de 1996.

Lo que sigue, *Para pensar en un Mimo teatral*, son algunas preguntas que tratan de armar el eterno rompecabezas que nos plantea el Mimo. Para terminar, los cuatro capítulos con los temas que justifican esta publicación: *Dramaturgias del Mimo*, en donde se repasan las notas particulares del proceso creativo en un teatro corporal. *El Mimo dinámico*, que da título a este libro y en el que se desarrollan las *dimensiones dramatúrgicas de la acción*. Un ejemplo de *construcción dramatúrgica a partir del mimo-drama Kloketen* inspirado en un rito de pasaje del pueblo selknam de Tierra del Fuego en *El trabajo corporal-dramatúrgico a partir de la experiencia Kloketen* y, finalmente, el relato de su puesta en escena en *El Mimo al encuentro de ritos, mitos y leyendas de los pueblos originarios de América*. Seis apéndices y dos anexos amplían la información sobre varios de los temas tratados.