



BUENOS AIRES-ARGENTINA- [movimimo@educ.ar](mailto:movimimo@educ.ar)

Cuadernos MOVIMIMO - N° 7 - Septiembre 2020

Actividad de Escritura Breve

Grupo de Estudio y Reflexión 2020

Séptimo Texto

# El rol del director en el Mimo teatral

Área de Investigaciones en Mimo

Instituto de Artes del Espectáculo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

IAE

: Instituto de Artes del Espectáculo  
Área de Investigaciones en Mimo

# *Actividad de Escritura Breve*

## Grupo de Estudio y Reflexión 2020

### Área de Investigaciones en Mimo

Con el objetivo de entrenar en la reflexión y escritura por parte de los mimos actores, docentes, directores y estudiantes interesados, el Área de Investigaciones en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo, dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, ha decidido este año ampliar la convocatoria a participantes de todo el país y del exterior<sup>1</sup>.

Gracias a ello se ha formado un grupo de doce personas que escriben un texto breve por mes, todos bajo el mismo título, con la intención de poner en diálogo las distintas miradas sobre un mismo tema.

Luego de cada fecha de entrega y con todos los textos leídos, el grupo de Buenos Aires se reuniría presencialmente en la sede del Instituto de Artes del Espectáculo para debatirlos y hacer una puesta en común. A la semana siguiente, por teleconferencia, se realizaría la reunión con los demás integrantes residentes en otros lugares lejanos. Dado el contexto de aislamiento, producto de la pandemia de coronavirus, hemos decidido realizar todos los encuentros de este año por teleconferencia.

Los participantes de este ciclo de reuniones 2020 son: Melina Forte, María Dora García, Marina Posadas, Jorge Figueroa, Camilo Rodríguez y Victor Hernando por Buenos Aires; Alfredo Arrigoni, Miramar; Rodolfo Pesa, La Plata; Roberto Alazraki, Córdoba; Antonio Murillo, chileno residente en Paris; Luis Cáceres, de Ecuador y, en forma intermitente, Jonatan Márquez y Carlos Tau.

Luego de cada entrega, el grupo completo intercambia ideas en una teleconferencia, moderada por uno de sus integrantes. A continuación los textos que intentan reflexionar sobre **El rol del director en el Mmo teatral**.

Si bien la actividad no es abierta al público, los textos producidos se dan a conocer en estos

**Cuadernos MOVIMIMO,**  
una publicación especial de la revista  
*Movimimo Teatro del Cuerpo*,  
cuya versión digital puede encontrarse  
junto con los últimos números de la revista en:

<https://movimimoargentina.wixsite.com/movimimo/revista-movimimo>

<sup>1</sup>La convocatoria abierta a este grupo de estudio se realizó por mail a todos nuestros contactos de Argentina y del resto del mundo y también por la página de fb de **MOVIMIMO**.

## Jonatan Marquez

Nació en San Antonio de Padua, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Actor, poeta, profesor de teatro. Integró la compañía Teatro del Cielo - Ecuador, en los años 2018-2019. En enero de 2018 viaja a Guayaquil y profundiza con Martín Peña Vázquez y Yanet Gómez en el lenguaje de Mimo Corporal Dramático (Teatro del Cielo). Ha tomado seminarios con Melina Forte, Javier Cencig, Mariano Damonte, entre otros. Estudió objetos y evocaciones en la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo. Desde 2013 ha formado parte de la Escuela Latidoamericana de Mimo y Teatro Corporal que dirige Alberto Ivern, participando en espectáculos y festivales en Buenos Aires. Entre 2018 y 2020, ha interpretado su obra *Todo el otoño cabe en una botella* bajo la dirección de Martin Peña, en Ecuador, Colombia, Perú y Argentina. Como docente de artes escénicas, ha impartido clases en centros culturales, teatros y universidades de distintos países de Latinoamérica.

## Roberto M. Alazraki

Nació y vive en Córdoba. Estudió en el Teatro Universitario Córdoba; danza contemporánea con E. Montagnolli y en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires. Se inició en el Mimo con Daniel Cacharelli, con quien más tarde creó el grupo Teatro El Cisne con el que han presentado numerosas obras de Mimo para niños y adultos, entre las que se destacan: *Aventura silenciosa; Declinación; Formas en la Niebla* y *Estatuas*. Ha participado en el Festival Nacional de Mimo de Morón y en la Primera Bienal Argentino-Chilena de Mimo. Se ha formado en el campo del Mimo a través de estudios de Mimo Corporal sobre las Series Pedagógicas de Yves Lebreton (investigación autónoma), el Workshop Mimo corporal dramático dictado por Ricardo Gaete y el Seminario Técnica De-croux, también de Gaete. Dicta anualmente talleres de Mimo en su provincia.

## Melina Forte

Se ha formado en diversas técnicas escénicas, profundizando en el movimiento, la composición y expresión corporal. Comenzó practicando gimnasia deportiva y ballet, para seguir con variados estilos de danza y luego, de teatro. Estudió en Buenos Aires y viajó a Salvador de Bahía y Madrid en busca de nuevos horizontes de aprendizaje. Sus investigaciones la llevaron al encuentro con las danzas sacras afro - brasileras y al Mimo Corporal, actividades que adoptará como base de sus creaciones en la escena. Ha participado en numerosas experiencias teatrales ocupando los roles de intérprete, directora, coreógrafa y/o asistente. Sus principales maestrxs e inspiradores en danza, teatro y vida son Sarita Dulzadelli, Roberto Escobar, Igón Lerchundi, Eva De Bartolo, Vera Passos, Rosángela Silvestre, Augusto Omolú y Gilda. Trabajó como docente en el Mimoteatro Escobar- Lerchundi. Actualmente coordina cursos de entrenamiento físico y actoral y continúa su desarrollo como intérprete, coreógrafa y directora en diversas obras de teatro y danza. Es integrante del equipo docente del Área de Investigaciones en Mimo.

## Rodolfo Pesa

Realizó estudios de Mimo con Alberto Sava y en el MimoTeatro de Roberto Escobar e Igon Lerchundi. Se formó en Taichi con Vicky Kotula; Clown con Cristina Moreira; Senso-percepción en el Estudio Patricia Stockoe; iluminación teatral con Luciana Giacobbe y Sergio Beroiz. Realizó varios talleres de Mimo Corporal con Ricardo Gaete. Obras en las que actuó y dirigió: *Ahí va; Impunidad; Sillados* y otra en producción. Participación en cine: *Las espuelas misteriosas* y *La trayectoria del silencio*. Desde 1985 y continúa, es profesor de la cátedra de Pantomima de la Escuela Municipal de Teatro de La Plata. Cofundador de la *Escuela de Mimo del Sur*, Quilmes, Buenos Aires. Es integrante del equipo docente del Área de Investigaciones en Mimo.

## María Dora García

Profesora de historia, Mimo y expresión corporal. Instructora en gimnasia rítmico-expresiva Sistema Milderma, Eutonía, Feldenkrais y gimnasia consciente. Se ha formado también en escritura con Mauricio Kartúm. Ha impartido talleres corporales para la salud en distintos hospitales e instituciones públicas y privadas. También los talleres artísticos: Las vivencias en el arte del mimo; La obra artística es posible; Taller-muestra Nos mimamos un poco. Ha participado o participa en el Frente de Artistas del Borda; Asociación Argentina de Mimo; MoTRICS: trabajadores corporales para la salud; MOVIDA: trabajadores corporales en la atención comunitaria; Red de Arte y Cultura en función de la transformación social; directora de TxI Morón; directora del grupo teatral Tablas Migrantes; Mujeres de Artes Tomar. TuMMBANDA: Tambores urbanos en manos de mujeres. La Plaza en la Caja: Mujeres de canto con caja. Fundadora y Coordinación general Mujeres Desapuradas:performances callejeras. Fundadora y coordinadora del grupo Banderita Colorada, mujeres de canto con caja. Ha publicado *Mujeres Desapuradas y de cómo se enredaron en las redes*. Colección Río de la Plata. Junio 2019, Buenos Aires, y distintos artículos para la revista Movimimo. Es integrante del equipo docente del Área de Investigaciones en Mimo.

## Luis Augusto Cáceres Carrasco

Actor, director, investigador teatral y mimo. Licenciado en Artes especialización Actuación Teatral y magíster en Estudios del Arte, Universidad Central del Ecuador. Profesor de actuación y expresión corporal en la Carrea de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. Actualmente es director del grupo de mimo y pantomima *La Buena Compañía*, de la *Compañía Ecuatoriana de Mimo* y del *Colectivo Teatral Arista*. Miembro de la Red Latinoamericana de Mimo y presidente regional de la Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal. Ha sido invitado a festivales y encuentros nacionales e internacionales. Ha participado como ponente en Ecuador, Argentina, Chile, Perú, Colombia, Venezuela, Costa Rica, Cuba y Honduras. Ha publicado: *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral* (2015) y *Ensayos sobre mimo y teatro* (2013). Es integrante del equipo docente del Área de Investigaciones en Mimo.

## Víctor Hernando

Se formó como mimo con Alberto Sava, con Roberto Escobar e Igón Lерchundi y en la Escuela de Ángel Elizondo, con quien –además- tomó clases personales de dirección y dramaturgia. Realizó el seminario Mime Corporel, dictado por Thomas Lehabart en París. Ha dictado la cátedra Movimiento Expresivo en el Collegium Musicum de Buenos Aires, y la cátedra Formación Corporal y Educación del Movimiento en la Escuela de Mimo Contemporáneo de Sava. Fue secretario y presidente de la Asociación Argentina de Mimo. Co-organizador del IV Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo. Asistente de coordinación del Encuentro de Mimo de la Ciudad de Buenos Aires, Teatro de la Ribera, agosto de 1997. Miembro de la Comisión Organizadora del Encuentro Nacional de Mimo, del 14 al 17 de agosto de 2002, en el Teatro Municipal de Morón. Miembro de la Comisión Organizadora del Xº Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, realizado en Mar del Plata en 2003, y de otros encuentros nacionales e internacionales. Con su Escuela Itinerante MOVIMIMO dicta el Seminario Dimensiones Dramatúrgicas de la Acción, con la asistencia de Jennifer Fuentes. Desde sus inicios en el Mimo se ocupó de investigar acerca de la historia y la teoría de los lenguajes corporales, el capítulo Teatro de Mimo, en colaboración con Perla Zayas de Lima autora del *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*, de 1990; el libro *Mimografías*, de 1996; y el aún inédito *El Mimo teatral*, son productos de esas indagaciones. Dirige el Centro de Investigación y Experimentación Movimimo, y coordina el Área de Investigaciones en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

## Camilo Rodríguez

Nació en 1995 en Santa Teresita, Partido de la Costa, provincia de Buenos Aires, en donde terminó su bachillerato con orientación artística. Posteriormente residió en La Plata donde inició sus estudios en psicología y filosofía hasta 2018, año en el que ingresó en la Escuela Argentina de Mimo dirigida por Ángel Elizondo. Ese mismo año asiste a un curso intensivo de Ricardo Gaete y en 2019 realiza con él el primer año de la escuela EscenaFísica. Actualmente continúa en la escuela de Elizondo, forma parte de su comisión de estudiantes y es asistente de la materia *Reglas de base de la representación mímica* que dicta Iván Tisocco, con quien también trabaja en una obra en construcción.

## Alfredo Arrigoni.

Trabajó con Norman Briski, en el Grupo Octubre en 1972. Ese año viaja a España y estudia teatro con William Layton, Juan Carlos Plaza y Antonio Llopis. Expresión Corporal con Arnold Taraborrelli, en el teatro T.E.I., en Madrid. Pantomima con Pawel Rouba, en el La Escola de Mim y Pantomim en L`Institut del Teatre de Barcelona. Recibe una beca de la Escola de Mim y Pantomim para perfeccionar el arte del Mimo y la Pantomima dramática, en Wroclaw y Szczecin, Polonia. Participa en *Wieczor pantomimy* (Noches de Pantomima) en Wroclaw en el Teatro Kalambur. Seminario con Darío Fo sobre *Commedia Dell`Arte*. Con el unipersonal. *Mister Buffo*, de Darío Fó, viaja por toda Italia. Participa en numerosos Festivales Internacionales en Polonia, Italia, España, Francia. Con *Flowers* de Jean Genet, *Sueños de una noche de verano* de Shakespeare, y *MR Punch*, en la compañía de Lindsay Kemp. Fue profesor en la Escuela Nacional de Arte Dramático y viajó por toda la Argentina ofreciendo performances, talleres, cursos, y conferencias, sobre el Arte del Mimo, *Commedia dell`Arte* y otros temas relacionados al Cuerpo y la Cultura. Entre sus espectáculos se destacan: *El jinete blanco del apocalipsis*; *Las mil y una amerika*; *La tempestad*, de William Shakespeare en clave de teatro gestual; *Diario de un loco*, de Nikolai Gogol, obteniendo dos nominaciones para el Estrella del Mar 2011; *Casa Tomada y Torito*, de Julio Cortázar, en clave de pantomima dramática; la Conferencia-Performance *Commedia dell`Arte, Siglo XXI* y la presentación en el VIII Festival Internacional de Pantomima, La Habana 2018, con su espectáculo *Pantomima tango*.

## Antonio Murillo Valenzuela

Nació en Chile y practica el Mimo desde 2015. Actualmente es estudiante del máster en estudios teatrales en la Universidad Paris III Sorbonne-Nouvelle. Estudió Mimo con Leopoldo Martínez en Chile y en la Escuela Internacional de Mimo Corporal Dramático, dirigida por Ivan Baccioci entre 2017 y 2019, en París. En Chile y en Francia ha presentado varios trabajos con los que ha buscado darle sustancia a una dramaturgia y a una teatralidad propias del Mimo Corporal.

## Jorge Figueredo

Es profesor de Educación física. Se formó en los *Talleres de Mimo y Teatro Corporal* del Centro Cultural Ricardo Rojas, UBA, con el profesor 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; Totus tus; La liturgia de las horas*, Premio Nacional de Mimo 1997; *Imaginario, laboratorio de colores*, Primer puesto Encuentro de Mimo de la Ciudad de Buenos Aires, 1990. Y ha actuado y co-dirigido *Lit Dure*, 2011. Co-fundador de la Compañía Buster Keaton, 1997 y co-fundador e integrante de La Barca Teatro, 2003. Organizador del Espacio permanente de Mimo, 2011; presidente de la Asociación Argentina de Mimo 2009-2012. Es integrante del equipo docente del Área de Investigaciones en Mimo.

## Marina Eva Posadas

Estudia en la Escuela Argentina de Mimo (EAM) que dirige Ángel Elizondo, entre 1992 y 1998. Integra la Compañía Argentina de Mimo que presenta *La Clase de Cant*, en el marco del VIII Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo. En 1998, conforma y dirige el grupo Un verbo en infinitivo, con quien ensaya *La internada Luz*, de Yamil Chadad. En 1999 se especializa un año en la materia *Dirección* en la EAM, e ingresa a la UBA, para la carrera de Artes. Integra el grupo La Palanca con quien presenta la creación colectiva *El agujero en el ladrillo*, en el X Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo. En 2014 colabora con Víctor Hernando en la organización de la Primera Bienal: La escena corporal. En 2015 participa en el *Grupo de Estudios Movimimo*. Desde 2016 es Secretaria del Área de Investigaciones en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo de La Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Durante el segundo cuatrimestre de 2016 dictó el *Taller de Mimo* en el marco de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Letras. Durante el año académico 2017 dictó el seminario *Dramaturgia en el teatro de acción*, que forma parte del programa de actividades del Área de Mimo del IAE, e integra su equipo docente. Es integrante de la redacción de la revista *Movimimo*, desde 2016.

# Roberto Alazraki

Córdoba

robertoalazraki@gmail.com

La escritura de este grupo se ha ido tiñendo capítulo a capítulo, cada vez más de citas autorreferenciales, de bio data. Es una suerte que así haya sucedido tanto por haber sido un deseo mío desde el primer envío, cuanto porque hay temas, como este, de los que me es imposible hablar/pensar desde otro lugar que no sea el de mi propia experiencia (nueva comprobación de mi flaqueza teórica).

Dividiendo mi trayectoria artística en dos, una parlante y la otra no, en esta última, la llamada “género mimo”, nunca trabajé con director, entendido este como el ser que no participa de la escena, de su re/presentación, sino de su construcción y puesta en escena.

Sugiriéndolo como posible, y abriendo esa discusión también, digo que yo dirijo mis propias producciones conjuntamente con mi compañero de trabajo, somos nuestros propios directores. Hemos abordado, más allá de cualquier juicio de valor, las distintas tareas que atañen a una creación: idea, composición, dirección, producción, interpretación.

Me fui acostumbrando a ese modus operandi; en los primeros tiempos sufriendo y lamentando la ausencia de una mirada que pudiera registrar, más objetivamente si se quiere, el proceso de improvisación y construcción de escena, y también devolvernos una sugerencia que sirva para acumular, ampliar, profundizar, corregir,

quitar, y mejorar la expresión.

Algunas veces suplimos parcialmente ese deseo, esa carencia, invitando a amigxs de esxs que uno sabe que, aún no siendo del palo de arte corporal, son almas sensibles que siempre ayudarán, que siempre aportarán algo con la manifestación de su sentir, luego de compartirles un ensayo.

Y ya pasados los años, las veces que como elenco nos interrogamos o nos dispusimos a pensar a quién podríamos invitar a que dirija una obra que comenzábamos a producir, nunca llegamos a definirnos por ningún nombre. ¿Por qué? Porque, creo, percibimos que para dirigir una obra de nuestro género había que estar vinculadx, interesadx, in/formadx en este tipo de teatro. Y no encontramos en nuestra ciudad, quien se dedicara o tuviera la aptitud para interpretar un guión escrito del modo en que nosotros lo hacíamos, como un desarrollo temático que se transformará en partituras de acciones. Confieso que estuvimos más cerca de pensar en una persona ligada al mundo de la danza que al del teatro de texto.

O quizás fuera por el sistema de trabajo propio del grupo: ir al espacio al encuentro de las acciones que valgan como repercusión interior de un estar emotivo, de un pensar, o de una afec-tación exterior, y entonces suponer que somos nosotros mismos los mejores y más objetivos ojos críticos del resultado. Y también, nobleza obliga, reconozco que por la comodidad de no incluir una persona más al trabajo. Una sensa-ción sumamente endogámica fruto de antiguos desalientos.

¿Cuál fue mi rol como director de mis propios trabajos y los de mi compañero?

Valorar siempre algo rescatable de lo que se muestra. Propiciar una actitud acumulativa de pequeños logros que se van ordenando en un desarrollo. Expresar con amorosidad lo que vemos como poco interesante, o muy extenso, o incomprensible; lo que se debe corregir. Recalcarn siempre la necesidad de atender al ritmo y a la síntesis. Señalar las partes que se aprecian como repetidas o similares entre sí. Incentivar el riesgo, la sorpresa, la sugestión, el misterio. Ser paciente, comprensivo. Generar un clima de alegría, de disfrute. Mofarnos de nosotros mismos; aceptarnos ridículos. No engancharse mal, nunca. Quitarle la importancia, el peso, al acontecer. No perder de vista nunca la inutilidad de lo que estamos haciendo, que es lo que lo hace invaluable.

## Alfredo Arrigoni

Miramar, Buenos Aires.

lasmilyunaamerika@yahoo.com.ar

El concepto de mimo teatral abarca dos dimensiones del arte dramático; el Mimo y el Teatro.

El director teatral es una figura que toma relevancia a partir de finales del siglo xix. El sistema de Konstantin Stanislavsky, marca no solo un sistema de actuación sino un modo de dirigir que revoluciona la escena de finales del siglo xix; después vendrá Meyerhold y los grandes directores del siglo xx. Antes ese rol lo asumían los mismos actores, o el capocómico de la compañía. En el género específico del Mimo, la figura del director, es aún más imprecisa, dado que son los mismos mimos-actores que, usualmente en montajes unipersonales, se auto dirigen.

Es por ese motivo que me limitaré, en este tema, a escribir mis impresiones personales que emanan de mi experiencia en la práctica del Mimo y del Mimo-Teatro.

El rol de director puede asumirse desde los siguientes modos (insisto, en los que yo he tenido experiencia): a) Director protagonista. b) Director omnipresente. c) Director artista.

Protagonista, es cuando el director participa en el desarrollo de la obra, como actor y dirige a sus compañeros, desde el interior de la misma; o si es unipersonal, se dirige a sí mismo.

Omnipresente, es cuando el director asume sus funciones desde fuera de la obra, atento a todas las particularidades, tanto las pertinentes a

la actuación de los actores, como a la puesta en escena en general.

Artista, es cuando el director asume junto con los actores la responsabilidad de encarar un tema como excusa, para hurgar dentro de sí mismos y entregar como un rito mágico, el universo único y fantástico, del hecho teatral.

El director, en todas sus modalidades, tiene como función sostener la coherencia entre todos los signos teatrales, determinando su ubicación en tiempo y en el espacio, su composición y su jerarquización, de modo tal que conformen un sistema significante único, que modelará un significado; delineará un punto de vista y marcará un sentido. Debe tener la capacidad de discernir con claridad y precisión, los distintos métodos y lenguajes artísticos elegidos para alcanzar los fines que se propone el grupo, tanto en el plano estético, como así también en el plano ético y profesional. Los distintos sistemas y métodos de actuación deben ser tenidos en cuenta, para alcanzar un mayor brillo interpretativo. (Considerando al Mimo como una dimensión particular del Arte Dramático en general).

El director en el mimo teatral definirá también los recursos estilísticos a usar, que la tradición teatral pone a nuestra disposición, como son los recursos de identificación o distanciamiento; distanciamiento o extrañamiento. Cuando usa este último recurso lo podrá identificar y profundizar, dentro de un contexto paródico, irónico, grotesco o poético. Deberá definir y sostener el tono dominante entre todos los elementos constitutivos del hecho teatral, cualquiera sea su modalidad opera-

tiva, ya que es el rol del director quién tiene la responsabilidad de mantener la unidad y organicidad de propósitos e intenciones, tanto personales como grupales. Es en este punto donde el director mostrará su maestría en manejar los secretos particulares de cada uno de los personajes, como así también manejar los secretos grupales.

El Mimo es un arte que permite, por sus características relacionadas a su corporalidad (entendida como espacio exterior de nuestro cuerpo) y su corporeidad (entendida como espacio interior de ese mismo cuerpo), vincular íntimamente las dimensiones del pensamiento, del sentimiento y de la voluntad del alma del artista, dentro del desarrollo de las acciones dramáticas. Es por este motivo, tal vez, que posibilita a actores y directores que cultivan este arte, deconstruir la tradición teatral existente para, a través del juego creativo, construir nuevas relaciones vitales (combinación de pasado y actualidad), y estructurales (combinación de géneros), al modo de los viejos Comediantes del Arte. Pues fueron estos comediantes (actores, mimos, juglares) quienes, durante los siglos xvi y xvii, deconstruyeron la tradición teatral de su época, para volver a reconstruir aquello que ha pasado a la historia del teatro, con el nombre de *Commedia Dell`Arte*.

Mi visión particular del teatro es la presencia clara de un conflicto, que debe resolverse en el marco de la estructura dramatúrgica presentada. Todo el juego dramático de los actores está orientado hacia la presentación, desarrollo, *címax* y desenlace del conflicto planteado.

El mimo teatral, entonces, al encarar una dramaturgia centrada en su corporeidad, y en los conflictos que esta plantea en sus relaciones con su entorno (medio ambiente, personales; sociales; culturales), profundizará la tensión plástica existente entre los intérpretes, y los distintos planos y niveles de sus cuerpos, y es en este aspecto, que el director extremará sus facultades, para mostrar a su público, por qué no usa la palabra y elige al Mimo, como medio de expresión. Y es en este punto donde madura, su personal desafío.

En mi experiencia como mimo-actor o director he trabajado en distintas modalidades, y he aprendido mucho de todos mis maestros, pero no he respetado (artísticamente hablando) a ninguno de ellos, en afinidad con lo que siempre me han aconsejado: práctica, entrenamiento y ensayo sin pausa ni descanso pero, al momento de actuar, olvida todo y echa tu vuelo al viento. Si eres en verdad bueno para este arte, al final de un cierto tiempo, tendrás muchas perlas para recoger y, con ellas podrás hacer nuevos collares o nuevos juegos de abalorios.

## Luis Cáceres

Quito, Ecuador

Corregido y aumentado de: *El director en la poética del mimo*. Revista Movimimo 19, noviembre de 2017.

La idea de dirigir un espectáculo escénico es encaminar, alinear, ordenar, disponer varios lenguajes, códigos, conceptos en una sola estética, logrando una `armonía` —sonante o disonante—, visual, auditiva, perceptiva. El rol del director es amalgamar la interpretación del actor en pro de un resultado. El director de Mimo necesita intérpretes que puedan aportar a la construcción de lenguajes no verbales.

Estos lenguajes o poéticas tienen dos formas de ser abordadas: la primera se refiere a las ideas del director y cómo este ve las escenas y la obra en su totalidad; necesita mimos que ejecuten las propuestas escénicas de composición del director para posteriormente incluir la interpretación —sentimientos y emociones—. Como intérprete, el mimo debe justificar cada movimiento, cada ritmo, cada desplazamiento marcado en el espacio y con el uso de recursos concretos que la técnica del Mimo ofrece encontrar su propio *tempo*, su *bios* interpretativo.

José Vacas trabajó desde esta perspectiva cuando dirigía. Armaba casi una coreografía, marcaba cada movimiento, cada desplazamiento en el espacio, utilizaba compases para determinar el ritmo en el intérprete. Inicialmente, como mimos, no comprendíamos qué estábamos haciendo, pero poco a poco se construían los diálogos y las situaciones. El intérprete debía interpretar dentro de esa base de movimientos y cumplir rigurosamente cada partitura.

La segunda forma consiste en permitir al intérprete crear sus propias partituras a partir de la exploración y vivencias de las situaciones dramáticas. Las acciones, el uso del espacio, inclusive las propuestas significativas son ideadas por el intérprete, es lo que Eugenio Barba llama “montaje del actor” (2012, p. 189). Se convierte en un intérprete propositivo, sin descuidar su *bios*, su presencia

y su percepción. El director toma las ideas y la organiza, la ordena y la dispone según una estética y una propuesta.

Esta es una forma de trabajo que Petronio Cáceres sostiene. A partir del juego escénico propuesto permite a los intérpretes improvisar, jugar, desgastar las posibilidades sobre un tema, luego selecciona y adiciona sus propias consideraciones y finalmente fija la escena. El juego escénico inicial es una propuesta sobre uno de los conceptos de la obra o sobre el conflicto del drama. En el transcurso de las improvisaciones puede incluir objetos o va adicionando consignas, acciones, ritmos, movimientos, muchos de ellos nacen de lo que mira, lo que evocan las improvisaciones y qué pueden aportar al concepto del montaje.

A partir de esas dos líneas, el director cumple su labor. En los dos casos es importante trabajar con mimos que conozcan y tengan asimilado en su cuerpo un mismo lenguaje escénico y la técnica, de las múltiples escuelas de mimo, sea cual fuera; son metodologías que permitirán trabajar en estas dos formas de dirección.

El director escénico busca en el mimo un alto nivel de conciencia corporal —no solo de destrezas— y un manejo de la presencia: es ahí cuando la técnica del mimo se vuelve fundamental, ya que genera en el intérprete una disposición corporal, un cuerpo preexpresivo, un cuerpo vivo siempre alerta y sensible a estímulos internos y externos. Esta idea de tener un cuerpo dispuesto no está determinada por una anatomía atlética o una fortaleza visible, no es una cuestión de forma. Es un cuerpo energético o energizado, un cuerpo listo para la interpretación. No es una disposición cotidiana, es una disposición escénica que necesariamente va más allá del mundo real: extracotidiana. Por eso muchos directores de Mimo también pueden trabajar con teatristas entrenados en danza o acrobacia.

Es importante comprender que, una vez que el director encuentra en el intérprete un cuerpo presente, viene la segunda etapa de trabajo: la construcción de metalenguajes o lenguajes no verbales. Cómo generar significaciones,

sintaxis corporales, imágenes físicas: una poética corporal. Al no utilizar la palabra y ser la acción física el motor del mimo, el director debe poner atención en la misma acción (*el qué*) y los modos de esta acción (*el cómo*), utilizando el cuerpo como órgano expresivo, para lograr hacer “visible lo invisible”, que en este caso sería la intención (*el para qué*).

El director debe omitir la descripción y la ilustración gestual, que sería una traducción de la palabra, para entrar en un mundo de significaciones conceptuales y de construcción de corporalidades que van más allá del lenguaje hablado. En el montaje de una obra de Mimo se debe crear y afectar sensibilidades a través del uso de la técnica y el director debe generar una gramática del cuerpo en el tiempo y el espacio, una sintaxis escénica que ya no es solo una partitura corporal.

Tomando un texto para adaptar o creando una pantomima, el director y los intérpretes se esfuerzan por contar una historia o manifestar una emoción o un concepto, es decir que la corporalidad debe decir y expresar más allá de la cotidianidad. La ventaja del Mimo y la pantomima es que se puede dirigir desde la extracotidianidad, desde lo no natural; eso posibilita la construcción poética. En un mimodrama existen acciones dentro de un conflicto o situación; hay un superobjetivo y en algunos casos, cuando se trabaja con personajes, hay varios objetivos y tareas. El mimo decodifica la acción, la dinamiza; a través de la técnica se facilita la extracotidianidad y ahí aparecen las significaciones, los códigos que permitirán al director organizar, en función del espectáculo, la sintaxis del cuerpo que el intérprete ha creado y ejecutado.

Las acciones, el *qué hace*, desde la técnica, deben modelarse para lograr una actitud corporal o un modo: el *cómo lo hace*; es ese juego actitudinal o modal el que permite hacer visible la intención: el *para qué*. En la gramática se define al enunciado y a la enunciación; la acción corresponde al enunciado de un lenguaje y la enunciación al modo de ese lenguaje, es decir, al cómo se dice o a las actitudes que denotan emociones o sentimientos. Las intenciones son lo oculto. En la cotidianidad una per-

sona oculta sus intenciones, pero en la escena deben hacerse evidentes: la intención o el *para qué* se manifiesta cuando la acción y los modos, desde el uso de la técnica extracotidiana, permiten que se unvele, eso es “hacer visible lo invisible” y el director está ahí para que esto se logre.

El Mimo como arte y el uso de sus principios permiten al director y al mimo propositivo encontrar, crear y reconstruir metalenguajes o connotar. El director sabe que los metalenguajes facilitan organizar las acciones y los modos en pro de una sintaxis corporal y escénica, comprende que la connotación deja ver la intención, lo oculto, lo que está más allá del relato, el paradigma, es decir, el concepto. Cada uno de estos ejes: el sintagmático y el paradigmático cumplen funciones específicas en el montaje, permiten entender la narración y el argumento, y asociar las ideas hacia una conceptualización o premisa.

En el libro *Una poética para el cuerpo* (Cáceres, 2015) explico: “El concepto se logra cuando sustantivamos el verbo de intención, por ejemplo, el verbo ‘uir’ se convierte en ‘la huida’, ‘evadir’ en ‘la evasión’, consolar en ‘el consuelo’”. (p. 90). Es este el nivel en el que el director debe trabajar para el espectáculo. El director ordena, dirige, dispone las acciones, los modos de la acción y las intenciones para lograr una significación fundamentada en el concepto general de la obra. Siempre hay una construcción permanente de varios conceptos, el trabajo del mimo y fundamentalmente el del director están enfocados en esta construcción de metalenguajes y connotaciones. Durante el trabajo de montaje estas dos categorías se hacen presentes permanentemente. El director toma una significación y a partir de ella concreta estos metalenguajes o los connota. Roland Barthes en *La aventura semiológica* (2009) explica este proceso al exponer que una significación incluye dos planos: el expresivo y el de contenido, muy similar al enunciado y la enunciación. Traduciendo su sistema al lenguaje corporal podemos plantear que cuando una significación corporal sufre una inclusión de otra significación corporal en el plano del contenido se genera metalenguaje, y cuando una significación corporal sufre una inclusión de otra significación corporal en

el plano expresivo se logra la connotación (Cáceres, 2015). Es decir que el trabajo sobre la acción permite generar estos nuevos lenguajes corporales hacia lo sintagmático, lo narrativo, y cuando se realiza el trabajo sobre lo modal, la actitud, el *modus*, se logra hacer visible la intención, connotando.

He visto en los espectáculos de Mimo, de diferentes tendencias y escuelas, que esto se cumple. Es decir que el director de Mimo, sabiendo o sin saber la fórmula, logra organizar el espectáculo. La fórmula no es importante; la sensibilidad de los mimos y del director, así como el manejo de las bases técnicas, permiten al director cumplir su rol como parte de una obra artística escénica.

Para terminar, hay que recordar que no importa qué tipo de director es y qué tipo de intérprete dispone, lo fundamental es reconocer su función como organizador de metalenguajes y connotaciones hacia una construcción poética dentro de una tendencia, estética o escuela, sin importar tampoco si la obra es basada en un texto, adaptada o de creación colectiva. Todo esto para llegar a la etapa final de todo arte: ofrecerlo al público y que se convierta en una experiencia sensible.

#### Referencias

- Barba, E. y Savarese N. (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico.
- Barthes, R. (2009) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidos.
- Cáceres, L. (2015) *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*. Quito: Red Latinoamericana de Mimos.

# Melina Forte

La Boca, Ciudad de Buenos Aires.

melforte@gmail.com

Como muchxs mimxs lo hicieron, he incursionando en algún momento en la creación sin directorx, o al menos eso era lo que yo pensaba...

En lo que no reparaba era en que en estas creaciones contaba con el apoyo de muchxs colegas y maestrxs que intervenían en mi trabajo, presenciando ensayos, brindándome consejos, opiniones. Cuando fui capaz de darme cuenta de esta situación, supe que toda esa gente que había intervenido en el proceso de la composición eran un grupo de directoras y directores que habían guiado mi obra. Todxs y cada unx de ellxs, habían puesto su impresión en el trabajo. Si bien, en este caso, hablo de un espectáculo que nació de mi creación principalmente y las decisiones finales de puesta en escena las tomé definitivamente yo, sería soberbio de mi parte desconocer aquellas manos que me fueron tendidas en el desarrollo caótico de la creación. A veces, idealizamos la figura de la dirección, pensando que es quien maneja absolutamente todo, y que lxs intérpretes somos simples títeres de esa figura. Aunque lo neguemos, muchas veces tenemos esa idea jerárquica en el inconsciente. Yo creo, si lo pienso detenidamente, que hay muchas clases de directorxs, algunxs acompañan un proceso, otrxs imponen sus ideas, en algunos casos son responsables absolutos de la puesta en escena, en otrxs no.

Entonces, ¿cuál es el rol que asume la dirección en realidad cuando hablamos del Mimo?

A veces, creemos que la presencia de la dirección en el Mimo es prescindible, yo creo que que cometemos un error, considero que el rol que debe tener la dirección en una creación de Mimo es de co-creación, si no en todos, en la mayoría de los casos. Creo que lxs intérpretes tienen un papel fundamental en la composición, ya que no sólo siguen un libreto si no que aportan su imaginación y hacen visible lo que la obra requiere. Al menos en mi experiencia ha sido así, sinceramente nunca me encontré con una obra escrita sin margen para la improvisación, sí con libretos flexibles y susceptibles a ser enriquecidos y modificados. Y creo que es por este factor por el que muchas veces nos creamos que no necesitamos dirección, que nos valemos para crear un espectáculo porque somos capaces de dominar la técnica.

Creo que eso es caer en un error, y que el rol que debe asumir la dirección, es fundamental y es acaso, a veces más difícil que en la tradición teatral en donde hay palabra y un libreto a seguir, porque lxs directorxs deberá acompañar el laboratorio creativo, realizando recortes, haciendo propuestas, etc. En estos casos la dirección nada en un mar de incertidumbres, y necesita la suficiente capacidad de improvisación y concentración para llevar a buen puerto una creación que puede naufragar en una catarata de buenas ideas mal organizadas y desborde de ego.

---

# Dora García

Ciudad de Buenos Aires.

mariadoragarcia@gmail.com

*Cada nacimiento se expresa en términos de una radical capacidad de comenzar algo nuevo y sorprendente que no estaba previsto.*

Bárcena y Mélich, sobre Hannah Arendt.  
Natalidad, narración y hospitalidad.

*No aprendemos nada con quien nos dice "Haz como yo". Nuestros únicos maestros son aquellos que nos dicen "hazlo conmigo", y que en vez de proponernos gestos para reproducir, saben emitir signos despegables en lo heterogéneo.*

Gilles Deleuze

Lo inmediato que aparece ante esta propuesta, es un recuerdo sobre mis primeras experiencias en el arte del Mimo, a las cuales devine ya mayor. Se refiere a un compañero con el que realizamos varias incursiones teatrales, donde yo hacía las veces de actriz-autora-directora. Lo consideraba de una sensibilidad e interpretación notorias. Mayor fue mi sorpresa cuando en su primera actuación bajo la capa de un director consagrado, desaparece en escena, se desintegra, no existe. Esto provoca mi posterior consejo de abandonar tal compañía, además de reflexiones que aquí volcaré.

Lo segundo que aparece es el escrito realizado sobre el espacio teatral donde menciono a algunos directores y cómo su impronta personal había generado cambios en los roles de esa tríada que constituían actor, director y autor, durante el siglo XX.

Tema 1, para ordenar, después se mezclarán. El director consagrado era a la vez su maestro en el arte del Mimo, por lo que viene a mí la pregunta, el director *¿es pedagogo también?* El maestro no hay duda, pero cuando se desdobra, *¿deja de lado lo pedagógico para pasar a ser sólo director-observador?*

Tratando de desentrañar esos roles fijaría algunos conceptos arraigados profundamente en mí: *"el enseñar no existe sin el aprender, significa involucrarse con la curiosidad del alumno y los diferentes caminos y senderos que ella lo hace recorrer. (...) enseñar enseña al educador a enseñar."* (Freire, 1994)

Desde este ángulo el profesor se involucraría para encontrar los caminos en que su trasmisión sea efectiva, conociendo los recursos con los que cuentan los supuestos receptores. Mas allá de dilucidar si en el arte del Mimo se efectiviza esta pedagogía, en la dirección es indispensable la *mirada* profunda y de validación de los actores para lograr un entendimiento franco y directo donde puedan brillar. Aprender a conocerlos y descubrir los caminos hacia el logro de lo buscado, es el desafío del director. Algo enseña y algo aprende. Algo enseñan y algo aprenden ambos roles. Si el director no valora las búsquedas del actor difícilmente éste logre hacer un buen trabajo. En este *viaje* conjunto creo que el director se mueve con un *horizonte*, sabe dónde quiere llegar, pero van descubriendo juntos *cómo lo dicen*. Este *equilibrio*, difícil de sostener por distintos narcisismos, inseguridades y personalidades, donde el director hace las veces de un *coordinador del trabajo*

*del actor*, es el que permite llegar a buenas resoluciones, sin autoritarismos. Dice Ariane Mnouchkine sobre el narcisismo “*un poco hace falta, pero en dosis homeopáticas*”.

Ella era una de las directoras nombradas en el artículo sobre espacio teatral (tema 2), dando otro lugar a los actores. A ellos se los ama, se los lee, se los escruta en sus decires corporales, esos inconscientes o no, esas energías fluyentes que hablan sin hablar. El director lee todo eso, si no lo lee, si no lo mira, si no lo ve, habrá algo que la obra dice sin que él se dé cuenta, o algo quedará sepultado o encriptado en el cuerpo del actor (pasible de ser leído o no). Desde esta perspectiva acuerdo con lo nefasto del director represor que nos marcaba Bernard Dort y coincido con la mirada de Barba. Los tres mencionados hacen a ese tránsito del teatro de director al teatro de actor, y a la función del director-spectador. Sigue vigente la pregunta si además es director-pedagogo.

Quien escribe o dirige una obra de teatro, algo quiere trasmitir, algo considera que tiene para decir. Las temáticas versarán sobre intereses particulares inscriptas en la cultura general de un país, continente, mundo. De la amplitud de su universo personal dependerá la profundidad de tratamiento. El teatro es transmisor de pensamiento, memoria y cultura, lo hace a través de técnicas inmersas en el mundo anterior a la palabra, el mundo de lo sensible existente antes de la abstracción de los signos. De esa misma manera el director intentará conocer el mundo previo, anterior al texto, constituyente de los actores para juntos construir el *hacia dónde*.

En mi experiencia es un espacio de enseñanza-aprendizaje *entre esos dos mundos o tres o cuatro*, de apertura a lo que pase en los ensayos, con *guías de acción o temáticas* que otorga ese *pre-texto*, que ofrezco, propongo, intercambio con los otros y apropiado, hago sintaxis de lo que les otros funden en ese espacio-cuerpo-energía entre sus *pre-textos-cuerpos-mundos previos a la palabra y el pre-texto propuesto*. Tal vez de esto hable Víctor Hernando cuando se refiere a un entramado discursivo-narrativo resultante de un “*juego tónico y compositivo que se materializa en escena por medio de líneas de fuerza, que constituyen la materia prima de la actuación y del diálogo corporal*” (Hernando, 2020)

Ese trabajo del director-dramaturgo en nuestro arte atraviesa distintas complejidades: A) si el director no ve, no ama a sus intérpretes, no hay lectura de sus decires, se rarifica el *ENTRE*, o se anula al intérprete, equiparable al director dictatorial o unilateral. B) si el intérprete no logra asimilar las consignas por su propia dificultad de apertura y escucha arraigada en desconocimiento de los signos, el *ENTRE* se verá empobrecido, y el director exigido al despliegue de mayores estrategias de enseñanza-aprendizaje para lograr producir el *encuentro*.

Concluyendo, puede haber múltiples posibilidades de *encuentro o desencuentro* en ese espacio *ENTRE*, constituido por los ensayos, lo que va quedando claro es que el director-spectador es pedagogo, y en nuestro caso también dramaturgo.

En este *viaje* emprendido hacia el nacimiento de algo nuevo, hacia ese *horizonte* desconoci-

do, lo que se transmite son las propias preguntas, los propios interrogantes y los propios pensamientos en un espacio de profundo aprendizaje y fecundidad con las otras, es un acontecimiento, una experiencia singular de descubrimiento, en eso consiste lo que yo llamo pedagógico. *“No hay aprendizaje sin experiencia (...) en el sentido de padecerla, de sufrirla, de ser alcanzados por algo que no nos deja impasibles, ni en el pensar ni en el actuar (...) nos transforma en otro (...) estalla delante de nosotros (...) experiencia de transformación. Se trata de un viaje de formación.”* (Bárcena. Mélich, 163). El mismo concluye en la construcción de una estructura dramática, un nuevo *nacimiento*, el acontecimiento teatral en escena.

## Víctor Hernando

Ciudad de Buenos Aires  
movimimo@educ.ar

Teniendo como referencia la idea desarrollada en el texto del mes pasado, sobre la exploración discursiva en busca de la modulación dinámica de la acción, completo ese análisis con mi visión de la labor de dirección en el nivel de la modulación de la materia narrativa, que tiene por objetivo ir descubriendo la estructura de la obra y su construcción dramática.

En el Mimo podemos definir al relato como la historia que se cuenta, al discurso como las acciones que se despliegan ante la vista de los espectadores y a la narración como la manera en que el director interviene en la construcción narrativa para potenciar la estructura dramática. Quien intente poner en escena una obra de Mimo, debe conocer los distintos elementos que ponen en contacto al espectador con un mimo en movimiento, cuyas acciones se despliegan en el tiempo, habitando un espacio personal y colectivo. Esos elementos, que llamo perceptuales, son la “materia discursiva” y la “materia narrativa”.

### *Materia discursiva*

El discurso del mimo es la acción misma, tanto en su nivel más sutil (microacción), como en su despliegue más amplio (macroacción). El mimo “dice” a través de su accionar, el movimiento es su “voz”, por eso me parece coherente hablar de discurso. Los tonos musculares, las pau-

### Referencias

- Freire, Paulo. *Cartas a quién pretende enseñar*. Siglo XXI, México, 1994, pp. 28-42
- Bárcena, Fernando. Mélich, Joan-Carles. *La educación como acontecimiento ético*. Natalidad, narración, hospitalidad. Paidós, Barcelona, 2000
- Hernando, Víctor. *El proceso creativo y la composición de una obra desde la exploración y profundización de la acción*.

sas, la proyección, el diseño corporal son los elementos con los que articula tanto su “discurso” individual como en el diálogo con otros mimos. En la obra que nace de un texto preexistente, como 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 presentes. No es otro que el actor corporal quien “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

En el Mimo, el director se enfoca en la puesta en escena y en colaborar con la actuación corporal y ayudar a identificar la estructura en la que el verdadero hacedor pueda moverse, accionar, vivir su personaje y tocar al espectador con su actuación. Es el director quien mantendrá, recortará o transformará ese boceto en busca de la forma final. Aunque decir forma final no es lo mismo que decir definitiva, porque las acciones y secuencias pueden no repetirse exactamente. 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, tanto a nivel de las microacciones como de las macroacciones; este es el pecado y la virtud de un arte vivo que no se asienta ni en una estructura matemática como la música, ni coreográfica como la danza. Aún en la búsqueda de fijar las macroacciones y las micro-acciones, el director solo

pretende darle un contexto de seguridad al mismo, pero este podrá “salirse del pentagrama”. 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, él es un instrumento al servicio de los mimos. Visto de este modo, el director del que hablamos se transforma en coautor de la obra junto al actor corporal. Es él quien puede ofrecerle al mimo su mirada exterior para ayudarlo a encontrar la claridad comunicativa y la eficacia expresiva. Como se puede apreciar, 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 discurso y la narración a través de la síntesis y la condensación de la acción, junto a la modulación dinámica de la acción dramática.

---

# Antonio Murillo

París.

antonio.murillo91@gmail.com

En esta reflexión más que pensar en el rol que una persona -cualquiera sea su formación o experiencia- tendría al dirigir una obra de Mimo, me centraré en el particular ejercicio que realiza un director si este se ha formado en Mimo corporal y/o comparte sus formas de concebir el teatro.

Una de las cosas que más me impresionó al comenzar a estudiar Mimo fue que el actor/actriz es al mismo tiempo su propio/a director/a. Esto quiere decir que de la experiencia misma de actuar con el cuerpo se destila una forma particular de dramaturgia. Esta característica de nuestro arte otorga una gran libertad y poder de acción a los actores y actrices, que en otras disciplinas teatrales pueden verse más como entes pasivos de la visión de un director. Para el mimo es en nuestro cuerpo donde se nos invita a buscar una mirada teatral. Sin embargo, ello no quiere decir que en toda obra de Mimo los actores o actrices sean al mismo tiempo los directores/as, al contrario, muy bienvenida es la mirada artística que puede traernos esta figura. Lo que sí es necesario, a mi juicio, independientemente de si existe o no la figura claramente delimitada del director/a, es que el cuerpo sea constantemente el punto a partir del cual se ponen en juego ciertas decisiones artísticas.

En otras palabras, el arte del Mimo le otorga dignidad intelectual al cuerpo, en cuya superficie y profundidades se encuentran las claves de las decisiones dramatúrgicas que un director/a puede realizar. De esta forma, las sensaciones que tenemos con el cuerpo al realizar determinados ejercicios o acciones, la carga simbólica que distintas partes del cuerpo suelen tener en medio de las distintas sociedades donde se practica el Mimo, la forma en que circulan las energías a través de los músculos y las dinámicas de la articulación de los distintos segmentos corporales -entre otras manifestaciones del cuerpo- son las bases que organiza la mirada particular del director de Mimo teatral.

# Rodolfo Pesa

La Plata, Buenos Aires.

rodolfopesa@gmail.com

No tengo información, si la tarea entre la dirección en Mimo y otras disciplinas cercanas (como ser la danza, o el teatro en sus diferentes géneros) es puntualmente la misma, parecida, con grandes diferencias, depende de las personas que adoptan ese rol en la puesta de cada dramaturgia o simplemente depende de la dramaturgia en sí.

Me parece una muy buena pregunta a desarrollar, pero bueno, no es el tema a tratar.

Pienso que el rol de dirección en nuestra disciplina es importantísimo. Primero porque es otra mirada más sobre el trabajo (si tomamos como referencia al actor/actriz mimo, que la interpreta o interpretan). Despues, que esa mirada tiene la práctica técnica para el material a abordar, además es otra persona con sus particularidades (no la dirige quien también la actúa) y en un grupo, en general sirve para unificar un criterio de cierre y decisión final.

La dirección de quien también la actúa, puede tener el riesgo de la falta de distancia sobre su actuación y a veces su narcisismo le hace perder objetividad sobre el resultado del material.

Además, por pequeño que parezca, no es lo mismo mirar un ensayo en vivo, que haberlo filmado para mirarse (único recurso para el desdoblamiento). Sino, notemos la diferencia entre ver un ensayo en vivo y filmado.

Y al final, resulta que la mirará un espectador/a en vivo. Para un espectador/a de cine-video, otra será la dirección, por sobre todas las cosas por la puesta a montar. Es claro, cine o teatro. Los preestrenos se suelen utilizar, para cerrar ajustes, pero también para tener la devolución de otras miradas sobre la obra, hasta llegar a medir a veces también, los resultados entre el

público. A eso me refiero sobre la importancia de las miradas, antes de poner una obra en escena definitivamente. También existe aquella dirección que ajusta función tras función, pero nos vamos a otra cosa.

Cerrando, una dirección autónoma de la interpretación es otra mirada más, se supone ajusta con más objetividad, y siendo la primera cara responsable del producto, encarrila la tarea, objetiva sobre la dramaturgia y ordena el potencial caos que suele provocarse sobre la organización de todo proceso de construcción.

Siempre guardo presente, lo que me provoca "ver" a Tadeuz Kantor, sentado en escena entre personajes actuando. ¿Estaba dirigiendo la escena?, ¿la presenciaba?, ¿la actuaba?, ¿l@s acompañaba?, ¿la vivía?... ¿o todas esas cosas en común?

# Marina Posadas

Villa Pueyrredón, Ciudad de Buenos Aires.

marinaposadas@gmail.com

Para abordar este tema, me gustaría empezar con dos aclaraciones previas, que me permitan encuadrar mejor el asunto: por un lado, saber que, aunque usemos el singular, el director de Mimo no tiene un solo rol, sino que se trata de diversos y variados roles; por otro lado, me interesa enfocar estos roles como problemas, lo cual nos habilita a pensarlos en el marco de la lucha de poder, las vanidades, la vocación y los mandatos, dándole un marco amplio a la cuestión, más allá del asunto en sí de una puesta en escena. Si bien de momento no voy a abordar el tema desde un marco teórico específico, planteo la necesidad de considerarlo desde una perspectiva sociológica, psicológica y de la filosofía del arte, en tanto son disciplinas que nos ofrecen la posibilidad de analizar los roles del director en su contexto social, histórico, político y subjetivo.

Por lo general, cuando pensamos en el rol del director, pensamos en una de sus funciones, quizás la más técnica y la que más pericias específicas requiere, relativa al proceso de montaje de la obra: manejo de los tiempos escénicos, articulación del trabajo actoral con la puesta de luces y sonido, mejora y pulido de los enlaces entre escenas (entradas y salidas de los actores al escenario, cambios de escenografía y vestuario, cortes entre escenas, etc.).

Es muy frecuente, también, que pensemos en el

rol del director en tanto dirección de actores, lo cual implica otras aptitudes, relativas al trabajo de creación actoral en el ensayo, a cómo conseguir que el actor saque lo mejor de sí y represente la obra aportando desde sus capacidades a lo que el director entiende que se debe lograr. En ambos casos, se entiende al director como una persona que tiene un horizonte más amplio, una mirada en perspectiva que le permite articular lenguajes en función de un objetivo superior, que es la obtención de la obra. Siempre pensando en un trabajo teatral donde exista un elenco y una obra, pensamos en el director como en aquella persona responsable de conducir el proceso creativo: dará consignas de trabajo y entrenamientos, hará correcciones a los actores, explicará las razones de ciertas elecciones y definirá cuándo una escena es la correcta.

Para estos roles fundamentales, encontramos numerosos trabajos de análisis y teorías que califican y estudian las características del director. Elizondo, por ejemplo, encuadraba dicho trabajo en función de una línea con dos polos, en donde el director podía acercarse o alejarse más del modelo puestista, graduando la forma y calidad de su intervención sobre el trabajo del actor.

Dejo para otra oportunidad contar desde dónde trabajo cuando dirijo actores y explicitar los mecanismos que encuentro como recurrentes porque ahora me interesa llamar la atención sobre los otros roles que asume el director, por fuera de las tareas específicas antes mencionadas. Me refiero particularmente al rol de con-

ductor o líder que muchas veces ejerce cuando tiene un grupo a su cargo, lo cual es siempre, en mayor o menor medida. Cuando el proyecto es corto y la producción es frondosa, el liderazgo del director no necesita ser tan potente, ya que los actores convocados trabajan con un mayor grado de certidumbre y en un contexto de mayor profesionalización (se pautan plazos, se firman contratos, se comprometen horarios, etc.). Sin embargo, como hemos dicho ya muchas veces, en el campo del Mimo no existe un elenco estable ni una compañía oficial, por lo cual la forma de trabajo más usual es la asociación de voluntades de forma más vocacional, donde las exigencias y compromisos son fácilmente vulnerados. En estos contextos, el rol del director como líder del proyecto es lo que garantiza el éxito de la empresa. Cuantas más personas estén involucradas, más difícil será conducir todas esas voluntades, egos y expectativas personales. Pero, si a esto le sumamos un contexto social o económico adverso (cuando los elencos no cuentan con financiamiento y los actores tienen que entregar muchísimas horas de su día para ensayar sin cobrar un peso por su trabajo), el rol del director se vuelve aún más complejo. Ya no sólo debe atender a los asuntos estéticos, de narración y de puesta en escena, además de ocuparse del trabajo creativo de los actores, sino que, fundamentalmente, tiene que estar constantemente elaborando estrategias que le permitan mantener el proyecto a flote, consiguiendo apoyos de todo tipo y dosificando esperanzas al elenco con muchísima precisión, para evitar que el grupo caiga en el

desánimo ante las dificultades y abandone. En ese sentido, es imprescindible que el director de Mimo tenga conocimientos sobre manejo de grupo, sepa cómo neutralizar al pesimista, cómo repartir tareas que generen compromiso y apropiación del proyecto por parte de todos, que sepa escuchar y ver de forma profunda para adelantarse a situaciones conflictivas que puedan existir en el elenco (rivalidades, amores no correspondidos o celos entre los actores), que pueda construir un plan realista jalonado por objetivos intermedios que dé viabilidad racional al proyecto y permita sostener el trabajo a largo plazo, soportando los fracasos sobre sus espaldas y socializando los logros.

Me interesa resaltar todas estas funciones porque creo que, si bien no son específicas del director, en el caso del Mimo son habituales y trascendentales. Un director muy formado y capaz, pero que desatienda estos asuntos de conducción, tendrá más problemas para producir una obra en el campo del Mimo que en otras artes más institucionalizadas. Sin embargo, hay que aclarar que todas sus pericias y competencias específicas también le sirven para sostener al grupo en la medida en que contribuyen a construir su autoridad y, con ella, su cuota de poder. Una autoridad conseguida a fuerza de solvencia en los conocimientos teatrales es el mejor tipo de autoridad al que podemos aspirar, pero cabe aclarar que con eso solo no alcanza. Muchas veces he visto perfectos incapaces llevar un barco a buen puerto sosteniéndose en otras cualidades personales como pueden ser la perseverancia, la utilización de buenos

contactos o la mediocridad de sus ambiciones. Visto desde este punto de vista, no importa sólo la técnica que utilice el director de Mimo (si primero hace que sus actores improvisen y después anota o primero anota y después improvisa, si ensaya la obra de atrás para adelante o va tomando escenas salteadas, si incorpora más o menos los aportes actorales, si permite o prohíbe a los actores improvisar en la función, si se aboca a corregir utilizando el criterio de condensación que utiliza Víctor Hernando o el criterio de pulido o eliminación de las imperfecciones de superficie, etc.) a la hora de llevar la obra a escena, sino que pueda sumar a esto una fuerte convicción en el proyecto, que demuestre confianza en sus actores, que se conduzca ante ellos con honestidad intelectual asumiendo sus errores y desconocimientos, que sepa encontrar soluciones a los más diversos problemas (pérdida de sala de ensayo, actores que abandonan el elenco, fechas previstas que se cancelan, zancadillas que le hacen los pares por envidia o rivalidad y tantas otras adversidades posibles que pueden ocurrir a lo largo de un proyecto ambicioso a desarrollar a largo plazo) y que se asuma como un gran articulador de los aspectos más variados: desde el conocimiento específico en la actuación y la historia del teatro hasta la capacidad de negociación para conseguir espacios donde representar su obra.

Cuando el mimo entiende la obra como arte, siente el proceso de creación como artístico y vive el proyecto como propio, lo más probable es que asuma las tareas de conducción como parte de la dirección.

## Camilo Rodríguez

Ciudad de Buenos Aires.

camilorodriguez236@gmail.com

Muchas veces nos sucede a los mimes que en las primeras etapas de creación de una obra, particularmente en los unipersonales, asumimos el papel de intérprete, autore y directore de nuestro propio trabajo. Este caso es difícilmente omisible en nuestras prácticas, ya que gran parte de la producción de obras se ven realizadas por una sola persona donde, justamente, tales roles no se separan entre sí. De hecho, tales artistas suelen jugar el papel de diseñadores de su propio maquillaje, vestuario, escenografía e iluminación, sobre todo en realizaciones que no se produzcan en contextos estrictamente teatrales tales como un espectáculo realizado en la calle.

En cuanto a mis propias experiencias, debo decir que todas las veces que he compuesto una obra o un atisbo de ella, la he presentado ante colegas y compañeres, justamente con el fin de recibir devoluciones. Y no es que estas devoluciones refieran necesariamente a una instancia de dirección en sentido estricto, sino que permiten la apertura a nuevas asociaciones y la puesta en vista de aspectos que, sin esa mirada externa, difícilmente se podrían vislumbrar. En este sentido, considero que los aportes externos son siempre valiosos, incluso si no llegan a formar parte del resultado final de la obra.

Por otro lado, acerca de los trabajos en los cuales me ha tocado o he elegido trabajar con la compañía de un director, he notado enfoques

diferentes en cuanto a lo que asumir esta tarea respecta. Principalmente, esta diferencia de enfoques se hace visible en los roles que asume quien dirige. Y vinculo fuertemente estos roles con la actitud que toma tanto quien se autopercebe directore, como el resto del cuerpo de trabajadores escénicos respecto de lo que debería corresponder a las incumbencias de tal figura. Para esclarecer, hay quienes dirigen pre estableciendo una jerarquía de autoridad, imponiendo una suerte de palabra final decisiva que selecciona el *qué* y el *cómo* de lo manifiesto en escena. Por supuesto, existen también quienes preferimos una dirección que se ocupe de posibilitar anudamientos entre los deseos de quienes participan en un proyecto dado, poniendo en común y, más que anulando o neutralizando, reconociendo y avivando las fuerzas creativas del equipo de trabajo (Hang y Muñoz, 2019).

Al respecto, las mejores experiencias que he tenido en cuanto a ser dirigido se trataron de eso: una mirada externa propositiva pero no autoritaria, con intencionalidad exploratoria sobre las variantes posibles de una forma ya medianamente definida, y con la capacidad de tejer alianzas y deseos en común entre quienes participen en los distintos procesos que se ponen en juego para dar nacimiento a una obra colectiva. De ahí que podemos concluir que vale la pena repensar el rol que han interpretado quienes dirigen, en pos de generar experiencias que tiendan a democratizar y no a jerarquizar el trabajo teatral.

Bibliografía  
Hang, B., & Muñoz, A. (2019). El tiempo es lo único que tenemos.

## Carlos Taubenschlag

Ciudad de Buenos Aires

En plena pandemia de COVID 19 de este 2020, una congregación religiosa que quiera celebrar el culto puede ser mirada con los ojos sanitarios que señalarán eventuales contagios, o con los ojos cultuales de la alabanza, o con los ojos teatrales de la puesta en escena de una función. Dan sala y empieza la misa. Tantas otras miradas son posibles en torno a un hecho social y cultural. Hay evidentes paralelismos entre la mima o el mimo que se autodirige y la religiosa, el sacerdote o la persona que preside una celebración de culto. Hoy me detengo en cómo mirar más profundamente el rol del Mimo teatral buscando una ayuda para autodirigirme al presidir la celebración de la misa del rito latino, que es el que se celebra mayoritariamente en Argentina. Claramente, se puede luego ampliar esta analogía a la congregación de otros cultos que se reúnen para la alabanza, la acción de gracias o la súplica.

En una primera mirada, el comunicador religioso que está a cargo de la celebración, o más técnicamente, la religiosa o laico o el sacerdote que la preside, se autodirige. Pero en una segunda mirada, si lo pensamos más detenidamente, a propósito o sin darse cuenta, llevamos a cabo micro-acciones o macro-acciones que hemos asimilado durante nuestro aprendizaje, a partir de los propios maestros o compañeros que admiramos, y de los maestros y compañeros que definitivamente no queremos representar. Cuando la mima o el mimo aplica su técnica a la composición de una escena puntual o de la escena grande del todo, va naturalmente desplegando lo atesorado. La educación o formación actoral es

un gradual atesoramiento que se pone al servicio de los otros; tiene un carácter marcadamente social. Y esos otros, vienen a complementar nuestra auto-dirección. Las personas que forman el público o los feligreses (lo volveremos a advertir cuando dejemos el Zoom para situaciones particulares, y los teatros y los templos recobren su identidad de espacios compartidos por muchos), tienen un doble rol. Pueden ser los destinatarios de un mensaje, o pueden, paródicamente, ser los co-directores implícitos, que con su aprobación, su indiferencia o su desaprobación, expresada en actitudes, miradas y desplazamientos, llevan a la comunicadora religiosa o al sacerdote a corregir “en vivo” su manera de estar en el lugar y su manera de comunicarse y comunicar. Y en una tercera mirada, hay un tercer director. Aunque en la misa no hay a la vista un director ni un apuntador señalando acciones o la manera de realizarlas, hay como un director-artista o director misitago (un guía o conductor de los misterios del culto), que prescribe los movimientos y tiene en mente el conjunto de la obra como acto de comunicación social. Este director-artista no está sentado en escena en medio de los actores, sino que reposa apoyado en un atril. Es un libro. Es el Misal Romano, el libro que contiene la partitura de la misa del rito latino. Se usa en todas las misas y suele estar en un atril sobre el altar o en manos de un ayudante (el acólito). Allí están las indicaciones que traspóniéndolas al mundo del teatro podríamos llamar: características del escenario (el presbiterio), prescindencia de cuarta pared, desplazamientos dentro del templo y y del presbiterio en particular, el vestuario (las vestiduras y los ornamentos litúrgicos), la escenografía (altar, candelabros, ambón, fascistol, crucifijo, flores, imágenes), la iluminación, el sonido. El Misal Romano incluye también una serie de alternativas para adaptarse a imprevistos sin salirse del es-

píritu de la obra, o de alternativas no imprevistas a las cuales uno puede adaptarse por sentido común, y no sea cosa que falte sentido común, por eso el Misal. Cuando la asamblea se congrega y la misa comienza, nadie ve al director, pero en la obra que se está poniendo en escena –siguiendo la analogía con el teatro-, ya están confluyendo tres instancias de dirección, que además implican instancias previas: la autodirección del que preside, la codirección implícita de la asamblea y la dirección del Misal Romano que está a la vista de todos en medio del escenario.

Ya observaba en algún encuentro de los talleres de narración oral de La Piedra Sonriente, durante 2017, que cuando el Concilio Vaticano II promovió en 1964 la adaptación de la liturgia a las idiosincrasias particulares y la traducción de algunas partes del Ordinario de la Misa (los textos que habitualmente son fijos) a las lenguas vernáculas, no se ocupó de traducir los gestos. Se tradujo el latín a muchísimos idiomas, pero las indicaciones gestuales y de desplazamiento se dejaron como estaban. Me parece que las idiosincrasias de los pueblos son de tal manera particulares, como lo dice la palabra, que no basta pasar del latín al castellano, el inglés o el italiano: hay gestos que “hablan” más a una idiosincrasia que a otra. Baste comparar una misa en Buenos Aires con una misa en Londres, o sin ir tan lejos, una misa en Buenos Aires con una misa en Río de Janeiro. Sólo en contadas ocasiones, y *a posteriori*, las Conferencias Episcopales hicieron adaptaciones puntuales (como el color litúrgico festivo, que es el blanco en el rito latino, y que en China se reemplazó por el rojo, ya que para el pueblo chino el blanco alude a duelo y luto, mientras que el color festivo es el rojo). Un tema que no podemos postergar a esta altura es la pregunta global por el lenguaje del mimo. Esto es, por qué motivo un direc-

tor elige el mimo como lenguaje para lo que quiere comunicar. O por qué una mima o un mimo en concreto han elegido expresarse con miradas, gestos y desplazamientos, y no con palabras, cuando la palabra parecería ser el vínculo específico entre animales humanos. La pregunta es pertinente. Y mucho más con respecto a la celebración religiosa. Si existe Dios o lo sagrado, y es tan grande como lo postulan quienes lo postulan, parece difícil que pueda caber en el lenguaje humano. La fenomenología de las religiones parece estar más bien en la línea apofática del silencio: lo sagrado es inefable, no se nombra. El lenguaje frente a lo sagrado, o dirigido a lo sagrado, o que tiene como tema lo sagrado, sería el silencio. Y si ese ser tiene un nombre, como para mentarlo, tiene que ser un nombre impronunciable, como lo sugiere el tetragrama hebreo al referirse a YHWH. Cuando el mimo elige el silencio y el contexto silencioso, no pone en una atmósfera religiosa. Porque el silencio y el contexto silencioso tienen que ver con el encuentro de la persona humana con el ser a quien atribuye su sentido y existencia. Seguramente en la actual aplicación del Misal Romano, se echan de menos los momentos de silencio, pautados en la partitura del Misal para el conjunto de la celebración. El decir acerca de Dios supera la palabra: por eso recurrimos a actitudes corporales, a gestos, a miradas. Incluso a gestos que quieren expresar delante de Él, la verdad de nuestra situación delante de ese Primer Motor de quien depende todo movimiento. Por eso levantamos los brazos en alabanza, o dirigimos las manos al cielo en súplica, o nos ponemos de rodillas o incluso nos postramos en tierra. En el culto, la distancia entre lo profano y lo sagrado se expresa también en el silencio. En silencio se imponen las manos, se sopla sobre el catecúmeno, se signan los oídos y la boca del bautizado...). Al entrar al templo nos sacamos la gorra o el

sombrero, y en otras religiones se sacan el calzado para poder pisar la tierra santa del templo.

Me parece que algunas corrientes racionalistas europeas influyeron para mal en el culto cristiano, desplazando el lenguaje corporal, los silencios, las miradas y los gestos, y reemplazando todo por el ruido de palabras excesivas y de explicaciones innecesarias, incluso promoviendo, sin querer, un nuevo rol de explicador universal. Incluir una brevíssima etapa de formación en mimo para la comunicadora o el comunicador religioso, ayudaría a superar el racionalismo y a devolver su lugar al misterio en la celebración. Sería un antídoto contra la moda de querer explicarlo todo y clasificarlo todo y rastrear el origen de todo. Una buena escuela pública de artes escénicas que incluyera el mimo, atenta a la libertad religiosa de la que disfrutamos en Argentina, podría ofrecer la herramienta de mimo religioso en su plan de estudios. Vayamos a una comprobación empírica de lo que estoy compartiendo. Si todos los comunicadores religiosos que están a cargo de poner en escena ese encuentro irrepetible, tienen todos el mismo “director-artista”, que es el misal como partitura general, y tienen todos el mismo texto del día, y las mismas lecturas de la Biblia propias de cada día, y las mismas indicaciones sobre vestuario y desplazamiento... ¿por qué las misas son tan distintas? ¿Por qué tantas veces la gente elige (y tal vez con motivos fundados) participar en la misa que preside tal sacerdote y no en la que preside tal otro? ¿Qué es lo que hace la diferencia? Me parece que la diferencia está precisamente en lo no dicho: en la manera de estar del celebrante, en la manera de decir con su corporeidad interna y su corporalidad externa que todos están ahí haciendo algo sagrado, algo que los supera a todos. Es la manera de hacer los desplazamientos, es la manera de dirigir la mirada. Es la suma de los gestos y ademanes. Es la

diferencia, y acá me aparto de la actuación de la misma o del mimo, entre creer religiosamente el rol religioso que se cumple de hacer presente el Otro a los otros, o el haber estudiado como actor de mimo teatral su parte del libreto y desempeñarla frente al público. Esto es decisivo para que el comunicador religioso se haga cargo de lo que quiere comunicar y se permita una plasticidad corporal tal, que pueda ser él mismo comunicador a través de sus gestos, miradas y desplazamientos. Así podrá contribuir, sumar, a que se produzca un encuentro entre el Otro y los otros, un encuentro que lo supera a él mismo y supera a la congregación, siendo él más bien puente que se utiliza y se olvida, y no término de referencia del público (de la feligresía). La capacitación del mimo y del comunicador religioso se puede complementar, pero no son roles alternativos que se pueden intercambiar. El contenido religioso y su vivencia, y la herramienta mímica, no se intercambian entre sí, sino que se complementan.

Esto explica las distintas estéticas de la misa. Así como no hay una única y unívoca estética del mimo, porque cada mima y cada mimo es artífice de su dramaturgia y de su estética irrepetible, así cada presbítero tiene su propia manera de presidir la celebración, tiene su propia estética dentro del marco grande de la estética del rito latino. Lo vemos incluso en el desempeño de las rezadoras, que en distintas religiones y culturas (en las provincias argentinas lo vemos con frecuencia), guían momentos de oración. Aun habiendo sacerdote, en muchos pueblos se recurre a la rezadora para situaciones puntuales: guiar la oración por los enfermos, o el entierro, o las novenas o las procesiones. Una actitud formalista podría preguntarse si cumplen o no con ciertas pautas del ritual. ¿Pero no es precisamente lo que está por fuera del ritual, lo que las hace indispensables? Es su manera de comunicar sin palabras: sus

gestos, sus miradas, su llanto. No es por la ritualidad por lo que se las busca; aunque la referencia siga siendo el rito. Que las palabras, la partitura y la escenografía no bastan, se ve más claro cuando se profundiza en la fenomenología de la religión y en los aspectos de sociología religiosa que están detrás del comportamiento de las multitudes. En este sentido siempre es bueno releer *Homo ludens*, el clásico de Johan Huizinga (1872-1945), publicado en 1938. Este humanista flamenco describe paralelismos profundos entre la dimensión lúdica de la persona humana y su dimensión religiosa. Allí elabora una interesante transposición de rituales y lugares sagrados que van de lo lúdico a lo religioso pasando por lo deportivo. El prepararse para ir a jugar y el lugar de juego, en especial en juegos colectivos que llegan a ser deporte, tiene analogías con el prepararse para participar del culto y entrar al lugar de culto. La sacristía es el vestuario, el templo la cancha de fútbol. En cada momento hay un ritual. Hay ropa específica para la situación que no se usa en otro contexto. El público participa de ciertas maneras y no de otras. Valen lo mismo estas transposiciones, si se trata de subir al ring de box; y en la coreografías de equipos de rugby de origen maorí en Nueva Zelanda encontramos verdaderas liturgias profanas. Los haka son un buen ejemplo de esto.

Para terminar, vuelvo al rol del director de mimo teatral como inspiración para el director de ritos religiosos. Sea en el sentido que nos autodirijamos, sea que sigamos las pautas de un director-artista que es el Misal Romano, sea que seamos dóciles a las indicaciones de los co-directores implícitos que forman parte de la feligresía, tanto la mima como el mimo y el comunicador religioso podemos aprender juntos.

# **CONVOCATORIA ABIERTA PARA LOS GRUPOS DE ESTUDIO Y REFLEXIÓN SOBRE MIMO Y TEATRO DE ACCIÓN**

## **TEMPORADA 2021**

Invitamos a todos los interesados  
A sumarse a las actividades de  
**Escritura Breve 2021**  
a comunicarse al mail del  
Área de Investigaciones en Mimo:  
**areamimo.iae@gmail.com**

---

Cuadernos MOVIMIMO N° 7  
Septiembre 2020

**El rol del director en el Mimo teatral.**  
es una publicación especial de la revista  
**MOVIMIMO Teatro del Cuerpo**  
de Buenos Aires  
en cooperación con el Área de Investigaciones  
en Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo  
cuya versión digital puede encontrarse junto  
con los últimos números de la revista en:  
<https://movimimoargentina.wixsite.com/movimimo/revista-movimimo>

---

---

**Grupo de Escritura Breve 2020**  
**Área de Investigaciones en Mimo**  
**Instituto de Artes del Espectáculo**

*Cronograma de entrega y reuniones mensuales*

**09/03** → Entrega texto 1:

**¿Qué pensamos cuando pensamos en el Mimo?**

**23/03** → Reunión 1: debate texto 1

**13/04** → Entrega texto 2:

**Mimo y multidisciplinariedad (danza, música, plástica, etc.)**

**27/04** → Reunión 2: debate texto 2

**04/05** → Entrega texto 3:

**La sistematización técnica desarrollada por Decroux ¿es un estilo, un camino más a la hora de formarse o qué?**

**18/05** → Reunión 3: debate texto 3

**08/06** → Entrega texto 4:

**El espacio teatral.**

**22/06** → Reunión 4: debate texto 4

**13/07** → Entrega texto 5:

**La escuela de Mimo, sus temáticas, nuevas enseñanzas.**

**27/07** → Reunión 5: debate texto 5

**10/08** → Entrega texto 6:

**El proceso creativo y la composición de una obra desde la exploración y profundización de la acción.**

**24/08** → Reunión 6: debate texto 6

**14/09** → Entrega texto 7:

**El rol del director en el Mimo teatral.**

**28/09** → Reunión 7: debate texto 7

**12/10** → Entrega texto 8:

**Aplicación de la técnica a la composición.**

**26/10** → Reunión 8: debate texto 8

**16/11** → Entrega texto 9:

**El mimo y la palabra: ¿sustitución o complemento?**

**30/11** → Reunión 9: debate texto 9 y cierre del año.

---

El **Área de Investigaciones en Mimo**, del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, convoca a investigadores, mimos, docentes y estudiantes de Mimo y otras manifestaciones de teatro corporal, a presentar propuestas según las siguientes:

### Líneas de Investigación

- Procesos creativos.
- El Mimo en la educación.
- Técnica y didáctica del Mimo.
- Estilos y narrativas. Tradición e Hibridación
- Teoría y crítica del Mimo.
- Las huellas de Decroux en el Mimo de Argentina.
- Mitos, ritos y leyendas en el Mimo.
- Historia del Mimo en Argentina.
- Cartografía del Mimo en Argentina

### Presentación de las propuestas de investigación

Se debe enviar por e-mail ([areamimo.iae@gmail.com](mailto:areamimo.iae@gmail.com)) un resumen que deberá incluir:

Fundamentación del tema. Propuesta teórico-metodológica. Hipótesis de trabajo. Etapa en que se encuentra el trabajo a presentar: investigación en sus comienzos, investigación en desarrollo, investigación avanzada, etc. Bibliografía (3 o 4 autores como referencia).

### Archivo documental

Así mismo, invitamos a quienes posean material en cualquier soporte a colaborar en la construcción de un archivo del Mimo, para lo cual estamos realizando una tarea de recopilación de registros impresos, fotográficos y audiovisuales.

### Líneas de acción 2020-2021

- Facilitar las condiciones para el trabajo de investigación.
- Seguimiento de los proyectos de investigación presentados.
- Realizar reuniones periódicas para socializar los avances de los distintos trabajos de investigación.
- Programa “Escritura Breve”. Encuentro mensual para la producción de textos sobre un tema común y su posterior debate crítico.
- Jornada de Homenaje a la trayectoria de Mauricio Semelman en San Miguel de Tucumán, en fecha a determinar. Aspiramos a que pueda efectuarse en el marco de la Cuarta Bienal de Mimo y Teatro Físico organizada por MOVIMIMO Teatro del Cuerpo, a fines de 2020 o durante 2021.
- Participación con nuestro equipo docente en un seminario de intercambio de técnicas y estéticas del Mimo en la Escuela de Teatro de la Plata.

*Coordinador del área:* Lic. Víctor Hernando

*Secretaría del área:* Marina Eva Posadas

*Equipo docente:* María Dora García, Rodolfo Pesa, Melina Forte, Marina Eva Posadas (Argentina), Jennifer Fuentes (Perú), Luis Cáceres (Ecuador).