

Cuadernos MOVIMIMO N° 1 - Marzo 2020

Actividad de Escritura Breve

Grupo de Estudio y Reflexión 2020

Primer Texto

¿Qué pensamos cuando pensamos en el Mimo?

Área de Investigaciones en Mimo

Instituto de Artes del Espectáculo

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Marzo 2020



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



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 exterior¹.

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 Figueredo, Camilo Rodríguez, Jonatan Márquez y Victor Hernando por Buenos Aires; Alfredo Arrigoni, Miramar; Rodolfo Pesa, La Plata; Roberto Alazraki, Córdoba; Antonio Murillo, chileno residente en París y, a partir del texto 2, Luis Cáceres, de Ecuador.

En esta primera reunión nos dividimos en tres grupos, cada uno con un moderador, y luego hicimos una puesta en común entre los moderadores y Víctor Hernando, coordinador del Área de Investigaciones en Mimo. A continuación podrán leer los once textos que intentan reflexionar sobre **¿Qué pensamos cuando pensamos en el Mimo?**

La actividad no es abierta al público, pero los textos producidos se darán a conocer trimestralmente en los **Cuadernos MOVIMIMO**, una publicación especial de la revista *Movimimo Teatro del Cuerpo*, que se distribuirá en versión digital a nuestros contactos y a todos aquellos que lo soliciten al correo electrónico movimimo@educ.ar

PARA PARTICIPAR EN 2021

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

Informes y solicitudes de nuestra revista: movimimo@educ.ar

¹La 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 Martín 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 Biental 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 Decroux, 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 - brasileñas 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 Igón Lerchundi. Se formó en Taichi con Vicky Kotulla; Clown con Cristina Moreira; Sensorio-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 Milderman, 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; Mo-TrICS: 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 Lerchundi 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 apokalipsis*; *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

¿Soy un mimo, o soy alguien que se dedica al Mimo?

Como yo me siento ser, y me percibo como, un mimo, primero asumo la interrogación como una invitación a decir qué pienso de mí como mimo, a que defina el significado de esa filiación voluntaria; pero después pienso que no, que lo que se me propone es que yo dé mi propia visión “”profesionalizada”” (entre muchas comillas...) acerca de nuestro arte, que ensaye una definición.

Dedicarme al mimo, para mí es haber elegido un modo de expresarme artísticamente que desaloja a la palabra como código de comunicación y elije al cuerpo como emergencia de un pensar que por él transita, que en él se aloja, y que desde él acciona.

Pero además yo SOY mimo porque así también, del mismo modo, veo la vida y transito por ella en lo cotidiano: intentando desapoderar a la mente en su función proyectiva para vincularme con el “aquí y ahora” de lo que me sucede como una afectación corporal en continuo devenir.

Cuando a una persona cualquiera le digo “yo soy mimo”, lo veo imaginándome como un actor maquillado de blanco que hace gestos a modo de ser interpretado, y que valiéndose de la mimesis (imitación) de lo superficial y/o cotidiano, cuenta sus historias sin hablar.

O sea: intuyo que **diciéndole que soy mimo, no consigo definirme con precisión**. Ese No soy.

Por lo tanto, y en consonancia con cierta declaración de Yves Lebreton, prefiero, o mejor dicho querría, abandonar esa denominación (mimo) a fin de desanclarla de una idea ya largamente estereotipada, vulgarizada, que no es

fiel a lo que son hoy las múltiples y eclécticas búsquedas expresivas del campo de la expresión corporal.

Cuando pienso en el Mimo (resumo), siento que es un arte atravesado de un pre concepto instalado que no me representa y que define más lo que no soy que lo que quiero ser.

El mimo es para pocos lo que no es para muchos: un arte único, completo e independiente que devela y sistematiza un camino de concientización corporal y de la acción, en la búsqueda de la construcción de un cuerpo pre-expresivo, de una presencia escénica extra-cotidiana que divinice la actuación.

Suelo ver, sobre todo entre colegas, la instalación de una diatriba entre un mimo pantomímico (aceptemos provisionalmente la denominación “estilo Marceau” para comprendernos), y un mimo corpóreo (diremos aquí “estilo Decroux”) como si fuera una encrucijada en la cual uno debe elegir qué camino seguir.

Esta confrontación, que yo considero infundada, desnuda y corrobora la sospecha más arriba expresada: hay un desentendimiento acerca de que, si el Mimo es un arte corporal, no puede desarrollarse sin un aprestamiento sistemático de nuestra única herramienta, el cuerpo.

Hago entonces un segundo y último resumen:

Cuando pienso en el Mimo pienso:

- que tendríamos que poder encontrarle una nueva denominación a nuestro arte que, sin desconocer la tradición, nos identifique más cabalmente (conozco varios intentos en tal sentido, el más cercano es el de “Mimo teatral” propuesto por Víctor Hernando).

Alfredo Arrigoni

Miramar, Buenos Aires.

lasmilyunaamerika@yahoo.com.ar

- que existe una gran dificultad para establecer (primero a propios y luego a extraños) algo que yo creo inobjetable: que el mimo contemporáneo es un arte cuyas bases técnicas fueron analizadas y sistematizadas por Etienne Decroux.
 - que las series pedagógicas por él (Decroux) diseñadas, son un punto de partida ineludible para quienes queremos expresar con nuestro cuerpo, llamémoslos mimos o no, asunto que ya no tendría mucha importancia de determinar, a mi modo de ver.
 - que el interés por este tipo de aprestamiento debiera ser masivo dentro del ámbito del teatro, sin embargo no lo es.
 - que el mimo es un soñador; en él lo fantástico se corporiza como real. Que es un ilusionista, en él se hace visible lo invisible. Que es un alquimista, en él el tiempo es un suceso que se despliega en el espacio.
-

Lo que primero me viene a la mente cuando pienso en el Mimo, es la apertura a un juego de abalorios maravilloso y enigmático.

Empleo la palabra enigmático porque entre las distintas escuelas y múltiples intérpretes de este arte no han podido codificarlo universalmente como sí lo ha hecho la danza o el canto.

El Mimo es un arte profundamente subjetivo en el cual cada intérprete codifica su propio estilo y encuentra la conexión con su público. Esta posibilidad combinatoria entre identidades y estilos está marcada en los orígenes del Mimo en nuestra historia teatral. Recordemos la pantomima *Juan Moreira* inspirada en el folletín de Eduardo Gutiérrez y estrenada por los hermanos Podestá el 2 de julio de 1884, en el Politeama, de las calles Paraná y Corrientes, para luego ser presentada el 10 de abril de 1886, el *Juan Moreira* “hablado”, convirtiéndose en el hito fundamental de nuestro teatro. Esta pantomima, tan importante para nuestro arte como para el Teatro Argentino, ha sido reversionada por la Compañía de Mimo-Teatro de Escobar y Lerchundi, en la década del 1980, en una temporada en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, con gran éxito de público y de crítica.

Es entonces que, cuando pensamos el Mimo desde nuestro país, estamos pensando en un arte que comenzó entremezclado con el circo, los acróbatas, equilibristas y payasos, que montan un espectáculo de pantomima, y además esta pantomima deviene con el tiempo en pantomima “hablada”. Y esta génesis argentina del Mimo, es precisamente su extraordinaria riqueza que emana de la conjunción casi acrobática de significantes, significados y significaciones. Porque es precisamente el íntimo

“convivio” (para hacer uso de una expresión del filósofo teatral Jorge Dubatti) entre los actores del circo y sus espectadores que emplean un lenguaje, gestos y modos de moverse en común, y hasta una gastronomía en común, que hacía del Circo Criollo y sus dramas gauchescos (pantomimas dramáticas) un arte de profunda raigambre popular.

Naturalmente, este era el secreto del gran éxito que tenían estas representaciones en el espíritu de la época; pero no solamente entre un público popular sino que su éxito ha ido extendiéndose a las clases medias. Estas veían en las representaciones de los hermanos Podestá, un arte en el cual vislumbraban una alternativa al teatro español, francés o italiano.

Pero entonces ¿el Mimo es lo mismo que la pantomima?

¡No! La diferencia es sutil, pero muy importante. El Mimo es un arte en el cual el intérprete reemplaza el relato y la palabra por la poesía y la intuición de la expresión de su cuerpo, tiende hacia la expresión abstracta y no tienen un referente directo.

La pantomima presenta una serie de gestos que están directamente conectados con el referente, y tienen un sentido lineal con la historia mostrada.

El Mimo es un arte connotativo. La pantomima es un arte denotativo.

El gesto de Mimo puede tener múltiples interpretaciones, pero el gesto de la pantomima tiene una referencia directa y una interpretación cierta. Por ejemplo: en una pantomima en la que se está comiendo una manzana, significa que “está comiendo una manzana”, una fruta dulce y jugosa. Un mimo cuando come una manzana puede significar que come una manzana; que está comiendo los frutos del conoci-

miento; que se está comiendo un país u otras interpretaciones, por eso es muy importante para el Mimo, el grosor de los otros significantes, como ser vestuario, maquillaje, luces, sonido y accesorios.

Durante el siglo XX, se fortaleció, de la mano y las enseñanzas de Etienne Decroux, la idea de Mimo Corpóreo, como una superación del Mimo tradicional más asociado al gesto facial y al juego expresivo de manos y pies. Etienne Decroux elabora un marco teórico preciso que utiliza todo el cuerpo como un signifiante expresivo, con una técnica de movimiento que estiliza y perfecciona la tradición recibida especialmente de la pantomima francesa.

Para Etienne Decroux el cuerpo humano es un signifiante que, con el entrenamiento adecuado, puede significar múltiples significados y significaciones. Desde esta perspectiva, descubrimos que el Mimo es un arte a través del cual todo el universo puede ser sugerido, insinuado, o representado con nuestro cuerpo desnudo, en el sentido de desnudarlo de todo convencionalismo social o cultural que constituya un obstáculo a su innata capacidad expresiva y cognitiva.

El mimo tendrá la capacidad de intuir lo esencial del mundo natural, social o cultural para elaborarlo interiormente y crear técnicas expresivas que le permitan proyectar, independientemente y alejado de sus referentes concretos, la expresión artística que cada interprete necesita construir.

Pensar en el Mimo es también pensar en aquellos artistas que en el siglo XX han investigado y elaborado los límites de la expresión del cuerpo, pero también todas las posibilidades expresivas de la voz, esa voz corporal que tiene su eco mas allá del tiempo, me refiero a Darío Fó

en Italia, Jean-Louis Barrault y la escuela de Jean Lecoq, en Francia, artistas que conjuntamente con el polaco Henry Tomaszewsky, que combinó el Mimo con la danza, nos han dejado un legado expresivo que desde nuestra propia naturaleza tenemos la posibilidad de desarrollar hasta límites impensados.

Cuando digo nuestra propia naturaleza, quiero decir que uno de los secretos del Mimo, es nutrirse con los atributos naturales del espacio tiempo que habita. La serenidad de nuestros lagos del sur, la estabilidad de las montañas de nuestra cordillera, el vértigo de nuestras cataratas, la inconmensurabilidad de nuestras playas, la fecundidad de nuestra pampa, la solemne altura de nuestra puna, el pulso congelado de nuestros glaciares, la entrañable soledad de nuestros pueblos andinos o las multitudes embriagadas de nuestras metrópolis son todos elementos que inspiran a los mimos para ser elaborados con la riqueza expresiva entre tradición e impulso creativo. Es desde ese impulso creativo que el Mimo recoge el “Anima” de una cultura para mostrarla a un público.

En el imaginario colectivo universal el siglo XX, brillan con luz propia los nombres eternos de Charles Chaplin y Marcel Marceau, como las dos grandes cumbres del Mimo a escala mundial. Ambos recogen la tradición del teatro y la cultura popular de su época y su país. Chaplin se inspiró en el vodevil y la literatura de Charles Dickens, además de sus vivencias en los barrios pobres del Londres del siglo XIX; Marceau recogió las enseñanzas de Etienne Decroux, pero alimentando su inspiración en los horrores del Holocausto y la segunda guerra mundial. Hay un hecho histórico que se muestra en la película hecha en su memoria que marca el momento en que Marceau descubre el valor

inconmensurable del silencio y congela para siempre su decisión artística. Es cuando desde las profundidades de ese silencio decide transmutar el horror de la guerra, de los campos de exterminio, de las cámaras de gas, del secuestro y muerte de su propio padre, en bondad, en ternura, que ya no es solo de su personaje, sino símbolo de su mensaje universal. La flor marchita del sombrero de Bip no es solo una “flor marchita”, sino expresión de la “debilidad humana”.

Entonces, es en los tiempos de crisis cuando resurge el arte del Mimo como expresión del impulso de renovación, encontrando nuevos códigos donde se asume la tradición, pero robustecida por el coraje de abrir las puertas a una nueva dimensión. Ese mismo impulso que llevó a nuestro Juan Moreira a ser un símbolo de coraje en las calles de París a comienzo del siglo XX, cuando era moda hacerse valer: “a lo Moreira”

Jorge Figueredo

Ituzaingó, Buenos Aires.

osoaccion@yahoo.com.ar

En principio, se me viene a la cabeza el estereotipo que está en el inconsciente colectivo de aquel personaje pintado de blanco, remera rayada, tiradores, calza negra, que hace la pared, la puerta, que se burla de la gente que camina por la calle y que tiene un contrato de exclusividad con el silencio; que si emite palabra alguna, corre peligro de muerte (pensamiento que yo tenía cuando comencé el arte y más o menos hasta la mitad de mi formación).

“El Mimo es el arte del silencio” me lleva a pensar en una formación que te enseña a no hablar, a no hacer ruido y a flagelarse si emite palabra.

También vienen a mi mente aquellos intercambios que trataban de diferenciar el Mimo de la danza y el teatro. No creo mucho en las definiciones radicales, más en estos tiempos en que las artes se fusionan, pero sí podemos detenernos a pensar cuál es el principal canal de comunicación que valoriza el arte.

En la danza, podemos decir que es el movimiento, interviniendo el espacio.

En el teatro, la palabra reforzada por la acción y el trabajo en el espacio.

En el Mimo, la acción, como una sucesión de movimientos con un objetivo determinado, que puede estar o no apoyada por la palabra. Creo que para tener una idea de qué es el Mimo, tenemos que tener muy en claro cuál es el canal de comunicación en el que se basa su formación, su filosofía y su pensamiento.

Otro de los abordajes que aparecieron en su momento era una triple clasificación del Mimo: clásico, contemporáneo y experimental.

Creo que más que nada esa necesidad parte de diferenciarse del Mimo clásico, que es la vertiente que la mayoría de la gente reconoce, y que uno debe tener que estar explicando de

qué se trata cuando nos apartamos de esa técnica y de ese estilo.

Hoy en día, aparecen también las clasificaciones de teatro corporal, teatro físico, teatro de acción, las cuales buscan separarse del Mimo clásico, pero no todos parten de una formación de Mimo, sino que vienen de la danza y del teatro performático.

Por mi experiencia, y por elección, trato de defender al Mimo, no me pregunten por qué, y explicarlo desde lo que he transitado: una estética dirigida hacia un teatro de acción corporal y de imagen, en donde la palabra no sea reemplazada o traducida por gestos, sino que sea simplemente innecesaria.

Melina Forte

República de la Boca, Ciudad de Buenos Aires.

melforte@gmail.com

A raíz de esta pregunta, se suceden en mi cabeza varios recuerdos, el primero -por suerte es ya un recuerdo- mi idea del Mimo anterior a mi experiencia y vivencia dentro del Mimo. ¿Qué pensaba yo cuando escuchaba esa palabra? La idea que tenía era muy superficial, la misma que lamentablemente tiene la mayoría de las personas, no tenía idea de todo lo que abarcaba el Mimo.

Es desde el hoy, que ya llevo transitados unos cuantos años en la experimentación de este arte, cuando la pregunta se ancla en quienes somos parte de este mundo. Para explicarme mejor: ¿qué pensamos cuando pensamos en Mimo quienes nos dedicamos al Mimo? Y unido a eso: ¿qué transmitimos? ¿Qué responsabilidad tenemos quienes dedicamos gran parte de nuestra vida a este Arte para que quien no lo vive desde adentro tenga un pensamiento tan superficial sobre lo que es el Mimo en verdad? Por supuesto, estoy anclando mi pregunta en una generalidad, pero -creo- vale esta universalización, puesto que parece que este arte en cuestión es un departamento dentro de otro arte más acabado.

No podemos culpar, desde luego, a la mayoría de la población por no entender de qué se trata el arte del Mimo o por tener ideas poco certeras; y es por ese motivo que mi pregunta se dirige a los productores y productoras de obras, números, clases de Mimo: ¿hacia dónde apuntamos al momento de producir?

Desde lo personal, cuando pienso en Mimo, pienso que he encontrado con el correr de los años, una herramienta de expresión y entrenamiento sin la cual hoy sería imposible pensarme como artista.

Si pienso hoy en el Mimo, pienso en acción, conflicto, discurso, movimiento, proyección, dramaturgia, personajes, pienso en un cuerpo como obrero de la escena, pienso, en definitiva, en teatro.

Con la afirmación anterior, espero no haber desilusionado a quien lee estas líneas con la simplicidad de mi planteo, y tampoco adherir al concepto anteriormente planteado del Mimo como “parte” de otro arte, pero considero que es fundamental aclarar que cuando se piensa en Mimo (desde mi punto de vista) se piensa lisa y llanamente en teatro.

Considero que pensándonos desde ese lugar es que podremos crear la individualidad del arte del Mimo, pero sin aislamiento, ya que, creo que el Teatro de Mimo no es lo suficientemente valorado y, como lo refleja nuestra historia a través de los siglos, se lo considera un arte menor. Es hora de pensarnos desde adentro y sin separaciones tajantes con otras corrientes teatrales. Y no como subgénero, sino como entramado *en* y *con* el teatro, siendo parte. No pensando en compartimentos separados, en teatro clásico, gestual, corporal, etc. Pensando en la actividad del Mimo como encarnada en conjunto con todas las artes de la escena.

Dada la permeabilidad que atravesamos actualmente, en la cual los límites se han corrido en todas las artes, pienso que la unión hace la fuerza y la individualidad debe ser pensada desde una red de técnicas, disciplinas, métodos, cuerpos...

Ya no sabemos, cuando vemos una obra - aunque aún no podemos dejar de preguntarnoslo ya que seguimos una tradición de orden y disciplina que no logramos superar- si es

Dora García

Ciudad de Buenos Aires.

mariadoragarcia@gmail.com

danza, teatro, Mimo, expresión corporal: simplemente hay eventos escénicos que suceden. Pues el Mimo está dentro de las artes que se fusionan, conviven y se alimentan entre sí, ya no hay modo de pensarnos extraños a ese acontecimiento. El Mimo es Arte, con el único instrumento del cuerpo, es un arte que hace comunión con el espacio y el público, es un arte vivencial. ¿Qué más podemos pedirle a tan maravilloso modo de ver y expresarse hacia el mundo? Hagámonos cargo de él y experimentemos sin fronteras producto del prejuicio.

*El mimo es movimiento,
es emoción sin palabra,
sentimiento expresado en cada músculo
que tu osamenta destraba.
El mimo no es técnica pura,
es el amor que te cura,
es ofrecer a algún otro una caricia en el alma.*

Con estas frases quise anticipar la temática del texto. No discurriré en función de citas de autores, ni de teorías excelsas, simple y categóricamente versaré sobre aquellas cosas que desvelan desde otro lugar, incluso por momentos atormentan. Esas son las cosas que la hacen a una ser la antipática que después de ver un espectáculo se retira sin saludar a los actores, evitando tener que mentir. También aquella que dice la verdad, de la forma menos diplomática, siendo odiada por todos sus interlocutores. Lo que siempre pienso, como una obsesión, cuando veo a los mimos y también a otras artes corporales escénicas, es en lograr que las dos frases que inician el texto se hagan realidad. Como todos sabemos, el aprendizaje de nuestra técnica necesita de mucho entrenamiento físico. Además de las horas dedicadas durante la formación, son horas y horas por fuera de las clases, y muchas más para presentar una muestra en la escuela. Luego, quienes perseveran incorporarán otras técnicas corporales y/o artísticas, llámense clown, danza, tango o entrenamientos para mantener el estado.

El planteamiento sería: si se utilizan tantas horas en el entrenamiento del cuerpo físico, para lograr un buen nivel de funcionamiento, hacer las piruetas necesarias, lograr los esfuerzos sin esfuerzo y los puntos fijos en una inmovilidad tan exigida

¿no sería igual de necesario, y con la misma profusión, intensidad y profesionalidad, dedicarse a lo emocional y su expresión?

Conozco solamente la escuela de Ángel Elizondo y considero que en la misma los espacios destinados a *Sentimientos y Sensaciones* no son suficientes para lograr un buen actor (y el mismo, para mí, es un actor), y el actor es una persona que estremece, emociona, hace llorar o reír y no se encuentra desahogado de lo que pasa alrededor suyo, salvo cuando es muy malo.

Mucho se ha dicho sobre la relación cuerpo-palabra, no en el ámbito del Mimo sino a nivel popular, como una verdadera perogrullada, que lo discursivo sirve para ocultar los verdaderos sentimientos. Entonces, con más razón, si somos cuerpos que hablan emociones/situaciones/acciones, donde las palabras no tienen relevancia o prioridad, ¿por qué no pasan cosas que emocionen?, ¿por qué sólo me cuentan historias?, reales, irreales, locas, con mucha imaginación, que me asombran por el uso de la técnica o porque estuvo bien contada o porque

fue muy ocurrente o disparatada, pero que no emocionan.

Los actores se forman toda la vida, indagan continuamente en su sentir cuando reciben un personaje u obra a realizar. Los mimos, como actores que son, deberían hacer lo mismo.

¿Sucederá que cuando empiezan a hacer esto se pasan al bando de los actores y dejan de lado nuestro quehacer? ¿Será por nuestro entrenamiento físico que muchos actores nos consideran una buena técnica para hacerlos crecer con otros recursos? ¿Cómo podríamos nosotros utilizar las técnicas del actor para crecer en nuestra actividad?

En principio, considero que tiene que surgir la necesidad dentro de los estudiantes o intérpretes, de otra manera es imposible. Hay muchos recursos que algunos de nosotros podríamos organizar en función de obtener resultados al respecto, organizando seminarios de formación, entre otras cosas. Tal vez, sea el actual motivo de la menor cantidad de alumnos en las escuelas de mimo. Por supuesto que habrá muchas otras razones que se puedan alegar, entre ellas el cómo se ha estereotipado la función del mimo callejero. Soy una convencida de que ha desmerecido mucho a nuestro arte, por su reiteración y su poca creatividad. También el avance de técnicas corporales diversas que han invadido el espacio callejero con di-

Víctor Hernando

Ciudad de Buenos Aires

movimimo@educ.ar

versas propuestas performáticas, en las cuales el Mimo no tiene cabida. Esto último también se puede considerar como una amplificación de nuestras técnicas corporales que, llámense Mimo o teatro físico, fueron incorporadas por grupos multitudinarios dándole una radiación inesperada.

*El Mimo no es un género teatral,
es el teatro mismo en su mínima
y en su máxima expresión.*

Cuando comencé mis estudios de Mimo¹, una de mis preocupaciones iniciales fue conocer acerca de su surgimiento como género autónomo dentro del ámbito de las artes teatrales y, en particular, de identificar cuáles eran las fuentes inmediatas de lo que se definía como Mimo allá por la década de los setenta.

Ese interés fue tomando forma en indagaciones de diverso tipo que reuní, mucho después, en el libro *Mimografías*² en el que daba cuenta del modo en que el Mimo había evolucionado y de las variadas manifestaciones que convivían, como hoy, bajo ese nombre. Por un lado, propuestas innovadoras y originales, junto a mimos más clásicos y formales, que también sobresalen por su alto nivel creativo. Por otro, un amplio espectro de mimos que sigue insistiendo en fórmulas agotadas, algunos incluso con gran dominio técnico y disciplina profesional que no los salva del tedio y la falta de creatividad.

Un tema que llamó mi 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. "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 acertada cita que Gilda Navarra (Puerto Rico 1921-2015), discípula de Decroux y pionera del Mimo en la isla caribeña, incluye en su hermoso y agotado libro *Polimnia*

que tuvo la amabilidad de obsequiarme cuando visité Puerto Rico en 2001³:

*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 decimos Mimo la mayoría de la gente piensa en Marcel Marceau (Francia 1923-2007). A pesar de su maestría, y precisamente por ella, Marceau se convirtió en un arquetipo y su estilo, al mismo tiempo que se iba popularizando, fue siendo apropiado por infinidad de imitadores quienes transformaron la riqueza de su expresividad corporal en un catálogo petrificado, 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.

Por mi parte, propongo al Mimo como un teatro corporal que no tiene por qué excluir la palabra, porque no creo en la mudez forzada, como tampoco en un mimo que se limite 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 género es cuestionado, cuando una tradición se derrumba, algo nuevo se construye. Y en la aceptación del Mimo como teatro, es que veo realizada 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. Pero, hay que decirlo, mucho de lo que se co-

noce hoy como Mimo, es solo un pariente empobrecido de la 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”.

Los mimos pueden utilizar estéticas o estilos de actuación muy diferentes, pero lo que vemos en casi toda Latinoamérica, con este nombre, son reproducciones (clonaciones) aparentemente cuidadas en lo que respecta a vestuario y maquillaje facial, pero en lo que importa, en lo corporal y creativo, no superan el nivel de una muestra de colegio secundario.

No cuestiono la apropiación de la tradición, es un terreno más firme y menos incierto, pero sí critico la manera y los resultados.

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. Personalmente, prefiero transitar caminos menos previsibles, en busca de la condensación y la síntesis expresiva. El Mimo que me gusta es el que responde a la idea de Meyerhold de que el teatro permita que el espectador pueda, con su imaginación, completar la propuesta escénica.

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 en un entramado de situaciones dramáticas*, esto quiere decir que es producto de una transfor-

mación continua de los aspectos formales con los que se materializa el relato y su articulación con los aspectos significativos producto de esa materialización.

Esta 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. En mi concepción del Mimo teatral aparece con insistencia el concepto de *Mimo dinámico*, idea que va más allá de la mera dinámica del movimiento para incluir, además, la dinámica del diseño corporal y la dinámica de la composición espacial.

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 ilusionistas⁵ como simular una pared, una caminata, una marcha contra el viento, tirar de una soga o cualquier otra cosa parecida.

1- Utilizamos, siguiendo a Jean Dorcy (El Mimo, 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 producto, más que de mi conocimiento del tema, del inexplicable apasionamiento que aún hoy siento por todo lo relacionado con el Mimo y la expresión por el cuerpo.

3- Cuando participé del Primer Festival Internacional de Mimo y Teatro Físico en el Caribe, organizado por Iván Olmo.

4- Navarra, Gilda. *Polimnia*, p48.

5- 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.

Jonatan Márquez

San Antonio de Padua, Buenos Aires.

jonamarquez.mimocorporal@gmail.com

Evidentemente, mi experiencia se ha ido forjando a partir de otras tantas que modelaron intelectual, física y emocionalmente la vida de maestras y maestros que han acercado, con gran pasión y disciplina, este lenguaje hasta mí.

Cuando pienso en el Mimo, pienso ineludiblemente en el trabajo del cuerpo en escena. Un cuerpo que busca conectar con lo más profundo de sí, a favor de sus deseos, y envuelto en un drama constante hacia la búsqueda de la verdad.

Esta búsqueda adquiere valor e inaugura su propia visibilidad a través del ejercicio muscular en concreto. El cuerpo pesa, y este peso se siente en el espacio. Si me muevo debería interrogar para qué lo hago. Entonces, en este punto, el Mimo me hace pensar en pensar; y no es abarrotamiento de conceptos, o una simple redundancia en sus términos. Me muevo porque quiero decir algo, ¿qué es aquello que deseo comunicar?, ese decir tiene ritmo y busca expresar notablemente lo que me interroga en un espacio y tiempo determinados de la historia, de mi historia, de mi vida con otras y otros.

El Mimo, como lenguaje, ha desarrollado -y aún continúa- un sistema técnico de alta rigurosidad, complejo e integral que dota de posibilidades al cuerpo en el manejo y uso del mismo.

Hablar de “la poesía del cuerpo”, o “poesía corporal” puede ser el manifiesto de los deseos y desafíos más profundos en el hacer teatral. Pienso en la imagen de Marceau que ha expandido y universalizado el concepto de Mimo en el siglo pasado y principios de este, y la estética que ha conseguido diseñar a lo largo de toda su investigación de vida. Y pienso en lo limitante y lo expandible de las posibilidades de un lenguaje que ha tomado práctica desde diversas técni-

cas para dar con la mima corpórea o mimo corporal dramático, lenguaje fundado por el maestro francés Etienne Decroux hacia finales de los años 20 del siglo pasado.

Cuando pienso en el Mimo, pienso en un cuerpo que se modela a sí mismo como una escultura viviente que, a través del movimiento, inicia un viaje cargado de artificios en el espacio, a fin de ofrecer una nueva y enriquecedora experiencia a ojos de quien lo ve.

En palabras de Decroux, el mimo piensa y lo hace de pie... un acto de verdadera revolución en un mundo que permanece sentado, se ha escuchado decir. Y ha llegado a mi vida para darle sentido teatral, permitiendo agradecer profundamente el trabajo de otras y otros que, valientemente, han optado por desarrollar sus caminos hacia la obtención de experiencias más significativas en este juego de infinitas posibilidades expresivas.

Pienso en el Mimo como el arte del actor y la actriz, un estado de verdadera expansión de vida.

Antonio Murillo

París.

antonio.murillo91@gmail.com

El Mimo, escrito así, con mayúscula, evoca en mí necesariamente la figura de Étienne Decroux, padre fundador del mimo moderno en la primera mitad del siglo XX.

Antes de Decroux, el mimo se identifica a la figura de Pierrot, popularizada por los mimos franceses Jean-Gaspard Debureau, Jean-Charles Debureau y Paul Legrand a lo largo del siglo XIX. El mimo nacía y moría con cada gran intérprete, su carisma y talento hacía crecer una efervescencia en torno a ellos que, una vez desaparecidos, volvía a dormirse en el letargo.

La genialidad de Decroux fue la sistematización rigurosa y profunda de las cualidades dramáticas del cuerpo, la codificación de una gramática y un ritmo corporal transmisibles. Su intención fue desvincularse de las tendencias narrativas y anecdóticas de la vieja pantomima que intentaba emular la realidad, exacerbaba el rol expresivo de manos y rostro, para adentrarse en una búsqueda de lo específicamente dramático que existe en el cuerpo.

En efecto, Decroux rechazaba la pantomima por considerarla “falsa en el sentido de que, tal como ella se presenta, tenemos la impresión que intenta hacer entender por medio de gestos aquello que las palabras pueden hacer comprender tan fácilmente.”¹

La anécdota y la narración son terrenos bien conquistados por la palabra y, no son lo propio del Mimo que desarrolla Decroux, que busca hacer visible lo invisible, materializar el proceso del pensamiento y los estados del alma.

Me refiero entonces al mimo corporal dramático, desde allí me sitúo y emanan las reflexiones que se suceden en estas líneas, con plena conciencia de que mi abordaje es subjetivo y con ninguna pretensión de verdad.

El mimo es el cuerpo, es su densidad y su locura, aunque el cuerpo no es el mimo.

El cuerpo es un umbral, es la materia, un diferencial energético siempre más acá de la representación. Inaprensible, impensable, cuando intentamos ceñirlo apenas vemos -en el mejor de los casos- los contornos movedizos de un abismo. El Mimo, como determinadas artes, intenta hacer con él, con el vacío del cuerpo, darle forma, canalizar sus energías y producir sus formas. Fueron quizás la terquedad y la obsesividad con que Decroux abordó su trabajo, las que le permitieron alcanzar algo de este terreno, algo de las fuentes oscuras que vibran entre los objetos. Me refiero a la brutalidad de la materia, indiferente a nuestras alegrías y desdichas.

El cuerpo experimentado como materia, despojado de las ilusiones de humanidad, nos devuelve la imagen terrible de nuestra existencia ilusoria. Deshaciendo las suturas que nos mantienen unidos a lo que podemos llamar un sí mismo, los fragmentos a la deriva colisionan de formas nuevas y provechosas. Todos los objetos se vuelven intercambiables -pero nunca equivalentes-, la textura de un músculo es la textura de un ladrido, un bostezo puede pestañear y ya nada asegura que al abrir la boca no salga corriendo el sonido azaroso de una lámina de metal cayendo por una escalera.

Una rectificación es necesaria. Decroux era sumamente humano, sus enseñanzas estaban llenas de alegorías a estados mentales, a ensueños, a actividades y actitudes humanas, por lo que mi alusión al mimo corporal dramático como trabajo de des-humanización puede parecer fuera de lugar. La búsqueda del maestro estaba

orientada hacia la realidad, como se expresa en su caracterización de “el hombre de salón”, “el hombre de deporte” y “el hombre de trabajo” tres grandes tipologías corporales que definen la voluntad de Decroux de hacer aparecer al cuerpo como sostenido por el aliento vital del mundo cultural que veía a su alrededor. Iván Bacciocchi, que estudió con Étienne Decroux y fue uno de mis maestros, suele decir que Decroux era un gran observador de la vida cotidiana y que hablaba de los cuerpos que él veía a su alrededor, por ejemplo de la postura corporal de los ejecutivos de banco, instalados en un pequeño espacio detrás de una vitrina, moviendo sus brazos frenéticamente, fuera de nuestra visión; o también de lo que indica la posición del codo en relación a la de la muñeca al entregarle algo a alguien: el codo hacia dentro que evoca cortesía, el codo hacia afuera que evoca tosquedad. Si bien en estos ejemplos vemos al cuerpo realizar acciones que reposan en un específico contexto y sensibilidad cultural, todo ello se materializa en la relación del cuerpo a sí mismo, en las posiciones relativas de cada segmento del cuerpo respecto de otro, en sus ritmos y tonicidades distintamente localizadas. Se trata de hacer hablar al cuerpo un lenguaje que le sea propio y como no existe algo así como un cuerpo en estado puro o abstracto, es necesario abordarlo en relación a acciones concretas. Esa era la divisa de Decroux, que se consideraba un materialista-espiritualista a quien las cosas le comienzan a interesar en el momento que estas se materializan.²

No existe un cuerpo abstracto, sólo hay cuerpos concretos, pero lo concreto es algo que hay que hacer aparecer y hacer hablar. Esta es

la búsqueda de Decroux, hacer hablar al cuerpo un lenguaje que le sea propio.

El mimo corporal nace de una vocación profundamente teatral, en este sentido en que -siguiendo a Barthes³- el teatro es la práctica que realiza cálculos sobre las cosas en tanto que objeto de la mirada. Hacer ver determinadas cosas, de determinada manera, es decir, inventar una ficción visible susceptible de ser comunicada. Lo que Decroux quiere hacer ver es la materialización de un orden espiritual, a través del cuerpo. Es el pensamiento, como se aprecia en la figura de “La Meditación” o son eventos geológicos como en la figura de “El terremoto de San Francisco”, e incluso cuando se trata de acciones concretas, como en la figura de “El sembrador”, se trata de hacer ver las cualidades dramáticas que existen en ello, y no de emular los movimientos reales de un sembrador, es decir, hacer aparecer algo que existe por debajo de las cosas, pero a lo que sólo podemos acceder a través de la materia.

El cuerpo puede evocar el movimiento lento y fundido de una nube transportada por un viento suave, y luego ser un caballo de trote; puede ser un pescador que lanza una red y luego, en un momento de suspensión, la red misma, para luego volver a ser el pescador. Es allí que encontramos lo propio del mimo corporal dramático, lo que llevado a sus últimas consecuencias, a su paroxismo, no puede sino desembocar en el cuerpo desrealizado y des-humanizado.

Con ocasión del espectáculo de mimo *Alrededor de una madre* del actor Jean-Louis Barrault -estudiante y asistente de Decroux-, donde aquel realiza una interpretación de un hombre-caballo, Antonin Artaud escribe una crítica, alabando la efervescencia viva que fluye “a través

de estos movimientos rigurosos, de estas gestulaciones estilizadas y matemáticas como un gorjeo de pájaros a través de columnas de árboles, en un bosque alineado mágicamente.”⁴ Encontramos aquí que las referencias no van a las cualidades descriptivas, a la semejanza de la realidad o a las cualidades carismáticas del intérprete, sino a lo que tienen de universal, a cómo el cuerpo puede ser trastocado hasta evocar una cosa totalmente distinta: como que el cuerpo que se quiere un caballo, convoque la imagen de un gorjeo de pájaros a través de columnas de árboles. De hecho, el único reproche que hace Artaud a Barrault es que está aún cerca de la pantomima (que es uno de los puntos de quiebre de la relación entre Barrault y Decroux), que sus movimientos aún intentan emular la realidad y que su acción dramática “no se prolonga más allá de sí misma porque es sólo descriptiva, porque relata hechos exteriores donde las almas no intervienen, porque no toca lo vivo de los pensamientos (...)”⁵

Si Barrault hubiese adoptado con severidad las premisas contenidas en el mimo corporal, habría encontrado ese teatro desgarrador que, por la plasticidad del cuerpo y las imágenes que evoca, por la posibilidad de volver extraño aquello que nos es lo más propio, por hacer aparecer mil cuerpos en uno solo, llega a ese estado de éxtasis que Artaud llamaba crueldad, que no es aquella crueldad que podemos ejercer los unos contra los otros, sino aquella mucho más terrible y necesaria “que las cosas pueden ejercer en nosotros.”⁶

En efecto, el espectáculo de Barrault está cerca del paroxismo del mimo corporal, pero no lo suficiente. En palabras de Artaud: “¿Quién conoce, no el gesto que remonta al espíritu, tal

como lo utiliza Jean-Louis Barrault con su poderosa sensibilidad terrestre, sino que el espíritu que comanda al gesto, que desprende las fuerzas de vida? Quien conoce el gesto que anuda y desanuda verdaderamente, sin forma y sin parecido, y donde el parecido al caballo que toma forma no es más que una sombra en límite de un gran grito.”⁷

Cuando pienso en el Mimo pienso en todo esto, acaso más en lo que puede ser que en lo que ha sido. El Mimo, por volvernos extraño lo que tenemos más cerca de nosotros, por su poder de evocación múltiple, es una fuerza destructora que hace la experiencia de lo desconocido donde toda emoción está atravesada por un halo de oscuridad, una fuerza capaz de convocar -y quizás hay que dejar de decir evocar, por su sesgo de representación - los océanos, un llanto, una casa y su derrumbe, como la locura convoca los confines del universo y la historia de los linajes, o quizás algo más, pues nadie sabe qué pasa al mirar el vacío a los ojos.

1-L'interview imaginaire ou les “dits” de Etienne Decroux, en *Étienne Decroux, mime corporel*, (2003), Patrick Pezin (coordinador). Paris: Editions L'Entretemps, Pág. 59. La traducción es mía.

2-L'interview imaginaire ou les “dits” de Etienne Decroux, en Patrick Pezin (dir.) (2003), *Étienne Decroux, mime corporel*, Paris: Editions L'Entretemps.

3-Diderot, Brecht, Eisenstein, en Roland Barthes (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Ediciones Paidós.

4-Autour d'une mère. Action dramatique de Jean-Louis Barrault, en Antonin Artaud (1971) *Le théâtre et son double*, Paris: Ediciones Gallimard, pág. 214. La traducción es mía.

5-Autour d'une mère. Action dramatique de Jean-Louis Barrault, en Antonin Artaud (1971) *Le théâtre et son double*, Paris: Ediciones Gallimard, pág. 215. La traducción es mía.

6-Pour en finir avec les chefs-d'oeuvre, en Antonin Artaud (1971) *Le théâtre et son double*, Paris: Ediciones Gallimard, pág. 121. La traducción es mía.

7-Notas en Antonin Artaud (1971) *Le théâtre et son double*, Paris: Ediciones Gallimard, pág. 244. La traducción es mía.

Rodolfo Pesa

La Plata, Buenos Aires.

rodolfopesa@gmail.com

La pregunta me genera más interrogantes que respuestas. ¿Será la mayor inquietud de los creadores de esta propuesta...? Creo ser bienvenido entonces. Pienso en cuerpos que se expresan con la gramática del creador del Mimo contemporáneo, el francés Etienne Decroux, y que definen una determinada estética. Pero también veo Mimo en Marcel Marceau (discípulo de Decroux). “Marceau es un payasito, pues me deformó el Mimo”, diría Decroux.

También veo Mimo en nuestros Escobar y Lerchundi, Ángel Elizondo, Alberto Sava (todos “deformadores”), en Vladislav Fialka de Checoslovaquia, en el Mimo en Japón.

Y todas aquellas que han surgido de todas estas vertientes y mostraron su propia impronta estética.

Pero me atrevo a definir que el Mimo debe contener determinada gramática de contenidos básicos, mínimos, que lo representen.

Cuerpo que se expresa sin el uso de la voz, ni el sonido. Que propone, sobre el espacio, una determinada dramaturgia de conflicto (hasta aquí el teatro no hablado, el teatro de imagen, el clown, más o menos conviven con nosotros). Donde los elementos a manipular serán mayoritariamente imaginarios y recreados por el/la mimo/a. Y que de esta manipulación se desprenden técnicas diversas como punto fijo, contrapesos, tonicidades, etc. propias del uso de los citados elementos, y entiendo por eso, pro-

pias del Mimo como género.

¿Acaso caminata o transformación de personajes en el lugar, no es propia del Mimo? Como lo es en casos excepcionales, para nuestra costumbre, la tridimensionalidad decrouxiana en los movimientos.

También abreva en recursos técnicos que pueden ser comunes a la danza o la expresión corporal, por ejemplo: los dinamorritmos ¿Estarán en otras disciplinas con otro nombre?

Al comienzo dije “más interrogantes que respuestas”. Entiendo que Decroux murió mientras investigaba poner la palabra como parte expresiva. Lo pude presenciar en la obra *La Metamorfosis*, de Ricardo Gaete.

Hay un Mimo antiguo, inicial, ¿y nace otro?

¿Fue el Mimo “metamorfoseándose” siempre?

¿Acaso el Mimo de Decroux fue lo técnicamente elitista, como para confundirse/fundirse en otras disciplinas artísticas como la danza o lo “danzado” por ejemplo. ¿No pude ver claramente yo su unicidad? ¿Por qué el Mimo de Decroux es teatral? Desde la formalidad lo planteo ¿Hay un Mimo “puro”, aquel que fue el inicial, auténtico, con recursos únicos y representativamente propios?

Y asevero que hay otras variantes con mixturas de otras disciplinas. Pero también, sin preguntarme nada, puedo ver al Mimo deformado, empobrecido, complaciente, efectista, sucio de técnica, producto de mimos mercenarios.

Marina Eva Posadas

Ciudad de Buenos Aires.

marinaevaposadas@gmail.com

Sin dudas, cuando los mimos pensamos en el Mimo, primero que nada nos viene a la cabeza lo que esa palabra significa para los demás: cara blanca, unipersonal, calle, remera a rayas, interacción con el público ocasional, evocación de la sogá y la pared, y cosas por el estilo, entre las que, seguramente, surge el nombre de Marcel Marceau.

Luego, quienes no nos dedicamos a ese tipo de Mimo hemos seguido toda clase de estrategias para aclarar o definir en qué consiste lo que hacemos usando desde adjetivos aclaratorios como “mimo dramático” o “mimo corporal”, para enfatizar ciertos aspectos relevantes (no es “cualquier pavada”: es teatro; no se hacen muecas con la cara: se expresa con todo el cuerpo); hasta un liso y llano cambio de nombre como yo uso: “teatro de acción”, para desligar todo prejuicio posible y dejar el camino libre para construir lo que se quiera.

Entonces, “teatro de acción” pasa a ser el verdadero Mimo, así como para otros lo es el “mimo dramático” y le disputan la supremacía a los del “mimo corporal”, o lo que sea. En definitiva, se trata de lo que Víctor Hernando ha dado en llamar “la disputa por el nombre”, lo cual no es otra cosa más que una lucha de poder, en donde nombrar implica validar o fundar. Creo que en estas dos grandes actitudes podrían englobarse las distintas motivaciones

existentes. Están los que prefieren un nombre que los enlace con la tradición, para validar lo que hacen desde la génesis (“yo vengo de acá”); y la actitud de fundar, que tiene que ver con el cambio y lo particular, alejándose de lo antes hecho para abrir camino hacia el futuro, como quien por primera vez llega a un lugar, clava una estaca y le pone un nombre. “Yo te bautizo, oh arte que hoy naces, Piripipí. Tienes todo por delante para compartir con tus hermanos y primos Piripipá y Piripipé. Has tu vida y no quieras ser como ellos, porque tú, arte mío que aquí surges, estás destinado a ser el primero”. Surgen así las denominaciones “teatro físico”, “teatro corporal”, “mimo teatral” y una larga lista de etcéteras, porque cada realizador pretende definir mejor, con el nuevo nombre, lo que él hace. Como si cada mimo quisiera asociarse y despegarse, al mismo tiempo, de lo que la palabra Mimo significa para el espectador.

Por eso, si bien respecto de la historia del arte del Mimo, esta disputa por el nombre hace foco en un aspecto social: las relaciones de poder, lo que muchas veces prima se refiere a la práctica del mimo, donde esta proliferación de nombres tiene una importante utilidad: orientar, mejor o peor, al público que va a decidir ver una obra. Y aquí, un caso paradigmático: posiblemente ninguno de los que fueron al

teatro a ver *La cuna vacía* hubiera ido si la obra se hubiera propuesto como obra de Mimo y, probablemente, todos los que hubieran ido expectantes si decía que era Mimo, hubieran salido desilusionados. Porque nadie ha dicho, ni diría fácilmente, que la obra de Omar Pacheco sea una obra de Mimo, en el sentido que pensamos cuando pensamos en el Mimo. Sin embargo, si bien podría llamarse “teatro de imagen” (por su fuerte impronta cinematográfica), bien podría entenderse como Mimo: la más impresionante obra de Mimo de todos los tiempos. Entonces, tal denominación hubiera despedido a propios y ajenos, y frustrado a ambos. De ahí la importancia de las palabras que se emplean en la difusión de un espectáculo.

¿Por qué los mimos necesitan constantemente estar renombrando su arte? Para encontrar una pista, se me ocurre comparar al Mimo con el Cine. Cuando vamos a ver una película, rara vez dudamos de haber ido a ver cine. Es decir: todas las películas son Cine. El Cine es un gran paraguas que las protege a todas: las chicas, las grandes, las cortas, las largas, las de ficción, las documentales, las animadas, las actuadas. No hay cineastas que hagan películas a las que no quieran llamar cine. Lo que en general sucede es que la disputa se da en el campo de los géneros. Ahí es donde se permiten inclusiones, oposiciones, lindes y mezclas.

Así, mientras que en el cine todo es Cine, en el mimo hay que hacer aclaraciones y especificaciones, porque con esa palabra sola no pensamos necesariamente en lo que el mimo es. Porque el Mimo abarca un abanico grande de posibilidades, técnicas, estéticas, métodos creativos, estilos, géneros y poéticas, mientras que la palabra sólo alude a un sentido restringido. Cuando una obra sobrepasa los límites estrechos a que refiere la palabra Mimo, esa denominación deja de servirle, y el artista busca otra porque, en definitiva, creo que para él pesa más lo que piensan los demás cuando piensan en el Mimo, que lo que él mismo piensa y sabe, por su trayectoria.

Cuando uno no se siente cómodo con lo que esa denominación implica, ni siquiera siente que aprendió Mimo, ni se presenta como un Mimo, a no ser cuando va a trabajar a un evento. Y en tal sentido, los mimos, más o menos formados, que han sido mano de obra en eventos y promociones de yogures en los supermercados, han colaborado en mucho para que el público tenga esa idea que tiene cuando piensa en el Mimo.

En otro orden de cosas, cuando yo pienso en el Mimo, pienso en todo lo que al Mimo le falta construir, a nivel institución. De los tres pilares: obra, medio y público, la institución Mimo ha desarrollado casi exclusivamente, y en muy baja

Camilo Rodríguez

Ciudad de Buenos Aires.

camilorodriguez236@gmail.com

densidad, la categoría de obra. Lo demás, casi brilla por su ausencia. No tenemos escuelas oficiales ni elencos estables, archivos estatales ni críticos especializados. El trabajo de investigación teórica es casi inexistente y el público es poco y sin formación, porque las obras son pocas y con poco alcance (temporal y territorial). Incluso, dentro de la categoría de obra, el eje siempre ha pasado por la interpretación, de donde la autoría ha quedado fuertemente relegada y subsumida a la capacidad individual de hilvanar elementos técnicos aprendidos, porque no hay formación en este campo, así como tampoco la hay en el campo de la dirección. Por eso, cuando yo pienso en el Mimo, pienso en un terreno de cosas por hacer, por explorar, por crecer, por descubrir y construir.

Para intentar responder esta pregunta, en primer lugar, debemos poner sobre la mesa la mirada con la que les que practicamos esto nos solemos encontrar cada vez que decimos que somos mimes. De esta forma, el común de las opiniones diría que somos algo así como actrices con un personaje medianamente determinado por características arquetípicas: evocamos objetos “no-existentes”, usamos máscara blanca como maquillaje, gesticulamos por demás y algunas otras cosas que en total no logran ser mucho más que un compendio escueto de formas escénicas con un estilo determinado. En general, esta imagen fue afianzándose en el imaginario colectivo gracias a reconocidas figuras como el pierrot o Marcel Marceau y su Bip. Y si bien este fenómeno ha ayudado a sobrevivir a ciertas prácticas y herramientas del actualmente llamado “Mimo clásico”, a su vez ha contribuido aún más a limitar la mirada, tanto de los espectadores como de los ejecutantes, sobre el campo artístico al cual, desde nuestra posición de habitantes de este contexto, llamamos el mimo.

Al respecto, no podemos ignorar, entonces, cómo el discurso imperante sobre lo que es y no es la mima nos ha, hasta cierto punto, encauzado en la creación y composición de prácticas y técnicas. Incluso en un contexto artístico como el nuestro, con pluralidad de opiniones y desarrollos acerca de cómo se define a sí mismo, el

Mimo clásico ha calado hondo en la visión pública y difusión de las prácticas, técnicas y formas estéticas que englobamos bajo la denominación de Mimo.

Ahora bien, teniendo en cuenta los desarrollos hechos por Ángel Elizondo a partir de sus estudios e investigaciones con Étienne y Maximilien Decroux y Jacques Lecoq, podríamos dar un paso adelante en el camino para intentar delimitar y, en palabras de Elizondo, “objetivar los terrenos de lo corporal”. Elizondo adopta una perspectiva expresivo-comunicacional al respecto de cómo delimitar el principal terreno en el cual nos movemos los mimes. Consecuentemente, plantea tres distintos canales de comunicación corporal, distinguiendo entre movimiento, acción y gesto. En este esquema, cada uno de estos canales se define a partir del fin hacia el cual está dirigido, así como también tiene cada uno su equivalente en el terreno de la expresión artística. Así, en su sentido comunicacional, el movimiento se define como el desplazamiento de un cuerpo en un espacio que no tiene otro objetivo más que el desplazamiento en sí, es decir, es autorreferencial. La danza es el arte que, entonces, utiliza al movimiento como principal canal expresivo y comunicacional. El gesto es, en cambio, tal desplazamiento encauzado esta vez hacia la expresión y representación de un signo verbal, y la forma artística

que lo utiliza como principal canal de comunicación es la pantomima. La acción física será, por último, aquel desplazamiento corporal con el fin de concretar un objetivo por fuera de ese desplazamiento en sí.

Este terreno de la acción como canal de expresión es el que habitaremos los mimes, siendo éste el aspecto en el cual se enfocará Elizondo para delimitar nuestras incumbencias. De todas maneras, cabe destacar que Elizondo no pretende una limitación tajante que tienda a la segregación entre disciplinas, sino que propone al límite como catalizador de experiencias y prácticas creativas que expande nuestros horizontes de expresión.

A partir de mis propias experiencias en la Escuela Argentina de Mimo, dirigida por Elizondo, podría llegar a cristalizar una definición medianamente delimitada sobre lo que es y no es el arte del mimo. Sin embargo, como intérpretes, docentes y críticos deberíamos primero inspeccionar cómo y con qué fin elaboramos nuestras concepciones, sin dejar de tomar en cuenta cuáles son los resultados, en términos políticos y prácticos, de tales concepciones. Hemos ocupado demasiado tiempo en intentar definir al mimo desde cuáles son las características que lo componen, y qué caracteriza a una obra de mimo. Por el contrario, partiendo desde un enfoque de análisis diferente, podemos decir que les

artistas, más allá de componer obras, inventamos prácticas sensibles. Modos y protocolos novedosos de experimentación, que disrumpen las lógicas habituales y hegemónicas en las que la realidad acontece. Desdoblamos las relaciones temporales, espaciales, dinámicas que se dan en el mundo y las ponemos en tela de juicio a partir de la experimentación crítica, dando como resultado formas estéticas, afectos y conceptos inéditos (Hang y Muñoz, 2019)¹. A partir de esto, vale la pena continuar un análisis acerca de qué pensamos cuando pensamos en el mimo que prosiga desde la base misma por las cual todes nos vemos interpelades al acceder al terreno de la mima, esto es, el cuerpo. La mima nos introduce prácticas que nos obligan a entrar en una relación atípica y disruptiva con nuestro propio cuerpo y el de otros, así como también con lo corpóreo del mundo. Introduce recursos tales como la articulación del movimiento, la inmovilidad y la evocación. Desarticula e innova por sobre las jerarquías corporales impuestas e implica, gracias a todo esto, la disputa sobre los modos de vivir nuestros cuerpos. Incluso plantea una concepción completamente corporal del ser humano, discutiendo con la dicotómica propuesta racionalista moderna que divide al sujeto en mente y cuerpo. En la mima, el cuerpo es pensamiento, y el pensamiento es cuerpo, y esto se ve reflejado en las

prácticas y métodos que ejecutamos los intérpretes, en las cuales logramos el acceso a afectos y estados anímicos potentes desde el cuerpo mismo. Además, propone variantes en cuanto a la relación que tenemos con el mundo y con otros, parándose en una posición crítica y entrando en la disputa social por los modos de vida. La mima nos levanta y hace militantes del movimiento en un mundo que está sentado.

En conclusión, la pregunta sobre qué pensamos cuando pensamos en el Mimo debe ser abordada desde ángulos que no tiendan a esencialismos que delimiten y reglamenten nuestras prácticas artísticas, despojándolas de sus posibilidades y horizontes de sublevación y disrupción.

¹Hang, B y Muñoz, A., Comps. (2019). *El tiempo es lo único que tenemos*. Caja Negra, Buenos Aires.

Cuadernos MOVIMIMO N° 1 - Marzo 2020

¿Qué pensamos cuando pensamos en el Mimo?

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

Un ejemplar gratuito en PDF puede solicitarse
al correo movimimo@educ.ar

Los interesados en sumarse a las actividades del
Área de Mimo pueden escribir a

areamimo.iae@gmail.com

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**) 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

Secretaria del área: Marina Eva Posadas

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



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



Instituto de Artes del Espectáculo
Área de Investigaciones en Mimo