MOVIMIMO
Teatro del Cuerpo
BUENOS AIRES-ARGENTINA- movimimo@educ.ar

Año XXXVII – Nº19 - Buenos Aires – Noviembre de 2017

Contenido

Editorial **3**
Tercera Bienal La Escena Corporal Festival Internacional de Video-Mimo 2018 **4**
Perla Zayas de Lima y su lectura de MOVIMIMO 17 **5**
Eliane Guyon, archimima del siglo XX **10**
Buscando a Mimo 2017**, Germán Ivancic** y **Diego E. Rodríguez** **12**
No existe "el cuerpo", **Alberto Ivern** **14**
Mimo acro-dramático, **Jean Winder** **16**
Dossier: El trabajo de dirección en el teatro de acción
Dirección y puesta en escena, **Ricardo Gaete** **18**
El director en el Mimo, **Paulina Rodríguez Ruiz** y **José Vacas** **19**
El director en la poética del Mimo, **Luis Augusto Cáceres Carrasco** **21**
De intérprete a director/a, **Erika Montoya Valencia** **23**
La figura del director-pedagogo en el teatro corporal, **Maite Villar Martínez** **27**
El origen de la dirección escénica en el teatro, **Iraitz Lizarraga Gomez** **29**
La dirección escénica en el Mimo, **Alfonso Vírchez** **31**
Materia discursiva, materia narrativa y el trabajo del director , **Víctor Hernando** **32**
Anticipo: *Palabra obscena, cuerpo explícito. El Mimo teatral* **34**
Segundo año de actividades del **Área de Investigaciones en Mimo** **36**

Créditos de las imágenes

Todas las fotos de **Eliane Guyon** que acompañan esta edición han sido extraídas de las láminas de contactos *Ecole Decroux - La Statue*: Nº18 (1879-1890); Nº19 (1891-1902); Nº20 (1903-1914). Fechadas en Primavera de 1948. Autor: **Etienne Bertrand Weill**. *Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. [Recueil de photographies. Ecole Etienne Decroux] / de Etienne Bertrand Weill. Reproducción no comercial permitida. Fecha de recuperación: 21-09-2017.*

MOVIMIMO
Revista de Mimo y Teatro Corporal.
Año XXXVII- Nº 19– Noviembre de 2017. Editada, desde 1979, por el Centro de Investigaciones del Mimo.
Director-Editor: Víctor Hernando
Redacción:
Laura Giménez, Córdoba
Pablo Abarca, Santiago de Chile
Marina Eva Posadas, Buenos Aires

Impresa en Buenos Aires, Argentina
ISNN 1514-6480
Contacto: movimimo@educ.ar

Tapa: Eliane Guyon, 1948. Plancha Nº20, contacto 1905, Foto de Etienne Bertrand Weill.

Editorial

A primera vista, puede parecer que últimamente en nuestro país la presencia de espectáculos de Mimo ha ido languideciendo, pero una mirada más atenta nos demuestra todo lo contrario. Lo que ocurre, como también sucede con gran cantidad de espectáculos teatrales que no integran el circuito comercial, es que su visibilidad en los medios de comunicación masiva es casi inexistente.

Una muestra de ello es la continuidad de las temporadas de *Tamorto* y *Humanidades S.A.*, dos obras de Jorge Costa; la temporada de *Lit Dure* de La Barca Teatro; la temporada en el Mimoteatro de *El Jerarca*, unipersonal de Franco D´Aspi dirigido por Igón Lerchundi; la continuidad de presentaciones de *Ramona*, de Melina Forte; la continua labor de Laura Giménez en distintas salas cordobesas con *Espacio infinito*; los también cordobeses Daniel Cacharelli y Roberto Alazraki con *Ensueños* y *Una aventura silenciosa*; la temporada de *Ariadna y sus laberintos*, de Magalí Cabrera; los encuentros mensuales abiertos al público de la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo; el ciclo J*ueves de Crítica* que se viene realizando desde el año pasado en el Área de Mimo del Instituto de Artes del Espectáculo; los *Diálogos en contrapunto,* que pusieron frente a frente a dos prestigiosos maestros durante los viernes de septiembre, también en el Área de Mimo; el Ciclo Buscando a Mimo, una iniciativa de Barbados Artes Escénicas y Machado Teatro, que ofreció un taller intensivo de Mimo Corpóreo dictado por Ricardo Gaete, quien también presentó *La metamorfosis*, basada en la obra de Franz Kafka, que explora el apasionante mundo del "Mimo vocal" junto a las obras *Ramona* de Melina Forte, y *Penumbra* y *Distancia crítica,* ambas de Jennifer Fuentes ; y ahora, el postre de fin de año con el *V Encuentro de Maestros de la Escuela Latinoamericana de Mimo*, a realizarse en Buenos Aires el 8, 9 y 10 de diciembre.

Las presentaciones intermitentes pero sostenidas de Miguel Chauqui en Jujuy; Raúl Bruschini en Rosario; Dante Leal en Moreno; Jonatán Márquez en Ramos Mejía; Juanjo Vitale y Marcelo Robles en Santa Fe; Pascal Calabresi en Salta; Luis Cravero en San Juan, y tantos otros que no han llegado a nuestro conocimiento, pero que invitamos a que nos hagan llegar sus noticias para poder comunicarlas en este, también casi oculto, medio de difusión.

En términos de transmisión didáctica la Escuela Argentina de Mimo sigue tan activa como en el año de su fundación; la Escuela LatiDoamericana de Mimo sigue con sus clases en Buenos Aires y en las sedes de Córdoba, Santa Fe y Ramos Mejía (además de las numerosas sedes que se han abierto desde 2012 en más de siete países de Latinoamérica); la Escuela Itinerante Movimimo ha incorporado a Jennifer Fuentes como docente y este año hemos dictado tres talleres en la provincia de Buenos Aires; Marina Posadas lleva adelante el *Seminario de Dramaturgia en Teatro de Acción,* una de las actividades del Área de Mimo que más nos enorgullece. Próximamente, si las cosas resultan como pensamos, estaremos convocando para la *Diplomatura en Teatro de Acción*, que comenzará en abril del próximo año.

Finalmente, también para 2018, Movimimo y EscenaFísica han abierto la convocatoria a la *Tercera Bienal La Escena Corporal: Festival Internacional de Video-Mimo*, con un formato muy novedoso que permitirá su realización simultánea en cada una de las ciudades de residencia de los artistas participantes.

El Mimo está vivo, solo hay que saber encontrarlo.

MOVIMIMO enviará un ejemplar digital gratuito de esta edición a quien lo solicite al mail: movimimo@educ.ar. Indicando: "Movimimo 19" en el asunto, y en el cuerpo del correo: nombre, apellido, si realiza alguna actividad relacionada al Mimo o teatro corporal y lugar de residencia.

El *Centro de Investigaciones del Mimo de Buenos Aires,*
MOVIMIMO Teatro del Cuerpo
y *EscenaFísica Cuerpo de Creación Artísitica*,
convocan a mimos y video artistas del planeta a la

Tercera Bienal La Escena Corporal Festival Internacional de Video-Mimo 2018

Modalidad

La bienal no es competitiva, sin embargo, las obras recibidas serán analizadas por un jurado que decidirá la muestra definitiva. El festival aceptará videos en dos categorías:
Categoría A: Obras de escenario registradas en video a cámara fija.
Categoría B: Obras especialmente creadas para video.
La participación en la bienal implica el compromiso de los artistas, en forma individual o integrando un colectivo (por ejemplo si son varios artistas de una misma ciudad), a organizar en su lugar de residencia dos jornadas en las que se exhiban todos los videos que integrarán la muestra.

Condiciones generales

- La participación es gratuita. Los interesados deberán solicitar las bases y los formularios de inscripción al mail: **movimimo@educ.ar**

- La recepción de obras está abierta hasta el 31 de Mayo de 2018.

- Las propuestas seleccionadas se presentarán en un encuentro simultáneo, que tendrá lugar durante los días jueves 29 y viernes 30 de noviembre de 2018, en las distintas ciudades de residencia de los participantes.

- Los participantes tienen absoluta libertad para realizar en sus ciudades actividades paralelas a la Bienal que, si así lo solicitan, integrarán el programa oficial.
  Esas actividades pueden ser: muestras, clases, conversatorios, espectáculos en vivo, etc.
  El único requisito es comunicar a la dirección de la Bienal la programación detallada de las actividades antes del 31 de julio de 2018.

- Las obras seleccionadas se darán a conocer a través de las direcciones de correo de los autores-participantes y, en la medida de lo posible, en los medios de difusión de cada ciudad.

- Los artistas seleccionados recibirán un certificado que lo acredite y un PDF del catálogo -programa de la bienal. La impresión en papel, para su distribución durante el encuentro en su ciudad, corre por cuenta de cada uno de los participantes.

- Toda situación, o idea organizativa de cada participante, no prevista en estas condiciones generales, deberá ser consultada con la organización antes de su implementación.

Perla Zayas de Lima y su lectura de MOVIMIMO 17

En: http://goenescena.blogspot.com.ar/

Este artículo que reseña el número 17 de nuestra revista demuestra, una vez más, la extraordinaria generosidad de ***Perla Zayas de Lima****, reconocida investigadora teatral argentina. Es la primera vez que alguien dedica una lectura tan minuciosa a* Movimimo*, por eso, a riesgo de parecer autoreferenciales, hemos decidido reproducir sus observaciones.*
Por su continuo acompañamiento, y por su decidida valorización del Mimo como arte autónomo, le enviamos nuestro más profundo agradecimiento.

Movimimo, la primera revista de artes corporales editada por el Centro de Investigaciones del Mimo de Buenos Aires surge en 1979. Hoy, también dirigida por Victor Hernando, continúa siendo un referente insoslayable para quienes estén interesados no sólo en este tipo de arte sino en las manifestaciones escénicas en general.
En 1990, reflexionamos con Víctor Hernando sobre las distintas líneas estéticas de las escuelas, compañías y directores de mimos[1]. Allí registramos la presencia de saltimbanquis y volatineros que ofrecían números pantomímicos en el siglo XVII, cuya actividad fue descripta y analizada en profundidad en los trabajos de Raúl Castagnino y Mariano Bosch. La primera referencia a la pantomima como elenco integrante y característico en el espectáculo aparece en 1799 y nos muestra cómo el estilo de Grimaldi, contemporáneo de Deburau, llega al Río de la Plata en época temprana. Pero este antecedente se pierde para los argentinos de épocas posteriores, quienes, en lugar de rescatar un estilo regional, buscaron en el viejo mundo una tradición y una técnica que no supieron (o no pudieron ver en su propia tierra. En 1830 aparecen las primeras referencias de lo que se llamó ballet-pantomima y de un mimodrama primitivo. Y hasta las primeras décadas del siglo XX la pantomima estuvo cultivada por los payasos de las arenas de los circos, personajes y estilos se imbrican unos con otros, y la pantomima original se funde sin límites precisos con los primitivos sainetes. Sólo a mediados del siglo XX, influidos por las corrientes pantomímicas europeas a través del cine (*Les enfants du Paradise*) y las presentaciones del mimo francés Marcel Marceau, que debuta en Buenos Aires en 1957, se reactiva en nuestro país el cultivo de una forma de expresión que, como en Europa, tendrá poco que ver con su pasado clásico.
En 1956, el grupo "Los Juglares –bajo la inspiración europea de Barrault y Marceau, discípulos de Decroux- surge en Mar del Plata, el primer grupo moderno de pantomima. Y, a comienzos de la década del ´60 aparecen en Buenos Aires diferentes escuelas de mimos, cada una con sus propuestas. En escenarios oficiales y privados, comienzan a ofrecerse espectáculos con calificados mimos extranjeros (Fialka, Sladek, los mimos de Noisvander, Dimitri, Mummenschanz) y paralelamente nuestros artistas participan y triunfan en festivales europeos (Héctor Malamud, Benito Gutmacher, Olkar Ramirez, la dupla Escobar-Lerchundi, son sólo algunos de los nombres).
La década del 70 es fundamental para el desarrollo de la actividad del Mimo del país, a partir de una convocatoria nacional convocada por Alberto Sava se crea la Asociación Argentina de Mimos, un proyecto que Ángel Elizondo venía impulsando desde 1969. A lo que se suman: el inicio de la Escuela de Mimo Contemporáneo de Alberto Sava (1972), director del Primer Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo realizado en nuestra capital en 1973; la creación de la cátedra de Pantomima en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires por parte de Escobar-Lerchundi (1974), quienes en 1979 inauguran su propia Escuela de Mimo con más de setenta alumnos y el Mimoteatro, primer teatro estable de Mimo del país y Latinoamérica; los espectáculos de Héctor Malamud, en especial, *La gente me ama*, en el que introduce por primera vez en el teatro argentino toda la fuerza del mimodrama, con un lenguaje que no toma prestada ninguna inflexión ni de Marceau ni de Decroux.

[1] Perla Zayas de Lima y Víctor Hernando "Teatro de Mimo", en Perla Zayas de Lima , Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino, Buenos Aires, Galerna, 1990, pp. 379-391.

Al promediar el siglo XX encontramos en nuestro país, al menos seis tendencias dentro del mimo argentino:

- La accionalista de Ángel Elizondo
- La europeísta clásica de Escobar y Lerchundi.
- La participativa de Alberto Sava.
- La de precisión técnica de Willy Manghy.
- La juglaresca de Olkar Ramírez.
- La del Mimo dinámico de Eduardo Benito - Víctor Hernando.

A pesar de todas estas propuestas, y las "luchas" individuales de Oscar Kummel y luego Juan Carlos Carta, en San Juan, Daniel Boedo en Mendoza, Ernesto Prince en Catamarca, Nicolás Jair y Héctor Roskín en Córdoba, Mauricio Semelman en Tucumán, o Pablo Bontá en Buenos Aires, el Mimo argentino vive una situación caracterizada por una falta de continuidad de trabajo y de una corriente sólida de intérpretes, autores, directores y hasta críticos.

Víctor Hernando, mimo, director e investigador nos entrega un nuevo número de *Movimimo. Revista de mimo y Teatro corporal* (año XXXVII, n° 17, octubre 2016) de la cual es director y editor. El nombre de la revista responde a la visión que Hernando tiene del mimo: "un arte en el que los cuerpos en movimiento están atravesados por una dramaturgia basada en la acción" (Nota Editorial). Y en función de este enfoque es que convoca para este número, e incluye, a más de una veintena de artistas, directores y docentes para reflexionar desde sus respectivos campos sobre dramaturgia y mimo.

Se incluye al comienzo una entrevista que le realizara hace ya varios años a Roberto Escobar e Igón Lerchundi y que fuera originariamente publicada en 1984 en *Movimimo*. Allí estos dos artistas dan cuenta de su itinerario como actores/mimos y docentes, su relación con Decroux y los motivos por los que eligieron su propia estética. Dos notas informativas abren y cierran este número, respectivamente: la realización de la Segunda Bienal organizada, en octubre del corriente año (2016) en Buenos Aires, por Movimimo-Centro de Investigaciones del Mimo y Escena Física de Santiago de Chile, y la creación del Área de Investigaciones en Mimo (Fac. de Filosofía y Letras, UBA) de la cual Hernando es Coordinador.

Los veintitrés artículos de esta edición, ofrecen variadas miradas sobre diferentes temas que hacen a la creación y puesta en escena del teatro de mimo. Más allá de la calidad y experiencia de los autores, resulta interesante señalar que ellos proceden de diferentes países (Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Ecuador, España, Francia, Italia, México) y

E. B. Weill —Contacto 1895

representan diferentes líneas estéticas (Escuela Internacional de Mimo y Teatro Gestual Nouveau Colombier, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahía, Centro Moveo 6, Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal, EscenaFísica-Cuerpo de Creación Escénica, Cía. Teatro Gestual Chileno, Cía. Les Éléphants Roses, Cía. La Casa del Silencio). La riqueza del enfoque de los trabajos compilados por Víctor Hernando trasciende, sin duda, la organización temática que propongo en este comentario.

1) *Análisis de procesos de puestas en escena*
El actor chileno **Pablo Abarca** encara sus reflexiones sobre el espectáculo *Kloketen*, en *El despertar de un Kloketen*, desde un privilegiado sitio como integrante del elenco. No siempre los comentarios de las puestas resultan útiles a los lectores, sobre todo si no las han presenciado; en este caso su lectura es enriquecedora, porque lo que fundamentalmente describe y comenta es el proceso de una "experiencia inédita": un mimodrama/ritual dirigido por un argentino (Víctor Hernando) y un chileno (Ricardo Gaete), ensayado por ambos en sus respectivos países y sólo puesto en común poco antes del estreno. Este artículo se completa con *Del boceto a la puesta en escena. El proceso de creación y ensamble de Kloketen*, del citado **Ricardo Gaete**, autor de la puesta en escena de este mimodrama en el 2014. *La dramaturgia en télémimos* de **Tania Hernández** (México-Canadá) ofrece una descripción pormenorizada del proceso de creación de cada uno de los télémime por ella presentados, al tiempo que analiza el papel que juega la improvisación en ellos, y su búsqueda de superar los clichés respecto de la oposición femenino/masculino.

2) *Reflexiones metodológicas*
Juan Carlos Agudelo Plata y **Ángela Valderrama Díaz**, quienes integran la Compañía la Casa del Silencio (Bogotá, Colombia) en *La creación del personaje en el teatro gestual*, explican detalladamente el método creativo de ese grupo dirigido por Diana Lucía león, quien capitaliza su experiencia en el teatro, la danza y el trabajo con la máscara neutra y el gesto. Y se detienen en desarrollar en qué consiste el trabajo sobre las acciones físicas, los personajes reales, urbanos y cotidianos, la emoción, la técnica y los dinamoritmos. El actor, autor y director **Daniel Berbedés** a partir de su itinerario Argentina/ Brasil/ Argentina, en *Mi versión del teatro físico*, explica su elección de un teatro marcado por el eclecticismo y el porqué su rechazo de los moldes (en el caso del mimo, el "molde Marceau") en favor de un Teatro Físico que aúne la riqueza dramática y expresiva y respete la libertad para transitar e incorporar diferentes manifestaciones artísticas.

3) *Lo verbal y lo no verbal*
Discípula de Marcel Marceau, **Florencia Ávila**, actualmente directora artística de la Cía. Les Éléphans Roses, en París, nos introduce en la posibilidad de una "Escritura sin palabras". Para ello plantea y responde de modo claro, conciso y didáctico a dos interrogantes: uno, si puede hablarse de una dramaturgia en el Mimo; y dos, si es posible definirla. El artículo de **Pablo Bontá**, *Una obra escrita en acciones*, busca responder a dos interrogantes: ¿Cómo un intérprete aborda una obra desde la acción corporal? Y ¿Cuáles son sus herramientas? Para ello propone cinco ítems: la articulación de acciones y movimientos, que deben ser fijadas por el intérprete "sin perder detalles", la precisión y proyección a la hora de comunicar "un discurso hecho de acciones", la actitud, el manejo del gesto y el diálogo corporal. Cada uno de estos temas es desarrollado con claridad y concisión. Por su parte el mimo, actor y profesor de actuación y expresión corporal ecuatoriano **Luis Augusto Cáceres Carrasco** se focaliza en los dos grandes ejes que reconoce en la producción poética corporal, la narración y la evocación. Con el título de *Introducción a la gramática corporal y la dramaturgia del actor*, su trabajo desarrolla las propuestas de Petronio Cáceres Arteaga (traslado de unidades mínimas del lenguaje a la expresión corporal) y de Etienne Decroux (los dinamorritmos) y propone claves para lograr una dramaturgia del actor.
Varios temas teóricos son desarrollados por **Gonzalo Cid Neira**, actor director e investiga

dor creador de la Cía. Teatro Gestual Chileno y **Gonzalo Chávez Raddatz**, uno de sus integrantes, en *Dramaturgia escénica y actoral del mimo*: qué se entiende por dramaturgia del mimo, los alcances de la sinonimia actor-mimo y los principios que lo conectan con el mimo clásico, la importancia del contexto, la técnica y la metodología en el marco del proceso creativo, y la importancia del universo sonoro. Finaliza con la descripción de su opción metodológica "La línea del Cuerpo Significante".

4) *La herencia de Marcel Marceau*

Patrizia Iovine en *La magia eloquente del gesto* (artículo en italiano) revaloriza este código comunicativo a partir de la aparición de Marcel Marceau y su concepto del mimo un artista completo, como artista del silencio, como acróbata de los sueños. Las ideas de la autora sobre este creador pueden conocerse con amplitud en su libro *Marcel Marceau, la poética del gesto*. **José Piris** en *El misterio del arte Mimo en el Teatro* reconoce como "legendario" el número "Las edades de la vida" del creador Marcel Marceau, del que fuera su discípulo, y describe al cuerpo como una metáfora del universo, generadora de una poesía visual que no necesita de un argumento teatral ortodoxo. Propone desterrar el sentimentalismo que opaca la acción y tener en cuenta las diferencias entre el actor/mimo autor de sus propias obras de aquellos que se basan en textos ajenos.

5) *Dramaturgia del Mimo*

Adriana Garibaldi en *Espacio y pre-expresividad. Consideraciones sobre los elementos dramatúrgicos del mimo,* combina sus reflexiones teóricas sobre la especificidad del mimo, el cuerpo y la expresividad, la relación entre el conflicto y el imaginario, con una serie de ejemplos tomados de espectáculos de artistas consagrados como Buster Keaton, Jean Louis Barrault y James Thiérrée. Este tema también es eje del artículo de **Víctor Hernando**, *La presencia y la ausencia*, que invita a reflexionar sobre el empleo de términos como representación y presentación, espacio y tiempo, acción y narración, gesto y movimiento, no sólo a partir de su propia experiencia como director y pedagogo, sino de las definiciones dadas por distintos investigadores y artistas como Decroux, Lefebre, Elizondo o Greimas.
El polémico artículo de **Alberto Ivern**, *El drama de la mimodramaturgia* propone el desafío de "pensar con el cuerpo y convertir el pensamiento en una conciencia de mis emociones"; critica la pobreza argumental que alimenta el mimo y, tanto la imitación servil, como las -para él- supuestas innovaciones como la yuxtaposiciones de lenguaje. Sus respuestas a estos problemas se hallan presentadas de modo exhaustivo en su libro *El arte del mimo*.
María Eva Posadas relata sus experiencias como autora (la palabra indispensable para estructurar la obra). "Escribir dramáticamente no es describir acciones" y sus búsquedas a la hora de "clarificar y desarrollar la tarea de dramaturgia que cada mimo puede ejercer". Advierte sobre el peligro de reducir la dramaturgia del mimo a una didascalia o un soporte ayuda memoria, y propone el ejercicio de una escritura que permita distinguir mejor el conflicto y afinar la comunicación. *Sobre la mimografía*, de **Ayelén Sardu**, analiza el porqué de la atracción del mimo a partir de entender el cuerpo como punto de partida y como punto de llegada, asociado a la emoción y la evocación. Plantea el papel de la escritura y por eso habla de "mimografías" (guión en código mimo, forma de plasmar una idea). En su caso la escritura como guión resulta posterior al trabajo físico, y si bien reconoce no hay una receta para escribir en mimo sugiere un formato de escritura o de partitura de acciones. Finalmente, el artículo del dramaturgo **Luis Sáez**, *¿Será posible una dramaturgia para mimos?*, se articula sobre una serie de planteos iniciales que implican una seria reflexión sobre temas conceptuales como, por ejemplo, clarificar cuál es el sentido de "dramaturgia " en el teatro de texto y en el mimo; y si se pueden reconocer códigos comunes entre ambos. Sus reflexiones teóricas se completan con los ejemplos de las búsquedas realizadas por el Periférico de Objetos, la Cía. Buster Keaton y de Juan Carlos Carta.

E. B. Weill —
Contacto 1898

6) *Importancia de Étienne Decroux*
Sophie Kasser (Barcelona) revaloriza las enseñanzas de Decroux en *El mimo corporal al servicio de la creación*, en especial la articulación corporal para dar amplitud a la articulación de acciones y el uso adecuado del "dinamo-ritmo". Pero no se limita al análisis descriptivo de su repertorio sino que sitúa al "cuerpo pensante" (que parte de una realidad física para llegar a una realidad mental) en paralelo con las propuestas plásticas de sus contemporáneo (Picasso y Braque). Desde Chile, **Lissy Salinas Bustinzza**, describe el tipo de arte que propone el Mimo Corporal, sus posibles cruces con la palabra y con la danza. Hace suya la consigna "el cuerpo termina lo que el pensamiento y el lenguaje no pueden".
Georges Mascarenhas -actor, docente y director teatral- se refiere a los desafíos que implica la aplicación de la teoría de Decroux en una ciudad como Bahía a partir de su experiencia en Londres con discípulos de este artista y su realidad como residente en esta ciudad. *A mímica corporal dramática* (artículo en portugués) se organiza en tres ejes: la relación entre reproducción, repetición y transculturalidad (entendida esta como las "interconexiones entre diversas culturas caracterizadas por relaciones de hibridación"-mi traducción). Resulta revelador su análisis de las tensiones entre la mímica corporal y las características culturales locales. **Martín Peña Vázquez** también parte de los principios de Decroux en *Un nuevo teatro basado en la dramaturgia del cuerpo* apuesta a la construcción del "cuerpo pensante", una construcción físico-dramática de una gran escultura en movimiento. Y considera que el cuerpo independientemente de la simplicidad del argumento es capaz de proyectar estados complejos que incluyan aspectos sicológicos y filosóficos.

7) *Mimo y clown*
En *Lecciones de una herencia innegable*, **Hernán Gené**, director, actor y pedagogo radicado en España (sin duda, por su larga trayectoria en el clown) se aparta de la especificidad del mimo, se enfoca en dos campos: la necesidad de conocer e investigar sobre la herencia recibida (la Comedia del Arte es un hito), y la recepción (estrategias para provocar, capturar y mantener la atención de los espectadores. El mimo y fundador de Mimame, Festival Internacional de Mimos y Clowns de Medellín, **Elkin Giraldo H.,** en *Magia del gesto, poesía del silencio* sitúa la verdadera pantomima en la línea de Artaud, no como divertimento sino como representación de ideas y actitudes del espíritu, trascendiendo la imitación. Y marca las dificultades que acechan a este género, sobre todo la carencia de autores y cómo generar aquellos que sean capaces de emanar "poesía a través del silencio". ■
P. Z. de Lima. Buenos Aires, octubre de 2016.

Eliane Guyon, archimima del siglo XX

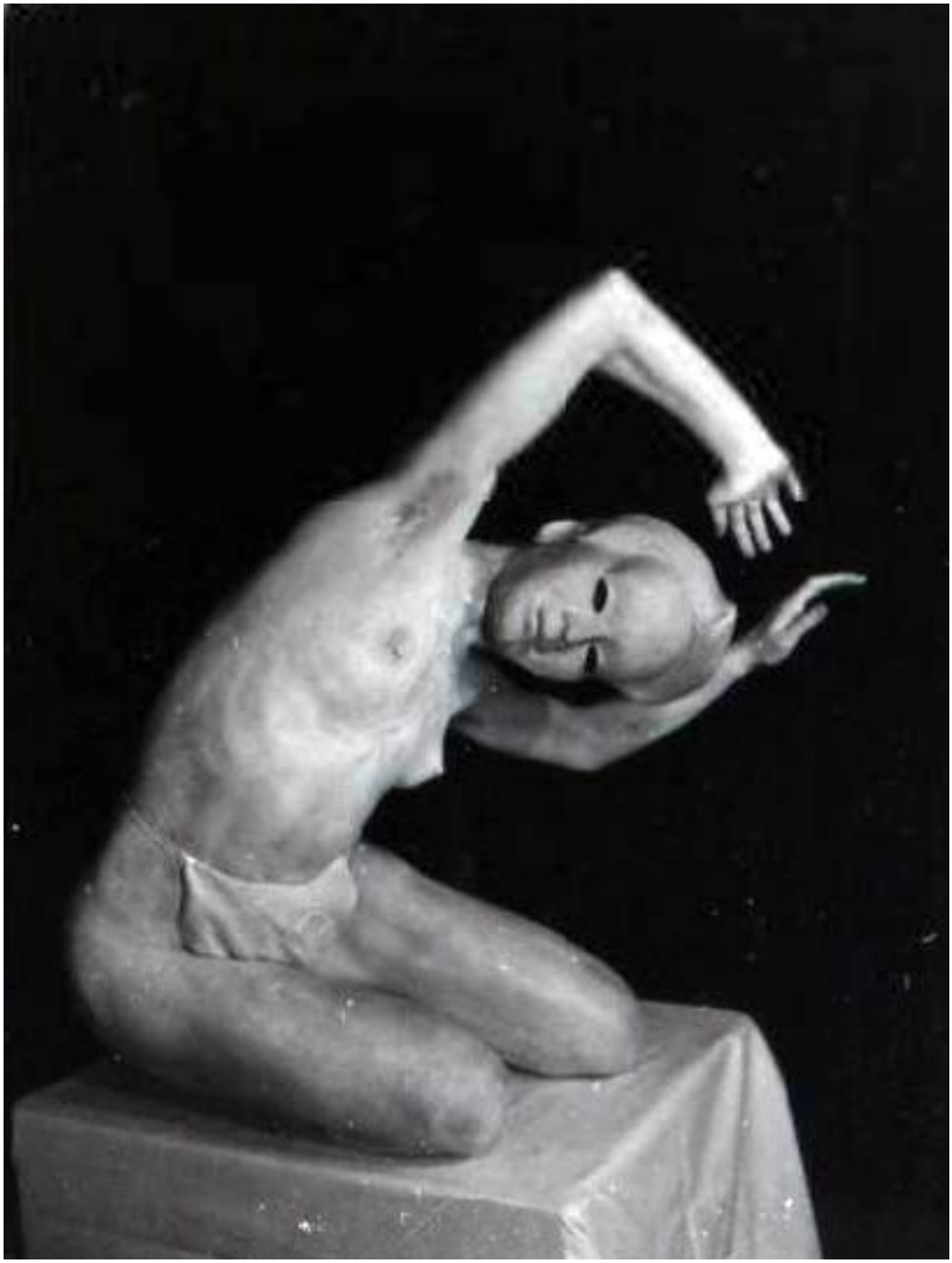
Éliane Guyon nació en 1918 en Saint-Médard-en-Jalles, Francia. Después de obtener un diploma de educación física y formación como profesora en la Ecole Normale Supérieure de Sèvres, dirigió un internado y utilizó el teatro de títeres como una herramienta educativa. Marcel Marceau, que allí se refugia en 1944, comienza a trabajar con ella, y la convence de que tome clases con Étienne Decroux.

"Eliane Guyon fue una de esas naturalezas que no se adaptan a un trabajo estable y que se realizan plenamente sólo en lo inesperado y en la creación espontánea. (...) Su vocación la llevó hacia el teatro y el Mimo Corpóreo. Le debemos representaciones sobresalientes y excepcionales: el cuento de hadas del *Pájaro azul, Las historias egipcias*, *El romano* de Renart, *Sueño de una noche de verano* ... Se puede decir que ella encontró en Sèvres, como más tarde Marcel Marceau, un terreno favorable para experimentos fructíferos." [1]

En 1945, en el Hôtel de Chimie, junto a Decroux y Jean-Louis Barrault, participó en *El pasaje del hombre por la tierra*. A continuación, perfeccionó las creaciones de Decroux, *L'Usine, L'Esprit malin, La Statue*, y colaboró en el desarrollo de la estatuaria móvil, una de las categorías de la actuación definidas por Decroux. En 1951, ya distanciada de Decroux por el uso de máscaras y vestuario teatral, presenta en Roma *Nottambuli*, acompañada por Marcel Imhoff; participa en el proyecto de investigación de Alessandro Fersen sobre el movimiento, alternando Mimo y títeres. En París en 1952, trabajó en la creación del mimodrama *El Tribunal*, en una sala del muelle de la Mégisserie. Luego regresa a los títeres construidos por Jean Monod –su esposo desde 1948- con quien presenta sus espectáculos en los cabartes parisinos La Colombe, La Rose rouge, Les Trois Baudets. Durante la temporada 1953/54, presentó *Les Maux et Dessins* en Les Faux-Nez en Lausana y dirige *L'Étranger* en el Théâtre d'André Roussin, *Ici París* y *Gros Chagrins* en Courteline. En 1954, interpreta al soldado en *La Historia del soldado* de Charles Ferdinand Ramuz y Strawinsky, un espectáculo de títeres gigantes. Insatisfecha con sus logros y luego enferma, interrumpió sus actividades en 1958 y se unió al grupo de Gurdjieff en Ginebra, donde recuperó sus habilidades corporales que se habían resentido por su enfermedad. En 1962, reanudó su actividad en el Taller de Investigación Escénica, trabajando en los automatismos físicos y emocionales y haciendo del Mimo una obra espiritual, en la que el movimiento surge de la inmovilidad, la voz y la acción. Protagonizó *La vieja vaca muere* de Gordon Craig y *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, trabajó interrumpidamente hasta su fallecimiento en 1967 en Lausanne.

Durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial, Etienne Decroux consiguió desarrollar un repertorio con unas pocas personas fieles entre las que se encontraban su joven hijo Maximilien y Eliane Guyon. El 27 de junio de 1945 Decroux contaba con 47 años y por primera vez un espectáculo de Mimo fue presentado en un teatro de París a más de mil espectadores. El espectáculo fue protagonizado por el propio Decroux , Eliane Guyon su estudiante más perfecta, y Jean Louis Barrault.

Una presencia importante en esta presentación fue la de Gordon Craig que después de asistir escribió un entusiasta artículo en un periódico parisino, con el que el trabajo de Decroux alcanzó una mayor difusión.



E. B. Weill— Contacto 1894

Jean Dorcy, en su libro *A La rencontre de la Mime* sostiene que las primeras páginas de una posible historia del Mimo en occidente fueron escritas a través de cuatro nombres principales: Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau y **Eliane Guyon**. Según Dorcy, a través de Decroux y Barrault, el Mimo adquirió autonomía artística y dejó de ser una expresión auxiliar de la danza y del actor de teatro de texto. Marcel Marceau, por su parte, fue el creador de la pantomima. Y la gran Eliane Guyon fue una de las primeras mujeres que interpretó cabalmente las ideas de Decroux y que llevó la actuación corporal a su máxima expresión. ■

[1] Notas manuscritas de Roger HAGNAUER sobre la historia de la Casa de los Niños de Sèvres.

Buscando a Mimo 2017

Por **Germán Ivancic** y **Diego E. Rodríguez**, artistas asociados para la creación y la formación en artes escénicas. Buenos Aires.

Consideramos al arte como un oficio de construcción poética siendo nuestra obra lo que acontece en el escenario. En el 2015, Barbados, artes escénicas (www.barba2.com.ar) se hace cargo de la dirección artística de Machado, aquí se miente*, espacio nacido para albergar las variadas disciplinas que reúne el arte escénico. (www.machadoteatro.com.ar)*

Corría el año 1984 y en la Argentina nuevos aires de libertad llegaban con la recuperación de la democracia. El pueblo podía pasear libremente, y reunirse a su antojo en cualquier plaza o esquina. Llevar el documento de identidad ya no era un requisito indispensable para poder circular por las calles y los barrios del país. Los derechos y garantías constitucionales había recuperado su vigencia.
A mis inocentes 14 años esta explosión de esperanza grabó en mi corazón la segunda experiencia "Histórica", en el sentido de la conciencia de un hecho que trasciende la cotidianidad del presente, y que el futuro se detendrá a pensar en ello; la primera, lamentablemente fue la desquiciada guerra de Las Malvinas.
Aquel verano del '84, una vez más llegamos con mi familia a las costas de Villa Gesell a pasar nuestros días de veraneo, pero esta vez, las plazas estaban llenas de artistas callejeros, actores, músicos y muchos de ellos, destacados entre todos, estaban los mimos, los más populares, los de la remera a rayas y máscara blanca. Sus micro historias me fascinaban, me atrapaban una y otra vez, hoy puedo decir que ellos y un dúo de "juglares", despertaron en mí el deseo profundo de contar historias sobre un escenario.
El mimo y su máscara me sorprendían cada vez con su magia para construir mundos intangibles pero absolutamente presentes, absolutamente risueños, absolutamente trágicos, me atrevo a decir que su máscara pintada funcionaban en mi mente de niño como un mantra que me transportaba al infinito.
Pero para responder la pregunta es que presento ahora a los juglares que nombré al principio, porque en ellos hoy puedo decir que encontré a los "otros" mimos, a los mimos del drama, a los mimos actores. Eran dos muchachos vestidos con unos pantalones carpinteros celestes y un sombrero piluso con rueditas de camión sobre la mollera que tenía en su eje enrollada una manga que en a la hora de pasar la gorra se desplegaba. Estos juglares tenían todo un espectáculo y en uno de los cuadros, acompañado por el punteo de la guitarra, uno de ellos recitaba el poema *Reir llorando* que cuenta la triste historia del mítico actor Garrick. En simultáneo su compañero moldeaba con su cuerpo las imágenes que proponía la trama… Era maravilloso, fui una y otra vez a verlos durante todo el mes de enero. Nunca me olvidé de aquella experiencia; lo recuerdo abrazado al palo mayor del navío para observar la llegada de un nuevo puerto… Vale aclarar que pasaron 34 años de aquella experiencia y una y otra vez revivo la emoción deslumbrada de aquella escena.
¿Por qué pensamos en *Buscando a Mimo*, entonces?
Por todo lo anterior, el ciclo tiene la intención de ser un homenaje a un lenguaje exquisito, y a sus cultores, que generan con su arte emociones imborrables en el espectador.
Y este homenaje que ofrecimos desde *Barbados, artes escénicas*, para *Machado, aquí se miente,* consistió en convocar y hospedar en Machado aquellas expresiones que el "mercado", más precisamente la "ideología de mercado", es decir el capitalismo consumista y depredador, que todo lo que no puede cosificar, lo niega y expulsa al maravilloso mundo de lo heterogéneo, de lo inasible, de lo eterno.
Y fue así como en sociedad con Víctor Hernando, quien tiene a cargo la noble tarea de coordinar el Área de Mimo del Instituto de Artes del espectáculo, y que generosamente se puso a disposición de la búsqueda, recibimos propuestas de ¡todo el mundo!
Nos dimos cuenta entonces que habíamos acertado en un "blanco" inesperado, y nos dimos cuenta también que aunque moríamos de ganas de hacer un festival para abarcar el volumen

de presentaciones, nuestra estructura hoy no nos posibilitaba esa empresa. Decidimos entonces con Víctor que, para una primera experiencia, juntar a Ricardo Gaete y su gente de Chile, con Melina Forte por parte de Argentina, sería una excelente prueba de laboratorio para ampliar nuestro ciclo con destinos de Festival posteriormente.
Termino estas líneas con el dulce sabor de la tarea recientemente cumplida. El ciclo superó todas nuestras expectativas, el taller de Ricardo ofreció un espacio de trabajo muy agradecido por todos los participantes. La visita afectuosa del maestro Elizondo nos llenó de mísitca y de coraje para redoblar esfuerzos en el trabajo de difusión. Las obras de Ricardo Gaete y Melina Forte, y las performance de Jennifer Cuba Fuentes, mostraron el gran nivel que el teatro corporal del Mimo puede conseguir. Y para despedirnos nos convocamos en una fraternal brindis de cierre con la promesa de repetir el encuentro en el 2018, fortalecidos por la experiencia adquirida. ¡Así sea! ■

---

8 y 9 de septiembre

BUSCANDO A MIMO

La metamorfosis (Ricardo Gaete) **-** ***Ramona*** (Melina Forte)
Penumbra y ***Distancia crítica*** (Jeniffer Cuba Fuentes)

Auspician: IAE Instituto de Artes del Espectáculo — MOVIMIMO centro de investigaciones del mimo

Con la participación de: EscenaFísica

Organizan: Machado AQUÍ SE MIENTE — BARBADOS ARTES ESCÉNICAS

No existe “el cuerpo”

Por Alberto Ivern
Director regional de la Escuela LatiDoamericana de Mimo y Teatreo Corporal.

Nuestra experiencia corporal (que creemos cosa propia) está invadida y modelada desde el principio por la sociedad en la que vivimos[1]. El orden social impone una determinada regulación sobre el crecimiento óseo muscular (normas de peso, estatura), sobre su conservación y cuidado (prácticas sanitarias, alimenticias), sobre su presentación (pautas estéticas, vestimenta), sobre su expresión afectiva (signos emocionales, actitudes “correctas” frente a cada tipo de dolor y de alegría) e incluso sobre el tratamiento de un cadáver. Cada cultura instituye el “significado” del cuerpo, el lugar que ocupará en la escala de valores y cómo debe comportarse en cada lugar y circunstancia: existen actitudes corporales previstas para comer en un restaurant, para festejar en una fiesta privada, para estar en una cancha de futbol o en un velorio… en fin para cada ocasión, para cada edad, para cada sexo…
De modo que esa imagen mental o representación interna de nosotros mismos a la cual llamamos “nuestro cuerpo” está siendo construida desde aquello que los discursos dicen acerca de él en cada particular contexto cultural. Cuando creemos estar hablando acerca del cuerpo en realidad lo estamos construyendo.
Ningún discurso ni práctica es ingenua. Toda “descripción” del cuerpo revela una ideología, postura política, filosófica y metafísica. Y esas mismas concepciones sustentan los hábitos socialmente aceptados como “normales” o socialmente rechazados como “antisociales”.
Por otra parte las diversas concepciones de “cuerpo” y sus representaciones no permanecen fijos sino que varían de acuerdo a los contextos, épocas, cambios tecnológicos, políticos, científicos. En otras palabras una buena parte de lo que un cuerpo “está siendo” podría estar siendo configurado de otro modo, tal como se comprueba con sólo comparar los diferentes paradigmas de “belleza corporal” que han regido en diferentes épocas o que rigen hoy día en diferentes culturas. La conciencia de que nada “es” sino que todo “está siendo” nos vuelve co-responsables de las decisiones que tomemos o que toleremos que sean tomadas sobre los cuerpos.
Por cierto que, -como sociedad-, estamos lejos de elegir libremente cómo corporizar nuestros sentimientos, como expresar corporalmente nuestros deseos, cómo devenir cada día un poco más semejantes al cuerpo que decidamos tener. Estamos lejos de poder decir “este es mi cuerpo”. Aun así estos cuerpos que estamos siendo son el primer contexto en el cual se explicita el sentido de la palabra dicha, la coherencia entre el decir y el hacer personales.
Pero dejemos esta perspectiva filosófica de la cuestión para pensar el tema desde nuestro quehacer como actores corporales. ¿De qué nos sirve darnos cuenta que el cuerpo es una construcción social, cultural y que por lo tanto –aunque no hubiese ningún grado de determinación individual en la expresión corporal- igualmente tendríamos que hablar de muchas clases de cuerpo o mejor dicho del cuerpo correspondiente a cada clase social y a cada circunstancia histórico-social?
En el Arte del Mimo nos toca *decir con el cuerpo*. Ello hace necesario definir “qué cuerpo” o mejor dicho el cuerpo de quién. ¿Cuál es el cuerpo de este determinado personaje crecido en esta cultura, perteneciendo a tal estrato social, con tal nivel económico, ejerciendo tal rol? A menos que elijamos convertirnos en un único personaje (como en el caso de Bip) al cual le ocurren diversas cosas y viajando por el tiempo o por el espacio se conserva siempre

igual… tanto en la mímica grupal (diversos personajes simultáneos) como en los espectáculos unipersonales donde se cuentan historias diferentes protagonizadas por personajes diferentes, los mimos somos muchos cuerpos.
Ello no significa aumentar literalmente la masa muscular para personificar un levanta pesas; o quitarnos un par de costillas para asemejarnos a una Lady… Esas "cirujías" deben ocurrir en la retina de los espectadores. Pero el cirujano es el mimo que al mimetizarse puede convertirse de algún modo en cada uno de los personajes evocados, migrar de un cuerpo a otro y actuar desde todos esos cuerpos.
El entrenamiento que nos vuelve capaces de semejante mímesis, ese constante jugar a estar siendo un animal y luego otro y otro…ser un objeto: grande, pequeño, flexible, rígido, hueco…ser un personaje: elegante, marginado, niño, anciano, fuerte, débil, de un sexo o de otro… esa flexibilización transitoria de la estructura yoica (del cuerpo que estamos siendo casi todo el día), nos prepara no sólo para una más creíble actuación con más posibilidades de que el espectador se identifique con la historia, sino que sin proponérselo contribuye a la flexibilización del concepto de "cuerpo" que nos rige cotidianamente. Y dicha flexibilización también resquebraja –aunque sea mínimamente-la falsa representación de "la realidad" como un afuera inmodificable. ■

[1]Cfr. Bernard, en "El Cuerpo"

UBA
Universidad de Buenos Aires
Argentina virtus robur et studium

CENTRO CULTURAL
RECTOR RICARDO ROJAS

Premio Teatro del Mundo

XIX Edición – TRABAJOS DESTACADOS

Período Octubre 2015 - Setiembre 2016

Por cuanto el Premio Teatro del Mundo del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires distingue la excelencia en la actividad teatral argentina, y el Jurado Especializado ha destacado en la categoría

REVISTAS a: *Movimimo*

se extiende el presente Diploma y se hace su entrega en el marco de las *XXII Jornadas Nacionales / I° Jornadas Internacionales de Teatro Comparado* a los 24 días del mes de noviembre de 2016 en la Sala Batato Barea.

Miembros del Jurado en la XIX Edición del Premio Teatro del Mundo 2016: **Jurado Ciudad de Buenos Aires:** Ansaldo, Paula; Aschieri, Patricia; Bang, Claudia; Barbero, Ludmila; Berenc, María Eugenia; Beret, Facundo; Bevacqua, Guillermina; Chaia, María Eugenia; De Luna, Alejandra; Devesa, Patricia; Di Lello de Lesser, Lydia; Díaz, Silvina; Díaz Bialet, Patricia; Dubatti, Jorge; Dubatti, Ricardo; Ezquerra, Julián; Fairstein, Cora; Falbo, Marysol; Fernández Chapo, Gabriel; Foix, Marita; Fos, Carlos; Fukelman, María; Gallina, Andrés; Gardey, Mariana; Girotti, Bettina; Gómez Foschi, Celeste; González, Ignacio; Graham, Eduardo; Grimoldi, María Inés; Groch, Ana; Gusmeroti, Ezequiel; Hernández, Silvana; Huguet, Mario; Jiménez, Pepe; Koss, Natacha; Lagunas, María Juana; Lanatta, Patricia; Landini, Belén; Lifschitz, Andrés; Mansur Cao, Nara; Mascareño, Pablo; Máximo, Linda; Moreno Della Cecca, Delfina; Obregón, Ezequiel; Pérez Artaso, Ariana; Pessolano, Carla; Picasso, Federico; Picovsky, Andrea; Quiroga, Cristina; Rauch, Laura; Rodriguero, Carolina; Salatino, Lucía; Santomauro, Grissy; Schcolnicov, Eugenio; Segura Rattagan, Dulcinea; Sormani, Nora Lía; Taborda, Marta; Taborelli, María Victoria; Tossi, Mauricio; Trombetta, Jimena Cecilia; Vallejos, Viviana; Villagra, Irene; Villar, Rocío; Winiar, Javier; Zenobi, Laura. **Jurado Premio Especial Teatro en Entre Ríos**: Dallaglio, Renata; Izaguirre, Juan; Del Valle, Silvio; Quiroga, Cristina. **Jurado Premio Especial Teatro en Bahía Blanca**: Colontonio, Gladis; Gaddi, José Luis; Tourn, Claudia Elizabeth. **Jurado Premio Especial Teatro en Mar del Plata**: Burgos, Emma; Othar, Sandra; Sánchez Distasio, Beatriz; Mascareño, Pablo. **Jurado Premio Especial Teatro en la Patagonia**: Garrido, Margarita; García Barros, Marina; Nudler, Alicia. **Jurado Premio Especial Teatro en San Juan:** Ferreyra, Irene; Ogás Puga, Gisela; Suárez Jofré, Guadalupe. **Jurado Premio Especial Teatro en Tandil**: Eyheramonho, Ivana; Fuentes, Victoria; Roig, Christian.

Dr. Jorge Dubatti
Área de Artes Escénicas

Lic. Cecilia Vázquez
Coordinadora General de Cultura de la UBA

Movimimo fue distinguida a fin del año pasado como *Trabajo Destacado* en el rubro revistas por el PREMIO TEATRO DEL MUNDO del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.
Todos los que hacemos Movimimo agradecemos al jurado de este premio tan importante porque, más que un reconocimiento a nuestra revista, lo recibimos como un reconocimiento a nuestro arte y nuestros artistas.

Mimo acro-dramático

Por Jean Winder

Este artículo describe un proceso de investigación escénica, a partir de la aplicación de elementos de la técnica del mimo corpóreo en la creación de un número artístico circense. También se constituye de reflexiones filosóficas sobre la práctica y teoría del cuerpo en escena, revelando una propuesta que sincroniza el encuentro de manera objetiva de estos dos elementos escénicos, resultando en un producto experimental.

Composición escénica: la acrobacia y el mimo dramático

Un cuerpo atento, hábil y dramático. Esas tres características son elementos que sostienen la estructura tanto de las artes circenses cuanto del arte del mimo creada por Etienne Decroux. Sin embargo, ambas abordan esos elementos desde diferentes perspectivas. Decroux creó una técnica que codifica los movimientos posibilitando una articulación específica del lenguaje corporal a partir de principios dramáticos. Basando los efectos visuales (imágenes escénicas), en tensiones entre el cuerpo, gravedad, fuerza y dramaturgia, determinó un nuevo estilo en la estética escénica occidental, proporcionando un cuerpo completamente elaborado.

A su vez el arte circense es constituida de habilidades corporales como la flexibilidad, fuerza y coordinación motora. Presentando una extensa lista de posibilidades entre la virtud del cuerpo atlético y la fragilidad humana, expresada en la comicidad de un payaso. El arte del desafío, tanto de las leyes de la física, en la ejecución de las acrobacias, como de las leyes sociales, invirtiendo valores, volviéndose un lugar donde los personajes excluidos de la sociedad pueden ser héroes protagonistas del espectáculo.

La fusión de la técnica de Decroux con las habilidades circenses provoca una explosión de energía que genera la creación de un espacio escénico habitado por un cuerpo de presencia potente y no convencional, poseedor de un complejo repertorio de movimientos y habilidades que presentan una narrativa creativa.

No se trata apenas de una escena de mimo con habilidades circenses, tampoco de un número circense con la técnica del mimo. En una época en que las informaciones se cruzan y diversos productos emergen, la denominación de apenas una de esas opciones sería insuficiente para nombrar el material resultante. Por lo tanto, se trata de una producción artística experimental e híbrida con parentesco directo en los diversos lenguajes escénicos. Pudiendo ser incluido en cada uno de ellos o hasta en ninguno, pudiendo también ser auto descriptivo. Una performance.

Construcción y deconstrucción: entrenamiento técnico.

Decroux dedicó su vida a materializar su visión estética y filosófica sobre el cuerpo del actor en escena. Creó una gramática corporal constituida de posibilidades de movimientos, ejercicios de entrenamiento técnico tanto físico y psicológico. Con el fin de desarrollar no sólo una técnica de movimiento, sino también un nuevo arte escénico. Este nuevo arte viene siendo transmitido y desarrollado, y el mimo corporal de Etienne Decroux acabó convirtiéndose en un punto inicial para una mímica corporal propia de cada artista que la ejecuta. El proceso de investigación escénica, abordado aquí, parte de la búsqueda y desarrollo de ese lenguaje individual que se articula a través del cuerpo. Después de una formación técnica en mímica corporal el siguiente paso fue poner en acción el conocimiento adquirido, reconociéndolo y apropiándose de una forma individual de habitarlo. En esa etapa algunos trabajos de residencia y creación fueron ejecutados engendrando números de acrobacia aérea y una performance de intervención urbana. Sin embargo, aun asumiendo el encargo de mezclar las dos técnicas, ellas eran trabajadas separadamente, y era nítido el contraste entre las dos. Pero a medida que la investigación fue avanzando los resultados comenzaron a apuntar nuevas direcciones y nuevos métodos de abordar esos lenguajes. En esta etapa fue esencial el desapego, el enfrentamien-

to con lo desconocido y la aceptación del fracaso. Ampliando el horizonte sin la pretensión de llegar a un punto conocido.

Por lo tanto, se hizo un cambio en el método de entrenamiento de la técnica de Decroux, saliendo del entrenamiento clásico de la mímica corporal, buscando trabajar los elementos de la mímica en los ejercicios de danza, de otras técnicas de teatro físico y de las prácticas circenses, sin separarlas , Afirmando el sistema complejo y unitario que es el cuerpo, pudiendo apropiarse de los elementos y expresarlos naturalmente. En ese cruce el cuerpo se hizo un laboratorio vivo, preparando contenidos por medio de la organización de las diferentes vertientes.

La búsqueda pasó a ser un laborioso camino en busca de una ejecución orgánica de las técnicas. Y para ello, las técnicas dejaron de ser un medio, un puente, y se convirtieron en elementos constituyentes de una partitura, pudiendo ser utilizados o no. En consecuencia, sin excluir el valor de la mímica y de las técnicas circenses, el foco principal fue puesto bajo la necesidad de expresión del cuerpo y en lo que él tiene para decir. En escena, las técnicas utilizadas para dar cuerpo a un contenido creativo y metafórico ocupan un lugar destacado, sin embargo la idea, mensaje o motivos que manifiestan la necesidad de ser corporificados son fuentes principales de la energía que alimenta la vida creativa del ser humano. La necesidad de existir, de sublimar una energía que por cualquier circunstancia de la vida quedó aprisionada, esperando la oportunidad de ser la esencia de una sustancia, de un momento.

El foco en esta esencia impulsó la investigación, interrogando la distancia entre el material de investigación y el cuerpo como conciencia. El cuerpo queriendo saber de sí. El cuerpo preguntándose a sí mismo lo que se tiene que decir, y reconociendo la dificultad de escuchar y de aceptar. Es más práctico de lo que parece ser, pues todo simplemente es. A veces es una idea nítida, un recuerdo, otras veces es una incomodidad, una pared en blanco pidiendo para permanecer intacta, necesitando ser garabateada, quebrada. Sin una regla exacta y global. Porque el cuerpo habla, incluso con o sin sentido. Y es en ese discurso que las técnicas se manifiestan y presentan posibilidades de ser ejecutadas. Todos los espacios se convirtieron en espacios habitables por el habla del cuerpo, toda habla del cuerpo se articula a través de mecanismos sofisticados del lenguaje. A partir de esa forma de enfrentar la unión de las técnicas corporales, ellas no sólo se fusionan pero florecen componiendo un paisaje con una dinámica y particularidad específica. Una imagen en movimiento.■

BIBLIOGRAFIA

ARRECHE, Araceli Mariel: El cuerpo: una arquitetura fantástica. Apuntes en torno al trabajo del actor de teatro en espacios abiertos. Revista: CUERPO DEL DRAMA. Estudios del cuerpo escénico. Nro. 3, 2014. Editado por: GITCE (Grupo de Investigación en técnicas de la Corporeidad para la escena. Carrera de Teatro. Facultad de Arte. UNCPBA) Publicação semestral.

BRAGA, Bya: Decomposições do dramático por meio da mímica corporal dramática, Revista do Lume. Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais – UNICAMP. São Paulo, 2012.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator: da técnica a representação / Luís Otávio Burnier.-2° ed.Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

DECROUX, Etienne. Palabras sobre el mimo. México: Ediciones El Milagro, 2000.

MASCARENHAS, George e TURENKO, Nadja: A mímica corporal dramática -uma introdução. Salvador-Ba: Cadernos do GIPE-CIT - Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia, 1999.

SILVA, Débora Conceição Moreira da: Drama Decrouxiano: Uma forma dramática para uma escritura mímica. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

***Jean Winder**, artista brasileño. Formación en mimo corporeo en EscenaFísica - Escuela Internacional de Mimodrama Contemporáneo y Teatro Corporal (Chile). Formación técnica en artes circenses en la Escuela Nacional de Circo de Brasil (Rio de Janeiro). Actualmente cursa la licenciatura en artes escénicas con focalización en artes circenses en la Universidad Nacional de San Martín (Argentina).*

Participó de espectáculos de circo, teatro físico, performances de números circenses y de intervenciones urbanas. Entre los principales: No+ con la compañía EscenaFísica, dirección de Ricardo Gaete en el Teatro Nacional Chileno (Chile - 2013); Kloketen, dirección de Víctor Hernando y Ricardo Gaete, Teatro Nacional Cervantes en el IV Encuentro Argentino -Chileno de Mimo" (Argentina - 2014); Shumman, concierto para acróbatas, con la dirección de Gerardo Hochman, en "Buenos Aires Polo Circo" (Buenos Aires - 2015); Um pintor e uma tela em branco, dirección de Roberto Magro, I Bienal da Escola Nacional de Circo" (Rio de Janeiro - 2017).

Dirección y puesta en escena

Por Ricardo Gaete

Cada creación es un viaje que nos posibilita el transitar los terrenos conocidos o adentrarnos en aquellos que nos hacen explorar, escarbar y respirar nuevos aires que oxigenan nuestro único tiempo real, el presente...

Como Director e Intérprete he y hemos enfrentado un proceso Kafkiano junto a todo el equipo que plasma esta “Metamorfosis" corpóreo-vocal sustentada en el arte en que me he formado desde las raíces del Mimo Corporal creado por el artista francés Etienne Decroux (1898-1991) hasta la última exploración antes de estrenar esta creación frente al público.

Al ser director e intérprete en una obra surge para muchos una pregunta: ¿Cómo puedes verte para dirigirte y actuar a la vez? Mi respuesta comienza siempre con esta premisa: “El unipersonal no existe”, las artes escénicas son siempre colectivas en su concreción frente al público, reconociendo la soledad en la cual entro o entramos para luego colaborar con los otros creadores que conforman el equipo que dará tridimensionalidad, sonoridad, musicalidad, luminosidad, texturas textiles y músculo-articulares que generan esa irrepetible sinergia.

Antes de ir incorporando a cada uno de los órganos de este cuerpo, o cada miembro del equipo, me visualizo en acción sobre la escena y exploro corporizando esa visión o visiones que me orientan sin certezas para ir buceando y navegando, trazando el mapa o la dramaturgia de autor, como fue el caso de *La Metamorfosis*, donde el texto del dramaturgo chileno Fernando Cuadra, fue una segunda brújula luego de preparar el material de acciones corporales un año antes de recibir su versión de la novela de Kafka, realizando posteriormente una adaptación y nueva versión de esta, junto al director chileno Raúl Osorio, escribiendo la dramaturgia escénica para finalmente componer la puesta en escena. ■

E. B. Weill — Contacto 1909

El director en el Mimo

Por **Paulina Rodríguez Ruiz** (la discípula) y **José Vacas** (el maestro)
La Buena Compañía. Quito, Ecuador.

¿Cómo se explica de forma creativa y didáctica un mundo donde no existe la palabra? Pues se recurre a la suposición. Se supone que estamos gesticulando y alguien lo traduce para ustedes. El director hablará del arte y de lo que intentó inculcar como tal a su alumna (varias alumnas, la mayoría mujeres); ella, de su maestro.

Se abre el telón.
El arte es tantas cosas. Y cada una de estas tiene su definición o sus definidores. Esta vez, se avoca a aquel que dice que es una recreación de la realidad externa o interna de los seres humanos. Por ejemplo, el paisaje es un todo en la realidad externa de la gente; en un cuadro solo será la parte que el pintor elija, que resalte, que ponga en el ojo del público. El artista subraya esa realidad, la fija en el tiempo y el espacio, la transforma para que el espectador se conmueva, se remueva y vea en lo cotidiano lo excepcional.
Así también con la música: el compositor recrea y filtra los sonidos de la naturaleza y de las emociones humanas y los convierte en notas dentro de una armonía, que luego vuelven a la realidad decodificadas en melodías.
Mediante estos procesos, la realidad es representada, es decir, vuelta a presentar de otro modo.
Una antigua clasificación diferencia entre las tres artes de la representación: teatro, danza y música —donde es necesaria la participación de los intérpretes—, de las otras tres: literatura, pintura, escultura-arquitectura, en las que el contacto entre obra y público son directos, sin esa participación.
Entre estas hacen seis. Por eso se llama al cine el "séptimo arte", porque llegó después y se sirve de todos ellos. Marcel Marceau decía que con este arte desaparecieron los aplausos, el encuentro entre el público y los actores, entre seres de carne y hueso; el ritual: la oportunidad de que el autor pudiera ver descender a sus personajes del limbo de su imaginación a las tablas del escenario, en el tiempo fugaz de una función.
Así se puede hablar de artes *directas*: aquellas que son atemporales y a-espaciales (se puede leer un libro en cualquier momento y lugar, o apreciar una pintura o una escultura), y de artes *escénicas*: aquellas que requieren escenario, convocatoria y público (teatro, lugar específico, hora).
Al parecer los primeros directores escénicos fueron los corales. Los cantantes se reunían en un coro, se quedaban viendo al público y el director los guiaba y alentaba. El director está delante de los músicos; organiza las voces, los turnos, las pasiones. Da la cara por los cantantes y la espalda al público. Representa a unos y a otros. A los primeros los dirige; a los segundos los preside, lidera su camino hacia el disfrute de la estética.
El más insigne de ellos, en la época del Renacimiento, fue Jean-Baptiste Lully, que no solo sabía cómo debía sonar su música: era su compositor, sino porque fue él quien se inventó eso de usar su bastón como batuta.
En teatro el director apareció, formalmente, en el siglo XVIII. No era el autor de la obra; a veces sí su productor, como el caso de Shakespeare o Molière.
El director escénico (música, teatro, danza, títeres, mimo y pantomima) es quien une al autor de la obra con el elenco y a la obra con el público. Este desmonta el texto escrito o guion y lo convierte en una representación oral, con sus pausas, entonaciones, silencios, subtextos; en tres dimensiones: personajes vivos, situaciones (dramáticas, trágicas o cómicas) y escenas.
El director es muy importante en el teatro, la ópera, la danza, la música. Pero no lo ha sido tanto en el mimo. Tal vez porque, por lo general, el mimo es a la vez creador y solista.

Uno de estos mimos cruzó la frontera entre los géneros y se pasó al cine, para ver como director su trabajo como intérprete: Charles Chaplin.

La otra razón proviene de los teóricos, que defienden dos corrientes principales: la una dice que el intérprete es un médium entre el autor y el público, bajo la guía de un director. La otra que hace al intérprete también creador de su propio trabajo.

La primera opción está ligada a la escuela de Étienne Decroux, cuyos seguidores son solistas. La segunda, a la de Jacques Lecoq, cuyos acólitos conforman tríos o grupos.

Supongamos que el escenario es un jardín, el texto es la tierra, los intérpretes las semillas, el director el jardinero. Los japoneses aconsejan que para que la "flor" aparezca en una función son necesarios tres elementos: 1. Conocerse a sí mismo (como actor o grupo). 2. Conocer a su público. 3. Conocer esa unión.

Para la escuela de mimo y pantomima dirigida por José Vacas (Quito-Ecuador, 1987-2014), lo más importante es el grupo (orquesta, compañía de danza o teatro); y la función del director es lograr el tercer punto: representar al público y conocer las posibilidades del elenco. También respeta (no del respeto que pone distancia, sino de la admiración que crea comunión) la obra del autor: dramaturgo, músico, coreógrafo; e intima con todas sus partes al coordinar la producción: diseño de iluminación, utilería, escenografía, vestuario, afiche, programa de mano, música, maquillaje, y, en algunos casos, llega al extremo de participar en la difusión y gira de la obra.

Esta intervención integral del director conlleva poner en escena el espectáculo total; marcar las acciones de los personajes, guardando fidelidad a la obra; los intérpretes deben cumplir con el marcaje del director y trabajar en sus personajes: el personaje es el hueso y el actor su carne, su representación, su hipérbole. Según decía Stanislavski: "No hay papeles pequeños sino actores pequeños".

El teatro y la danza son los grandes géneros escénicos; dicen que el mimo es uno menor; aún no se reparten entre ellos su paternidad o connivencia; hay directores de mimo que se inclinan por la danza —el caso de José Vacas—; otros que tienden más al teatro —como Luis Cáceres, que tiene formación actoral—.

El grupo de mimo La Buena Compañía se llama así por presentimiento: sabía que se iniciaba en 2008 bajo la dirección de José Vacas; con quien trabajó las obras *Entre sábanas, La familia Pérez y Mimo* y *Escenas extremas en mimo y pantomima*; las tres con muchos elementos de la danza, y con los preceptos de la escuela de Decroux: el director marca los movimientos a las intérpretes y estas trabajan sus personajes. José Vacas fue más allá, tanto en su escuela como en el grupo, compartió su mística teatral, que incluye, además del trabajo actoral, el respeto por el escenario, por los personajes, por el público.

Desde 2012, el grupo continuó bajo la tutela de Luis Cáceres, director con el que montamos dos obras: *Mimos de José Vacas, homenaje en silencio* y *Cyrano de Bergerac en mimo*; además, un remontaje de *La familia Pérez y Mimo*, con menos utilería y más trabajo corporal. Y sigue trabajando en grupo y difundiendo este hermoso arte del silencio por todos los rincones del Ecuador.

Entre un director y otro tuvimos la oportunidad de experimentar, de crecer, ser autónomas y de explorar nuevas entradas a la creación de las obras; la posibilidad de adiestrarnos en el uso de diversas herramientas y usar diferentes lenguajes para comunicar nuestras ideas y movimientos en escena.

Así ha sido nuestra forma de homenajear la guía de nuestros directores y la inspiración de nuestros maestros; porque en el mimo, como a veces la magia en la vida, la gratitud sucede, una y otra vez, cuando se convierte en arte. O viceversa. ■

El director en la poética del Mimo

Por Luis Augusto Cáceres Carrasco

Licenciado en Actuación Teatral y magíster en Estudios del Arte, Universidad Central del Ecuador. Mimo, actor y profesor de actuación y expresión corporal en la Carrea de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. Director del Colectivo Teatral Arista, del grupo de mimo y pantomima La Buena Compañía y de la Compañía Ecuatoriana de Mimo. Miembro de la Red Latinoamericana de Mimo y sede de la Escuela Latinoamericana de Mimo en Ecuador. Libros: Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral. 2015. ISBN: 978-9942- 21-092- 0 / Ensayos sobre mimo y teatro. 2013. ISBN: 978-9942-11-922- 3.

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 asuman las propuestas escénicas de composición del director para incluir su interpretación —sentimientos y emociones—. El mimo debe justificar como intérprete cada movimiento, cada ritmo, cada desplazamiento marcado en el espacio y con el uso de recursos concretos del Mimo encontrar su propio *tempo*, su *bios* interpretativo.

La segunda forma consiste en la vivencia del mimo y sus posibilidades creativas y dramaturgias corporales que propone en escena. 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). El mimo se convierte en un intérprete propositivo, sin descuidar su *bios*, su presencia y su percepción.

A partir de esas dos líneas marcadas, 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 la conciencia corporal, no solo sus destrezas, y su presencia y 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.

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 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. La poética se refiere a la posibilidad de crear y afectar sensibilidades a través del uso de la técnica y que para el director se convierte en 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. Existen acciones dentro de un conflicto o situación; hay un superobjetivo y en algunos casos, cuando se trabaja con personajes, hay objetivos y tareas. El mimo busca decodificar la acción o dinamizarla; a

través de la técnica se faculta la extracotidianidad y ahí aparecen las significaciones, los códigos que permitirán al intérprete construir una sintaxis del cuerpo que el director organizará en función del espectáculo.

Las acciones, el *qué hace*, desde la técnica, son modeladas hacia una actitud corporal o un modo: el *cómo lo hace* que, en ese juego actitudinal o modal, permite hacer visible la intención que es 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 persona 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 devele, eso es "hacer visible lo invisible".

El Mimo como arte y el uso de sus principios permiten al director y al mimo propositivo encontrar, crear y reconstruir metalenguajes o connotar. Los metalenguajes facilitan organizar las acciones y los modos en pro de una sintaxis corporal y escénica, y 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 'huir' 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 del director están enfocados a 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.

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. ■

Referencias:

Barba, Eugenio (2012). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Bilbao: Artezblai

Barthes, Roland (2009). *La aventura semiológica*. Barceloa: Paidos.

Cáceres, Luis (2015). *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral.* Quito: Red Latinoamericana de mimo.

De intérprete a director/a

Por Erika Montoya Valencia

Licenciada en Comunicación Audiovisual. Estudia danza y realiza diversos cursos de mimo en el importante Festival Internacional de Mimos y Clowns Mimame - Colombia; luego viaja por Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina donde estudia en una de las escuelas más antiguas de Latinoamérica Escuela Argentina de Mimo, comunicación y Expresión corporal dirigida por el maestro Ángel Elizondo.

Más adelante, en Chile, estudia en la Escuela Internacional de Mimo Contemporáneo & Teatro Corporal dirigida por Ricardo Gaete. Actualmente reside en España siendo parte de la Asociación Cultural La Tribu Imaginaria dirigida por Andrés Del Bosque.

"El cuerpo sabe, sólo debemos trabajar en darnos cuenta"

Ángel Elizondo.

He tenido la fortuna de pasar, en 2011, por la Escuela Argentina de Mimo, Comunicación y Expresión Corporal, dirigida por el maestro Ángel Elizondo, y en 2013, fue inevitable mi paso por la Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Corporal dirigida por Ricardo Gaete. Estas dos escuelas han sido las bases de mi quehacer como mimo y sus enseñanzas me acompañarán para siempre. Por eso, me animo a compartir en este escrito algunas ideas sueltas, recuerdos, sensaciones y preguntas de mi corta experiencia de trabajo con directores.

En primer lugar, decir que el oficio de director como tal se contempla desde el Duque de Meiningen (1826-1914) o El Duque del Teatro como fue llamado, quien se consideró el primer director teatral moderno. "Se le reconoce por establecer por primera vez una disciplina sometiendo el espectáculo a la voluntad única del director". (Del Bosque, 2016, p. 418).

Por otro lado, en la "Comedia del Arte" o "Teatro all´ improviso" - que existe desde mediados del siglo XVIII- de donde se dice se nutre todo el teatro de occidente, el papel del director no existía o al menos no era tan predominante como en nuestra época, por lo cual era especialmente un teatro de actores; esto quiere decir una inminente participación dramatúrgica de los actores y actrices en las obras. Y si bien había división del trabajo, especialización y existía un "capo cómico", cada actor y actriz elaboraba sus propios textos que consignaba en

E. B. Weill— contacto 1908

su cuaderno de apuntes (centone), donde escribía sus improvisaciones, acciones, entradas y salidas y la evolución de las obras.

Todos eran parte activa en la creación y dirección. Lo que podríamos llamar actualmente *creación colectiva,* como bien lo demostró varios siglos después el maestro de teatro colombiano Enrique Buenaventura, reconocido por desarrollar este método y que a propósito de la Comedia del Arte escribe:

> *Vendrán después, en su orden, la tiranía del texto y la del director, las cuales irán reduciendo más y más el espacio dramatúrgico del actor. No se trata de regresar a la Commedia dell´Arte, puesto que regresar es imposible, sino de, manteniendo el rol del texto literario y el rol del director (así como del escenógrafo, etc) reconquistar para el discurso de montaje el espacio perdido de la dramaturgia del actor. (Buenaventura, s.f, p. 29).*

Si bien es fundamental aprender a seguir instrucciones en el escenario, es igual de importante ejercer la potencia creadora más allá de interpretar, es decir, ser creadores y creadoras de nuestro propio destino. Al respecto, debo decir que me he llegado a sentir en un limbo creativo a causa de esta compleja relación entre director, autor y actor. Incluso, he llegado a pensar que el proceso de maduración de una obra solo se da cuando aceptamos ser dirigidos. Esta extraña sensación se me presenta como una duda de si lo que he creado en el escenario es la materialización de mis propias ideas, o son las ideas del director materializadas en mí. ¡Vaya lio!

Dirigir una obra de Mimo requiere conocer el lenguaje de la acción, la comunicación, el movimiento y la expresión a través del cuerpo; requiere poner el acento en las imágenes y su capacidad emotiva; concebir el cuerpo como objeto y sentido a la vez (forma y contenido)… y esta turbulencia creativa precisa un timón que conduzca ese mar abierto que es la imaginación.

O como bien plantea el influyente teórico y director de Mimo Víctor Hernando, un director puede ayudarnos a "podar todas aquellas acciones que no aportan nada y que solo logran extender innecesariamente la duración de la obra" (Movimimo 16, 2014, p. 21), porque al estar tan inmersos en la creación de dichas acciones, el actor o actriz puede perder la visión total de lo que está creando. ¡Vaya paradoja!

Sin embargo, hay casos como el de Nuria Shneller, maestra de la Escuela Argentina de Mimo, que demuestra que desarrollar una obra de mimo sin una sola mirada de dirección además de ser posible, es tal vez lo más recurrente en nuestro arte, donde diferentes amigos o compañeras de trabajo aportan su "granito de dirección". A propósito de su reciente obra unipersonal cuenta:

> *Muy pocas veces se me ocurre querer contar algo. En general hago lo que necesito y*

> *luego veo lo que estoy haciendo. Nunca me propuse hacer la historia de* La loca de amor*, surgió en un diálogo con el cuerpo, las ideas, la música, pero también con la mirada de los demás, los consejos de compañeros y maestros. Es una construcción, hay guion, hay acciones, hay coreografía pero igualmente cada función se continúa escribiendo. Eso pide el teatro.* (2015)

Y como Nuria, conozco varios mimos en el mundo, entre los que me incluyo, que les ha tocado dirigirse a sí mismos, lo cual es un reto encantador y arduo. Pero la ventaja de nuestro oficio es que metodológicamente estamos obligados a ser, como diría Grotowsky (1987), el pájaro que picotea y que es picoteado, o sea, tener cierta capacidad de ubicuidad para estar en el escenario y en el público a la vez.

Poder entrenarnos en captar la esencia creativa que nos permita estar dentro y fuera al mismo tiempo; dentro de nuestros anhelos y sueños, a la vez que percibimos el gran ojo que nos observa, ese público que es como un león de siete cabezas.

Dice Grotowsky que "El conocimiento es un problema del hacer". Por ello un director de obras de Mimo, o teatro corporal, o como se lo quiera llamar, es quien nos ayuda a *saber*. Un director o directora es quien nos ayuda a liberarnos, a esclarecer nuestras intenciones narrativas, a dilucidar qué estoy diciendo y qué estoy queriendo decir realmente, pero sobre todo es quien nos ayuda a jugar. Sí, a jugar con lo que es nuestro cuerpo y con lo que pretendemos que sea… no en vano hay una extensa teoría sobre el juego, que sabiamente ha desarrollado la técnica de la Impro, y que ilustra con gran maestría Roger Caillois en su libro The jouix (1967).

He llegado a pensar que este vínculo con la creación escénica desde el juego se ha ido desdibujado poco a poco en nuestro oficio de mimos, a veces me parece que la seriedad se impone como autoridad irrefutable en nuestro arte, al mismo Decroux parece que casi nunca se le ha visto reír en los archivos fílmicos o fotográficos que de él se conocen; cuestión extraña ya que sabemos que hacer reír es cosa seria. Pero este tema de lo serio y lo cómico es largo y peliagudo y merece ser tratado con mayor "seriedad", por lo que remito a la reveladora tesis doctoral del maestro chileno-español Andrés Del Bosque titulada: *En busca de la risa perdida. Aportaciones del clown a la teatralidad*, quien ilustra extensamente esta relación.

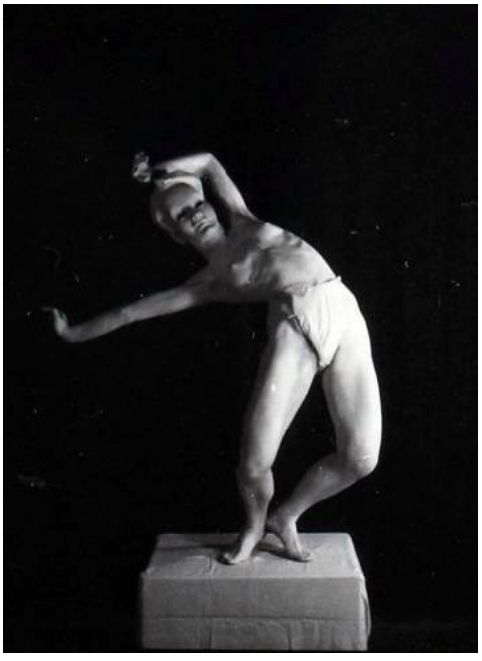
Considero que cada vez se irá poblando nuestro arte de más directores y directoras que nos ayuden a jugar, que como bien dice el maestro Elizondo (2009) "Lo que cuenta en el actor es la posibilidad de jugar, por lo tanto hay que retomar el camino del juego, liberando al cuerpo de todas las ataduras posibles". Y no olvidar nunca que más que intérpretes, somos creadores y creadoras de nuestra realidad escénica y vital, y que por ello: "es necesario pasar de la condición de ´histrion´ a la condición de actor, de la condición de intérprete a la de

creador que tiene el derecho y el deber de intervenir (metodológicamente) en todos los niveles y aspectos del proceso de producción del discurso del espectáculo y en las relaciones de éste con el público. (Buenaventura, s.f, p. 31).

Lo cierto es que, contar con un ojo externo que aliente nuestro proceso escénico ayuda a no desfallecer en los momentos en que el timón del barco encuentra obstáculos creativos e investigativos a cada milla. Y de esto puedo dar fe con mi reciente obra de mimo *Mimorandum Viajes de mujer* dirigida por Andrés Del Bosque y que trata el tema de la inmigración tocando la realidad actual de las personas refugiadas en Europa. Un tema complejo que gracias al refuerzo de dirección y a la asesoría corporal de Ricardo Gaete, he podido encontrar con más rapidez la confianza que determinará el largo viaje de esta obra. Así celebro y auguro para el oficio del mimo un futuro más próspero y diverso, donde el rol de dirección seguirá tornándose inevitable y sobre todo, ¡juguetón! ■

BIBLIOGRAFÍA:

- Buenaventura, Enrique (s.f). Notas sobre dramaturgia. Colombia: Teatro Experimental de Cali.
- Caillois, Roger (1967). Les jeux et les hommes. Francia: Gallimard.
- Del Bosque, Andrés (2016, noviembre). "En busca de la risa perdida. Aportaciones del clown a la teatralidad". Tesis doctoral.
- Elizondo, Ángel (2001, septiembre). "Ángel Elizondo". En lanacion.com.ar. En: http://www.lanacion.com.ar/212548-angel-elizondo
(Recuperado el 03 de abril de 2017).
- Elizondo, Ángel (2009, diciembre). "Hay que liberar el cuerpo". En pagina12.com. En: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-16284-2009-12-09.html. (Recuperado el 28 de abril de 2017).
- Grotowsky, Jerzy (1987). El performer. Paris: Art-presse.
- Hernando Víctor, et al., (2014). "Movimimo 16". Revista de mimo y teatro corporal edición XXXV. Argentina: Buenos Aires.
- Schneller, Nuria (2015, junio). "La loca de amor, entrevista a Nuria Schneller". En Leedor.com. En: http://www.leedor.com/contenidos/teatro/la-loca-de-amor-entrevista-a-nuria-schneller (Recuperado el 10 de abril de 2017).



E. B. Weill—
Contacto 1987

E. B. Weill—
Contacto 1987

La figura del *director-pedagogo* en el teatro corporal

Por Maite Villar Martínez

Doctora en Artes Escénicas por la Universidad de Valencia con la tesis: El proceso creador del actor corporal: de la gramática a la representación. *Máster en Gestión de Recursos Culturales y Diploma en Gestión de las Artes Escénicas, Fundación Universidad-Empresa, ADEIT, Universidad de Valencia. Titulada superior en Arte Dramático, especialidad Interpretación y Diploma en Mimo y Pantomima por el Instituto del Teatro de Barcelona. En el 2005 crea el Laboratorio de gesto, un espacio de formación y creación, basado en el análisis del movimiento significativo del actor en representación.*

En Europa, durante las últimas décadas del siglo XIX, la necesidad de una renovación teatral vinculada a la potencial expresividad del cuerpo del actor, a partir de una reflexión sobre el proceso de formación actoral y de creación teatral, hace que la figura del director de escena comience a cuestionarse y la palabra del dramaturgo a perder poder. No obstante, el nuevo contexto escénico que comienza a perfilarse convierte al director en un artista con capacidad creadora, idóneo para dar coherencia a la unidad de la obra. Bajo estos requerimientos surge lo que Fabrizio Cruciani[1] denomina: el *director-pedagogo*.

La idiosincrasia de esta figura, la del *director-pedagogo,* que se inicia con Constantin Stanislavski y que llega hasta nuestros días, reside no solo en la dirección de la puesta en escena, sino en el deseo de formar a un nuevo tipo de actor capaz de responder a unas necesidades interpretativas innovadoras y concretas para las que el actor de tradición decimonónica no estaba capacitado.

El *director-pedagogo,* a partir de su personal concepción artística y de un largo proceso de análisis de los fundamentos que estructuran la práctica escénica, articula una estética propia movido por una necesidad de reforma pedagógica teatral. En consecuencia, la creación se convierte en proceso de investigación, ya que, cada *director-pedagogo* elabora su propia metodología y su praxis escénica, vinculado necesariamente a un espacio personal de estudio a *«medio camino entre una escuela, un teatro y un centro de investigación»*[2] como apunta Vsevolod Emilievic Meyerhold.

Estos espacios de creación-investigación teatral surgidos transcienden la especialización del actor en función de una mayor libertad de creación, *«rompiendo los automatismos de la vida cotidiana, inventando sus equivalencias»*[3] y abriendo nuevos caminos teatrales cuya idiosincrasia no reside únicamente en la palabra.

El germen de este sentimiento innovador lo encontramos en una serie de instituciones pedagógicas asociadas a sus diferentes *directores-pedagogos*. Una de las primeras, como apuntábamos anteriormente, es la que dirige C. Stanislavski, el *Teatro del Arte de Moscú.* Y es seguida por otras como el *Teatro Estudio* adscrito al TAM, que representa el punto de partida para la carrera artística de Eugeni Vajtangov, Michael Chéjov o el propio V.E. Meyerhold quien organiza *«una especie de laboratorio en el sentido más apropiado de la palabra»*4*;* el *Instituto Hellerau de Rítmica* que Jaques-Dalcroze crea en Alemania; la *Escuela del Vieux-Colombier,* donde el arte teatral *«se empobrece o enloquece si no se sustenta en los principios de la escuela. Escuela o laboratorio son indispensables para el teatro»*5 asegura Jacques Copeau; la *Escuela para el Arte del Teatro* de la *«Arena Goldoni»*6 vinculada a Gordon Craig; la *Escuela de Arte* de Rudolf Laban; el *Atelier* de Charles Dullin; el *Taller de teatro de la Bauhaus*, dirigido por Oskar Schlemmer, o la *Escuela de Mimo corporal dramático* en Boulogne-Billancourt de Étienne Decroux, quien considera que *«La escuela debe plantearse de modo que de ella nazca el teatro y en consecuencia que los alumnos lleguen a un único resultado: o la creación de un teatro nuevo o nada»*7. Para concluir esta relación, resaltar como el trabajo relacionado con las permanencias de dimensión *antropológica-filosófica* que realiza Jacques Lecoq en l'*École Internationale de Théâtre,* hace que este centro se convierta en un espacio de creación y en una escuela de la vida al mismo tiempo.

Sin embargo, es Jerzy Grotowski el primero en asociar el concepto teatro con el de laboratorio como proceso metodológico de creación. En el *Teatr Laboratorium* el individuo es considerado como el ámbito de búsqueda, que estructura procesos de creación-experimentación sin presentar necesariamente resultados directos e inmediatos. Con el tiempo, es el *Odin Teatret* de Eugenio Barba, el más fiel sucesor del concepto de laboratorio vinculado al teatro como un espacio de investigación-creación.

En el ámbito del teatro corporal, es el *director-pedagogo* a través de una óptica multidisciplinar, el responsable de estructurar desde el laboratorio, un arte intencionadamente físico resultado de un proceso de abstracción de la realidad, que surge necesariamente desde una lógica antinaturalista, representado de forma no narrativa ni lineal, donde el *cómo*, la forma, adquiere más importancia que el *qué*, el contenido, y donde el desequilibrio físico y emocional del actor se convierte en el elemento desencadenante del conflicto dramático, construido en un tiempo y un espacio escénico significativo.
Así mismo, es el *director-pedagogo* quien incide en los procesos que articulan la lógica discursiva de cada proceso de creación e intención a sus motivaciones obligando a toda posible dramaturgia corporal a desarrollar significados distintos del original. Puesto que dirige la atención del espectador a un espacio lejano a lo obvio, genera interrogantes e imágenes que *«comprometen al espectador a nivel nervioso, estimulándolo sensorial y sensualmente»*8, labor que consigue a partir de las relaciones que establece entre el cuerpo ficticio del actor y el resto de realidades que configuran la escena, dado que, dichas realidades tomadas de manera aislada, no son susceptibles de ser dramáticas de forma específica.
Es precisamente dentro este marco teórico y de las conclusiones que de él se desprenden, de donde surge nuestro proyecto al que hemos denominado *Laboratorio de gesto.* Un proyecto de *creación-investigación* que se articula en relación a la corporalidad del actor y cuyo objetivo es estructurar la interpretación física a la cual el actor únicamente puede acceder una vez aprendida, codificada y desarrollada la capacidad de *hacer visible lo invisible*. Un trabajo que iniciamos desde la hipótesis que toda creación corporal constituye un proceso de investigación constatable.
Nuestro trabajo dentro del *Laboratorio de gesto* está dirigido hacía la creación de un espacio de investigación inscrito en la nueva *teatrología experimental*. El campo de estudio estructura un proceso de análisis en relación al movimiento significativo del actor y a los mecanismos de creación del *Teatro corporal* que van de la gramática a la representación, en la definición de la figura del actor-creador-investigador.■

Palma, 18 de septiembre de 2017

Referencias

1-CRUCIANI, Fabrizio. *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*. Sansoni Editore. Firenze 1985. p.46.
2-RUIZ, Borja. *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias.* Colección teoría y práctica nº3. Artezblai SL. Bilbao 2008. p.117.
3-BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral***.** Colección Escenología. Edc. Edgar Ceballos. México 1988. p.27.
4-MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. Col. Escenología. México 2005. p.172.
5-BALTÉS, Blanca. *"Hay que rehacerlo todo". Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau.* Serie: Teoría y práctica del Teatro nº 19. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid 2002. p.421.
6-WARNET, Jean-Manuel. *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*. L'Entretemps Éditions. Lavérune 2013. p.241
7- DECROUX, Étienne. *Paraules sobre el mim*. Escrits teòrics de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 2008. p.276.
8-BARBA, Eugenio. «Dramaturgia: el orden profundo llamado turbulencia» en *La conquista de la diferencia*. Editorial San Marcos E.I.R.L. Lima 2008. 98-11(S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holstebro. p.142.

Bibliografía

- BALTÉS, Blanca. *"Hay que rehacerlo todo". Escritos sobre el teatro de Jacques Copeau.* Serie: Teoría y práctica del Teatro nº 19. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid 2002.
- BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral***.** Colección Escenología. Edc. Edgar Ceballos. México 1988.
- BARBA, Eugenio. «Dramaturgia: el orden profundo llamado turbulencia» en *La conquista de la diferencia*. Editorial San Marcos E.I.R.L. Lima 2008. 98-11 (S). *Archivos del Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*. Holtebro.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*. Sansoni Editore. Firenze 1985.
- DECROUX, Étienne. *Paraules sobre el mim***.** (Traducció de Mariana Miracle i Maria Zaragoza). Escrits teòrics de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 2008.
- MEYERHOLD, Vsevolod. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral***.** (Traducción de Enriqueta Bernal López, Noemí Lucero Castillo y Margherita Pavia). Col. Escenología. México 2005.
- WARNET, Jean-Manuel. *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*. L'Entretemps Éditions. Lavérune 2013.

El origen de la dirección escénica en el teatro

Por Iraitz Lizarraga Gomez
Doctora en estudios teatrales (Universidad Autónoma de Barcelona) y actriz.

El teatro de movimiento es acción, es presencia y es corporalidad; Cuando hablamos de teatro del movimiento nos viene la imagen del actor accionando en el escenario pero, claro está que lo que el actor muestra a través de su cuerpo no es fruto del azar ni de la espontaneidad. Además de un riguroso entrenamiento y preparación individual y grupal, hay un trabajo de coordinación y supervisión llevado a cabo por el director de escena. En muchos casos se suele obviar , al hablar de teatro de movimiento, la figura del director de escena, ya que parece que el protagonista absoluto es el cuerpo del actor. Sin embargo, se trata de una pieza clave y para entender su cometido, es necesario conocer sus orígenes, que es lo que intentaré aclarar en el siguiente artículo. El fenómeno del nacimiento de la dirección escénica se da a finales del siglo XIX en Europa, unido a la corriente naturalista y a las figuras de MEININGEN en Alemania y ANTOINE en Francia. El espectáculo teatral empieza a concebirse como obra de arte por sí mismo, desligado del texto dramático. En este contexto surge la figura del director de teatro como realizador del espectáculo escénico.

Existen diversas definiciones del director de escena y de la labor que desempeña: Para GOUHIER, se trata de la persona que coordina el teatro, entendido como síntesis de las artes. Según COUPEAU, el director es un animador dramático, un coordinador de movimientos, un concertador de partes en la armonía del todo. Según ANDRË VILLIERS a quien corresponde con mayor exactitud la idea de posesión del arte dramático es al director escénico, pues siendo el teatro integración de elementos y el director un concertador de los diversos elementos, resulta el verdadero poseedor del arte escénico. Para PITOEFF el jefe absoluto en el arte escénico es el director que debe estudiar la obra a representar concienzudamente, tratando de penetrar hasta las intenciones primarias del autor, en sus ideas y orientaciones pero sin ir más allá de las intenciones del escritor.. De los escritos de GORDON CRAIG se deduce que cada director escénico ha sido previamente actor, que aunque suele ser lo corriente no cabe creer que sea obligatorio. . El actor, hecho únicamente en el oficio, suele tener visión parcial y limitada de su arte. El director, en cambio, ha de estar en el juego del conjunto. El actor realiza siempre su arte en el presente; el director concibe el futuro de la representación a la que aspira a llegar tras los ensayos.

JORGE II duque de MEININGEN (1826-1914) fue uno de los más grandes intelectuales durante el Segundo Imperio Germano; después de la guerra franco-prusiana dedicó su vida al teatro y fundó la *Meiningen Ensemble* que en 1874 pasó de ser una compañía cortesana a realizar intensas giras por toda Europa y, por lo tanto, influyendo en todo el continente. Esta compañía tuvo mucho que ver en la creación de la figura del director de escena: se llevaban a cabo grandes montajes, espectaculares por los medios utilizados y la cantidad de actores y extras que participaban en escena y era necesario que alguien coordinara todo este despliegue. Así, a mediados del siglo XIX, en Alemania se dio paso a una nueva vía donde el teatro era concebido en una obra de arte unitaria, global, armoniosa; donde cada una de las partes era tan importante como la otra, es decir, que tenía una estructura. La estructura teatral supone tomar en cuenta la escenificación, la dirección y todos los elementos que comportan a obra de teatro. También el manejo de los actores, el movimiento escénico y la interacción entre ellos.

ANDRÉ ANTOINE (1858-1943); considerado el primer director de escena moderno, fue el fundador del *Théâtre Libre* en París e innovó el mundo de la escena francesa e internacional influenciado por las teorías sobre teatro naturalista de TAINE y de ZOLA. ANTOINE era un hombre de pueblo con una clara vocación teatral, que le permitió avanzar en su empresa pese a sus humildes orígenes. Los actores de ANTOINE daban vida a seres de carne y hueso, desaparecían detrás del personaje, al contrario de lo que ocurría con los grandes divos. Solía contar con actores modestos y aficionados y huía de los artistas consagrados porque los consideraba deformados por el oficio.

ANTOINE creó el gusto por la acción simple, rápida, concisa y visual, tanto en los gestos como en las actitudes y en las palabras, buscando sus motivaciones en los caracteres y no en los enredos de la

situación, interpretando las obras con naturalidad. Defendió la representación anti-teatral; la técnica de actuar como si entre los actores y el público existiera realmente una cuarta pared, de ahí que importe poco, contrariamente a las prescripciones del cuadro plástico, hablar de espaldas, o desde fuera del escenario visible.

ANTOINE sentó las bases de un nuevo estilo en el arte teatral, acabando con la cultura del Gran actor o el actor Divo e introduciendo la figura del Director teatral. En cuanto a la técnica de la actuación, cosas que hoy en día damos por habituales, no lo eran cuando ANTOINE empezó su trabajo; de todo lo que descubrió, quizás lo más importante fue devolver a los personajes su relación con el mundo escénico, arrancando a los actores de su aislamiento y de una puesta en escena deshumanizada y sin raíces en la realidad cotidiana.

EDWARD GORDON CRAIG (1872-1966) fue artista plástico y director de escena inglés que influyó mucho en la teoría y en la práctica escénica del siglo XX. Sus aportaciones abarcan diversos ámbitos de la escena: entre ellas la defensa del concepto del Director-creador: En su libro *El arte del teatro*[1], publicado en 1911, CRAIG defiende la conversión del director escénico en verdadero creador. Para que el teatro alcanzara plena autonomía era preciso que la creación escénica no necesitara de la obra del dramaturgo. Subrayaba la necesidad del *artista de teatro* para poder construir una verdadera obra de arte en escena. Hasta el momento sólo había *artesanos del teatro* entre los cuales incluía al actor y al director escénico En su opinión, sólo cuando el director escénico adquiriese el dominio completo sobre los componentes de la obra teatral, es decir, acción, palabra, línea, color y ritmo, sólo entonces podría convertirse en artista y no necesitar del autor dramático porque el arte del teatro sería autosuficiente.

En relación al concepto de corporalidad, la mayor aportación de CRAIG fue la gestación de la idea de *Super-marioneta*. En 1906 publicó uno de sus artículos más polémicos: *El actor y la Super-marioneta*[2]. Este texto está estrechamente ligado a la idea de gramática corporal: habla de la imposibilidad del actor de educar su cuerpo hasta el punto de obtener una total sumisión al trabajo de la mente sin la intervención de sus emociones; el actor tiene que desaparecer, y a falta de otra solución, ocupará su lugar una figura inanimada que CRAIG llama *Super-marioneta*. una criatura de belleza suprema que podía ser movida y controlada como una marioneta y que no se viera afectada por las emociones.La tarea más interesante del director de escena según CRAIG sería la manipulación de los personajes en sus movimientos: la interpretación de los actores no podía quedar en manos de los actores porque quedaba a merced de cualquier accidente. Esta accidentalidad la relaciona con la incapacidad de los actores de desligarse completamente de lo psicológico y emocional es lo que llevó a plantear la propuesta de la Super-marioneta.

La figura de CRAIG y, sobre todo, la teoría de la Super-marioneta nos conectan directamente con el teatro de movimiento. Con este repaso histórico sobre el origen de la figura del director de escena , he querido resaltar la importancia de un componente esencial en el mundo del teatro; curiosamente, aunque la figura del director cobra mucho peso en el teatro clásico de texto, no ocurre lo mismo en el teatro de movimiento. Es verdad que el protagonista casi absoluto en éste último caso es el cuerpo del actor, pero es necesario, en mi opinión que este cuerpo siga unas pautas marcadas desde fuera, por un director; al fin y al cabo es al espectador el que va a tener que leer las acciones del actor y es el director el que facilita dicha legibilidad.■

Referencias

1- Craig, Edward Gordon; El arte del teatro, (México: Gaceta, 1987)

2- Craig, Gordon; 'El actor y la supermarioneta'(Florencia:1905) en Craig, Edward Gordon; El arte del teatro (México: Gaceta, 1987) p. 113-149.

La dirección escénica en el Mimo

Por Alfonso Vírchez
Actor mexicano de pantomima.

El tema de la dirección de escena en obras que no utilizan la palabra en su expresión resulta un reto interesante a desarrollar.
Por lo general, al menos en México, el mimo es quién construye todo su espectáculo. Es un artista solitario que debe asumir prácticamente todo el proceso del montaje desde la idea hasta su presentación ante el público incluyendo, por supuesto, la dirección de escena.
En el trabajo de grupo de mimos es más frecuente la participación del director como el caso del Grupo Arlequín de Celaya en el estado de Guanajuato.
La Compañía de mimos Arlequín está formada por un poco más de cuarenta jóvenes de preparatoria que se refuerza con alumnos de años anteriores y su experiencia crece a medida de la llegada anual de nuevos participantes. Este grupo se fundó hace más de 30 años como un taller de pantomima en la escuela preparatoria de Celaya con el entusiasmo de sus directores escénicos.
El placer por la expresión del silencio me permitió explorar textos literarios de autores mundiales a través de la dirección escénica con actores egresados de diferentes escuelas de actuación del país, actores de mimo y pantomima y actores no profesionales invitados.
En el año de 1995 se logró la realización de *Santa*, una adaptación libre para teatro sin palabras de la novela homónima de Federico Gamboa con la Compañía Estatal de Teatro del Instituto Mexiquense de Cultura. La obra estuvo en temporada en el Auditorio del Museo de Arte Moderno del Centro Cultural Mexiquense. En esa ocasión se usó únicamente una palabra en la primera parte y la frase final de la protagonista cuando muere. También se contó con la participación del acompañamiento musical de una marimba en vivo que recreaba los ambientes cabareteros de la época.
El placer de dirigir esta adaptación personal de una gran obra literaria con la participación de la Compañía Estatal de Teatro, dirigida por el Maestro Carlos Olvera (qepd) fue muy gratificante. Por primera vez tenía la oportunidad de dirigir una obra sin palabras con una compañía de actores profesionales. Se trabajó muy fuerte durante tres meses sobre este montaje que presentaba retos corporales a los actores cuya fuerza expresiva se encuentra, sobre todo, en la voz y la interpretación verbal del texto dramático y no en los matices del silencio, el conocimiento de su cuerpo como herramienta expresiva y, entre otras, el análisis de movimiento
La más reciente experiencia en dirección escénica fue con el montaje de una adaptación mía a la obra La Metamorfosis de Franz Kafka. La obra se presentó en la tercera temporada del Teatro Universitario de la UAEM, del 7 de mayo al 28 de junio de 2015.
El montaje se realizó con actores egresados de la carrera de arte dramático con trayectoria pertenecientes a la Compañía Los Jaguares de la UAEM.
En este montaje los actores requerían del uso de la palabra para no caer en la tentación de entrar en el lenguaje del mimo o la pantomima, así que tuvimos que recurrir a una palabra, inventada, murmurada, de significado contextual. Este recurso le permitió al actor de verbo poder apoyarse en la fuerza de la palabra que carecía absolutamente de significado lingüístico real pero que tenía en sí un peso dramático acorde a las circunstancias y al contexto que la hacía comprensible al público. No era ni mimo ni pantomima, era teatro sin palabras con actores de verbo sumergidos en el mundo del silencio.
Una tercera experiencia se dio con la presentación de la obra *Pierrot enamorado y otras pantomimas*, en el teatro Morelos de la ciudad de Toluca, el 13 de noviembre de 2016 con el objetivo de celebrar “La Fiesta del Mimo”.
El tener la oportunidad de contar con el acompañamiento en vivo de la Orquesta Filarmónica de Toluca bajo la dirección del Maestro Gerardo Urbán, de solistas y músicos tradicionales del Ballet Folklórico del Estado de México que dirige la Maestra Dolores Menchaca, de un elenco de mimos

profesionales a nivel nacional, y un moderno y espacioso teatro con todo el equipo técnico posible, fue una magnífica experiencia.
En esta ocasión se tuvieron que vencer varios obstáculos tales como la distancia del elenco que vive en diferentes estados del país, el análisis a distancia de las diferentes fases del montaje, la música grabada con otras orquestas, tiempo asignado a los ensayos generales y los pequeños que se presentan en un montaje de grandes dimensiones.
Afortunadamente la tecnología actual, el profesionalismo de los mimos invitados, la sensibilidad del maestro Gerardo Urbán y de los integrantes de la Filarmónica de Toluca, la generosidad de la Maestra Dolores Menchaca y de la Compañía de mimos Arlequín de la Escuela Preparatoria de Celaya, nos permitió hacer ensayos a distancia .
El trabajo escénico de la presentación de la obra *Pierrot enamorado y otras pantomimas* se fue armando como piezas de rompecabezas para ponerse en armonía en la presentación final en un teatro de tales dimensiones.
La experiencia más inmediata ha sido la del *Taller de experimentación dramática* que se ofreció dentro de las actividades "Verano en el Centro" que organiza el Centro Toluqueño de Escritores. El objetivo que planteamos consistía en desarrollar un trabajo teatral que se ubicara en los momentos anteriores al uso de la palabra. Tomamos como punto de partida una escena de una tragedia clásica y la sintetizamos en lo posible y después cambiamos toda la circunstancia en diferente época pero mismo lugar. Se presentó ante el público el día 28 de julio de 2017.
Para concluir, me parece que un buen director de escena de obras sin palabras debe ser capaz, en la medida de lo posible, de enfrentarse con las emociones primarias de los personajes, de encontrar los caminos creativos de coincidencias y diferencias en el mimo, la pantomima, el teatro sin palabras, el teatro gestual o el teatro físico. ■
Toluca, México,1 de agosto de 2017.

Materia discursiva, materia narrativa y el trabajo del director en el Mimo teatral

Por Victor Hernando

Respondiendo a la convocatoria de esta edición de Movimimo, a modo de anticipo, incluyo este apartado en el que hablo de la función del director en el Mimo teatral, extraído del libro Palabra obscena, cuerpo explícito*, de próxima aparición. Y a continuación, el índice completo, para ir pensando en los temas tratados en los cinco capítulos, los apéndices y el anexo.*

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 (micro-acción), como en su despliegue más amplio (macro-acción). El mimo "dice" a través de su accionar, el movimiento es su "voz", por eso me parece coherente hablar de discurso.
Los tonos musculares, las pausas, 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, en el teatro corporal, considero al director, a quien hace la puesta en escena, un mero instrumento del actor corporal. Solo está ahí para ayudarlo a identificar la estructura en la que el verdadero hacedor pueda moverse, accionar, vivir su *personae* 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.

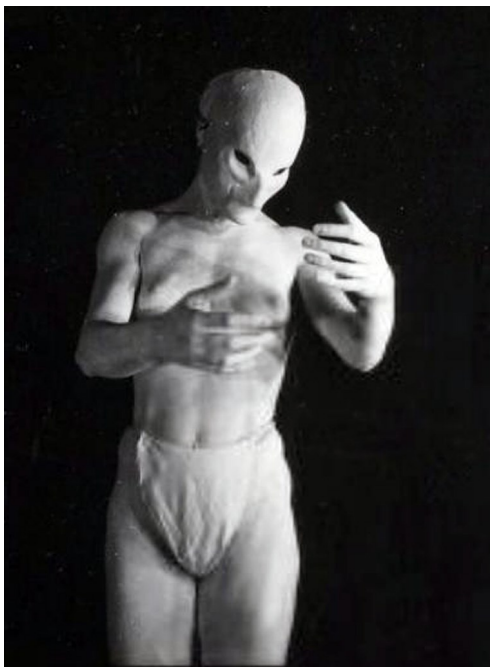
Se respeta una estructura, sí, pero una estructura flexible y abierta cuya función es la de orientar la actuación y no fijar una coreografía, porque cada presentación tendrá matices únicos e irrepetibles, tanto a nivel de las micro-acciones como de las macro-acciones, este es el pecado y la virtud de 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 macro-acciones y las micro-acciones, el director solo pretende darle un contexto de seguridad al mimo, pero este podrá "salirse del pentagrama", porque la composición en el Mimo no es lo mismo que componer una partitura musical. El director de Mimo no tiene nada que ver con un director de orquesta, él tiene que saber que los mimos no son sus instrumentos, él es un instrumento al servicio de los mimos.

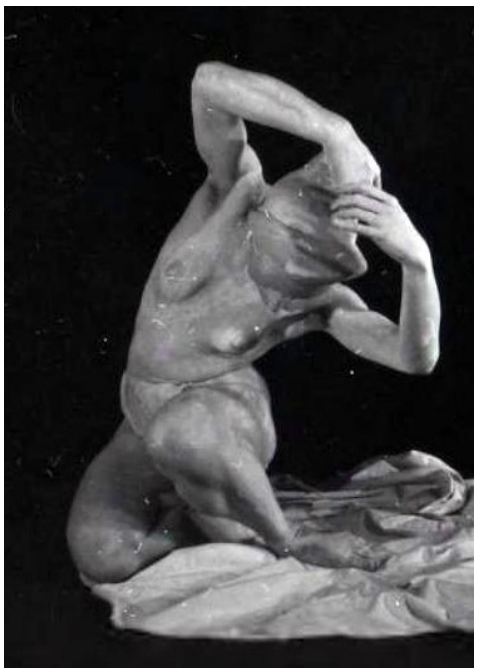
Visto de este modo, el director del que hablamos se transforma en co-autor de la obra junto al actor corporal. Es él quien puede ofrecerle al mimo su mirada exterior para ayudarlo a encontrar la claridad comunicativa y la eficacia expresiva.

Es a través de la materia narrativa que el director interviene para estructurar la escena global y activar la subjetividad del espectador.

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 tantas veces mencionada modulación de la acción dramática.



E. B. Weill—
Contacto 1913



E. B. Weill—
Contacto 1907

ANTICIPO

Palabra obscena, cuerpo explícito.
El Mimo teatral

de Víctor Hernando

Si tuviésemos que caracterizar el tipo de lenguaje del Mimo teatral, tendríamos que hablar de lenguaje corporal, lo que nos hace pensar en un texto físico que cobra sentido a través de la modulación de las acciones físicas dentro de la estructura dramática.
Se deduce de ello que la dramaturgia del Mimo que llamo "dinámico" tiene su sustento principal en la articulación de los elementos perceptuales de la corporalidad: materia discursiva y materia narrativa, en un contrapunto permanente entre cada uno de estos niveles de construcción de sentido.
En tanto corporal, el Mimo es, básica aunque no excluyentemente, un arte visual. Y estas imágenes, provocadoras de sensaciones, sentimientos y asociaciones, arrojan al espectador –como cualquier otro arte performático- a un juego de intercambios y circulación de ideas que pueden llegar a conmover como el más elaborado de los textos dramáticos.
Por eso, a este actor corporal, a este otro mimo, debemos poder exigirle una actuación vital, que se articule según la modulación del espacio y el tiempo en busca de la tensión dramática.
Así, descubriremos en el cuerpo del mimo el lugar del goce y del sufrimiento, del poder y la sumisión, del amor y el odio. Todo aquello que da lugar a la conmoción, un elemento que no puede faltar en ningún arte que pretenda poner en escena las pasiones humanas.
Y entonces no tenemos otra opción que vincular al Mimo con un discurso que se hace físico, anti-lengua, texto visual, acto significativo. Un arte en que el cuerpo se sostiene como territorio del lenguaje cuando la palabra se hace obscena (*obscenae*: fuera de escena) y el cuerpo explícito.

INDICE

Presentación
Introducción

I – El Mimo de principios del siglo XX a la actualidad
I.1- La palabra cuestionada
I.2- Jacques Copeau y su influencia en el Mimo moderno
I.3- El Mimo Corpóreo de Étienne Decroux
I.4- El Mimo en Argentina

II- Para pensar en un Mimo teatral
II.1- La controversia de los nombres
II.2- Cruces y contaminaciones
II.3- Mimo y lenguaje
II.4- El Mimo analógico
II.5- El Mimo teatral o mimodrama

III- Dramaturgias del Mimo

III.1 - Introducción
III.2 - Relato, discurso y narración
III.3 - Procesos creativos
III.4 - Elementos organizadores de la acción
Principios de organización de la acción dramática
III.5 - Ritmo e inteligibilidad
III.6 - La composición
Espacio personal
Espacio colectivo
Elementos de la composición corporal
III.7 - Gramática corporal
III.8 - La poética corporal
III.9 - La modulación dinámica de la acción
III.10- Niveles de la estructura dramática en el teatro corporal
III.11- Texto inicial y partitura de acciones
III.12- Los elementos perceptuales en el Mimo teatral: la materia discursiva y la materia narrativa
III.13- Elementos de la teatralidad física del Mimo dinámico
III.14- En busca de un actor corporal
III.15- Conclusiones

IV- El trabajo corporal-dramatúrgico a partir de la experiencia *Kloketen*

IV.1- Un entrenamiento corporal integrado
IV.2- Desde la acción a la dramaturgia
IV.3- *Kloketen*, un "creatorio"
IV.4- El creatorio como contexto de producción dramatúrgica
IV.5- Contenidos que orientaron el creatorio
IV.6- A manera de conclusión

V - El Mimo al encuentro de ritos, mitos y leyendas de los pueblos originarios de América

V.1- *La Leyenda del Kakuy*
V.2- *Kloketen*, mi idea de un Mimo dinámico
V.3- El inicio
V.4- *Kloketen* 2012
V.5- *Kloketen* 2014
V.6- Palabras finales

Apéndices

Apéndice I: El texto inicial de *Kloketen*
Apéndice II: La Partitura de acciones
Apéndice III: La dramaturgia en el Mimo como modulación dinámica de las materias discursivas y narrativas de la acción
Apéndice IV: Del boceto a la puesta en escena
Apéndice V: El despertar de un *Kloketen*

Anexo

Sobre *Manifiesto*, mimodrama de y por Laura Giménez y Laura Ferraris.

Segundo año de actividades del Área de Mimo

El **Área de Investigaciones en Mimo** comenzó sus actividades a mediados de 2016, por iniciativa del Dr. Jorge Dubatti, director del Instituto de Artes del Espectáculo.
Desde entonces, además de fijar los objetivos generales y definir el plan de acción a largo plazo, el Área llevó adelante distintas actividades relacionadas con el pensar y el hacer en el campo del Mimo.
Entre septiembre y diciembre de 2016, se llevó a cabo el ciclo **Jueves de crítica**, donde se proyectó: *Incorrecto de* La Barca Teatro*; Kloketen* de V.Hernando y puesta de Ricardo Gaete*; La clase de cant* de Ángel Elizondo*; Humanidad S.A.* de Jorge Costa y *La confesión* de Jeniffer Fuentes e Iván Tisocco, con el objetivo de reunirse a debatir sobre sus aspectos poéticos, actorales y dramatúrgicos. Esta actividad contó con la presencia de varios de sus realizadores, como fue el caso de Jorge Figueredo y Gustavo Silva (por la Barca Teatro), el Mº Ángel Elizondo (por la Compañía Argentina de Mimo) y Jeniffer Fuentes.
El 14 de octubre se llevó a cabo la Segunda Bienal de Mimo "La escena corporal" en homenaje al Mimoteatro de Escobar y Lerchundi. Auspiciada por el Instituto y organizada por su coordinador Víctor Hernando, se presentó una muestra fotográfica en la Biblioteca del Congreso de la Nación, donde a su vez se realizaron talleres, conferencias y espectáculos. Con entrada libre y gratuita se pudo escuchar a los maestros Igón Lerchundi, Ángel Elizondo y Alberto Sava, y ver a Melina Forte en su espectáculo *Ramona*.
En octubre, se presentó el Nº 17 de la revista Movimimo, dedicada a la dramaturgia en el Mimo, donde se publicaron artículos de artistas de distintas latitudes. Editada desde 1979, a fin de año obtuvo el premio Teatro del Mundo en el rubro publicaciones.
Durante el segundo cuatrimestre, Marina Eva Posadas, investigadora del Área, dictó el *Taller de Mimo en Filo*, donde participaron alumnos de esta y de otras facultades.

Para el año 2017 el Área de Mimo se propuso, continuar con las investigaciones en curso y realizar una serie de actividades tendientes a la difusión de nuestro arte, su estudio y su revalorización en el campo teatral. Se encuentran en marcha los siguientes proyectos:

1. Dramaturgias del Mimo Teatral, investigación en curso por Víctor Hernando, quien presentó un avance el 31 de marzo de 2017 en las Primeras Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo.
2. El caso de los mimos que fueron otra cosa, investigación en curso a cargo de Marina Eva Posadas.
3. Cartografía del Mimo en Argentina de 1960 a la actualidad.
4. Cartografía actual del Mimo en Latinoamérica y el Caribe.
5. El entrenamiento del actor corporal.
6. Trabajo en colaboración: Víctor Hernando se encuentra trabajando con el maestro Ángel Elizondo en la elaboración de su libro que abarcará temas de su trayectoria artística y pedagógica., el cual se inscribe en la línea Técnicas y Didácticas del Mimo.

Jueves de crítica: un encuentro mensual abierto a la comunidad artística, con el objetivo de debatir sobre los aspectos poéticos, actorales y dramatúrgicos de las obras que se proyectarán. En el Instituto de Artes del espectáculo, 25 de Mayo 217 - 3º piso, de 18.00 a 20.00
11 de mayo:
Inundación, de Alberto Sava. Espectáculo de Mimo contemporáneo presentado en el 2º Festival Nacional de Mimo, Morón, 1999. Buenos Aires - Argentina.

8 de junio:
Los niños de noviembre, por el grupo Trompos y Garabatos. Dirección: Galo Granda, Ecuador.
Féminas 2, de y por Laura Giménez, Córdoba - Argentina
14 de Julio:
Comedia del Arte en la calle, dirección de Justo Zapicán Malatesta. Venado Tuerto.
Ropa tendida, de Nadina Batllosera. Buenos Aires - Argentina
11 de agosto:
Reverie Greenwich, de Daniele Ridolfi. Francia-Gran Bretaña.
Autorretrato, de Raul Bruschini. Rosario - Argentina
7 de septiembre: por razones de organización se adelanta al primer jueves.
Islaterra, de Ricardo Gaete. Santiago de Chile. Con la presencia del artista, en el marco del Ciclo Buscando a Mimo, organizado por Machado Teatro, en Buenos Aires del 4 al 9 de septiembre.
12 de octubre:
Dionisos. Teatro El Cisne. Córdoba – Argentina.
Desvendando Decroux, de Mhirley López. Brasil.
9 de noviembre:
La metamorfosis, de Ricardo Gaete. Santiago de Chile.

Dramaturgia para mimos: un seminario anual de corte teórico-práctico que propone a los asistentes adentrarse en el universo de las palabras para crear obras de Mimo. Dictado por Marina Eva Posadas una vez por semana, con la posibilidad de realizar a fin de año una muestra abierta. El taller convoca a mimos formados en todas las escuelas, y artistas provenientes de otras disciplinas, que se interesan en la labor autoral para tomar contacto con un método de composición nuevo, el cual forma parte de una vasta investigación previa, que será luego documentado e incluido en la línea de investigación Técnicas y Didácticas del Mimo.

Diálogos en contrapunto: durante el mes de septiembre se llevaron a cabo 5 charlas con importantes referentes del Mimo:
En el Instituto de Artes del espectáculo, 25 de Mayo 217 - 3º piso, de 19.00 a 21.00
Viernes 1º de sepetiembre:
Mimo y pantomima. Con la participación de Ángel Elizondo e Igón Lerchundi. Modera: Víctor Hernando.
Viernes 15 de sepetiembre:
Mimo y teatro físico. Con la participación de Daniel Berbedés y Alberto Ivern. Modera: Marina Posadas.
Viernes 29 de sepetiembre:
Mimo contemporáneo y teatro corporal. Con la participación de Alberto Sava y Luis Sáez. Modera: Marina Posadas.

Auspicios: el Área de Mimo auspició el *Ciclo Buscando a Mimo*, organizado por Machado Teatro y Barbados artes escénicas, entre el lunes 4 y el sábado 9 de septiembre.
Así mismo, auspicia el V Encuentro de Maestros de la Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal, que se realizará en Buenos Ares el 8, 9 y 10 de diciembre próximo.

Taller de Mimo en Filo: en continuidad con el taller dictado por Marina Eva Posadas durante 2016, seguimos con esta experiencia abierta al público en general, bajo la órbita de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad, durante el primer cuatrimestre de 2017.

Archivo multimedia digital: se ha iniciado la búsqueda de material audiovisual de mimos de todo el país. Para ello, se están promoviendo los contactos personales e institucionales con organismos afines y espacios de las culturas, con el fin de ir digitalizando las producciones para empezar a construir un archivo multimedia abierto a los investigadores, mimos, estudiantes y docentes. Esta búsqueda servirá, a su vez, para comenzar a aportar información a la tercera línea de investigación en curso: Cartografía del Mimo en Argentina de 1960 a la actualidad. ■

SI DESEA RECIBIR INFORMACIÓN SOBRE NUESTRAS ACTIVIDADES O PARTICIPAR

ESCRIBANOS AL MAIL: **areademimo.iae@gmail.com**

MOVIMIMO, Teatro del Cuerpo
Escuela y Compañía

Ofrece a instituciones y colectivos artísticos

Creatorios Itinerantes de Mimo Dinámico y Teatro Corporal

Durante el primer cuatrimestre de 2018
estaremos dictando el Taller:

Dimensiones Dramáticas de la Acción

Abierto a todos los interesados en la expresión y comunicación corporal: mimos, actores, bailarines, otros artistas y estudiantes escénicos, que deseen iniciarse en los principios del Mimo y el teatro corporal. Duración: tres clases de dos horas.

El objetivo de los encuentros es introducir a los participantes a las técnicas del Mimo y a los principios generales del teatro corporal.
Es nuestra intención que el estudiante vaya descubriendo a través de su vivencia corporal las dimensiones dramáticas de la acción, a partir de lo que nos gusta llamar *Mimo dinámico*.

Ejes temáticos

La dinámica del movimiento y el diseño corporal:
Las microacciones, las macroacciones y la secuencia, como elementos discursivos del teatro corporal.
La materia narrativa. La estructura del movimiento en el espacio y las posibilidades de composición y diseño en un teatro plástico-cinético.
Elementos básicos de la modulación de la acción dramática.
La noción de diálogo corporal y ensamble como síntesis de las acciones físicas grupales.

Por consultas y propuestas, escribir al correo:
movimimo@educ.ar

Este ejemplar de
MOVIMIMO
ha sido realizado
en forma artesanal
en los talleres gráficos de
Ediciones Vuelo Horizontal
en Buenos Aires
entre el 24
y el 28 de octubre
del año 2017.
Se han impreso
cincuenta ejemplares
numerados en arábigos,
en papel obra de 80 gramos
y diez ejemplares
numerados en romanos,
en papeles especiales
de distinto gramaje
y procedencia.
Se han distribuido por correo
electrónico, y redes sociales,
más de dos mil ejemplares.

Todas las fotografías de
Eliane Guyon
pertenecen a **Etienne Bertrand Weill**.
(Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France. [Recueil de photographies. Ecole Etienne Decroux]/ de Etienne Bertrand Weill)

Ejemplar nº /

Vº Encuentro de Maestros de la Escuela LatiDoamericana de Mimo y Teatro Corporal

8-9 y 10 de diciembre de 2017— Valentín Gómez 3155- C.A.B.A.

Auspician

Instituto Artes del Espectáculo - Área de Mimo - Facultad Filosofia y Letras– UBA
Secretaría de Innovación y Calidad Educativa –Ministerio de Educación
Movimimo - **Teatro del Cuerpo**, Buenos Aires.

Subsidia

ProTeatro—Ministerio de Cultura - GCBA

Comisión organizadora
Alberto Ivern, Melina Forte, Jonatan Márquez, Rocío M. Romero y Víctor Hernando.

La Escuela posee sedes en diversas ciudades de América Latina y El Caribe. En los Encuentros Latinoamericanos de Maestros de Mimo y Teatro Corporal se intercambian saberes para dilucidar juntos dudas, reformular conceptos, aunar criterios para el aprendizaje y la práctica del Arte del Mimo.
El primer encuentro fue en 2012, en la Ciudad de Buenos Aires, allí se formularon los primeros lineamientos que plantean la necesidad de un enfoque integral de la formación, incluyendo tanto aspectos del entrenamiento físico y técnico, como herramientas para la escritura, actuación, puesta en escena y dirección.
Hasta la fecha, la escuela cuenta con 4 sedes en Argentina: Córdoba, Santa Fe, Buenos Aires y CABA, y 16 sedes en la región: Venezuela (6); Uruguay; Colombia; Chile; Perú; Costa Rica; Cuba; Ecuador; Honduras; El Salvador y Guatemala.

Encuentro 2017
Desde su fundación en 2012, se realizaron tres encuentros de maestros: Venezuela 2013, Costa Rica 2014 y Perú 2015; ahora el 8, 9 y 10 de diciembre de 2017, se llevará a cabo el V Encuentro Latinoamericano de Maestros de Mimo, nuevamente en la sede Ciudad de Buenos Aires de la escuela.

Por informes e inscripción previa para los talleres, conversatorios y espectáculos escribir a
alivern49@yahoo.com

Realizado con el Apoyo de:
PRO TEATRO
Ministerio de Cultura - GCBA