

Mimo dinámico

HERNANDO, Víctor/UBA-IAE- Área de Mimo - Centro de Investigación y Experimentación

MOVIMIMO/ movimimo@educ.ar

Eje: Mimo - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Modulación dinámica de la acción, Mimo teatral, actuación corporal, Kloketen.*

» **Resumen**

La fisicalidad dramática del actor corporal es el resultado de poner en funcionamiento los diversos principios del Mimo dinámico, entre otros factores que nos permiten alcanzar acciones con valor teatral. Intentaré, a continuación, a través de estos textos que forman parte del libro *El Mimo teatral* de próxima aparición, una aproximación a esos principios que son fruto de mi práctica escénica y reflexión teórica, ilustrando este proceso con algunos datos sobre la creación y puesta en escena de *Kloketen*, un mimodrama estrenado en el Teatro Nacional Cervantes, en el marco de la Primera Bienal de Mimo, Buenos Aires, 2014.

» **Niveles de construcción dramática en el Mimo teatral**

Ya el hecho de hablar de un actor corporal está poniendo en cuestión la imagen que se tiene de un/a mimo/a. También, muchos se preguntan, y me cuestionan, qué quiero decir cuando hablo de *Mimo dinámico* y, aún más, por qué hablo de *Mimo teatral*.

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

Un enfoque que, además, hace eje en el actor/actriz corporal como principal creador, y considera que la *dramaturgia* del Mimo teatral es el resultado de un proceso creativo que se sustenta en tres materiales que confluyen en la construcción de sentido: la materia significativa, la materia discursiva (las acciones físicas) y la materia narrativa (los modos de la expresión).

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

- Nivel semántico: materia significativa. *Plano del significado*. Fábula¹, pre-texto o material generador, producido por un autor o mimógrafo (en general el mismo mimo o grupo de mimos), disparador de imágenes para la improvisación por medio del discurso corporal.
- Nivel semiótico: materia discursiva. *Plano de las acciones físicas*.

La unidad cuerpo-mente del actor/actriz corporal, es el material visible con el que se construye la obra de Mimo, sustancia de la expresión que toma una forma particular a través de un lenguaje plástico-cinético, al que llamo *discurso corporal*, que el/la mimo/a articula según los principios de *transformación* (síntesis y condensación de las acciones), de *modulación dinámica*, y de *diálogo corporal*.

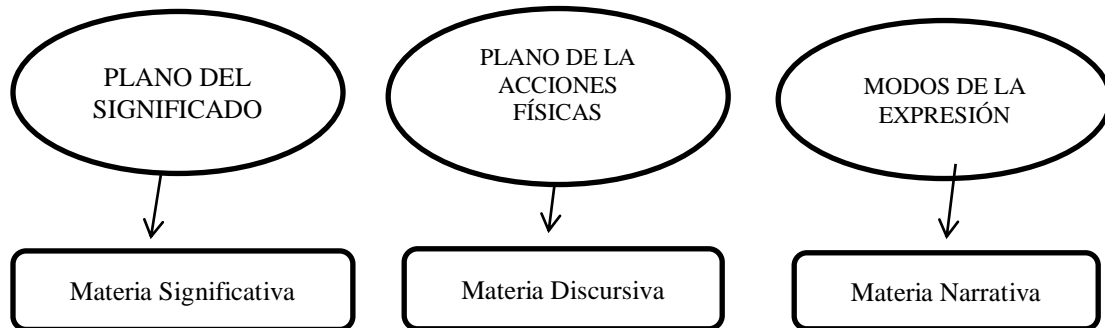
- Nivel poético²: materia narrativa. *Los modos de la expresión*.

Intervención de la materia discursiva provista por el/la actor/actriz corporal (a quien también hay que reconocerle una participación activa en una primera etapa de transformación, modulación dinámica y diálogo corporal), que incluye la estructuración causal-temporal-espacial de las acciones, y todos los demás componentes de la puesta en escena en busca de la composición y la construcción dramática, con la que el director intentará articular: secuencias, recursos de enlace de secuencias, variaciones posicionales y de composición espacial (foco, profundidad, alturas, equilibrio-desequilibrio, simetría-asimetría, oposiciones, complementariedad, etc.), el ritmo del movimiento, una intervención más profunda y detallada en una segunda etapa de síntesis y

¹ La fábula, entendida esta como argumento, es considerada en el teatro en general como punto de partida para la construcción de la estructura dramática. En nuestro caso, es uno de los elementos posibles que se termina de articular y materializar en el que llamo nivel poético. Pero tenemos que considerar que este texto inicial del que hablamos aquí, puede muy bien no ser una fábula sino una simple fotografía, una escultura, una pintura, o cualquier otro elemento generador o pre-texto (en su doble acepción de texto previo y de simple pretexto), que actúe como disparador para la exploración discursiva y que dará lugar a tantas materializaciones escénicas, como tantos sean los actores corporales que aborden su exploración.

² Todo arte se expresa a través de una materialidad, la organización y modulación de esa materialidad es lo que llamo *estructura dramática* y, precisamente, la *poética* reside en la forma particular con la que cada creador organiza y modula la materia discursiva y la materia narrativa con las que se construye la estructura dramática en el Mimo teatral

condensación de las acciones, y la inclusión del vestuario, maquillaje, escenografía, sonido e iluminación, entre los componentes extracorporales más relevantes.



A estas tres capas de la estructuración dramática en el teatro corporal: el plano del significado, el plano de las acciones físicas que constituye la sustancia de la expresión y, finalmente, los modos de la expresión o materia narrativa, les asigno a cada uno un ámbito (autor, actor, director), aunque es importante señalar que tanto el actor como el director participan, o pueden participar, complementariamente en los tres niveles de construcción dramática.

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

Por ejemplo, en el caso del mimodrama *Kloketen*, en el texto inicial que escribí para la exploración discursiva del primer cuadro, decía:

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

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

Veamos, a continuación, la transcripción de la partitura de acciones del primer cuadro del mimodrama, escrita y fijada como estructura de acciones luego de la exploración discursiva del texto inicial y de la modulación narrativa producto de la intervención de dirección:

Primer cuadro

Personajes: 7 Hówenh – shoort

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

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

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

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



Foto de Pamela Vargas Milla

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



Foto de Pamela Vargas Milla

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

Es con este proceso, al que llamo *modulación dinámica de la acción*, del que emergerá la poética de la obra, que el mimo va descubriendo el sentido de ese pre-texto, y va construyendo otros nuevos, a través de su discurso corporal. El director, finalmente, refuerza ese sentido interviniendo en el discurso por medio de diferentes recursos narrativos, entre los que ocupan un lugar preponderante la síntesis y la condensación.

Así, ese pre-texto va tomando cuerpo a través de la articulación de los elementos discursivos y narrativos que permiten ir encontrando las secuencias más relevantes para la construcción de la estructura dramática.

Podemos visualizar todo este camino en tres grandes bloques:

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

Aunque es evidente, creo que es necesario aclarar que no existe una línea de separación tajante entre la producción discursiva y la narrativa, ya que hay también una intervención de la materia discursiva por parte del director, como elaboración poética por parte del actor corporal.

> ***El mimo dinámico***

El Mimo dinámico tiene en cuenta las posibilidades de transformación/modulación de la acción en busca de secuencias significativas. Yves Lebreton nos aporta esta reflexión que muy bien describe lo que es *modulación* para mí:

Se trata... de navegar entre los extremos del más y del menos, de jugar con los opuestos, la tensión y la relajación, la apertura y el cierre, la continuidad y la discontinuidad, la dilatación y la retracción, la armonía y el caos, con el fin de que la acción sea el reflejo de la condición humana... (Lebreton, 2015:106)

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

La idea de un entramado discursivo-narrativo es el resultado de pensar a la dramaturgia corporal como *transformación de la acción* a través de un juego tónico y compositivo que se materializa en escena por medio de *líneas de fuerza*, que constituyen la materia prima de la actuación y el diálogo corporal, y su funcionamiento comienza a potenciar esa actuación, y ese diálogo, cuando va desapareciendo la idea de biomecánica de Meyerhold (Meyerhold, 1973) para darle lugar a una concepción *biodinámica* de la acción que pone en cuestión, también, tanto a la supermarioneta de Gordon Craig (Craig, 1942) como a la estricta gramática corpórea de Etienne Decroux (Decroux, 1962).

Por su parte, cuando hablamos de *estructura dramática*, nos estamos refiriendo al modo de articular y organizar las secuencias de acción, lo que estará en relación directa con la subjetividad personal de su creador, es decir, con su poética.

En el Mimo teatral, la estructura funciona como un articulador de los elementos discursivos y narrativos con los recursos compositivos, ya que es con la composición cuando se va definiendo la estructura reguladora de los distintos momentos dramáticos.

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

Vista desde esta perspectiva relacional (contenido-forma-acción) se empieza a ver con mayor claridad la condición dinámica de la estructura que, en la *primera etapa de construcción*, está abierta a transformaciones permanentes, quizás este cuadro pueda aclarar lo que venimos diciendo:

La ACCION DRAMÁTICA como	LINEAS DE FUERZA
Que juegan en un	ESPACIO-TIEMPO
A través de una determinada	POÉTICA o MATERIA NARRATIVA
Que se manifiesta por una	MATERIA DISCURSIVA
Que visualiza la	MATERIA SIGNIFICATIVA (Fábula)

No encuentro una manera distinta de explicar mi forma de entender al Mimo teatral que pensarlo como una “semiótica energética”. Porque visualizo al mimodrama en términos de una *curva dramática*, en donde las secuencias de acción están articuladas a través de diferentes niveles de tensión, verlo de otro modo sería considerar a las líneas de fuerza como una mera descripción espacio-temporal vinculada más a la Física que a la teatralidad.

› **Factores nucleares de la teatralidad corpórea**

En toda acción humana hay una dinámica del espacio, del tiempo y de la energía. Nos movemos en las tres dimensiones del espacio: alto, ancho y profundidad; nos movemos en el tiempo: rápido, lento, acelerando, desacelerando, hacemos pausas; y nos movemos con una energía determinada: en forma fluida, potente o suave con un flujo libre o conducido. Todo esto es lo que va a caracterizar lo que Rudolf Laban (Laban, 1975) denomina *calidades del movimiento* que, en el marco de lo que llamo semiótica

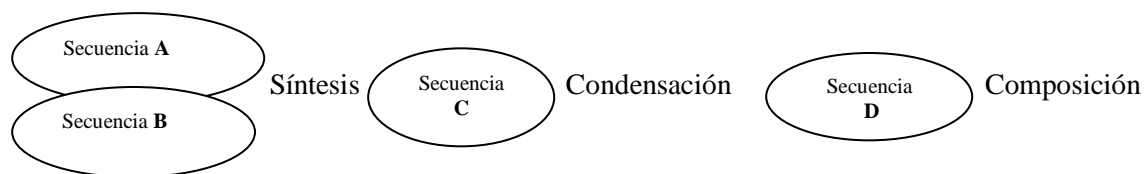
energética, nos permite pensar en la acción no solo como una tarea física, como esfuerzo o trabajo neuromuscular, sino también en su aspecto motivacional e intencional, lo que Decroux llamaría *drama muscular*.

Este drama muscular se hace evidente frente a los niveles de resistencia que facilitan o se oponen a una acción, niveles que, en tanto moduladores tonales, se constituyen en visibilizadores de un diálogo corporal motivado y significativo.

A continuación, un recorrido por los tres *factores nucleares* de la teatralidad corporal (Transformación, Modulación dinámica y Principios del Mimo dinámico) o, lo que es lo mismo, por los recursos dramáticos del Mimo teatral.

Transformación de la acción

En el tratamiento de la materia discursiva del Mimo que llamo “dinámico” parto de acciones cotidianas que son transformadas a medida que van siendo exploradas por el/la mimo/a a través de tres *procedimientos narrativos*: síntesis, condensación y composición, los cuales nos permiten, en este primer momento de transformación de la acción, cargar a las secuencias de intenciones y significación con valor dramático.



El esquema precedente nos permite visualizar la forma en que operan los procedimientos narrativos para lograr la transformación de la acción. Luego, en cada una de las secuencias que van apareciendo en esta etapa inicial de exploración corporal, voy interviniendo a partir de tres elementos discursivos primarios: el peso, el diseño y la energía, que me permiten lograr la tensión dramática necesaria para alcanzar una teatralidad “física” que, en mi caso, pretendo esté despojada de la ilusión mimética del Mimo descriptivo. Este tipo de intervención nos permite introducirnos en un primer nivel de construcción dramática, por el momento germinal, estrechamente vinculada a nuestra visión dinámica de la acción dramática.

Elementos discursivos primarios

Peso (cuerpo)	Diseño (espacio)	Energía (tiempo)
Toma de peso	Abrir - Cerrar	Velocidad
Cambio de peso	Proyección- Torsión	Intensidad
Equilibrio/Desequilibrio	Ejes-Planos-Niveles	Ritmo

Esa dinámica es el resultado de articular estos tres elementos, inseparables en este primer nivel de transformación de la acción, con los tres procedimientos narrativos mencionados:

Procedimientos narrativos del Mimo dinámico
Síntesis
Condensación
Composición

Esta primera etapa, nos prepara el camino para introducir más tarde, en el momento de la intervención narrativa y consolidación de la estructura, otros recursos que irán fortaleciendo la construcción dramaturgica, y que le darán su identidad singular al mimodrama.

Llegados a este punto, ya podemos considerar a la dramaturgia en el Mimo como la forma en que las acciones construyen sentido dentro de una trama discursivo-narrativa y, entonces, podremos imaginar diferentes maneras de alcanzar esa construcción a través de una corporalidad que le de sustento a la teatralidad de la acción. Una de esas maneras es, precisamente, el segundo de los factores nucleares de la teatralidad corpórea: la modulación dinámica de la acción.

La modulación dinámica de la acción

El Mimo dinámico se aleja de la anécdota y del discurso basado en signos convencionales codificados, para acercarse a una construcción narrativa que expresa y comunica sentimientos, sensaciones y tensión dramática, a través de la modulación dinámica de la acción corporal en el espacio y el tiempo.

Esta modulación dinámica de la acción es tanto el resultado de expansiones, contracciones, cambios de dirección, variaciones de niveles y de planos, de velocidad e intensidad que ocurren a nivel del discurso del actor/actriz corporal, como de transformaciones de diseño corporal y composición escénica fruto de la intervención de la dirección.

Modulación, también, es jugar la secuencia, para lo cual disponemos del peso y la ruptura del equilibrio como expresiones germinales de conflicto.

Es esta modulación la que permite recubrir y penetrar a la materia corporal con la subjetividad poética que caracterizará la manera en que cada artista logre la tensión dramática.

Es desde esta perspectiva que veo al espacio escénico en el Mimo teatral como un campo de fuerzas en el que habita una estructura visual dinámica. Y la relación que establecen los cuerpos en ese campo de acción implica tensión, atracción y repulsión. Es a partir de esos recursos, que constituyen lo que llamo *dramaturgia por contrastes*, a la vez tan simples y tan densos, que puede construirse el conflicto en un teatro que no está sustentado en lo verbal.

Para visibilizar esos conflictos, entra en juego lo que Etienne Decroux denomina *drama muscular*, y que en la teoría del Mimo Corpóreo se identifica con los contrapesos, que no son otra cosa que la modulación dinámica de la acción en el ámbito estrictamente neuromuscular, en un diálogo permanente con la fuerza de gravedad.

Por eso, el último factor que considero nuclear es el referido a los *Principios del Mimo dinámico* que constituyen la base de la actuación corporal.

Principios del Mimo dinámico

En el ámbito de las artes plásticas se ha dicho que la armonía es lo que da unidad y coherencia a la obra, y que esa armonía incluye los principios de simetría, equilibrio y proporción. No hace falta pensar mucho para detectar en esta postura un criterio estático del arte. Por lo que, al pensar en un arte como el Mimo se nos abre inevitablemente una perspectiva basada en una actitud dinámica que, sin descartar los tres conceptos anteriores, nos abre el juego dramático hacia otras posibilidades.

La tensión dramática en el Mimo puede alcanzarse de diferentes maneras, pero siempre es el resultado de una dinámica que es, para mí, sustancia del mimodrama.

Mi idea de lograr la tensión dramática a partir de la dinámica de la acción está inspirada en la extraordinaria búsqueda teórico-didáctica-creativa que Etienne Decroux realizó durante casi todo el siglo

XX y en los primeros mimodramas de Jean-Louis Barrault (Rietti, 2010) que son el reflejo de su búsqueda de un “teatro total”.

Personalmente, me ha sido de mucha utilidad práctica identificar tres principios básicos y diez generales del Mimo dinámico, los cuales tienen en común contribuir a conseguir la tensión dramática que pretendo en mis obras.

Principios básicos del Mimo dinámico

a- Texturas del movimiento

El estudio de las causalidades en la técnica de Decroux orienta la relación entre el flujo mental y el físico, y constituye un modo vital de exploración de las texturas del movimiento y su vinculación con la *tensión dramática*. Esas variaciones de textura pueden conseguirse, entre otros recursos, por: dilatación, amplificación – reducción, peso, contrapeso y dinamorritmos.

A través de las texturas del movimiento, la acción se carga de intención dramática. Y, dado que el concepto de textura del movimiento está asociado a los contrastes inter e intracorporales, solo puede percibirse por medio de resonancias, colisiones, interferencias, superposiciones, entre otros materiales contrapuntísticos.

b- Líneas de fuerza

En el Mimo la noción espacio-tiempo representa la tensión dinámica de los cuerpos en una acción secuencial en un determinado campo de fuerzas o espacio escénico. Y la relación que se establece entre los cuerpos en el campo de fuerzas implica situaciones que se manifiestan tanto a nivel de factores espaciales, temporales y energéticos. que no vamos a detallar aquí.

c- Modulación narrativa

Integrando los aspectos temporales y espaciales en un nivel en donde lo discursivo y lo narrativo se entrelazan hasta indiferenciarse, voy a mencionar ahora los siguientes cuatro aspectos que considero clave para lograr la modulación narrativa, en busca de la dramaticidad de la acción. Se sustentan en el principio

de dramaturgia por contrastes, y están disponibles tanto en el trabajo de creación del actor corporal como en el de puesta en escena del director:

- Actitud e intención: neutralidad, presencia, focalización. La mirada. Rigidez y flexibilidad. Reflexión, duda, decisión.
- Precisar la estructura de acciones: trabajo sobre las micro, meso y macro-acciones. Definición (limpieza-claridad). Articulación (diferenciación). Control (dominio corporal).
- Segundo nivel de transformación de la acción: por un nuevo proceso de síntesis- condensación.
- Ensamble: Diálogo corporal. Contrapunto.

Por eso, al tratar de pensar en lo que se entiende por dramaturgia en el Mimo teatral, no he podido evitar considerar al proceso creativo en sí mismo, porque creo que es por medio de la modulación dinámica de la acción, y de los principios del Mimo dinámico, cuando comienza a “escribirse” la obra concreta.

Principios generales del Mimo dinámico

La fisicalidad dramática del actor/actriz corporal es el resultado de poner en funcionamiento los diversos principios del Mimo dinámico, entre otros factores que nos permiten alcanzar acciones con valor teatral.

Veamos ahora una serie de principios generales que, junto a los tres básicos, nos permiten desplegar la teatralidad corpórea.

- **Dinámica** de la acción. Ritmo interior. En el principio la expiración, el movimiento. Descubrir el ritmo de la acción. Jugar la secuencia.
- **Modulación** de la acción a través de la respiración emocional. Encontrar posibilidades de variación rítmica.
- **Condensación** de las macro y microacciones para reducir la redundancia y lograr la sustancia expresiva de la secuencia de acciones.
- **Síntesis** de las secuencias de acción.
- **Habitabilidad**: Espacio recorrido y espacio ocupado. Entramado geométrico de las relaciones personales: intersecciones, obstáculos, contrastes, resolución. Instalar una vertical en relación a la

horizontal del espacio escénico. A partir de esa bidimensionalidad construir las mil posibilidades del diálogo anchura-altura-profundidad. La horizontal dará la proporción cielo-tierra, la vertical la proporción ascenso-descenso. La profundidad la penetración, germinación, torsión y vida.

- **Modulación de la intención:** Intensidad: reflexión, impulso, duda, decisión, ausencia, neutralidad, presencia, rigidez, flexibilidad. Amplitud: despliegue, repliegue.
- **Estructura dramática:** Desarrollo- Focalización- Conflicto- Desenlace.
- **Ensamble:** Resonancia. Contrapunto. Contrastes. Jerarquías. Diálogo.
- **Consolidar la estructura de acciones:** Claridad (limpieza-definición). Articulación (diferenciación). Control (dominio corporal). Uso de las pausas. Tono Justo.
- **Elementos compositivos:** Paralelismo. Acople. Oposición. Acción y reacción. Simultaneidad y sucesión. Simetría. Asimetría. Tensión (contraste-contrapunto). Foco.

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

El creatorio escénico Kloketén, que realicé durante 2012 en Santiago de Chile con la asistencia de Ricardo Gaete y en Buenos Aires con la colaboración de Magalí Cabrera, es una muestra de mi concepción de construcción dramatúrgica como parte del proceso mismo de creación.

Ese creatorio partió de un texto inicial que escribí inspirado en el ritual de iniciación o de pasaje a la adultez de los kloketen, jóvenes varones de la casi desaparecida comunidad selknam de la actual isla grande de Tierra del Fuego, que tenía lugar en un espacio alejado de las viviendas, en el que se construía la choza ceremonial llamada Haín.

Por sus características de simulacro, podemos incluirlo dentro del escaso grupo de manifestaciones pre-teatrales que han podido encontrarse en culturas originarias de esta parte del mundo. La documentación histórica, a la que tuve acceso a través de Anne Chapman (Chapmann, 2008) y Martín Gusinde (Gusinde, 2002), me sirvió para elaborar ese primer texto que, más que un guión de acciones, era

una especie de sinópsis ordenada de los hechos que para mí tenían la posibilidad de articularse en un relato con cierta coherencia cronológica y narrativa.

Desde mi perspectiva de trabajo, centrada en la exploración y el descubrimiento, dar ejemplos de procesos creativos me resulta contradictorio, ya que las ideas que expongo pueden ser útiles solo para mi propia práctica y es posible que las “pistas” que he encontrado para orientar mis producciones sean intransferibles.

Debo recordar también que el Mimo que me interesa está más conectado con la acción y la dinámica sustentadas en la teatralidad, que con la manipulación y el punto fijo característicos del Mimo de efectos o destrezas.

Y no estaría de más reiterar que ese Mimo dinámico funciona integrado a los fundamentos del uso del espacio, del tiempo, el diseño y la composición en un proceso de transformación y síntesis, a través de la modulación dinámica de la acción, lo que nos permite acceder finalmente a un nivel más complejo que llamo *ensamble* que implica, nada más ni nada menos, concretar todo eso en grupos de dos o más personas porque, repito, también abogo por un Mimo grupal.

El creatorio como contexto de construcción dramática

Un creatorio es un lugar de experimentación, y esta se desarrolla en un marco de ensayo y error. A esta altura, está quedando claro que creo firmemente que la dramaturgia en el Mimo se construye desde tres lugares: el autoral, el del intérprete y el del director, siendo el trabajo de estos dos últimos la instancia más importante.

Por eso, traté de generar un ambiente de exploración libre en el que los participantes pudieran transitar por las imágenes que les iba entregando sin estar pensando si lo estaban haciendo bien o mal, porque aún en lo que no parezca adecuado, en un principio, podemos encontrar las secuencias que formarán parte de nuestro boceto teatral.

En este sentido las dos premisas que guiaron nuestro trabajo fueron: por un lado, el espíritu de aventura que nos empuja a explorar-improvisar-arriesgar y, por otro, el espíritu creativo que nos permite probar-

errar-encontrar, para favorecer la vivencia y experimentación de las posibilidades expresivo-comunicativas del movimiento en el espacio y en el tiempo.

Orientaciones para la etapa de Construcción Dramatúrgica

El creatorio, que sirvió de germen a nuestro *Kloketen*, se desarrolló a través de un juego continuo de transformación de la acción, por medio de los diferentes elementos al servicio de un objetivo central: la construcción de una dramaturgia corporal, a través de la ya mencionada modulación dinámica de la acción, cuyos elementos distintivos podrían enumerarse así:

- 1- Desarrollar secuencias de acciones: a partir de consignas basadas en un texto inicial.
- 2- Juego: el mimo explora, descubre, vivencia las imágenes a través de su cuerpo en acción y en relación con los otros mimos en el espacio que cohabitan. Luego las corporiza en la secuencia individual o en el ensamble.
- 3- Capturar las imágenes que van emergiendo.
- 4- Ver cuáles tienen una voluntad situacional, una posibilidad de desarrollo para ir integrándolos en un boceto provisorio.
- 5- Lograr una estructura condensada. Es decir, secuencias de acciones que tengan la mayor pertinencia para componer el “relato” que queremos contar.
- 6- Explorar las diferentes dinámicas corporales adecuadas a la propuesta.
- 7- Alcanzar la partitura provisorio de acciones teniendo en cuenta los siguientes elementos:
 - a. Estructura: principio, desarrollo, transiciones, pausas, final y, especialmente, duración.
 - b. Dinámica: Regulación del tiempo-energía de las macro-acciones.
 - c. Precisión de las microacciones y de las transiciones.
 - d. Juego continuo de transformación, a través de la síntesis y la condensación de la acción.
 - e. Énfasis en el diálogo corporal, como elemento central de comunicación dramática.

Como explicamos en el ejemplo de la exploración del primer cuadro de *Kloketen*, durante el creatorio fuimos utilizando las imágenes que les provocaba el texto inicial como disparadoras de las primeras

secuencias de acciones creadas por los mismos participantes para, más tarde, ir trabajando en los aspectos de síntesis, condensación, composición y ensamble, hasta fijar una estructura general con la que se construiría el espectáculo final, luego de un proceso de transformación de la materia discursiva orientado por nuestra concepción de la dramaturgia basada en la modulación dinámica de la acción por medio de la intervención narrativa.

Esa concepción, además, está basada en que nunca se pretende alcanzar una partitura definitiva, porque no buscamos que los mimos reproduzcan coreográfica y cronométricamente una acción de hierro. La posibilidad de una estructura clara para todos es la que brinda la libertad de que cada uno juegue su papel y explore la carnadura de su personaje en forma viva y en resonancia con sus compañeros de escena.

Consolidación de la estructura de acciones

Los siguientes pasos, transitados en forma no lineal y guiados por un proceso permanente de transformación de las secuencias de acción, nos permitirán construir una estructura clara:

- Tema: a partir del Pre-Texto o Texto Inicial.
- Explorar
- Descubrir
- Identificar para poder reproducir
- Recortar
- Transformación
- Precisar macroacciones
- Ajustar microacciones
- Composición y consolidación de la estructura.

› ***La actuación corporal***

Entre los distintos aspectos que atraviesan el tema de la actuación corporal, el del *ensamble* es para mí central y, quizás, el que mejor representa mi idea de un Mimo teatral.

Las posibilidades que el diálogo corporal de tres o más mimos aporta a la densidad dramática, y a la “credibilidad” de lo que sucede, raramente se alcanza en un trabajo solista o de dúo. Es por eso que mi idea de Mimo está estrechamente vinculada al trabajo grupal.

El segundo aspecto es la *resonancia* entre los mimos, y entre estos y los espectadores. Lo que solo es posible si lo que sucede en escena es el resultado de una verdadera interacción que va más allá del principio mecánico de acción-reacción, para convertirse en una verdadera biodinámica en la cual las acciones de unos sean la causa de las reacciones de otros. Y si, además, esas acciones son motivadas, es decir, si los desenlaces son producto de una progresión coherente de la vivencia de las situaciones que los preceden.

Cómo evitar que esa “vivencia” no caiga en patéticos clichés gestuales, es el desafío que debe plantearse un/a mimo/a que pretenda ser considerado/a actor/actriz corporal.

Por último, un aspecto primordial en nuestra idea de dramaturgia del Mimo: la *condensación*. Lograr una estructura condensada es tan relevante que se ha convertido en uno de los ejes orientadores de mi práctica escénica.

Condensar significa para mí, abstraer, desbrozar y, en el caso del Mimo, encontrar la secuencia imprescindible sin que se pierda el sentido, lo que no hará sino potenciar ese sentido.

› **Condensando**

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 una estructura dramática.

Esa estructura se logra a través de diversos factores organizadores de la acción y, en particular, por medio de los que llamo *factores nucleares* de la teatralidad corporal: *transformación, modulación dinámica de la acción* y los *principios del Mimo dinámico*, en un proceso continuo de síntesis y condensación de la acción.

Se deduce de ello que la dramaturgia del Mimo teatral tiene su sustento principal en la articulación de los elementos perceptuales de la corporalidad: materia discursiva y materia narrativa, en un contrapunto permanente entre cada uno de estos niveles de construcción de sentido.

En tanto corporal, el Mimo es, principalmente, un arte visual. Sus imágenes, provocadoras de sensaciones, sentimientos y asociaciones, arrojan al espectador –como cualquier otro arte performático- a un juego de intercambios y circulación de ideas que pueden llegar a conmover como el más elaborado de los textos dramáticos.

Por eso, a este actor corporal, a este otro mimo, debemos poder exigirle una actuación vital, que se articule según la modulación del espacio y el tiempo en busca de la tensión dramática.

Así, descubriremos en el cuerpo del mimo el lugar del goce y del sufrimiento, del poder y la sumisión, del amor y el miedo. Todo aquello que da lugar a la conmoción, indispensable en todo arte que pretenda poner en escena las pasiones humanas.

La búsqueda de este Mimo dinámico, de este Mimo teatral, está ligada a la comprensión de cómo funcionan los elementos perceptuales en una estética que trasciende las técnicas tradicionales.

La complejidad del trabajo colectivo y el modo en que todos estos aspectos mencionados precedentemente pueden ir cobrando vida en el ensamble son un ejemplo de un Mimo en el que los recursos compositivos, el universo sonoro, el vestuario, la iluminación, el diálogo corporal y la modulación dinámica de la acción, se van articulando en distintos niveles confirmando nuestra idea de estructura no lineal que da lugar a percepciones y sentidos múltiples.

Abierto, cerrado, laberintico, estratificado, tanto en planos como en niveles, el espacio siempre será percibido a través de las acciones de los personajes que construyen un mundo particular a partir de su manera singular de componer en las tres dimensiones.

Dimensiones que tensan nuestra atención para hacernos “ver” mucho más que cuerpos en movimiento.

Bibliografía

- Lebreton, Y. (2015). *Etienne Decroux. La Statuaria Mobile e le Azioni*. Titivillus Ed., Pisa, Italia. Pag 106.
- Meyerhold, Vsevolod (1973) *Teoría teatral*. Fundamentos, Madrid.
- Craig, Gordon (1942) *De l'art du théâtre*, París, Lieuter.
- Decroux, Etienne (2000) *Palabras sobre el mimo*. El milagro/CNC, México.
- Laban, Rudolf (1975) *Danza Educativa Moderna*. Paidós, Buenos Aires.
- Riitti, Francesca R. (2010) *Jean-Louis Barrault, Artigianato Teatrale*. Bulzoni Editore, Roma.
- Chapmann, Anne (2008). *Hain – Fin de un mundo*. Editorial Zaguier & Urruty, Santiago de Chile.
- Gusinde, Martín (2002). *Los indios de Tierra del Fuego: mis cuatro expediciones en los años 1918 hasta 1924*. Centro Argentino de Etnología Americana.
- Barrault, J.L. (1975) *Mi vida en el teatro*. Fundamentos, Buenos Aires.
- Navarra, Gilda (2007) *Cartilla de un oficio. Abecedario de un actor-mimo*. Fragmento Imán, San Juan PR.