

# El mimo teatral



Víctor Hernando

Centro de Investigaciones del Mimo  
movimimo@educ.ar

## Resumen

A veces resulta difícil distinguir en un mimo si lo que está haciendo en escena tiene una dramaturgia o es una sucesión de ejercicios técnicos o una mera exhibición de destrezas, esta sería una buena pista para saber si hay o no teatralidad.

Cuando un género es cuestionado, cuando una tradición se derrumba, algo nuevo se construye. Y en la aceptación del Mimo como teatro corporal es que veo realizada la tan reclamada autonomía del Mimo como género

## Palabras clave

pantomima  
Mimo  
Mimo Corporal  
mimodrama  
modulación dinámica de la acción

## The theatrical mime

## Abstract

Sometimes it is difficult to distinguish in a mime if what they are doing has a dramatic scene or a series of technical exercises or a mere display of skills, this would be a good clue to whether there theatricality.

When a genre is questioned, when a tradition collapses, something new is built. And acceptance of Mime as corporeal theater, is that I see on the Mimo as claimed autonomy as a genre.

## Keywords

Pantomime  
Mime  
Corporeal Mime  
Mimodrama  
Dynamic Modulation of the Action

Es necesario reconocer que cuando decimos "Mimo" la mayoría de la gente piensa en Marcel Marceau (Francia 1923-2007). A pesar de su maestría, y precisamente por ella, Marceau se convirtió en un arquetipo, y su estilo, al mismo tiempo que se iba popularizando, fue siendo reducido a un número limitado de signos convencionales que transformaron la riqueza de su expresividad corporal en un catálogo petrificado.

Su marca registrada sigue vigente en un número considerable de los que se autodenominan mimos, los cuales son una de las causas de la indiferencia, e incluso la ausencia, de los espectadores a todo espectáculo que se presente como perteneciente a este género.

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

Por mi parte, propongo al Mimo<sup>1</sup> como un teatro corporal que no tiene por qué excluir la palabra, porque no creo en la mudez forzada, como tampoco en un mimo que se limite a traducir las palabras a través de muecas, ademanes y todo tipo de gesticulaciones elementales, y menos aún en la necesidad de uniformarse pintándose la cara de blanco y usando una remera a rayas (Hernando, 1996).

Cuando un género es cuestionado, cuando una tradición se derrumba, algo nuevo se construye. Y en la aceptación del Mimo como teatro corporal, es que veo realizada la tan reclamada autonomía del Mimo como género.

El Mimo “analógico” o “ilusionista” (no lo llamo pantomima) lo “dice” todo y no brinda la posibilidad de una lectura diversa y subjetiva por parte del espectador. Personalmente, prefiero transitar caminos menos previsibles, en busca de la transformación y la síntesis expresiva.

El Mimo que me interesa, más allá de las singularidades estéticas de cada creador, es el que se asienta en una dramaturgia corporal que hace raíz en la “modulación dinámica de la acción”, lo que no es sino el interjuego del flujo, el peso, la actitud, la respiración y la tensión muscular en un entramado de situaciones dramáticas.

Se hace necesario, entonces, preguntarnos si creemos o no que el Mimo es un arte teatral o solo puede manifestarse en números breves que giran alrededor de destrezas y técnicas ilusionistas<sup>2</sup> como simular una pared, una caminata, una marcha contra el viento, tirar de una soga o cualquier otra cosa parecida, en el contexto de una situación meramente anecdótica, breve y efectista.

Lo que sigue es un intento por encontrar respuestas a esta pregunta.

## Jacques Copeau

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

La primera parte de esta renovación fue el regreso a un espacio escénico abierto y vacío. La simplicidad del teatro circular griego y la del anillo de los circos fueron, desde lo espacial, una de las formas de ejercer la libertad expresiva que veía atrapada en la caja a la italiana y en el estilo declamatorio de los actores de la época.

En 1921 crea la *École du Vieux Colombier* con el objetivo de multiplicar la difusión de su modo de entender el teatro y que se convertirá en una de las principales usinas del teatro total europeo hasta su cierre en 1930.

Esta breve reseña sobre Jacques Copeau tiene su justificación por el papel que sus ideas, y sobre todo su escuela, tuvieron para la génesis del Mimo corporal.

Según lo describe Barbara Kusler Leigh<sup>3</sup>, Copeau desarrolla el programa de su escuela pensando en un actor total: clases de educación vocal y dicción, declamación, ballet clásico, gimnasia natural de George Hébert (1875-1957)<sup>4</sup>, canto y escritura, historia de la música, de la poesía, del teatro, la filosofía y el vestuario, y una extraña materia, dictada por su codirectora, Suzanne Bing (1885-1967), que se llamaba *mime corporel*, y que los alumnos la hicieron famosa con el nombre de “la máscara”.

2. En la jerga del Mimo se usa la palabra “evocación” o “técnicas evocativas”; me parece más adecuado describir a este amplio repertorio de destrezas como “técnicas ilusionistas”, pues lo evocativo es constitutivo de cualquier tipo de manifestación teatral.

3. Kusler Leigh, B. *Jacques Copeau's School for Actors*. En *Mime Journal*, N° 9/10, 1979.

4. En 1913 George Hébert presentó en París su Método Natural de Educación Física, enfrentándolo con la gimnasia sueca. Como oficial de la Marina tuvo la oportunidad de observar el desarrollo físico y las habilidades de diferentes pueblos africanos que, sin ningún programa de entrenamiento, disponían de cuerpos ágiles, flexibles y resistentes.

Una de estas máscaras<sup>5</sup> era un simple pañuelo que envolvía toda la cabeza y convertía al rostro en un lugar liso, sin boca, ni ojos, ni gestos, con los que Bing buscaba que sus alumnos encontraran en el cuerpo lo que no podían expresar con la cara.

5. Recurso que se continúa utilizando en toda escuela de Mimo, heredera o no de las enseñanzas de Decroux.

Etienne Decroux ingresa en la escuela de Copeau poco antes de que cierre, en 1929, y se siente especialmente impactado con los trabajos que realiza en la clase de Mimo Corporal.

Más tarde, en forma independiente, a partir de esa máscara que vela el rostro, y de otros trabajos que incluyen un profundo análisis de las posibilidades de movimiento y articulación corporal —que jamás se había realizado hasta entonces de ese modo—, Decroux continúa explorando sobre las posibilidades del cuerpo como totalidad expresiva.

Como Copeau, Decroux piensa en un nuevo teatro, pero la gran diferencia entre ambos es que Copeau buscaba un actor total. Decroux, en cambio, se lanza a la búsqueda de un actor corporal.

## Mimo Corporal de Étienne Decroux

El Mimo Corporal de Decroux, lejos de retomar tal tradición mimético-ilusionista, se ha alejado de ella para concentrarse en la capacidad corporal de expresar un estado interior, un pensamiento, un sentimiento, una emoción. Como dice el maestro francés (Decroux, 1963) “A la inversa de la pantomima antigua<sup>6</sup>, no intentamos explicar algo al público. Nos expresamos muy a pesar nuestro.”

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

Los signos del lenguaje del Mimo Corporal ya no son los gestos convencionales, fácilmente traducibles por los espectadores de la “pantomima blanca” de Jean Gaspard Debureau (Francia 1796-1846), sino lo que Yves Lebreton (París 1949), más tarde, denominará “movimientos biológicos” a descubrir en el propio cuerpo.

Y aquí me parece revelador reproducir este párrafo extraído de una entrevista a Yves Lebreton que pone en claro de manera brillante la esencia del Mimo Corporal:

El mimo abstracto, siguiendo esas huellas, se abstiene de describir una historia representable para transmitir su mensaje directamente a través de la materia orgánica del cuerpo. El actor ya no es un personaje inscrito en un desarrollo anecdótico, sino un organismo físico cuyos movimientos, contracciones, distensiones y pulsiones revelan el desarrollo de su energía ‘psíquica’. Ya no representa su propio pensamiento, piensa con su propio cuerpo.<sup>7</sup>

7. Lebreton, Yves. *El cuerpo manifiesto*. Artículo publicado por la 7ª. Mostra Internacional de Mimo a Sueca, en el siguiente enlace: [http://teatroarquitos.files.wordpress.com/2011/01/yves\\_lebretonesp.pdf](http://teatroarquitos.files.wordpress.com/2011/01/yves_lebretonesp.pdf)

## El Mimo en la Argentina

Debo decir que las referencias anteriores no responden a una visión eurocentrista de quien esto escribe, sino que son la cita obligada de cualquiera que desee mostrar cuándo, dónde y quién comenzó a generar lo que hoy conocemos con el nombre de Mimo. ¿Cuándo?: alrededor de 1930, ¿dónde?: en París, ¿quién?: Étienne Decroux. Las historias que hablan de un arte milenario, de Grecia, Roma, Livius Andronicus, etc., son sólo una mitología pintoresca que describe (de manera muy imprecisa) algo distinto al Mimo del siglo XX y al actual.

Lo cierto es que prácticamente en toda la literatura que da cuenta de las distintas manifestaciones, creadores, artistas, compañías, escuelas y festivales contemporáneos a Decroux y post-Decroux, Argentina (y casi toda Latinoamérica) está habitualmente ignorada.

Incluir este breve panorama aquí es, además de reparador, una manera de mencionar una realidad que puede reflejar lo sucedido en otros países de América: el estímulo que provocaron algunas películas de Decroux, Jean-Louis Barrault y Marceau, y la presencia de maestros visitantes extranjeros como inspiradores de la mayoría de los mimos autodidactas y, generalmente, solistas.

8. En 1956, el grupo Los Juglares, con la misma inspiración europea (Barrault-Marceau en la película *Les Enfants du Paradise*), se constituyen en el primer grupo moderno de pantomima de Argentina, en Mar del Plata, ciudad que les otorgó en los noventa el premio Estrella de Mar a la trayectoria.

Dicho esto, podemos comentar que en la Argentina, a fines de los cincuenta<sup>8</sup> y principios de los sesenta Roberto Escobar (Buenos Aires, 1927-2016) e Igón Lerchundi (País vasco, 1934), que por entonces conformaban un trío con Eduardo Hermida (1937-2015), y Ángel Elizondo, que en 1964 regresa a Buenos Aires luego de formarse con Étienne y Maximilien Decroux, se constituyen en pioneros tanto en su calidad de intérpretes como más tarde de maestros, y en los referentes de las dos vertientes más destacables del Mimo contemporáneo argentino.

Sin embargo, al hablar de pioneros y maestros del Mimo en Argentina, no podemos dejar de mencionar a Oscar Kümmel (San Juan, 1935-2012), primer mimo de San Juan, fundador de Nuestro Nuevo Teatro en 1972, y el primer director que montó en la capital cuyana la obra de teatro *Angelino* (1984), enteramente ideada para Mimo.

Estas dos vertientes de las que hablábamos, claramente diferenciables en esos primeros momentos, podrían caracterizarse muy sucintamente del siguiente modo:

- » La que privilegia los aspectos técnico-evocativos y estético-temáticos del estilo mimético-ilusionista, incluso recurriendo a la duración breve de los diferentes cuadros autónomos que constituyen un espectáculo generalmente unipersonal o, a lo sumo, de dúo o trío.
- » La que privilegia una dramaturgia situacional en la que, a partir de la acción e interacción de un grupo de mimos, se construye un mimodrama<sup>9</sup> que se desarrolla a lo largo de una obra única.<sup>10</sup>

Elizondo, formado en la escuela de Étienne Decroux y como estudiante de Maximilian Decroux e integrante de su compañía, al volver a Argentina resignifica el Mimo corporal, haciendo eje en la comunicación, y realiza un mestizaje del Mimo decrouxiano con su concepción personal –que a él le gusta llamar “sudamericana”– de hacer y enseñar.

Años después (en 1972) Alberto Sava, alumno de Elizondo, rompe totalmente con ambas vertientes, proponiendo su Mimo participativo: verdaderas acciones (performances<sup>11</sup>) que incluyen al público y que tienen su sustento en lo político y social.

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

Si bien bastante antes, con sus performances en el Instituto Di Tella, Ángel Elizondo ya había puesto en crisis la noción de lo que se entendía como Mimo hasta entonces, durante el primer festival aparecen varios creadores produciendo el mismo efecto, aunque desde enfoques estilísticos muy distintos: Alberto Agüero con el Grupo Jambó; el cordobés Héctor Roskin en una versión personalísima de *Acto sin palabras* de Beckett; Oscar Kummel con el Teatro de Mimos de San Juan y, en particular, la Escuela de Mimo Contemporáneo de Alberto Sava, con el espectáculo *Movimiento para todos*, del que fui parte del elenco, que apropiándose de todo el espacio del Aula Magna de la Facultad de Medicina, desplegaba una trama sobre las relaciones de dominación y poder totalitario.

9. La palabra *mimodrama* tiene un origen aún dudoso para mí, si bien aparece identificando numerosas obras de tono burlesco en la Europa del siglo XIX, es utilizada por primera vez –con el mismo sentido que yo le atribuyo, el de Mimo teatral–, por Jean-Louis Barrault.

10. Si bien Escobar y Lerchundi pueden identificarse claramente en la primera vertiente, han incursionado también en obras únicas como el mimodrama gauchesco *Juan Moreira*, con su Compañía Mimoteatro. Lo mismo puede decirse de Marcel Marceau quien, siendo el principal referente de la primera vertiente, ha creado con sus distintas compañías un importante número de mimodramas.

11. Performance tiene varias acepciones en castellano entre ellas las que mejor se adaptan al contexto teatral son acción-representación-actuación-interpretación, sin embargo en un contexto de ruptura de las tradiciones, lo que se entiende por performance ya no es un teatro de representación, sino de presentación.

Merece una mención aparte la continua y rica actividad de Alberto Ivern intérprete, autor, director, docente y, a la vez, teórico que ha desarrollado una intensa labor de investigación fruto de la cual es su libro *El arte del mimo*, publicado en 1990.

## El Mimo teatral

Desde la época de las vanguardias, asistimos a una disolución de los límites precisos en los que pueden encuadrarse las distintas artes. En este contexto, coexisten mimos que no se ponen de acuerdo a la hora de definir en qué consiste nuestro arte y otros muy preocupados por la búsqueda de una pureza incontaminada.

Entiendo que a muchos mimos les resulte incómodo cultivar un arte que cuesta definir con precisión o que puede confundirse con otros géneros. Por esta razón se utilizan distintos nombres que, en general, no hacen más que agregar confusión a la confusión.

Los motivos de esta actitud son diferentes, pero en todos se percibe una crítica a la fuerte marca que la estética de Marcel Marceau ha dejado en un gran número de grupos y solistas.

El decir sin decir del mimo no es anclarse en un silencio impotente sino permitirse ser atravesado por las tensiones y modulaciones de la acción, y convivir con lo abstracto y lo concreto, lo objetivo y lo subjetivo, o también con el “Mimo puro” de Decroux junto a otras manifestaciones abiertas a contaminaciones y cruces que, aunque prefieran autodenominarse como pertenecientes a un ámbito más abarcativo como el del teatro físico o el teatro corporal, a mi criterio no dejan de pertenecer al campo pantomímico.

A veces resulta difícil distinguir en un mimo si lo que está haciendo en escena tiene una dramaturgia o es una sucesión de ejercicios técnicos o una mera exhibición de destrezas, esta sería una buena pista para saber si hay o no teatralidad.

El concepto de teatralidad implica el de dramaticidad, pero dramaticidad no es aún dramaturgia. La historia que se cuenta a través de las acciones físicas, si bien puede ser la misma que en el teatro hablado, se cuenta de una manera diferente.

Para mí el Mimo teatral es “mimodrama”. Síntesis de la acción dramática en un espacio que se transforma a través de las variaciones de velocidad, ritmo, intensidad, el diseño y el dialogo corporal. No necesariamente figurativo, ya que incluso mediante movimientos “abstractos” se pueden construir climas y llegar a producir secuencias con contenido narrativo.

### **La dramaturgia del Mimo como proceso de transformación y síntesis de la acción**

La dramaturgia da a la obra y a la actuación una estructura. Más que un escrito propiamente dicho, el trabajo del dramaturgo en el teatro corporal puede definirse como el de un diseño y el modo en que juegan los elementos perceptuales en las diferentes partituras o secuencias de acciones y microacciones. En tanto corporal, el Mimo es un arte visual y al mismo tiempo de sensaciones. Y estas imágenes, disparadoras de asociaciones, contrastes y oposiciones, nos arrojan –como cualquier otro arte performativo– a un juego de intercambios y circulación de ideas visuales que pueden llegar a conmover como el más elaborado de los textos dramáticos.

En mi práctica, pienso la dramaturgia del Mimo en términos de composición visual, en un contexto espacial y temporal en el que se van modulando las acciones.

Pero, ¿qué proponemos como elementos técnicos y compositivos a la hora de abordar una obra de Mimo (un mimodrama) desde el punto de vista de la dramaturgia?

Podríamos ensayar una primera aproximación a los diferentes aspectos que constituyen esta materia discursiva productora de sentido y significación: el espacio (la percepción del espacio implica una acción en el espacio), y lo plástico-cinético (el cuerpo en movimiento –codificado y no codificado-, las acciones, las microacciones, los gestos, y la dinámica del movimiento y su relación con el tiempo y la energía).

Por eso, a este actor corporal, a este nuevo mimo, debemos poder exigirle una actuación vital, que se articule según la modulación del ritmo, la dinámica, la síntesis, la condensación, y la profundidad dramática. Un mimo más conectado con la acción, que con la manipulación y el punto fijo característicos del Mimo ilusionista o de efectos y destrezas.

Y no estaría de más reiterar que este Mimo funciona integrado a los fundamentos del uso del espacio, del tiempo, el diseño y la composición para, finalmente, desplegarse en un nivel más complejo que llamo “ensamble” y que es nada más ni nada menos que concretar todo eso en grupos de dos o más personas porque, también, abogo por un Mimo grupal.

Sin embargo, el tema central –estrechamente vinculado con nuestra idea de dramaturgia– es, para mí, el logro de una estructura condensada, es decir: alcanzar la secuencia más potente (narrativa o no-narrativa) a través de acciones despojadas de movimientos desmesurados, redundantes o estereotipados, en busca de lo que me gusta llamar un Mimo dinámico.

Esa dinámica hace eje en un juego continuo de transformación y síntesis de la acción, por medio de diferentes elementos que están al servicio de la construcción de una dramaturgia corporal, que permiten afectar y modular la acción dándole sentido y significación.

Porque el mimo no puede dejar de decir, el habla se hace acción, y esto nos remite a que existe un más allá de las palabras que expresa una realidad dentro del lenguaje.

La “no-palabra” no es una falta sino la forma en que se deja el lugar a un modo de expresión particular que exhibe una realidad fuera del habla. Porque el del mimo no es un cuerpo imbécil, reducido al silencio. El del mimo es un cuerpo significativo que deja la oralidad a un costado.

Así podríamos ensayar una caracterización del Mimo más poética. Aquella que lo considera un arte en que el cuerpo se sostiene como territorio del lenguaje cuando la palabra se hace obscena y el cuerpo explícito.

## Bibliografía

---

- » Hernando, V. (1996). *Mimografías*. Buenos Aires: Ediciones Vuelo Horizontal.
- » Decroux, É. (1963). *Paroles sur le mime*. Paris: Gallimard.
- » Dorcy, J. (1961). *The Mime*. New York: Speller & Sons.

