

## Palabra obscena, cuerpo explícito.<sup>1</sup>

**Víctor Hernando**

(Mimo- editor de *Movimimo*)

I

Étienne Decroux quiere diferenciar al mimo que está reinventando, allá por 1930, de la *pantomima blanca* que Debureau había desarrollado durante la segunda mitad del siglo XIX. Con esa intención, Decroux llama *mimo corporal* (recupera el nombre de una materia que Susanne Bing dictaba en la escuela de formación actoral de Jacques Copeau) a su compleja e inédita manera de abordar el trabajo corporal. Este capítulo fundante es completamente desconocido para muchos que consideran que el Mimo es el estilo que difundió e hizo popular en todo el mundo el legendario Marcel Marceau.

En Argentina, a fines de los cincuenta y principios de los sesenta, por un lado, Roberto Escobar e Igon Lerchundi, que conformaban entonces un trío con Eduardo Hermida, y Ángel Elizondo, por el otro, 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.

Estas dos vertientes, claramente diferenciables en esos primeros momentos, podrían caracterizarse muy groseramente del siguiente modo:

- La que privilegia los aspectos técnico-evocativos y estético-temáticos que constituyen el *estilo Marceau* (incluso recurriendo a la duración breve de los diferentes cuadros autónomos que constituyen un espectáculo).
- La que privilegia una dramaturgia situacional en la que a partir de la acción e interacción de los mimos se construye un mimodrama que se desarrolla a lo largo de una obra única.

Es interesante mencionar, para volver al tema de la confusión a la hora de pretender definiciones, cómo Escobar y Lerchundi hablan indistintamente de

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue leído en las II Jornadas de Filosofía del Arte "El cuerpo del Arte, las Artes del Cuerpo", organizadas por la Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe, Asociación Argentina de Profesores de Filosofía y el Centro Educativo Cultural de la Universidad Tecnológica Nacional, Santa Fe, mayo-junio 2005.

Mimo o pantomima, y cómo Ángel Elizondo se ocupa de establecer diferencias al definir a la pantomima como el arte del gesto y al mimo como el arte de la acción (a lo que agrega la danza como el arte del movimiento).

Desde una óptica más integradora, he sostenido que el Mimo (o la pantomima) es el arte del movimiento, el gesto y la acción (*Mimografías*, 1966).

Por su parte, Alberto Sava –creador de los Congresos y Festivales Latinoamericanos de Mimo, impulsores desde 1973 del intermitente pero vital movimiento que nos permite hoy seguir hablando de Mimo en Argentina- cree que el Mimo puede clasificarse en *clásico*, *contemporáneo* y *experimental*. Así mismo, Thomas Lehabart<sup>2</sup> habla de *mimo objetivo* y *mimo subjetivo*; Marceau de *mimodramas* y *pantomimas de estilo*; otros de *mimo abstracto* y *mimo concreto*; de mimo *narrativo* y *no narrativo*.

Embarcados en esta rica y compleja experiencia semántica podríamos hablar por ejemplo, de mimo analógico y mimo digital, de mimo figurativo y no figurativo, descriptivo y no descriptivo.

Pero si tomamos como ejemplo una de las categorías antes mencionadas, la de mimo experimental, y observamos la evolución de otros campos como el teatro o el teatro danza, veremos, entre otras cosas, que la experimentación no es una categoría con la que se puede clasificar un tipo de Mimo, sino una condición básica de todo arte al que no le preocupan las rotulaciones sino el proceso de creación permanente.

Porque creo que los responsables de que el estilo de Marceau se haya convertido en un estereotipo no es el maestro francés sino sus poco originales imitadores, y porque considero que en el Mimo se está produciendo hoy un encorsetamiento muy parecido al que Jacques Copeau detectó en el teatro de su época, intentaré a continuación justificar mi visión del mimo corporal.

## II

Todo intento de elaborar teoría acerca de una actividad esencialmente práctica implica el peligro de caer en un análisis tan extremo, en una segmentación tan forzada que luego resultará muy difícil unir esos fragmentos nuevamente. De todos modos, creo que vale la pena hacerlo, sobre todo tratándose de un arte en el que subsisten formas cerradas y petrificadas junto

---

<sup>2</sup> En Thomas Leabhart, *Modern and Post-modern Mime*, London, Macmillan Education Ltd., 1989.

a los impulsos efervescentes, desordenados pero vivos, de las nuevas tendencias.

Asistimos a una disolución de los límites precisos en los que pueden encuadrarse las distintas artes, especialmente las teatrales (convengamos que el Mimo es, sin duda, un arte teatral<sup>3</sup>), 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.

En relación con este tema recuerdo un artículo que escribí para la edición XX aniversario de la revista *Movimimo*, en 1999. Allí comentaba algo que sigo pensando - y de lo que estoy cada vez más convencido -: que el obsesivo interés por establecer diferencias tajantes entre teatro, danza, Mimo y pantomima es innecesario.

Sucede que a muchos mimos les resulta incómodo cultivar un arte que cuesta definir con precisión o que pueda confundirse con otros géneros. Por esta razón se han ensayado diversas definiciones tipo diccionario que, en general, no hacen más que agregar confusión a la confusión.

Hoy, en todo el mundo se habla de teatro físico, teatro de acción, teatro corporal, intentando poner al margen, diluir quizás, lo que conocemos con el nombre de Mimo. Las razones de esta actitud son diferentes, pero en todas se percibe una crítica a la fuerte marca que la estética de Marcel Marceau ha dejado en un gran número de grupos y solistas que cultivan el género.

Por otro lado, desde el campo pantomímico se habla también de ambigüedades tales como Mimo o pantomima *clásica*, *contemporánea*, *experimental*, y hasta de Mimo *postmoderno*.

Éstos son los peligros a los que nos sometemos cuando intentamos describir con palabras hechos y categorías artísticas que son dinámicas por naturaleza. Querer definir o rotular no es otra cosa que encapsular, petrificar a la creación artística que no pide ni necesita límites.

Podemos comprender que aquellos que realizan este esfuerzo teórico lo hacen con la intención de que el nuevo Mimo, en su permanente búsqueda de alternativas estéticas y de lenguaje, no corra el *riesgo* de convertirse en un híbrido al que no pueda dársele un nombre preciso, y debo decir, para no ocultar mis intenciones, que ese riesgo no me preocupa.

---

<sup>3</sup> El mimo que aquí consideramos es el que se sustenta en una dramaturgia y que diferenciamos del mimo como mero divertimento o exhibición de destrezas u otras manifestaciones no teatrales

Dicen por ahí, esa manía por las definiciones, que el Mimo es el arte del silencio, y me viene a la memoria *El grito*, un cuadro de Munch -la pintura, otro arte silencioso- que seguramente conocen. Uno puede escuchar ese grito, uno puede sufrir ese grito, la angustia y el horror que se agita dentro de ese personaje; pero lo que más me conmueve es que se trata de un grito mudo, que está allí de manera más inquietante que si pudiéramos oírlo.

Esta mención es útil para confirmar que podemos encontrar textos visuales tanto en una obra plástica como en el Mimo, que es imagen visual en movimiento, cosa que también sucede en el cine, el teatro y la danza. Esto vamos a tratar de abordarlo muy esquemáticamente en el taller que vamos a hacer mañana con mimos de la escuela de Juan José Vitale.

En el Mimo es la acción la que está semantizada, se trata de un lenguaje no verbal en el que la acción es el verbo, el lenguaje. La no-palabra no es una falta sino la forma en que se deja el lugar a un lenguaje particular que expresa una realidad fuera del habla, no fuera del lenguaje. 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. Poniendo la palabra fuera de la escena (*mimus ob scenae*) el mimo puede decirlo todo.

Desde un lugar que frecuentemente no es ni cómodo ni placentero, sitio donde todo es posible y, por eso mismo, lugar de tensiones que congelan, inmovilizan o, en el mejor de los casos, entorpecen, el desafío del Mimo es poder caminar desde la falta hacia las posibilidades ilimitadas de la corporalidad.

El decir sin decir del Mimo no es anclarse en un silencio impotente sino lanzarse a la tensión del lenguaje de la acción, en el que pueden convivir lo abstracto y lo concreto, lo objetivo y lo subjetivo, y también 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 corporal, a mi criterio no dejan de pertenecer al campo pantomímico.

### **La palabra cuestionada**

A principios del siglo XX comienza a ponerse en cuestión el valor de la palabra como elemento privilegiado de comunicación, lo que da lugar a

---

como las populares estatuas que pueden verse últimamente en las calles de distintas ciudades del mundo.

numerosas exploraciones en el campo de lo que se denominaría la vanguardia.

La palabra sirve ante todo como disfraz del pensamiento, es el medio más directo para la mentira. De ahí que el teatro del futuro sea pensado como un drama sin palabras, una construcción mediante la acción, la línea, el color y el ritmo<sup>4</sup>

Por su parte, Vsevolod Meyerhold propone una estructura teatral que esté abierta a la "contaminación", para dinamizar el espectáculo a partir del uso irrestricto de lenguajes y medios<sup>5</sup>.

Pero si nos conformamos con estas dos aproximaciones al efervescente acontecer revisionista de los protagonistas del teatro de principios del siglo XX, nos quedaríamos anclados en un aspecto demasiado formal.

Es necesario que aparezca Antonin Artaud para incorporar a esta búsqueda una experimentación más relacionada con la significación de la acción teatral:

El lenguaje concreto del teatro está destinado a los sentidos, e independientemente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos. Y ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado.<sup>6</sup>

A esta altura, considero necesario aclarar que no comparto la postura ingenua que expresa una desconfianza sistemática hacia todo discurso verbal, la que considera que las ideas importantes solo pueden ser comunicadas por la emoción que puede generar la acción y el movimiento corporal.

De lo que aquí se trata, y de lo que las vanguardias intentaron, es de liberar al actor de la declamación, de la intelectualización descarnada, de los estereotipos retóricos y corporales, y recuperar una palabra y una corporalidad más humana, más ligada a la vida y a la lucha contra todo tipo de statu quo.

Esta búsqueda de un teatro en el que se privilegia la "presencia" y el trabajo del actor por sobre lo literario tiene un antecedente relevante para la historia del Mimo moderno en Jacques Copeau y Etienne Decroux.

---

<sup>4</sup> Gordon Craig, *De l'art du théâtre*, París, Lieuter, 1942; p. 38.

<sup>5</sup> Vsevolod Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1973.

<sup>6</sup> Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971; p. 37.

## **Jacques Copeau y su influencia en el Mimo moderno**

Cansado de ver el agotamiento en el que había caído la escena francesa, saturada de excesos en la actuación, en los textos, en la escenografía y en los demás elementos de la puesta en escena, Jacques Copeau (1879-1949) comienza a pensar en un nuevo teatro.

Quiere salvar al teatro de su hartazgo y artificialidad y decide abandonar su carrera literaria y su bienestar material para fundar el Theatre du Vieux Colombier (1913-1924), con el que pretende devolverle las cualidades que creía esenciales 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.

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 Hebert, canto y escritura, historia de la música, de la poesía, el teatro, la filosofía y el vestuario, y una extraña materia dictada por su co-directora, Susanne Bing, que se llamaba *Mimo corporal* y que los alumnos la hicieron famosa con el nombre de "la máscara".

Una de estas máscaras 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.

## **El mimo corporal de Étienne Decroux**

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

Más tarde, en forma independiente, Decroux continua explorando sobre las capacidades del cuerpo como totalidad expresiva, a partir de esa máscara neutra y otros trabajos que incluyen un profundo análisis de las posibilidades de movimiento y articulación corporal que jamás se había realizado hasta entonces.

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.

El lenguaje de Decroux es un lenguaje en movimiento, un movimiento producto de un pensamiento que no se limita a la lógica. Decroux no intenta contar historias sino transmitir pensamientos, sensaciones, recortes de la memoria.

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, sino lo que Yves Lebreton denomina "movimientos biológicos" a descubrir en el propio cuerpo.

El mimo corporal de Decroux, lejos de retomar tal tradición imitativa e ilusionista, se ha alejado de ella para concentrarse sobre la capacidad corporal de expresar un estado interior, un pensamiento, un sentimiento, una emoción. "A la inversa de la pantomima antigua no intentamos explicar algo al público. Nos expresamos muy a pesar nuestro."<sup>7</sup>

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:

Con este vuelco el concepto de mimo (tal como se lo entendía hasta entonces) se encuentra completamente derribado, pasa a ser algo ambiguo y, en mi opinión, incluso impropio.

El mimo abstracto (o puro) se convierte en el punto de fusión entre la vida subjetiva, propia del universo psíquico del actor y la objetiva de su cuerpo. Presupone la integridad de una unidad indivisible entre espíritu y materia, entre cuerpo y pensamiento. Pone como hipótesis, para el arte del actor, que todo fenómeno

---

<sup>7</sup> Étienne-Marcel, *Words on Mime*, [org. *Paroles Sur le Mime* ] California, Mime Journal, 1985; p.57

psíquico se 'duplique' en un fenómeno físico y, por otro lado, que el cuerpo encarne el pensamiento, tanto como el pensamiento se revela a través del cuerpo.

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>8</sup>

### **Cuerpo significativo**

El cuerpo del mimo es significativo en tanto es vehículo de una intencionalidad expresiva, más aún, es soporte de un mensaje artístico que toma una forma particular que podemos denominar *discurso pantomímico*, en cuanto que el mimo *dice y calla*, muestra y oculta, a través de un lenguaje primordialmente no verbal.

### **El sintagma pluridimensional**

Como todo lenguaje, el corporal se despliega en el tiempo, y esto lo ubica en una estructura significativa lineal, es decir que representa una extensión, pero esa extensión no se percibe en una sola dimensión, por lo que deberíamos hablar, más que de significativo lineal, de significativo multilineal y por lo tanto multidimensional.

Lo que nos confirma que la acción en el Mimo, si bien tiene un orden sucesivo en el cual van apareciendo las distintas secuencias significantes, no constituye un continuo homogéneo como en la lengua hablada o escrita.

En el Mimo debemos incluir, además de la dimensión de las sucesiones, la dimensión de la simultaneidad, que se refiere a la coexistencia en un momento dado de varios niveles significantes que permiten enunciar y percibir dos o más elementos significantes a la vez.

Así considerado, el estudio de un lenguaje corporal se centra en el paso de una estructura lineal a una estructura de red, de trama, dinámica y polisémica.

---

<sup>8</sup> Ésta y las citas que siguen de Yves Lebreton están extraídas de correspondencia personal enviada al autor en 1980.

Tomando en cuenta esta realidad pueden intentarse abordajes teóricos sobre las características estructurales de los lenguajes corporales, pero con la seguridad de que no nos encontraremos con modelos de validez universal sino con gramáticas particulares, con sus reglas, principios y códigos singulares, como el que propone Decroux: un lenguaje orgánico en el que no preocupa la comunicación de ninguna idea o historia, y que si eso ocurre sucede a pesar de las intenciones del artista.

Los semiólogos señalan que la lengua es instrumento de comunicación, es decir que tiene un carácter social, pero para que pueda ejercer esa función comunicativa es necesario que todos los actores (hablantes) compartan las mismas convenciones sobre las que se asienta la comunicación (competencia lingüística). Pero cuando consideramos un lenguaje corporal como el Mimo la función comunicativa no siempre ocupa un lugar excluyente y por lo tanto no siempre se puede hablar de mensaje, a veces debemos conformarnos con *simples* sensaciones.

En este sentido, la imagen visual en el Mimo debe pensarse más allá del principio de imitación, porque no se trata (solamente) de imágenes de cosas las que el mimo crea, se trata también de imágenes del pensamiento, de acciones que ponen a la interioridad en escena.

Cuando se habla de la técnica evocativa del mimo, hay en general una asociación directa con la vieja técnica ilusionista de la pantomima que tiene en Debureau su antecedente más emblemático y en Marceau su referente moderno más perfeccionista, con el agregado de que su mundial ha convertido a su estilo en paradigma del Mimo<sup>9</sup>.

Según mi criterio, quedar atrapado en ese paradigma es equivocar el camino; es no entender cuál es el lenguaje del Mimo; es quedarse en el gesto analógico, repetido, monótono, literal... gesto único... mortal... forma anti-teatral y vacía.

Y recurro otra vez a Lebreton que ilustra muy bien las diferencias:

---

<sup>9</sup> El mimo de Marceau está construido, en términos generales, según una estética analógica que tiene su sustento en las técnicas del contrapeso y del punto fijo, las cuales buscan crear la ilusión de la presencia de objetos aunque estos no puedan verse. Marceau despliega una maestría técnica muy difícil de igualar, pero miles de imitadores han pretendido y siguen intentando emularlo, lo que lo ha convertido, seguramente a su pesar, en un estereotipo. En el otro extremo, Étienne Decroux, que reivindica para su mimo corporal la puesta en escena de la interioridad humana y sus grandes temas, se excede en lo formal llegando a poner en escena una verdadera pieza de relojería coreográfica muy lejana a la pasión y la emoción que, para mi gusto, termina aburriendo. Aunque debo decir que para emitir este juicio no me baso en las obras originales sino en las piezas de Decroux que la Compañía de L' Ange Fou, (Soum-Wason) han reconstruido hace pocos años y se encuentran disponibles en video.

Expresar cansancio pasándose el dorso de la mano por la frente – comenta Yves Lebreton- es utilizar un signo convencional; manifestar ese cansancio con un aflojamiento del pecho y del cuerpo significa en cambio revelarlo a través de un “signo biológico” no codificado, pero cuyo sentido es descubierto intuitivamente y revivido por el público, en el instante de su realización.

De este modo el mimo abstracto de Decroux se aleja de la anécdota y de la narración basada en signos convencionales codificados para afirmarse en la vida orgánica y biológica. Instalados en esta perspectiva es muy difícil encontrar paralelos entre este lenguaje corporal con el lenguaje verbal.

El vocabulario del mimo abstracto no se compone de gestos-palabras, como por ejemplo en el Katakali, sino de *influjos* corporales determinados por la íntima relación cuerpo-pensamiento.

### **Analogía y metáfora**

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

Esa preocupación fue tomando forma en indagaciones de diverso tipo que reuní mucho después, no sin dificultades, en *Mimografías*<sup>10</sup>.

Estas dificultades se desprenden del modo en que el Mimo ha evolucionado en nuestro país. Por un lado propuestas innovadoras y originales como las de Elizondo, Sava, Alberto Agüero, Alberto Ivern, Pablo Bontá, Juan Carlos Carta, entre los más destacados; junto a mimos más clásicos y formales, que también se destacan por su alto nivel creativo, como Escobar y Lerchundi, Willy Manghi, Rodolfo Luis Sardu, el grupo Scaramuzza. Mientras que por otro lado un amplio espectro de mimos sigue insistiendo en estereotipos agotados, algunos incluso con gran dominio técnico y disciplina profesional que no los salva del tedio y la falta de creatividad. Y en un tercer lugar, y decimos lugar porque lamentablemente ellos mismos se incluyen en el campo del Mimo, están aquellos que a esta situación le agregan un

---

<sup>10</sup> Víctor Hernando, *Mimografías. Un recorrido por al historia, la teoría y la técnica del Mimo y la pantomima*. Buenos Aires, Centro de Investigaciones del Mimo & Ediciones Vuelo horizontal, 1996.

pobrísimos nivel técnico e interpretativo presentándose ante el público en una muestra de total falta de autocrítica.

Como es lógico, hoy podemos seguir preguntándonos acerca de lo que se considera Mímo y obtener tantas respuestas como personas interroguemos. Voy a intentar a continuación una aproximación personal a esta pregunta.

Básicamente el mímo es aquel que cuenta con sus movimientos, gestos y acciones, pero de estos tres componentes de la puesta en situación pantomímica, como ya lo hiciera notar Ángel Elizondo, la acción es el más relevante.

La analogía imitativa, los ademanes, las muecas (nótese que no hablo de gestos<sup>11</sup>) contaminan con literalidad al movimiento, a la inversa, la metáfora gestual trastorna, incomoda, desliteraliza el discurso.

Cuando pretendemos que cada cosa esté *en su lugar* somos tentados por la inmovilidad. No nos permitimos la confusión y el caos. El *ruido* creador es amordazado por el silencio y nos entregamos a la muerte.

En cambio, la ambigüedad en la que nos introduce un lenguaje como el del Mímo nos envía al campo de lo ilimitado. Por eso hoy podemos hablar también de Mímo cuando estamos frente a una producción que no recurre en absoluto a ningún artificio evocativo como el *punto fijo* que se usa, por ejemplo, para la materialización de una pared.

Las imágenes, como las palabras, pueden ser superficiales y los gestos pueden ser literales; pero el Mímo aparece en todo su esplendor cuando la mirada del espectador se despliega en pensamiento y, sobre todo, en emoción.

Decía en el comienzo que en el campo del arte debemos hablar de lenguajes y en el campo del Mímo, en particular, de un lenguaje corporal, lo que nos hace pensar en un *texto físico*, es decir, estructuras discursivas que cobran sentido a través de un entramado continuo de las relaciones entre las imágenes visuales y la sucesión de acciones físicas.

Esto nos remite a que existe un más allá de las palabras que expresa una realidad *dentro* del lenguaje. Podríamos decir en un primer momento que lo que se pone en crisis no es el lenguaje sino el habla. Y entonces no tenemos otra opción que vincular al Mímo con un discurso que se hace físico,

anti-lengua, habla pulverizada, texto visual, acto significativo... texto escrito en la carne.

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



Obra Atelier

---

<sup>11</sup> Generalmente cuando se habla de gesto se piensa en muecas o ademanes. De este modo se restringe al rostro o las manos un concepto que es mucho más amplio. Un gesto corporal puede revelar un estado interior con un poder de síntesis inigualable.



Obra Atelier



Obra Revelación



Obra La Piedra