



**LA DRAMATURGIA DEL ACTOR-MIMO, DE LA TÉCNICA AL CONCEPTO, UN
LEGADO DE ÉTIENNE DECROUX HACIA UN *TEATRO DEL FUTURO***

DANIEL BAENA DURÁN

Trabajo de grado para optar por el título de

Maestro en Arte Dramático

Programa de Teatro

Facultad de Artes

Universidad de Antioquia

Asesor

GERSON STEPHEN GÓEZ GONZÁLEZ

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

MEDELLÍN – ANTIOQUIA

2019

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi mamá, papá y mis hermanas que me ha dado toda la fuerza para soportar este mundo, en especial a mi hermano Camilo Baena quien me sacó de una para meterme en otra. Gracias al teatro por acogerme en sus manos, sostenerme y dedico cada palabra a las horas en escena que he estado en “silencio” tratando de plasmar mi pensamiento.

También quiero agradecer a todos mis maestros que ha aportado a la reflexión y las búsquedas de un nuevo teatro. En especial al Teatro del Cielo, mis maestros de Mimo Corporal Dramático.

A Sara Q mi cómplice y consejera.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	9
METODOLOGÍA.....	19
1. CAPÍTULO I	
¿EL MIMO CORPORAL DRAMÁTICO?.....	21
1.1. HISTORIA DEL ACTOR Y EL MIMO. UN RECORRIDO POR DIFERENTES MOMENTOS HISTÓRICOS EN EL TEATRO.....	22
1.1.1 CHAMANES.....	26
1.1.2 GRECIA.....	28
1.1.3 ROMA.....	31
1.1.4 MIMO EN EL SIGLO XIX.....	33
1.1.5 MIMO EN EL SIGLO XX (RUPTURA DECRUXIANA).....	35
1.2. LA DRAMATURGIA DEL ACTOR-MIMO.....	39
1.2.1 EL LEGADO DE ÉTIENNE DECROUX.....	39
1.2.2 MÁS PALABRAS SOBRE EL MIMO Y LA POSIBLE MIRADA DE ¡¿LA DRAMATURGIA DEL ACTOR-MIMO?¡.....	48
1.2.3 MI VIDA EN LA MIMA CORPÓREA.....	58
1.2.4 ¿HACIA UN TEATRO DEL FUTURO?.....	60
2. CAPÍTULO II	
PRINCIPIOS DE LA ACTITUD A LA ESTATUARIA MÓVIL.....	63
2.1 TIEMPO.....	65
2.1.1 RITMO.....	65
2.1.2 DURACIÓN.....	65
2.1.3 VELOCIDAD.....	65

2.2 DINAMO-RITMO (<i>DYNAMO-RHYTHM</i>)	66
2.2.1 PUNTUACIÓN.....	67
2.2.2 TOC.....	67
2.2.3 COLAPSE.....	67
2.2.4 TOC GLOBAL.....	67
2.2.5 RESONANCIA.....	67
2.2.6 TOC/RESONANCIA.....	67
2.2.7 TOC MOTOR o SACCADE.....	67
2.2.8 VIBRACIÓN.....	67
2.2.9 PAJARITOS.....	67
2.2.10 SHOW BUSSINESS.....	67
2.2.11 ANTENAS DE CARACOL.....	67
2.2.12 STACCATO.....	67
2.2.13 COLA DE GATO.....	67
2.2.14 FLORETE.....	67
2.2.15 SLOW MOTION.....	67
2.2.16 SCUB.....	67
2.2.17 TOC BUTOIR.....	67
2.3 RITMO –TIEMPO MUSICAL	68
2.4 RITMO – TIEMPO SITUACIONAL O CONTEXTUAL	68
2.5 CAUSALIDAD CORPORAL (DIÁLOGO MUSCULAR Y GRUPAL)	69
2.5.1 TIPOS.....	70
2.5.1.1 BARRA (CANNE).....	70
2.5.1.2 LAZO (BOUCLE).....	70
2.5.1.3 RESORTE (RESSORT).....	70
2.6 FUERZAS	71
2.6.1 CONFLICTO.....	71
2.7 RELAJACION SECRETA	72

3. CAPÍTULO III

CODIFICACIÓN DE UN LENGUAJE PARA EL ACTOR-MIMO.....	73
3.1 SEGMENTOS DEL CUERPO ARTICULADO.....	74
3.1.1 Tronco (Hipocampo).....	74
3.2 DISEÑOS CORPORALES.....	77
3.2.1 ROTACIÓN.....	79
3.2.2 INCLINACIÓN.....	79
3.2.3 PROFUNDIDAD.....	80
3.2.4 TRASLACIÓN.....	80
3.2.5 ORDEN DE LOS TRIPLES DISEÑOS.....	81
3.2.6 EJERCICIOS DE TRIPLES DISEÑOS.....	82
3.3 ESPACIO.....	82
3.3.1 DISEÑOS ESPACIALES.....	82
3.3.2 OCTAVOS.....	83
3.3.3 CAMBIO DE PERFILES Y OCTAVOS EN SUPRESION DE SOPORTE (EXPLICACIÓN DE MOVIMIENTOS).....	85
3.3.4 CAMBIOS DE PERFILES Y OCTAVOS EN TRIPLES DISEÑOS (ORDEN ORIGINAL).....	86
3.4 GRAMÁTICA MANOS Y BRAZOS.....	87
3.4.1 PALETA (PALLETE).....	88
3.4.2 CONCHA (SHELL).....	88
3.4.3 CHAROL.....	89
3.4.4 SALAMANDRA (SALAMANDER).....	90
3.4.5 MARGARITA (MARGARITTE).....	90
3.4.6 BRAZOS DE AGUILA.....	91
3.4.7 MANOS EN HELICOPTERO.....	92

3.4.8 BRAZO EN ARMONÍA.....	92
3.5 DISEÑO DE OJOS.....	92
3.6 ESCALAS.....	93
3.6.1 ESCALA LATERAL SIMPLE.....	93
3.6.2 ESCALA EN ANNÉLE EN PRODUNDIDAD ADELANTE Y ATRÁS.....	94
3.6.3 ESCALA ANNÉLE.....	97
3.6.4 CONTRADICCIONES.....	97
3.6.5 PASO A PASO DE TRIPLES DISEÑOS EN COMPENSACION Y ANNÉLE.....	98
3.6.5.1 EJEMPLO 1.....	98
3.6.5.2 EJEMPLO 2.....	98
3.7 CONTRAPESO.....	99
3.7.1 TIPOS.....	100
3.7.1.1 SUPRESIÓN DE SOPORTE (SUPPORT SUPPRESSION).....	100
3.7.1.2 SISSONE (DE ABAJO HACIA ARRIBA).....	101
3.7.1.3 CARDEUSE (CARDADORA).....	102
3.7.1.4 TOMBER SUR LA TÊTE (CAÍDA SOBRE LA CABEZA).....	103
3.7.1.5 BOUNCE (REBOTAR).....	103
3.8 CONTRAPESO MORAL.....	104
3.9 POSICIONES Y/O POSTURAS.....	104
3.10 POSICIÓN TORRE EIFFEL.....	105
3.10.1 NEUTRA O CERO.....	105
3.10.2 PRIMERA.....	105
3.10.3 SEGUNDA.....	106
3.10.4 CUARTA.....	107
3.10.5 SEXTA.....	108
3.10.6 COWBOY.....	109
3.10.7 PÉNDULO.....	109

3.11 FIGURAS DE ESTILO.....	110
3.11.1 CATEGORÍAS.....	112
3.11.1.1 HOMBRE DE DEPORTES.....	112
3.11.1.2 HOMBRE DE SALÓN.....	113
3.11.1.3 HOMBRE DE ENSUEÑO.....	114
3.11.1.4 ESTATUA MÓVIL.....	117
3.12 TIPO DE DESPLAZAMIENTOS.....	118
3.12.1 CHASÉ.....	118
3.12.2 SUSPENSIÓN.....	118
3.12.3 SUPPLÉMENT.....	118
3.13 TIPOS DE MARCHAS.....	118
3.13.1 PRIMERA MARCHA.....	118
3.13.2 SEGUNDA MARCHA.....	119
3.13.3 TERCERA MARCHA.....	119
3.13.4 CUARTA MARCHA.....	119
3.13.5 MARCHA DE LAS NUBES.....	119
3.13.6 OTRAS MARCHAS.....	120
3.14 DE LA TÉCNICA AL CONCEPTO.....	120
3.14.1 DE LA FORMA A LA METÁFORA O DEL CUERPO A LO POÉTICO.....	120
3.15 COMPOSICIÓN.....	121
3.15.1 ETAPAS DE LA CREATIVIDAD.....	121
3.15.1.1 ETAPA NEGRA.....	121
3.15.1.2 ETAPA BLANCA.....	121
3.15.1.3 ETAPA ROJA.....	121
3.15.2 TRES TIPOS DE GRATIFICACIÓN PARA EL ESPECTADOR.....	122
3.15.2.1 SENSORIAL.....	122
3.15.2.2 MENTAL.....	122
3.15.2.3 PSIQUICA.....	122

3.15.3 SISTEMAS DE COMPOSICIÓN.....	122
3.15.3.1 JAKIE CHAN.....	122
3.15.3.2 CHINO.....	123
4. CONCLUSIÓN.....	124
5. BIBLIOGRAFÍA.....	128
5.1 CIBERGRAFIA.....	130
6. ILUSTRACIONES.....	131
7. ANEXOS.....	135
7.1 EJERCICIOS PRÁCTICOS.....	136
7.1.1 ENTRENAMIENTO FÍSICO.....	137
7.1.2 EJERCICIOS DE ÉNFASIS.....	138
7.1.3 EJERCICIOS DE ESTATUA MÓVIL/ LÍNEA DEL PENSAMIENTO.....	138
7.1.4 EJERCICIOS TÉCNICOS.....	139
7.1.5 PRIMER GIRO.....	139
7.1.6 SEGUNDO GIRO.....	139
7.1.7 TERCER GIRO.....	139
7.1.8 EJERCICIOS PRÁCTICOS PARA COMPRENDER LOS GIROS.....	140

INTRODUCCIÓN

La dramaturgia del actor-mimo, desde la técnica al concepto, partiendo de la técnica del Mimo Corporal Dramático como herramienta para la construcción de escenas corporales para la escena y la construcción de un “nuevo teatro”.

Daniel Baena

La presente investigación tiene como objeto el estudio de [la dramaturgia del actor-mimo], y el método de *Étienne Decroux*¹, el Mimo Corporal Dramático², concepto que decido unir para esta indagación ya que reúne las bases para profundizar sobre dos sujetos, el actor y el mimo; que son los ejes fundamentales en la construcción de [la dramaturgia del actor-mimo], en el arte del actor y su espacio, el teatro. Por lo tanto, en principio es necesario contar con tres espacios para el desarrollo y fortalecimiento del arte: Una escuela, un laboratorio y un teatro. Tres lugares fundamentales para el desarrollo de cualquier investigación. Dicho lo anterior se pone sobre la mesa, en las tablas y en el cuerpo un concepto en el cual excavar, siendo la **hibridación** - entre el mimo y el actor- el término que aglutina las características para ahondar permitiendo expandir los horizontes en el arte del actor en el siglo XXI, donde por años han estado separados por la historia y los autores.

¹ Nacido el 19 de junio de (1898- 1992) en el seno de una familia de artesanos, tuvo una infancia muy feliz. Decroux abandonara la escuela a muy temprana edad, a los 13 años, realizando todo tipo de oficios; como la construcción, pero también fue aprendiz de carnicería, auxiliar de enfermería, fue, por lo tanto, pinto, albañil, tejador, jornalero, cargador, reparador de vagones, lavaplatos, enfermero, cortador de heno y agricultor. Poco a poco Étienne soñaba con ser político y no soñaba con ser actor.

² Para la presente investigación pondré en mayúsculas las iniciales de las palabras para señal la pedagogía de Decroux, cuando se indique lo contrario se pondrán en minúsculas como en el caso de Copeau que veía **el mimo corporal** como una materia para la formación del actor en su escuela.

Dicho lo anterior, la **hibridación** puede definirse como la unión que se da entre el actor y el Mimo que da como resultado el **actor-mimo**, un solo ser capaz de disponer de todos los recursos a merced de cualquier creación. Es aunar las fuerzas de estos sujetos para potencializar desde todos los frentes al desarrollo e inventiva de un “nuevo teatro”, por lo que germina una pregunta que problematiza la presente investigación: ¿será posible evidenciarse el método del maestro francés *Étienne Decroux* por medio de la surgida [dramaturgia del actor-mimo], tomando como herramienta su técnica de Mimo Corporal Dramático³ que contribuya al progreso dramático por medio de la elaboración de una **guía-método** hacia un “*teatro del futuro*” en la ciudad de Medellín? Por lo que el problema nace de una pregunta recurrente que durante la carrera me he planteado y es acerca de [la **dramaturgia del actor-mimo**]. Ya que durante mi proceso de formación, he estado sumergido en lenguaje de lo corporal y en las formas de desarrollar las creaciones, pero sin tener claro cuál ha sido ese método dramático del actor, por lo que ha sido de manera intuitiva por medio de colegas, profesores y directores que han construido sus maneras,-que también surgen de sus propios deseos- pero que de algún modo “no han sido claros” ¿cuáles han sido esos métodos (tangibles) que sirvan para la construcción y elaboración de creaciones escénicas? A lo que, *Ceballos, Edgar en la revista Máscara* manifestó: “*muy poco se ha escrito en nuestra lengua sobre –mima- (...) por tanto para conocerlas, es necesario conocer sus orígenes y lo que cada generación ha descubierto de la antigüedad y aportado a la época contemporánea*” (p. 3); probablemente sea esta una de las razones que motivaron la presente investigación pretendiendo dejar en evidencia la realización de **una guía-método que sirva para la construcción de la dramaturgia del actor-mimo**

³ El Mimo Corporal es un arte dramático del movimiento, que data desde la antigüedad griega y romana. El objetivo del Mimo Corporal Dramático es de introducir el drama dentro del cuerpo. En este medio, el Mimo debe aplicar al movimiento físico esos principios que estén en el corazón del drama: pausa, vacilación, peso, resistencia y sorpresa. El Mimo Corporal dramático quiere representar lo invisible; emociones, tendencias, dudas, pensamientos. La mente.

como base para el trabajo corporal hacia un “teatro del futuro”, como también, al teatro físico, gestual, máscara, clown, teatro clásico y contemporáneo, opera, musicales entre otros géneros y estilos teatrales. Por lo anterior veo la necesidad de fortalecer, contribuir y reitero en plasmar una guía-método como forma de reinventar la dramaturgia -convencional o literaria - para futuras generaciones y por supuesto hacia *un” teatro del futuro”*. *“El teatro solo será digno de su nombre cuando el que actúa se libere del que escribe”*

Después de indagar e identificar el problema acerca del método de la Mima Corpórea, como en realidad llamó Decroux a su pedagogía, lo que en últimas es un nombre con doble apellido, ya que hablar de Corporal Dramático, tácitamente, es hablar de drama, ya que desde el estudio del Mimo Corporal su objetivo es instalar el **drama** en el cuerpo, por lo cual nace un interés, particular, en la presente investigación con el fin de desarrollar un material para las investigaciones futuras, ya que en Medellín se está gestando un gusto por fortalecer el lenguaje teatral desde la técnica corporal; hablo por supuesto desde mi experiencia como estudiante y artista corporal al que pertenezco a un grupo llamado **los Pantolocos**⁴ y a la compañía **El pulpo teatro físico**⁵ que vienen generando preguntas y creando incertidumbres sobre las formas de hacer teatro, mi papel en estos espacios ha sido mantener viva estas preguntas:

¿De qué manera en la investigación se dan los desarrollos sobre la dramaturgia [del actor-mimo]? ¿Cómo se hace? ¿Cómo se escribe? ¿Cuál son sus métodos y quienes

⁴ Son un grupo de actores y actrices de la ciudad de Medellín que desde el año 2003. Gracias a su compromiso sólido y permanente con el oficio teatral y creativo, Los Pantolocos se plantean el propósito de caminar hacia la búsqueda del sentido y las fuentes creativas de arte de actuar; entran entonces las múltiples técnicas, lenguajes escénicos, exploraciones del cuerpo.

⁵ Somos una compañía artística, dirigida por el actor y director Juan Fernando Vanegas, dedicada a la creación de espectáculos escénicos donde el cuerpo del actor y su potencial expresivo son el foco de estudio y herramienta poética privilegiada. El Pulpo laboratorio (formación para el actor- bailarín) Foco de estudio: Posibilidades plásticas y expresivas del cuerpo en el lenguaje teatral. Abordando poéticas, técnicas y metodologías escénicas que se sustentan en el estudio técnico del movimiento.

ya la hacen, cómo lo hacen? ¿Está escrita la guía- método? ¿Cuál es el proceso y la técnica? ¿O simplemente se van dejando llevar por el quehacer artístico?⁶ Y ¿bajo qué método la desarrollan? A mi juicio, hasta el momento no he visto un método en “físico” es decir, **una guía**, que sirva de ejemplo a seguir sobre la dramaturgia del actor-mimo para las creaciones escénicas, cabe aclarar. - bajo la técnica del Mimo Corporal Dramático de *É, Decroux*- en la Universidad de Antioquia y los grupos de la ciudad de Medellín.

De esta manera también surge la pregunta ante las aquellas escuelas o grupos que trabajan el Mimo Corporal, respecto a qué métodos [técnicos] utilizan para sus creaciones, cuáles son los autores y puntos de referencias para sus entrenamientos corporales. Sin embargo, cabe destacar, es sumamente complejo obtener esa información ya que cada uno está en sus claustros y los espacios de debate no son aceptados, aun, por el gremio de la ciudad.

Con base en lo anterior se evidencia y expone un difícil acceso a la comprensión e interpretación del método *Decruxiano* y a sus referentes bibliográficos, **en estado de pureza**, es decir, las fuentes directas que responden de manera respetuosa al legado de *É, Decroux*. Con esto no quiero decir que los que han venido desarrollando la enseñanza y su interpretación del arte del actor lo estén haciendo mal, ni tampoco afirmar que los que lo hacen lo estén haciendo bien. De hecho, el planteamiento es más hacia generar **reflexiones** y **conflictos** en el **saber cómo** (*know-how*) se ha hecho durante los últimos años en la **ciudad de Medellín**.

Teniendo lo anterior en cuenta, lo siguiente fue comenzar a rastrear el fenómeno del Mimo Corporal en Medellín y de qué manera había llegado y cuáles fueron los medios. Esto me pareció muy interesante, llegó el Mimo Corporal por la compañía ***Teatro del***

⁶ El quehacer artístico es todo aquello que las personas hacen de manera intuitiva, son recursos o formas que se van haciendo evidentes en el paso de las creación e investigación, pero que no tienen una fuente específica, ya sea aprendido por la experiencia o aprehendido por su desarrollo creativo.

Cielo⁷ de Ecuador en el año 2011, cuando fueron invitados al Festival de las artes escénicas. Esta compañía trajo su revolucionaria propuesta, dotada de su virtuosismo técnico y estético, que, de hecho, osadamente, estrenaron aquí, en Medellín, su obra *Bruma* en el *teatro Popular de Medellín*. De esta manera la llegada del *Teatro del cielo* generó un boomerang en toda la ciudad, en especial en los grupos y procesos que venían desarrollando una serie de investigaciones alrededor del cuerpo con otros maestros y por otros medios de expresión como la pantomima, el clown, la comedia Dell 'Arte entre otros. Entre esas, ellos hacen un taller en el teatro el **Trueque**⁸ donde llegan alrededor de 20 personas, gustosas de saber acerca de este "nuevo arte". Cabe aclarar, que en Bogotá la compañía teatro **La casa del silencio**⁹ con Carlos Agudelo, que se especializa en el arte de la pantomima y el mimo corporal, quien tuvo la fortuna de estudiar en Francia con el discípulo de *Étienne*, el maestro y grande de la

⁷ La compañía el teatro del cielo, fundada por Martin Peña y Yanet Gómez hace 14 años en la ciudad de Guayaquil en Ecuador. Después de haber estudiado en Londres con los últimos asistentes de Étienne Decroux. Steven Wasson y Corinne Soum en la Escuela Theatre de L'Ange Fou, en Inglaterra.

⁸ La corporación artística y cultural teatro el trueque, es fundado en 2001 por José Félix Londoño Zuluaga, en compañía de algunos estudiantes del departamento de teatro de la UdeA. Quienes inician su quehacer escénico sin contar con una propia sede y difundiendo su propuesta artística en algunas de las sedes teatrales más importantes de Medellín.

⁹ Es un laboratorio de investigación, creación y formación en torno al teatro físico. Su propósito fundamental es la difusión de la técnica del Mimo Corporal Dramático creada por el Maestro Étienne Decroux y algunos elementos de estilización desarrollados por el Maestro Marcel Marceau orientados a la construcción del teatro físico como base formativa del actor.

pantomima *Marcel Marceau*¹⁰, allí también tomó algunas clases con *Steven Wasson*¹¹ en París, uno de los últimos asistentes de *Decroux*¹²

Gracias a esta información opto por generar y hacer visible -así como *Decroux* hace **visible el pensamiento a través del cuerpo**-, en esta investigación, el ideal sobre el arte del actor y se proveerá de manera tangible una “guía”, ya que la técnica se proporciona de maestro a discípulo, pero, que cuando queda instalada en el cuerpo tiende, por lo general, a olvidarse: conceptos, nombres, formas, que si no se plasman en las palabras, paradójicamente, se prestarán para que quede a posteriori una mala interpretación y tergiversación de todo un legado. Ante esto, *Decroux* responde: “*Un artículo, aunque sea abundante no es un curso por correspondencia. Aquí no puedo dar respuestas a esas preguntas y mi mayor logro sería abrir un horizonte*” (*Decroux*, 2000). Sin embargo, difiero de *Decroux* y planteo la necesidad de ver una guía que genere un referente teórico como base para la comprensión de su propio legado.

La escuela, el laboratorio o centro de investigación del arte de actor, sirve para dejar plasmada la manera de hacer poesía con el cuerpo en la escena; independiente del género o contenido. Como también lo hicieron los autores, renovadores del **Arte del actor**, que se sustentaron en un establecimiento “*statu quo*” como es la escuela, un centro de investigación y un teatro, todos, espacios que se necesitan para el desarrollo del arte, hasta hoy día, y en los cuales encontramos, entre las vanguardias del siglo XX el –*Theatre du Vieux-colombier* en Francia, *el laboratorio teatral de Meyerhold* en Rusia, también *el Teatro de Arte de Moscú con Stanislavski*. Posteriormente la escuela de *Boulogne-Billancourt* en Francia de *Decroux*. Luego estará *el laboratorio teatral de*

¹⁰ Marcel Marceau: (1923-2007) fue un mimo y actor francés, comenzó su carrera como mimo en Alemania actuando para las tropas francesas de ocupación, después de la II Guerra mundial. Se interesó en la actuación tras haber visto a Charles Chaplin. Se matriculó como estudiante en la Academia de arte dramático de Charles Dullin donde recibió clases de maestros como: Charles Dullin y Étienne Decroux.

¹¹ Director y fundador del Theatre de L’Ange Fou estudio en la Ecole de Mime Étienne Decroux, Paris 1979-1984.

¹² Comentarios obtenidos en un taller en el 2018 en la Casa del silencio, donde estuve en un taller de Mimo Corporal Dramático impartido por Andrés Velásquez, otro estudiante de L’Ange Fou, compañero de Martin Peña.

Wroclav de Grotowski y el Odín Theatre en Dinamarca con Eugenio Barba como también *el Centro internacional de investigación teatral de Peter Brook* en París, entre otros no menos importantes.

Considérese que la Mima Corpórea es un bello trabajo del cuerpo que surge desde lo físico pasando por lo metafórico, simbólico, [arquetípico] y por supuesto llevándolo al plano de la organicidad, así pues, vale afirmar que no solo pueden ser cuerpos virtuosos. - **“la técnica tiene que hacerse invisible a los ojos del espectador”** –, lo orgánico también va tomando forma cuando se hace presión a la naturaleza del ser humano; y según afirma Diderot: *“la naturaleza es la que da cualidades a la persona”*. Es ahí, cuando emergen y desplazan los cuerpos con el desequilibrio, permitiéndose encontrarse a sí mismo y con su entorno, desde la ruptura de la gravedad y la relación con lo interno/ externo. De manera que lo interno es el principio de todo, para *Decroux* lo interno es lo que genera que un cuerpo sea una escultura, es decir una estatua móvil; un cuerpo pensante. Lo interno es lo que no se puede ver y es lo más complejo de plasmar. Por lo tanto, esa inmovilidad móvil es como la lava de un volcán a punto de estallar. Eso que *Eugenio Barba* llamó lo “pre-expresivo” en la Antropología teatral gracias a los hallazgos de *Decroux*. De tal modo que *“todo debe comenzar desde lo interior; si parte de lo externo, solo es forma”* Por lo que, se dejan visibilizar fuerzas interiores, conflictos producto de patrones de generaciones que, con el rechazo del naturalismo, buscan una **nueva naturaleza del hombre**, *“reconquistar su nueva naturaleza”*, algo que *J. Copeau* llamó: *Esponaneidad conquistada*¹³.

El Mimo Corporal, desde las exploraciones técnicas/físicas sin una sola palabra, excava en los gritos y denuncias a través del arte del actor y su cuerpo, de esta manera

¹³ A medida que estos signos se afirman en justicia, en acento, en profundidad, a medida que toman posesión del cuerpo y de su hábito, estimulan, a su vez, los sentimientos interiores que, poco a poco, se instalan realmente en el alma del actor, la llenan, la suplantán. Es a este nivel de trabajo cuando germina, nutre y se desarrolla una sinceridad, una esponaneidad conquistada, obtenida que podemos decir, actúa a la manera de una segunda naturaleza, que inspira, a su vez, reacciones físicas, confiriéndole autoridad, elocuencia, naturalidad y libertad. (Copeau, p. 32-33 1995, citado por Sofía Gabriele, p. 53 2015)

emerge como imperativa la idea de legar con la presente investigación, una guía que sirva como base para la interpretación y comprensión del actor-mimo. Ante todo, para mantener vivos los caminos y los horizontes planteados por *Decroux*. Siguiendo al igual que él, y a cabalidad, los pasos y procesos teórico/prácticos de manera rigurosa, procurando ser fieles a su pensamiento, sus planteamientos, filosofía y legado, exponiendo la necesidad de abordar [la dramaturgia del actor-mimo] y sus principios para la creación de escenas corporales y escénicas, partiendo de la investigación de un actor-mimo- dramaturgo – director- investigador¹⁴, y teniendo en cuenta que se hará bajo la técnica del Mimo Corporal Dramático de *Étienne Decroux* como herramienta para la construcción de una guía- método. Se hacen eco nuevamente, y se amplían, las preguntas que incentivaron la ruta a seguir con esta indagación en pro de resolver una duda acerca de la dramaturgia del actor-mimo, porque, ¿hace cuánto se viene realizando este concepto?, ¿quiénes son sus precursores? ¿Cómo se ha venido haciendo? En mi opinión: “el actor” es a su vez dramaturgo, actor-mimo, investigador y director de sus propias creaciones. Y en este caso particular no se habla de un autor literario (dramaturgo) sino de un actor-mimo que construye en la escena¹⁵; un actor-mimo que crea en vivo. Como dijo *Decroux*: - “*hace acciones presentes, la representación no es lo que importante*”- por supuesto partiendo de la técnica muy concreta, el Mimo Corporal Dramático.

Es importante recordar que la dramaturgia del actor-mimo, [como concepto] servirá como herramienta metodológica para la elaboración de creaciones de “teatro físico”, teatro gestual, teatro con máscara entre otras teatralidades. Por esta razón se me hace

¹⁴ Partiendo de la historia, ya mencionada en los griegos; donde Tespis fue en todo su esplendor actor, dramaturgo y director de sus propias creaciones por lo tanto un gran investigador de toda su cultura, sociedad y política. Por lo que parto de este concepto como referente. Ahora bien, *Decroux* también fue actor de teatro y cine, compositor/dramaturgo corporal y escénico, director entre muchos otros oficios. Por lo que para mi visión y de la investigación, así se define el sujeto: un complejo de facultades que generan reflexiones estéticas de la visión del mundo artístico.

¹⁵El escenario es el instrumento del creador dramático. Es el lugar del drama, no el de los decorados ni de la maquinas. Pertenece a los actores, no a los maquinistas ni pintores. Siempre debe estar dispuesto para el actor o para la acción. (Copeau, 2002, pág. 291)

necesario fortalecer, perfeccionar, desarrollar o contribuir hacia una guía-método para fortalecer el proceso de investigación, es decir, contribuir a elucidar un lenguaje corporal codificado, que posee unos códigos establecidos para una comprensión de la dramaturgia del actor-mimo y por supuesto para el investigador - director. Un ejemplo de este fin pretendido sería: permitir vaciar el cuerpo de lo que **no necesita**. La guía-método se vuelve en sí un vehículo o canal para desarrollar un lenguaje de comunicación entre el actor-mimo, director e investigador(es). En otras palabras, eliminar a través de este lenguaje todo acomodo cotidiano. El Mimo Corporal como un método que sugiere desde sus principios romper con el naturalismo en el sentido corporal, es decir, es un camino hacia la estilización del movimiento del cuerpo, una estética que se logra únicamente a través de un trabajo técnico. En resumen, permitiría sumergir al actor-mimo en un trabajo técnico codificado para la elaboración de sus propias creaciones corporales y escénicas es decir, adquirir una libertad gracias a cuyos códigos que se aprenden de manera técnica y que a su vez irán tomando una forma (técnica) pura y detallada luego un contenido (concepto) que se verán reflejados cuando se logre una organicidad técnica en la medida que se van abordando de manera teórico/práctica, pasando de lo real a lo metafórico/simbólico, de lo físico a lo metafísico, de lo objetivo a lo subjetivo; a través del instrumento del actor-mimo: **su cuerpo**.

Esta investigación se plantea como objetivos, para lograr sus fines, el contribuir al desarrollo de una guía- método para la dramaturgia del actor-mimo, *-hacia un teatro del futuro-*, que surge como necesidad para la creación escénica por el actor-mimo y para los actores en general, basado en el estudio de la técnica del Mimo Corporal Dramático de *Étienne Decroux*, permitiendo poner en evidencia **una parte** [de la dramaturgia] de su método, técnica y pensamiento filosófico, que ayudaría al trabajo corporal y el lenguaje del actor-mimo en la construcción de:

- Estructuras o sistemas
- Partituras corporales

- Acciones físicas y/o vocales
- Composiciones corporales y/o musicales
- Improvisaciones corporales

Entre otros

Para finalmente aplicarlo a la creación de obras; independiente de su contenido.

Para lograr el fin mayor que se ha mencionado, de manera específica se busca construir una guía-método que parta del trabajo teórico/práctico de las enseñanzas de *Étienne Decroux*, permitiendo de esta manera fortalecer los mecanismos del cuerpo, dominando la técnica del Mimo Corporal Dramático, desde el material, guía-método, que servirá de insumo para la interpretación se procurará también, de esta manera y con base en la guía materializada, alcanzar las nuevas construcciones que permitan la comprensión y aprehensión del legado de *Étienne*, al igual que una nueva visión de la dramaturgia del actor-mimo en la ciudad de Medellín, posibilitándose así la concretización y realización de la guía-método que servirá de **consulta bibliográfica** y también de recurso teórico /técnico para la creación escénica.

Por lo tanto, en la presente investigación presentamos los siguientes objetivos que servirán de sustento y ruta a seguir para llevar a cabo la concreción de la investigación. Y ante la posibilidad escéptica de que no funcionen pasarán a plantearse como hipótesis a ser consideradas como avances para próximas investigaciones.

1. Realizar una guía-método que sirva para aprender y/o interpretar el legado técnico del Mimo Corporal Dramático como principio fundamental para [la dramaturgia del actor-mimo] *hacia "un teatro del futuro"*.
2. Dejar evidenciada la técnica del Mimo Corporal Dramático de *Étienne Decroux*, y hacer visible su legado a través de esta guía-método.
3. Construir una posible mirada [como concepto] de la, surgida, [dramaturgia del actor-mimo] como una herramienta para la construcción de creaciones corporales para la escena.

METODOLOGIA

Para lograr el objetivo planteado utilizaré las siguientes estrategias para el desarrollo de la guía-método de la dramaturgia del actor-mimo que parte de esta investigación, de manera que permita evidenciar un recurso físico y teórico en el cuerpo de los actores para lograr otros niveles de expresión y comunicación significativos para el uso en las creaciones de una puesta en escena.

La investigación- creación en las artes es un método bastante utilizado por las instituciones de artes, y que utilizaré para la elaboración de esta investigación al igual unos aspectos importantes para llevar a cabo este proyecto, a saber:

- El actor-mimo
- La teoría práctica y la técnica pura
- El concepto y la obra
- Posible mirada de la dramaturgia del actor-mimo

En esta medida es relevante tener en cuenta en el proyecto: *“Que no hay obra sin creador, no hay obra sin espectador y no hay creador sin obra”*. Otras razones importantes para esta investigación son la sistematización, y evidenciar la guía- método y su viabilidad. Por lo tanto, desde la investigación es necesario dar a conocer la perspectiva acerca del mundo, el arte, el actor y su postura en la sociedad, en este caso, el mundo del lenguaje corporal, considerando que *“los artistas son peligrosos porque le dan rienda suelta a la imaginación y porque nos contagian con su historias irreales, de mundos que no existen ni existirán jamás”* (Cuartas Daza, 2009). Es por esto que un investigador – creador que se imagina un proyecto, es decir, como artista y sujeto creador, desde la investigación, debe tener en cuenta la capacidad de Re-crearse, re- inventarse, re-hacerse a sí mismo, a su vez, sobre otras bases existentes, para finalmente dar a conocer el mundo interior del investigador- creador desde la

experiencia estética- prosaica, es decir, a partir de las maneras de entender el mundo y cómo se concibe.

El trabajo metodológico estará basado en los siguientes ejes para la investigación - construcción – laboratorio- desarrollo – creación, de la guía-método de la dramaturgia del actor-mimo y el legado de *Decroux*:

- Lectura del libro palabras sobre el Mimo de *É. Decroux* como pilar de la presente investigación.
- Lectura de libros que den cuenta de los antecedentes históricos sobre el Mimo y el Actor.
- Material Audiovisual grabado en las clases y obtenidos de YouTube
- Sistematización de la guía-método con el material reunido en los años de experiencia (bitácora obtenida en la escuela internacional de Mimo Corporal Dramático Ecuador, 2018) y (Grupo los Pantolocos) entre otras.
- Técnica pura del Mimo Corporal Dramático de *Étienne Decroux*
- Obras realizadas con las compañías de teatro

El proceso metodológico hacia una construcción de una puesta en escena debe realizarse desde lo práctico/teórico y de maestro al discípulo, (creador-actor-mimo-investigador-director). Para dar cuenta del material obtenido y verlo reflejado de manera tangible, pondré en los **anexos** un material audiovisual que da un recuento del “**Saber Cómo**” se da a través del Método Decrouxiano y el trabajo técnico, la construcción de una creación escenas corporales y teatrales: “**De la forma al contenido, de lo objetivo a lo subjetivo, de lo físico a lo metafísico**”.

1. CAPITULO I

¿EL MIMO CORPORAL DRAMÁTICO?

1.1 HISTORIA DEL ACTOR Y EL MIMO

UN RECORRIDO POR DIFERENTES MOMENTOS HISTÓRICOS EN EL TEATRO

“Para nosotros no existe la invención. No tenemos que inventar nada, solo tenemos que ver”

El concepto de **actor** y el concepto de **Mimo** según *Decroux*; para él, el Actor es un ser que *“está presente en completo balance, en estado estático (supuestamente debido a su pobre asimilación de su centro de gravedad). - En cambio, el Mimo, está en constante desbalance, en situación de precariedad”* (*Étienne Decroux and his Theatre laboratory*). Dicho lo anterior, desde mi punto de vista y la investigación que estoy abordando, quiero hacer un énfasis en la **hibridación** de estos dos conceptos, ya que *Decroux* quiso, desde un principio separarlos¹⁶ para su escuela y pedagogía. Por lo tanto, se me hace necesario juntarlos y así expandir los recursos técnicos y metodológicos que me permitan, estos dos sujetos, elaborar una investigación con otras posibilidades en vez de negarlos o separarlos, como ha venido sucediendo durante años en la pedagogía¹⁷ de *Étienne Decroux*.

En lo que respecta a la distinción entre Mimo y Actor, se entiende que, para el segundo, en el teatro, el drama se da en una situación o situaciones concretas, por lo tanto, se da a través de un conflicto contextual, o sea, se instala en la situación y los personajes. Donde los espectadores intuyen o van sabiendo cuál es el conflicto, pero los personajes no. Tomemos como ejemplo:

¹⁶ El actor se interpone siempre entre la obra y nosotros. Él nos impide acceder a la poesía. Craig rechaza al actor. Es resolver el problema suprimiéndolo. Copeau, p. 292)

¹⁷ Su fundamento pedagógico se sustenta en la búsqueda de un cuerpo articulado / segmentado, es decir convertir el cuerpo en un instrumento y por supuesto la técnica es una realidad gramatical que permite enseñarse y aprenderse con precisión. Por lo que el tema de la segmentación del cuerpo se vuelve bastante sistemático. Poniendo todo su empeño en el que el Mimo moviese su tronco como el órgano con mayor rango de expresividad, Por lo tanto, más difícil de mover.

No sin antes mencionar la opinión *Eugenio Barba* con respecto a la diferencia como recurso pedagógico como se irán presentando más adelante: “*en el arte, la diferencia es una **ficción** pedagógica que no destruye la diversidad, sino que protege la evolución de cada arte*”.¹⁸

-Hay una mesa y 2 sillas, 2 copas y una botella de vino. Uno de los personajes sentado, esperando, coge un frasco que saca de su bolsillo de la chaqueta y echa unas cuantas gotas en una de las copas. Es veneno. Después entra el otro personaje. Que no sabe lo que está pasando o va a pasar. A esto se le llama conflicto contextual; ya que el drama está instalado en la situación, del espacio y el tiempo. Aquí los espectadores son los únicos que saben lo que va a pasarle al otro personaje. Ya ellos, los espectadores, están en tensión y sufren por el personaje que recién ha llegado.

Ahora bien, según *Decroux*, con el Mímo Corporal lleva creando con el cuerpo desde antes de crear con la palabra. Por esto *Étienne* inicia su búsqueda por desarrollar unas bases sólidas para el teatro de su época, los años de 1945, ya que no estaba de acuerdo con lo que estaba pasando. Por lo tanto, decide cambiar todo a su paso, como también lo manifestó *Jaques Copeau*: “*hay que rehacerlo todo*”. En esa medida, *Decroux* instala el drama en el cuerpo, porque considera que este último pelea contra la gravedad, se vale de todo su potencial corporal para desarrollar su trabajo, con una serie de técnicas que le permiten ver como el cuerpo; “*hace visible lo invisible*” a través de los músculos el pensamiento del hombre.

Partamos del ejemplo anterior, pero desde la visión del Mímo Corpórea:

-Hay una mesa y 1 silla, 1 copa y una botella. Un personaje está sentado, esperando, en este caso los espectadores no saben nada. Aun la situación no se está dando. Primero el Mímo instala su pensamiento a través del cuerpo. Comienza a hacer visible lo que está pensando. Este Agarra la copa Y lentamente comienza a levantarla

¹⁸ Barba, Eugenio; citado por Lizárraga, P. 82

de la mesa. Con sus ojos mira fijamente la copa... Rápidamente su mano hace una contracción muscular y comienza a vibrar, todo vibra. De repente comienza a haber una oposición entre la mano que tiene la copa y la cabeza. Dos fuerzas comienzan a pugnar. La mano quiere ir a su boca, pero su cara no quiere llegar a la copa, todo su cuerpo vibra. En resumen, vemos como a través del musculo, la presión, la velocidad y las líneas del trayecto como también una dinámica corporal, y un ritmo/ tiempo. Comienza a ser visible lo que está pasando. Sus emociones o estados. A todo este Decroux le llamo Conflicto Corporal. Es decir, un cuerpo pensante a través de la articulación de las partes del cuerpo.

Ahora bien, dentro del planteamiento de los dos conceptos en una puesta en escena, perfectamente se pueden dar los dos conflictos: Conflicto contextual y conflicto corporal. Pero, que muchas de las veces en la teatralidad no ocurren los conflictos corporales instalado técnicamente por *Decroux*. Como también se da el caso, en ejercicios técnicos planteado en la “escuela” donde hay Conflicto Corporal¹⁹ más no Contextual. Pero el fin de todo esto es pedagógico para saber diferenciar.

En conclusión, de este pequeño prólogo, voy a utilizar el término **actor-mimo**, con una necesidad de aunar las dos fuerzas y conocimientos que se han dado a lo largo de la historia para fortalecer las dos partes. Por lo tanto, buscar un complemento para el Actor-Mimo y así lograr un **perfeccionamiento**, o un sueño, como también lo ideó *Decroux* en algún momento; donde el Mimo Corporal Dramático fuera un *Arte independiente de todas las demás artes*, es decir, que dejara de ser una expresión auxiliar de la danza y del actor parlante, por esta razón se habla de un arte autónomo. Ya han pasado alrededor de 100 años sobre su trabajo, estética, pedagogía, técnica, conceptualización, escuela, desarrollo y, aún, sigue oculto dentro del arte del actor; el teatro.

¹⁹ Es el sello que representa su búsqueda y que lo explora desde los dinamos / ritmos.

Sin embargo, no todo el mundo lo conoce; como a un *Stanislavski*, *Grotowski* o un *Eugenio Barba*. Teniendo en cuenta que el Mimo Corporal, tampoco hace parte de un estilo teatral, porque si no todas las compañías que usan el Mimo Corporal como herramienta de creación harían sus puestas muy similares. Y eso no se da.

Por otro lado, *Decroux*, sabía que más que un estilo o una forma técnica, estaba desarrollando era un pensamiento Filosófico. Ya que de sus inicios *Decroux* fue un militante anarquista, entonces su ideología estaba basada en la lucha de la humanidad. De que el hombre se alzara y luchara contra todo, de ahí todo su trabajo basado en el hombre, en el obrero, la vida cotidiana. En la lucha por mantenerse de pie. Como lo manifiesta en su libro (*Paroles sur le mime*): “*La mima es un arte prometeico, incita a ponerse de pie*” (Decroux, 2000, pág. 21)

Hablar del actor- mimo es una tarea bastante ardua; ya que implica hablar del ser humano en todo su esplendor. El hombre como un sujeto en construcción, investigación para el hecho teatral. El sujeto llamado actor-mimo, (para esta investigación, así lo nombraré) el ser con mayor relevancia para su arte. El teatro. Por lo tanto, es necesario citar al actor-mimo y dejar plasmado un recorrido histórico, que permita visibilizar el estado de esta investigación, sobre la dramaturgia del actor y sus componentes técnicos para un futuro desarrollo en las puestas en escenas

A continuación, haré un **breve** recorrido histórico sobre la historia del actor y el mimo; una visión acerca de cómo se concebía a estos dos sujetos. Desde su hacer artístico, posturas con la sociedad, relaciones, creaciones, características, técnicas entre otros. Por lo tanto, abordaré la historia del actor y el mimo desde: Chamanes, Grecia, Roma; y en el siglo XIX y XX centraré mi estudio en el Mimo Corporal, una ruptura fuerte sobre la **Mima Corpórea** del maestro francés *Étienne Decroux* y la surgida [Dramaturgia del actor-mimo] y su relación metodológica para la construcción de puestas en escena (obras).

1.1.1 CHAMANES:

Para comenzar con este recorrido histórico acerca del actor-mimo debemos socavar en los antepasados, ya que existe en ellos una gran labor que permite ver el estado de cómo se podía concebir o reconocer cómo sería el actor- mimo en esta época. Se entiende que toda su tradición no respondía a un estilo teatral ni era considerado teatro, pero todas las características que se daban en sus ceremonias, hoy en día, responden a elementos esenciales para las creaciones artísticas, es decir sus vestimentas, sus máscaras, “personajes – animalidades, sus danzas y su música. En esa medida se ve a través de la historia cómo aparece una serie de sujetos que son fuente de inspiración para los estudios sobre el actor-mimo.

Por lo tanto, aparece en los antepasados un ser, particular llamado entre su tradición el **Chaman**. Que tenía las siguientes características en sus actos de ceremonias. Esta interpretación se hace desde el estudio que se viene indagando, no es seguro que sea visto como se concibe en esta investigación, ya que hace parte de la visión que se le está dando al Actor- Mimo. Por lo tanto, el “actor”-*Chaman* en las ceremonias y rituales en los antepasados era llamado; el Chaman o “primer actor”²⁰

El **chamán**²¹, era el responsable de dirigir las ceremonias, era tan bien visto como el maestro, (yo en este caso lo veo como el director-dramaturgo-actor-mimo), es decir, sobre él había un foco en la elaboración de todo el proceso ceremonial con su comunidad. Por lo tanto, él era quien se “convertía” en animal para agradecer a los dioses, por las cosechas, hacer mimesis²² con los recursos de la naturaleza para ofrendar los cánticos y danzas por agradecimiento de todo lo dado a la comunidad.

²⁰ Los chamanes eran una especie de magos, sacerdotes, hechiceros. Cuya influencia en el grupo fue enorme. (César Oliva, 2017, pág. 17)

²¹ Ver figura 1

²² Imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no a través de una narración... mimesis puede significar reproducción o sinónimo más teatral como representación, es decir volver a presentarse, recreación, figuración (Cesar Oliva, pág. 33)

Según lo anterior, me surgen unas incertidumbres, ¿cómo hacían estas ceremonias, no teatrales? Pero que sí respondían a unas estructuras organizadas y realizadas con ciertas destrezas “artísticas”. ¿Qué recursos técnicos utilizaban para las realizaciones de estas ceremonias? Son unas de las inquietudes que surgen a lo largo de este breve recorrido. Pero, para nuestro mundo occidental, todas esas gesticas, movimientos, danzas, sonidos emitidos, (*onomatopeyas*) serían más adelante los elementos esenciales para el teatro. Entonces surge otra pregunta. ¿Era teatro lo que hacían?²³

Segundo, en la medida que avanzaban los tiempos, comenzó a haber una necesidad de modificar sus propios lenguajes, o mejor dicho ya lo estaban, solo que se comienzan a nombrar las cosas por sus nombres, es decir, a darle sentido a las cosas desde un pensamiento más racional, como también a darle sentido desde lo simbólico. Los antepasados tenían muy claro lo que estaban haciendo, pero para los ojos de esta investigación, desde afuera, veo un potencial en la construcción de unos recursos técnicos sobre las formas y los contenidos ya expuestos. Es decir, necesidades de expresión, de conexión con la naturaleza y los dioses. Por esta razón, comienza a hacerse visible los gérmenes de unas teatralidades, desde la construcción con los cuerpos y desde la palabra. Aquí cito a *Antonin Artaud – “Del cuerpo para el cuerpo con el cuerpo desde el cuerpo y hasta el cuerpo”* Es decir unas codificaciones establecidas para ellos, como códigos o gramáticas que se daban a través de las generaciones y legados de sus antepasados, podría decirse, aun, de maestro a discípulo como veremos más adelante con la técnica del Mimo Corporal, que se conserva el legado de enseñanza y pedagogía *Decruxiana*: De cuerpo a cuerpo de voz a voz. Ya para concluir, en este sentido, como dice *Cesar Oliva* en su libro *Historia básica del arte escénico*: - “*En las fiestas de epifanía de aquel lejano mundo se establece una especie*

²³ Aportaciones de modernos investigadores han revelado que los chamanes contaban con un programa de preparación que recuerda al de los actores. Aprendían desde prestidigitación hasta nociones de pantomima, pasando por el arte de fingir desmayos, simulación de crisis nerviosas, vómitos, y un sinnúmero de trucos que daban a su oficio cierto tono didáctico, solo que con una importante diferencia: esas prácticas eran más existenciales que artísticas. (César Oliva, 2017, pág. 16)

de comunicación, poblada de aspectos simbólicos y misteriosos, que inventan formas dramáticas llenas de ideas metafísica". (Pág., 12)

1.1.2 GRECIA:

Se dice que *Tespis*²⁴, considerado un dramaturgo del siglo VI a. de C., fue el "primer actor" de toda la historia, y que incluso fue el que "inventó al actor" (César Oliva, 2017). Él andaba en su carro (ya que fue desterrado por *Solón*²⁵) haciendo representaciones narrativas (*epopeyas*) por todos los pueblos de Atenas. Se puede inferir que se le puede nombrar, hoy en día, como un dramaturgo-director- actor. Es importante recalcar que los griegos fueron los que consiguieron dar paso de la narración hacia un lugar más teatral. Es decir, de las *epopeyas* (historias) a la *narración más acción* (cuerpo y voz) Así, poco a poco la acción fue logrando tener más auge en el terreno del teatro lo que significó, para esta época, un avance importante para los inicios sobre el significado de la acción, como lo dice, *Cesar Oliva, "el actor ayuda a mostrar más objetiva y realista la acción"* por lo que lo "*a mayor número de actores, posiblemente, aumenta la acción y disminuye la narrativa"* (César Oliva, 2017, pág. 23) es decir, es otro gran paso hacia la construcción de puestas corporales y visuales a través de los cuerpos de los actores.

Por lo tanto, los dramaturgos como *Sófocles* y *Eurípides*²⁶ insertan un número mayor de actores, pero ocurre algo bien particular; y es donde se podría dar inicio al actor corporal o actor no parlante (**mimo**) Ya que ponían en escena un "**actor mudo**" que

²⁴ Ver figura 2

²⁵ Solón fue un poeta, reformador político, legislador y estadista ateniense, considerado uno de los Siete Sabios de Grecia.

²⁶ Los grandes trágicos aumentaron su número: con Esquilo aparece el segundo actor (deuteragonista); con Sófocles el tercero (titragonista); y por último Eurípides continua con tres actores e introduce uno más que **no habla**. (César Oliva, 2017, pág. 36)

servía para ayudar a la acción del protagonista o actor principal. Así, podría decirse, aquí, es donde aparece el Mimo entre los griegos, *“aunque se dice que el mimo es a la vez más primitiva y estable, ya que es el instinto de imitación de todos los pueblos”*. (Briceno, pág. 114)

En Grecia las expresiones faciales eran todo un arte llevado al máximo **refinamiento**, es decir, las habilidades del gesto, de los movimientos de los brazos y cada parte de sus cuerpos, eran casi como los acróbatas de nuestros viejos tiempos. Sin embargo, el mimo en Grecia, arte que apareció en el siglo V a. de C., y a pesar de sus facultades, era dialogado, es decir literario. *“Muy cercano a la comedia, con escenas bufonescas, parodias o sainetes animados de la vida ordinaria”* (Briceño Jauregui, 1969, pág. 115) Por lo tanto, el mimo de esta época, servía de esparcimiento para los pueblos. Por lo que encontramos al representante, más famoso, de los compositores de mimos, *Sofrón de Siracusa*, quien llevó a considerar el mimo como un **género literario**. Por lo que se llega a decir que el mimo es lenguaje popular, ya que suele estar cargado de indecencias y trivialidades, por lo tanto *“el objetivo del mimo, no es sino la carcajada”* (*mimo geloino*) (Briceño Jauregui, 1969, pág. 116) Sin embargo, otro gran representante de los mimos fue *Herodas*, poeta y escritor de los llamados *Mimiambos*, que son composiciones breves; el diálogo es mantenido por dos, los demás que aparecen son aludidos y no llegan a tener uso de la palabra, la utilización del lenguaje no es natural, es decir es artificiosa. Entre otras características que aparecen en estas composiciones realizadas por *Herodas*.

Agregando a lo anterior, el mimo griego eran bailarín, cantante, actor y acróbata; su principal trabajo era el de la **imitación** y la caracterización de los personajes de la política y el pensamiento. Por esta razón, el mimo²⁷ fue utilizado como entretenimiento en el entreacto de las, muy largas, comedias y tragedias. **Esto indica que el mimo era**

²⁷ Los mimos griegos también conocidos como bufones o phlyakes vestían con trajes ajustados y llevaban consigo coronas de yedra y violeta. Sus espectáculos consistían en marchas y cantos al estilo Baco – un tanto obscenos.

de un rango muy bajo o subalterno que ocupaba en la escena de la época. Por lo que después no pasará con el Mimo Corporal de *Decroux*.

Finalmente, el mimo es “pobre” en todos lo que respecta a elementos, es decir “*el mimo vive al margen del teatro*”, ya que se desarrolla, en sus inicios, en las plazas públicas y calles. Se infiere que el mimo, no era considerado un arte independiente, como veremos más adelante en el siglo XIX con *Étienne Decroux* que lucha por hacer del arte del actor, la Mima, un arte completamente independizado de las demás disciplinas. Dicho de otra manera, quiso hacer de su técnica el Mimo Corporal un legado, una codificación al punto que estuviera muy cercano a los orientales con su codificación y su lenguaje propio.

Para finalizar el mimo griego: dentro de la infatigable búsqueda de recoger los testimonios que den cuenta de la historia del mimo que ha sido trasmitida por los tiempos en la antigüedad y con el intento de situarlo en unos orígenes específicos y buscando la manera de que sea coherente y, por lo tanto, continúa desde los inicios hasta el final de la época antigua. Sin embargo, a veces, queda un poco frustrada la tarea ya que es difícil mantener esa coherencia histórica debido a su amplitud y visiones acerca de este “género” “estilo” o “forma” llamada Mimo. Por lo que *Wiemken*²⁸ concluye que el término mimo no designa más que una cierta forma de practica escénica cuyo rasgo definitorio es la improvisación (Melero, pág. 12) por lo tanto, surge una pregunta, es entonces ¿el Mimo un género? Por lo que pensarlo es un equívoco tanto que no puede ser semejante a la tragedia, la comedia o el drama satírico ya que en él puede haber un error metódico, que la literatura griega, frecuentemente, ha tratado de hablar sobre un género mímico y también ha tratado de entender sus características y esbozar su evolución e historia (Melero, pág. 11) dicho lo anterior y con esto termino este ítem, el mimo no cuenta con unos propósitos éticos ni pedagógicos, y se define como un realismo de imitación fiel a la vida, de un arte que consta de la observación muy aguda de los detalles intrascendentes para definir el carácter de un

²⁸ Helmut Wiemken (Carlo Rudolf). Nació en 1926, es un estudioso y traductor literario alemán.

personaje o definir su fuerza dramática de una situación; por lo que el mimo viene siendo para los griegos un género literario imponiendo una ardua tarea, a la historia de la literatura.

1.1.3 ROMA

El mimo es considerado como uno de los orígenes del teatro romano y se introdujo en el siglo I a. de C. Los espectáculos se daban sin máscaras y los papeles eran interpretados por mujeres donde al finalizar la función terminaban desnudas. Por lo que recibía el nombre de *nudatio mimarum*. Séneca en su texto: *epistolares morales*, comenta que el término mimo se transformó al sinónimo de *Meretrix*, es decir Puta o prostituta. Sin embargo, *Livio Andrónico* 270- 200 a. de C., es considerado como el creador del mimo y por lo tanto actuaba sus propias producciones, aunque sus historias no son verídicas por los historiadores.

Por otro lado, dos *mimógrafos* de la época llamados *Décimo Labelio* y *Publilio Siro*, confirieron al mimo un carácter moral con textos que incluían máximas, sin embargo, los mimos populares se representaban sobre pequeños escenarios y en la medida del tiempo estas representaciones fueron logrando una posición y pasaron a ser los intermedios (*embolias*) o finales (*exodia*) pasando a actuar en escenarios de piedra, de esto modo los argumento del mimo romano eran muy diversos en los que se encontraban:

- Escenas de la vida popular
- Temas mitológicos
- Parodias de comedias y tragedias

Hasta tal punto de haber espectáculos pornográficos por lo que alarmó a los padres de la iglesia manifestando su odio hacia estas manifestaciones condenando al **mimo** y la

atelana²⁹. Se trataban, por lo tanto, de farsas que no dejaban de ser los intermezzos de la comedia y la tragedia como pasaba también con los griegos; seguían estando al margen del teatro. Por lo que el mimo, poco a poco, sustituyó a la atelana por lo que finalmente fueron tildados de “ociosos, obscenos y venenosos (*deletéreo*) para el bello sexo” (*Tertulio, de Spectaculis XVII*). Sin embargo, a pesar de estas acusaciones los mimos hacían parodias de los ritos de la religión cristiana que comenzaba a difundir sus comienzos. El propósito de los mimos era conquistar o cautivar a los intelectuales paganos ya que eran muy frecuentes las parodias de los bautizos y los sacrificios de los mártires. Por lo que el mimo junto con el pantomimo³⁰ se convirtieron en los espectáculos más preferido por las masas populares, de ahí que su éxito fue incesante.

Dicho lo anterior el mimo estaba acompañado por una orquesta que se componía con los siguientes instrumentos (*alutista-citaredos-percusionistas-tímpanos y scabella*)³¹. La música, por ocasiones, tenía un papel más relevante como lo manifestó *séneca* refiriéndose a los pantomimos: “en nuestras representaciones de pantomimas hay más cantores que espectadores en el teatro” (*Epistolares morales*).

Por otro lado, tenemos al actor y su oficio que era muy mal visto, ya que eran los esclavos o libertos que salían a trabajar al mundo del teatro; por lo anterior eran denominados a los actores – *histriones*³²- desde un sentido despectivo; a causa de este adjetivo eran considerados limitados en materia jurídica. El teatro en la Roma republicana tuvo que adaptarse debido a las grandes competencias y atractivos de la

²⁹ Género literario clásico, también conocido como farsa atelana: obra de teatro latina que era breve y cómica.

³⁰ Era un espectáculo en el cual un bailarín llamado, pantomimo, danzaba y llevaba máscaras de boca cerrada. En realidad, este no hablaba, sino que empleaba la gestualidad del cuerpo y las manos para interpretar los distintos personajes y tramas. Ver figura 3

³¹ Ver figura 5

³² Histrión es sinónimo de actor y de forma más específica 'actor de teatro'. Desarrollado en la tradición de las representaciones dramáticas en la Antigüedad clásica se ha asociado también a los actores disfrazados del teatro popular, a los "saltadores" o saltimbanquis toscanos

época, como lo eran los circos y las luchas de los gladiadores (Terencio, *Hecyra* vv. 9-57), por lo que tuvieron que buscar otros espacios y así una necesidad de mantener a su público para no verse eclipsados por la diversidad de formas y por lo tanto diversiones que se daban en Roma. Así, pues, el mimo como el actor de teatro tuvo que anclarse con sus parodias, farsas, sketches cortos, acompañados de música y danza con la aparición del cristianismo. Debido a todo esto hizo que perdiera la solemnidad que se había ganado en Grecia, donde era más un ritual sagrado que un simple y entretenimiento vulgar y obsceno.

En conclusión, “el mimo greco-romano coincidía en la temática ligera, festiva y obscena por lo general”

Al igual que el mimo, este género era de corta duración, con una acción intensa que no permitía el aburrimiento del público, todo ello acompañado por música. Parece ser que estas características son las que encumbraron al éxito a ambos géneros teatrales llegando incluso a sustituir a los géneros clásicos de la tragedia y la comedia. (El Mimo. (s.f). En Wikipedia recuperado el 1 de agosto del 2019 en <https://es.wikipedia.org/wiki/Mimo>)

1.1.4 MIMO EN EL SIGLO XIX

“la pantomima cierra la boca al orador; el lugar de este está en el pulpito y no en el teatro” (Meyerhold V. E., 2016, pág. 172)

Mucha gente que descubre el Mimo tardíamente puede creer que se trata de un capricho momentáneo. Pero algo si debe decirse y es que el Mimo ha sabido sobreponerse a los poderes de las distintas naturalezas que han querido, por años, detenerlo y por lo tanto solo han conseguido “acallarlo” por lo que suena (a una paradoja), pretendiendo desviar su verdadero sentido de un arte independiente, donde de alguna manera las demás artes han bebido y alimentado sus formas (Hernando,

1996, pág. 9) de esta manera el arte del Mimo ha atravesado las más variadas e imprevisibles alternativas, siendo un género para-teatral, un entretenimiento de relleno entre actos de las tragedias griegas, pasando a ser el preferido de los pueblos romanos por sus recorridos por las plazas y todo tipo de escenarios, siendo un burlador e improvisador, de esta manera pasó a ser severamente perseguido y marginado, sin embargo hoy es una de las manifestaciones más mágicas y artísticas.

Ya en el siglo XIX aparecen 2 personajes o mimos que resucitan el juego histórico, ellos son: Pilades y Batilo en realidad hablamos de *Grimaldi* (1778-1837) y *Jean Gaspard Deberau* (1796-1846), el segundo entregó su arte en compañías ambulantes como “Los funámbulos” que recorrieron Europa Central, sin embargo se reitera cómo este arte, como pasaba en la antigüedad, no dejaba de nutrir a las demás artes entre ellas la comedia y la tragedia por lo que sigue, aun, moviéndose por un mundo marginal como en aquel entonces. *Gaspard* fue considerado uno de los grandes del Mimo tanto que en su lápida aparece el epitafio: “*el hombre que dijo toda la verdad sin decir ni una palabra*”; por otro lado, tenemos a Grimaldi de origen italiano, es él quien dará origen al popular Music Hall Londinense, es precisamente en estos espectáculos, que también se llamaron “Variedades”, donde se formaron Oliver Hardy, Charles Chaplin y Buster Keaton, entre muchos otros. (Hernando, 1996, pág. 31)

También vemos que la mima y la muy nombrada pantomima (moderna) han recibido golpes bajos, **el teatro ha puesto en duda sus cualidades como para considerarla un género autónomo** (p, 15), de ahí que un ejemplo de esta desvalorización es la categoría de **auxiliar** o complementar el trabajo de entrenamiento actoral, que aún hoy se le atribuye; por ello la pantomima se ubicó en los teatros de los suburbios. Así pues, la pantomima queda como un subgénero dramático de la mima que consiste en contar historias, superficiales, mediante la mímica, es decir, sin diálogos ni palabras donde los órganos principales son las brazos y el rostro apoyados por gestos corporales, por lo que acabó siendo un arte puramente mudo, donde el significado se transmite a través

del gesto, así, el nuevo actor sustituye las máscaras por las muecas; pretende imitar lo más exactamente posible las caras descubiertas en la vida.

1.1.5 MIMO EN EL SIGLO XX (RUPTURA DECRUXIANA)

(...) el arte dramático se había reducido a la mínima expresión de la anécdota y la circunstancia. Como señala Copeau, en aquellas condiciones el arte dramático no podía competir con el cine y la novela, porque no ofrecía una idea del mundo a aquellos hombres de los principios del siglo XX que estaban ávidos de respuestas y alternativas a la realidad que vivieron” (Copeau, 2002, pág. 41)

- **¿QUIÉN ES ÉTIENNE DECRUX EL MAESTRO ARCANO?**



Étienne Decroux –Pieza el Carpintero, la cual terminó en 1937

Foto: Étienne Bertrand Weill

Nacido el 19 de junio de 1898, y murió el 12 de marzo 1991, en el seno de una familia de artesanos, tuvo una infancia muy feliz. *Decroux* abandonara la escuela, a los 13 años, una edad muy temprana, realizando todo tipo de oficios; como la construcción,

pero también fue aprendiz de carnicería, auxiliar de enfermería, fue por lo tanto, pintor, albañil, tejador, jornalero, cargador, reparador de vagones, lavaplatos, enfermero, cortador de heno y agricultor. Poco a poco *Étienne* soñaba con ser orador y no pensó en con ser actor. Cuando contaba con 25 años de edad, vio una publicidad en un periódico que decía que se buscaban actores para hacer parte de la *Escuela De Copeau de Vieux- Colombier*, en Francia. *Decroux* asistió a la entrevista donde le *Copeau* le preguntó: - ¿le gusta el teatro? A lo que él, sin gustarle ni nada, respondió: - “Sí”. Ya que su único propósito era aprender dicción y el arte de la oratoria puesto que su fin era ser político. Fue un militante anarquista donde finalmente cambio fue su propio pensamiento y la visión del teatro, sin perder su naturaleza de militante, renuncio al teatro político, ya que su obsesión era cambiar los fundamentos del teatro más que las historias que cuentan.

Étienne Decroux hace una ruptura por todos los frentes, es decir, da pie al comienzo de un nuevo teatro, la manera de ver el arte del actor y las reglas del teatro y su espacio. “La mima renace”, *Decroux* es el principal renovador de la idea de Mimo, ya que no seguirá el concepto que se tenía del él hasta entonces; toma el termino Mimo de la manera más clásica³³, es decir, como un **imitador**, pero del pensamiento a través del cuerpo, distanciándose así de cómo lo concebía el mimo y la pantomima en el siglo XIX, que era la imitación de la vida cotidiana de una manera estereotipada realizada por los brazos y el rostro.

Decroux elimina de tajo las manos y el rostro, cubriendo la cara con un velo, con lo cual permitía que el cuerpo como unidad se expresara; de esta manera elabora una doctrina bastante compleja que mantuvo erguida y hasta hoy se sostiene. El mimo era para *Copeau* únicamente una materia para la preparación del actor, pero *Decroux* saca de la escuela de *Vieux- Colombier*, El Mimo Corporal (*Mime Corpórea*,) debido a sus

³³ Esta aclaración me la proporciona Juan Fernando Muñoz, actor y cofundador de los Pantolocos, en una conversación que me generó bastantes luces.

posibilidades más allá de ser solamente una materia, y formuló un arte **autónomo** y **autosuficiente** creando en 1940 su propia escuela.

“Étienne Decroux supo explorar el nuevo filón y desterró definitivamente la palabra del escenario [desterró a la música, el vestuario, escenografía, maquillaje, iluminación, artes plásticas hasta tal punto de desterrar al actor de teatro] creando un lenguaje singular, o más bien recuperándolo: el mimo corporal” (Copeau, 2002, pág. 41)

Decroux, era visto como un ser bastante impugnador, fastidioso, modesto, independiente, por lo que siempre se resistió a dar entrevistas y estar en boca de los medios, además era un maestro con autoridad, sus asistentes lo consideraban una persona poco maleable y difícil de integrar en algún clan, por lo que *Étienne* prefirió los grupos minoritarios y libertarios. Esto conlleva, de alguna manera, a que, actualmente, sigue siendo ignorado por la mayoría de diccionarios, enciclopedias y desconocido por las instituciones y poderes políticos (*Decroux, 2000: 7*)

La base del Mimo Corporal era ver el cuerpo como una unidad completa, establecida por unos códigos que sustentaban la expresión del cuerpo y donde su principal foco era el **tronco**, por lo que, a las demás partes, como los brazos, el rostro y las manos, les dio un papel secundario.

Por otro lado, tenemos a un coprotagonista del proceso y renacimiento del Mimo, es *Jean Louis Barrault*³⁴ que *Decroux* conoció en 1931, y quien le sirvió este último de colaborador en la construcción de su lenguaje, el Mimo corporal, de ahí que gracias a Barrault pudo definir su teatro. *Decroux* tuvo una obsesión y era cambiar los fundamentos del teatro más que las historias que cuenta, por lo que manifestó en su libro *Palabras sobre el mimo*:

³⁴ (1910-1994) Fue un célebre actor, mimo y director francés.

“No creo que la función de la mima se mostrar especialmente que una doctrina es mejor que otra, que el capitalismo es mejor que el socialismo. La mima es un arte prometeico, incita a ponerse de pie” (Decroux, 2000)

En el otro lado de la historia, *Stanislavski decía: “para el arte nuevo, se necesitan actores también público nuevo, con una técnica completamente renovada”* Por lo que el anti naturalismo era la brújula artística, es decir, una búsqueda hacia lo abstracto y simbólico partiendo de un teatro de convenciones conscientes que tanto el espectador como el actor deben tener presentes permanentemente. (Meyerhold, 2005).

De esta manera *Decroux* codificó su lenguaje como un músico conoce las escalas musicales, todos pueden estudiarlas, pero dependerá de cada creador su utilización artística basado en los elementos técnicos para expresar su propio universo y por lo tanto el de los demás. *“Decroux actúa con su cuerpo como se toca un violín”* por lo que es fácil para el actor **que no posee una técnica del cuerpo**, decir que el que la tiene está encasillado o bajo la sombra de alguien, pues esto resulta bastante errado ya que los recursos técnicos representan la libertad artística del actor. Aquel estudiante que se sumerja en el lenguaje del Mimo Corporal trabaja y se esfuerza por plasmar en su cuerpo líneas poéticas, que más adelante le servirán para sus propias creaciones, ya que el estudiante “puede no ser libre” pero el artista sí lo es. A lo que *Corinne Soum* responde a los estudiantes: “hay cosas que no son permitidas aquí y ahora, pero cuando ustedes salgan de la escuela hagan lo que quieran” (Vásquez Peña, 2015)

Todos los alumnos que pasaron por los brazos de *Decroux* veían en él un ser autoritario, igualmente había una pasión intacta y una especie de nostalgia por el mundo militante que se agitaba en él como una brújula moral, y que alimentaba su sentido del desafío y su deseo de ver surgir un teatro “heroico” de acciones físicas donde el actor **“hace”** en vez de concentrarse con “decir”. (Decroux, 2000) De esta manera *Decroux* saca al actor de sus cómodas actuaciones, por tanto, lo “desnuda” de todos los elementos y lo deja solo con su presencia y esencia en la escena.

Desnudar al actor. Adoctrinar al actor. Someterle a una influencia superior a la de la mera instrucción profesional. Despertar en él curiosidades ajenas a la rutina (
(Copeau, 2002, pág. 292)

1.2 ¿LA DRAMATURGIA DEL ACTOR-MIMO?!

1.2.1 EL LEGADO DE ÉTIENNE DECROUX

Lo que caracteriza a nuestro mundo es que está sentado. La mima corpórea se levanta, se divierte representando al mundo, estar en la mima es ser militante, un militante del movimiento en un mundo que está sentado. Decroux, 1978.

El encuentro con *Decroux* y el Mimo Corporal Dramático llegó en un clic en el año 2013. Inmediatamente el gusto por el trabajo del cuerpo se potencializó significativamente, - recuerdo esta frase de *Fernando Soto*: “*Aquí el habla es un cuerpo el cuerpo es una mirada*”, [el cuerpo lo es todo]. De modo que comencé a ver todas las posibilidades que el cuerpo podía desarrollar y comunicar como instrumento. Así que me sumergí en la técnica del Mimo Corporal sin conocer su método, sin embargo, no podía del asombro por cada cosa que veía a través de videos, todo un universo por descubrir. Ver cómo cada parte del cuerpo es expresiva, es decir, cada segmento tiene todo un lenguaje estructurado y codificado por el mismo *Decroux* en sus años de investigación en Francia hacia los años 60 después de haber iniciado en la escuela de *Jaques Copeau*, y posteriormente en la escuela de *Charles Dullin*³⁵, donde después fue maestro, y más

³⁵ Charles Dullin: actor y director excepcional francés, nació el 8 de mayo de 1885 y murió el 11 de diciembre de 1949, atraído por un teatro alejado del verismo. Dullin hace parte del movimiento de renovación del teatro francés,

adelante en su propia escuela, su casa, hacia los años 1964-, donde comienza la investigación una búsqueda a fondo sobre el cuerpo, es decir, un cuerpo que hace visible su pensamiento a través de éste, y yendo más allá es un interés sobre el hombre y sobre los hombres, además sobre la naturaleza del ser humano y sus relaciones con los demás, sobre el destino mortal que a todos nos junta(p.73)

Así pues, el cuerpo del **actor-mimo** lo es todo en escena, o sea, es objeto, sujeto, drama, conflicto, música y todo se logra a través del cuerpo. En otras palabras *“el teatro es un arte del cuerpo”* o como diría *Eugenio Barba* –*“La cultura es el cuerpo, por lo tanto, en el cuerpo tenemos todo lo necesario para comunicarnos con el interior/exterior y viceversa”*. Como resultado de toda esta búsqueda se ve al Mimo Corporal como el todo para el teatro; es por esa razón que se dice que *“el teatro [Mimo] es el arte del actor”*. Así lo manifestó *Decroux* en su libro palabras sobre el mimo: *“en el lugar de ver en nuestra mima una preparación para el teatro parlante, visualicé en este una de las preparaciones para la mima”* (Decroux, 2000, pág. 74), es decir, la pintura puede vivir sin el pintor, la música sin el intérprete, la poesía sin el escritor, pero el teatro no podría existir sin el actor- mimo posiblemente no habría teatro.

Por otra parte, *Decroux* fue un poeta de la escena, con sus palabras y técnica logró agrupar los trabajos de la cotidianidad: esto permitió que la Mima fuese en todo el sentido más humana, terrenalizó las demás artes, haciendo de ellas una potencia para la Mima Corpórea en todo su esplendor, ante todo, el trabajo con el Mima Corpórea te hace ver y creer lo imposible; lo logra, únicamente a través del cuerpo. Según *Decroux* (1942) *la Mima* permite crear desde un cuerpo artificial, esculpir el aire, hacer sentir donde empieza y dónde termina el verso, ser esculturas y escultores a la vez. Porque *“si no se estudian los artificios” no se puede ser más que naturalista. (...) la Civilización es la Guerra contra la Naturaleza”* citado por *Marco de Marinis*. De ahí que sus palabras son re inventivas para la búsqueda: *“fui hecho para amar la mima”*.

por lo que tuvo mucha simpatía con Decroux, le otorgo mucha libertad para crear sus papeles, le presto el escenario del Théâtre de l'Atelier donde dio sus primeras clases de mimo y presentar sus primeras obras de mima.

En *Decroux* encontré todo lo que un estudiante- actor-mimo necesita para encontrarse a sí mismo. Ya que “*la mima es a la vez estatuaria y estatua*”, es decir, mientras el actor toca el aire es aire a la vez, como también puede ser árbol y ser las hojas al mismo tiempo y de repente puede ser viento y volverse un huracán. Pero para que se pueda dar esta abstracción o metáforas se debe partir del trabajo riguroso y técnico; *Decroux* a esto le llamó “*la metáfora inversa*”³⁶, a saber: la forma de lograr lo metafísico únicamente a través de lo físico y no al revés. Ampliando un poco estas palabras se entiende lo físico, objetivo o lo visible como tocar una mesa, de allí podemos ir a lo metafísico; que sería en lo subjetivo tocar el **alma**. Por lo que:

Decroux propuso mucho más que una técnica, un sistema o un método, suscitó en el actor, el descubrimiento del “cuerpo-pensamiento” por lo que exigía una ética de trabajo, provocando una experiencia sobre sí, dentro de sí, de sí mismo, dirigida hacia lo demás. (p.72)

Dicho lo anterior suena muy abstracto, ¿el cómo lograr hacer posible todo esto aquí plasmado? Es una respuesta que se da cuando se sumerge en este lenguaje corporal. Con la técnica es posible “*hacer visible lo invisible*” por lo que *Decroux* se denominó como “*un materialista espiritualista, estoy seducido por lo espiritual cuando la idea encuentra una solución material*” (*Decroux*, 2000, pág. 16).

Son pocas las palabras para describir el legado de Étienne, solo es un esbozo de lo que es el pensamiento filosófico, la filosofía del movimiento del cuerpo que luego sería la filosofía de vida y de ella una propia visión del mundo. Ante todo, esto me ha tenido cautivado, casi como un adepto de su legado sobre el arte del actor. Por lo que no puedo dejar por fuera los antecedentes que indujeron a *Decroux* a el estudio arduo y renovación del arte. Para este caso debo citar por lo menos a los más relevantes en todo el proceso de renovación del teatro de finales y comienzos del siglo XIX y XX,

³⁶ Es la construcción de lo espiritual, comenzando única y exclusivamente por lo físico. Peña, Martín: 41:2015

comenzando por Jaques Copeau³⁷ que plateó: *“no puedo jactarme de haber transformado la naturaleza del actor. Pero la he disciplinado”* (Copeau, 2002, pág. 37); y que además de sus búsquedas de rehacer el teatro de su época siempre buscó la naturalidad mas no el naturalismo, es decir una búsqueda insaciable hacia el “impulso vital” es decir, hacia el servicio del **progreso humano**. Por otro lado, fue Copeau uno de los primeros directores que incitó a dar la espalda al público por parte de sus actores. Contrario a la tesis de Copeau, Diderot en *la paradoja del comediante* afirma: *“(…) puntualizando los defectos más comunes de los cómicos (...) los actores no podrían ser oídos si daban la espalda al público, no podían actuar sentados, etc.”* (Diderot, 2003, pág. 37). De este modo, abro un paréntesis para citar a Diderot como un gran renovador del arte de la interpretación del actor para el año de 1830, porque *“el arte del actor no es un producto de inspiración por las musas. Sino que debe verse como un ejercicio de profesionalidad que se adquiere, por medio del estudio, la reflexión y la praxis”*. De esta manera planteó reflexiones en los modos de interpretación y sus relaciones con la sociedad y la preparación del actor. En su libro *La paradoja del comediante* – predica el estudio y la preparación exhaustiva del actor y su interpretación de sus papales, y marca una característica, fundamental, en el actor: entre los hombres sensibles y los hombres fríos, es decir, en aquellos hombres que son observadores que conocen las pasiones sin padecerlas. Dicho de otro modo - *“el comediante no debe sentir, sino hacer sentir al público”*.

De esta manera con Diderot y Copeau ya comenzaba a surgir *“un teatro del gesto y del ritmo, el lenguaje codificado de la expresión corporal”* donde - el drama quedaba impregnado en el cuerpo de los actores-, pero más allá de su adiestramiento corporal su mayor anhelo era que sus actores fueran **sinceros** aunque manifestó *“la cuestión de la sinceridad es demasiado compleja para examinarla aquí”* En estas palabras se puede vislumbrar los antecedentes del Mimo Corporal Dramático que luego Decroux

³⁷ Jaques Copeau: (1879 -1949) es uno de los maestros, renovadores, del teatro del siglo XX y es un punto de referencia en muchas cuestiones relativas a las artes escénicas. Se trata de un pensador profundo, alimentado por una intensa espiritualidad.

desarrollará en los años posteriores de haber participado en la escuela de *Copeau*. Sin embargo, se dice que realmente el padre del 'mimo corporal' fue *Jaques Copeau*, aunque: - *él no contemplaba el lenguaje corporal como un fin en sí mismo, sino como un medio de alcanzar un determinado estilo de interpretación*"-, pero el otro lado de la historia se lo atribuye a *Étienne Decroux*.

Otro punto que recalcar en la indagación acerca de *Jaques*, es que se enfocó en sus tres pilares en la investigación actoral, por lo menos hasta finales de los años 20, que fueron:

- El actor-creador es fundamental del hecho teatral
- La escuela es la encargada de proveer las herramientas necesarias para cumplir con sus funciones que le son asignadas.
- El estudio del actor en la educación [entrenamiento] corporal³⁸. *"los actores entrenaban su cuerpo y su espíritu, desarrollando una nueva percepción y generando nuevas formas de expresión silenciosa"*³⁹

Ahora bien, "los actores entrenaban su cuerpo y su espíritu, desarrollando una nueva percepción y generando nuevas formas de expresión silenciosa" (Copeau, 2002), sin embargo, *Diderot* también lo había ideado y por lo tanto era la primera vez que se planteaba el trabajo del actor como el producto de un trabajo técnico y un proceso racional y no como un arte intuitivo y exagerado. Finalmente vemos en *Copeau* un valioso gusto por la investigación del cuerpo del actor y sus facultades expresivas a través de su instrumento: el cuerpo. Sin embargo, no dejó de lado el trabajo con el

³⁸ Considero este punto como el más importante de los tres porque en este se encuentran todas las posibilidades para comunicar desde la forma el interior del alma.

³⁹ Thomas Leabhart reflexiona sobre el uso de la máscara en la escuela del Vieux-colombier citado por Copeau, p. 38 2002.

texto, pero era lo último que aparecía en sus creaciones, de hecho, comenzaban a estudiar los textos en el 3er año de estudio en de *Thréatre du Vieux-Colombier*⁴⁰

Por otro lado, tenemos a *Gordon Craig*⁴¹ como un gran referente para el trabajo de Decroux ya que gracias a su idea de la súper marioneta basó la búsqueda y el desarrollo del Mimo Corporal. Hacia el 1900 la vanguardia de la humanidad cultivada seguida adherida a la doctrina del realismo en el arte ya que el teatro estaba en el dominio de *Stanislavski* y *Antoine* por lo que *Craig* aprovecha este momento para lanzar sus candelas contra el realismo: “*el árbol que quiere quemar aun esta verde*”. Con esta sentencia *Gordon* se enfrenta con el teatro por varios frentes, es decir, desde la puesta en escena, la escenografía, texto, administración y por supuesto la actuación (p.59), así pues, tenía como objetivo último crear un teatro **original**. Según *Craig*, “*la escena en lugar de ser una casa de tolerancia, ya que de hecho es la cita de todas las artes, debería, ante todo, ser el trampolín del movimiento*” (*Decroux, 2000*).

Dicho lo anterior, Decroux escribe lo siguiente basado en el ideal de la súper Marioneta de *Craig*:

1. *Si la marioneta es al menos la imagen del actor ideal, es necesario, por lo tanto, tratar de adquirir las virtudes de la marioneta ideal*”

2. *Ahora bien, solo pueden adquirirse practicando una gimnasia adecuada a la función sin accesorios y eso nos conduce a la mima llamada corporal*” (p.61)

A lo que *Gordon* respondió es una nota en su célebre libro “El Arte del teatro” – el “*autor se pronuncia por el arte mimado*” a lo que a *Decroux* le llamó la atención y motivo por lo que él estaría por un buen camino, **hacia la dirección correcta**.

⁴⁰ El Vieux- Colombier es un teatro que nace en octubre 23 de 1913 en París creado por el director, actor y crítico Jaques Copeau.

⁴¹ Gordon Craig: Gran pensador del teatro de la primera mitad del siglo XX, Craig nutrirá la reflexión motriz que impulsa las investigaciones iniciales de Decroux. Gordon y otros contemporáneos como Stanislavski, Appia, Meyerhold que lucharon por un teatro que tome en cuenta verdaderamente al cuerpo y sus posibilidades físicas.

Actualmente *Decroux* sigue siendo ignorado por la mayoría, sino todos, los diccionarios y enciclopedias, su único sustento es el reconocimiento que le han hecho sus alumnos y colegas como también por la vanguardia del teatro de la mitad del siglo XX por lo que seguirá siendo un desconocido, quizá por su pensamiento militante anarquista en algún momento, por muchas instituciones o poderes políticos. No obstante, *Decroux* ha sabido permanecer en el tiempo eso sí, alejado de las modas, pero muy cercano a la verdad de sus ideas y convicciones por lo que va a investigar las bases y principios físicos, filosóficos del arte del actor donde el principal protagonista es el cuerpo como centro de expresión por lo que construye un arte autónomo, un arte de la Mima Corpórea. Por lo que trabajó por descubrir y “*hacer a tabla rasa*” los conceptos y fundamentos de la Mima corporal. Dicho lo anterior *Decroux* busca la manera de hacer de la Mima una preparación para el teatro, aunque manifestó que era más difícil de demostrar por lo que dice lo siguiente: “*la mima tiene mucho más qué hacer que complementar a otro arte*” (p, 8); por lo anterior tuvo arduas discusiones con otras artes como la danza y por supuesto con el teatro parlante. Por lo que se caracteriza a *Decroux* como un fuerte impugnador y poco manipulable.

Pese a que el legado de *Decroux* es muy visto por todos los hacedores del teatro físico, teatro gestual o las expresiones corporales de muchas escuelas y centros de investigación del arte del actor como una forma de entrenamiento meramente físico, sin embargo, es toda una doctrina que poco a poco se edificó más adelante en toda una pedagogía, muchas veces, un poco intangible e inteligible. A pesar de sus pocas posibilidades de acceder a su legado puro *Decroux* escribió un libro llamado *Palabras sobre el mimo editado en 1963*, que en realidad son cartas y conferencias que escribió cuando estuvo en los EEUU en los años de 1931 y 1962, donde evidencia “*los fundamentos y los orígenes de la Mima Corporal, sus campos de aplicación, su concepción del teatro, del actor, sobre la importancia de un estudio profundo*” (p, 9) lo que permitió que *Decroux* se preocupara por conservar, después de las incertidumbres en archivar y grabar, clasificar fotografías y películas, hecho que formaba parte de su visión hacia el futuro (p,10). Aun así, hoy no es fácil acceder al material que se realizó

en la segunda mitad de existencia y el material que hay en YouTube, corresponden a 'robos' que hacían los mismos **alumnos** con la necesidad de obtener todo su legado y por lo tanto, conservarlo, ya que los **asistentes** son susceptibles con ese material⁴², de este modo, la tarea de cada alumno de mantener viva esta "tradición" por medio de sus bitácoras, como hoy se hace en la presente investigación, como necesidad de seguir conservando el lenguaje codificado que se ha mantenido por los últimos 60 años.

Sin embargo, a pesar de los archivos, grabaciones y la asistencia de sus discípulos no hay de manera tangible una sistematización del método Decruxiano. Como sí lo realizó *Stanislavski* con su método de interpretación. Por lo que hasta el año 2000 la Editorial Milagros de México traduce su único libro *Palabras sobre el mimo*, permitiendo así acceder a su obra en una versión en español y así consultar todo su pensamiento filosófico y físico sobre el actor. Lo demás han sido tesis doctorales, comparaciones entre técnicas y otros autores, artículos de revistas, manifiestos que han surgido en los últimos años de los estudiantes de la Mima Corpórea y que están plasmados en sus lenguas de origen, como el inglés, francés e italiano (y que por medio de las editoriales en Colombia no ha sido posible conseguir el material). Sin embargo, este posible problema sirve de base para generar y abrir el conocimiento acerca de este arte del actor tan concreto, que deja, aun, todo por descubrir, porque considero que todavía faltan palabras (literalmente) sobre el Mimo Corporal. Otra de las dificultades que se han presentado para acceder a los materiales y experiencias es un poco la resistencia de los discípulos actuales en compartir todo lo vivido en la escuela. Siento y es mi percepción, critican a los asistentes pero ellos en últimas siguen guardando con recelo el material obtenido y aquellos que estén interesados en aprender este método que después de tanto años viene siendo acogido por las nuevas revoluciones del arte del actor del siglo XXI –*“por increíble que nos parezca, las mayores “novedades” de las vanguardias del siglo XX [XIX] han consistido en retornar a los orígenes [Mimo*

⁴² Estos comentarios hacen parte de la bitácora obtenida en la escuela internacional de mimo corporal de Ecuador de la compañía teatro del cielo, anécdotas manifiestas por Martin Peña ex alumno de la Theatre de L'Ange Fou and International School of Corporeal Mime en Inglaterra.

moderno]” (César Oliva, 2017, pág. 37) y que viene con toda la fuerza para resurgir entre las cenizas; empero, *Decroux*, por su parte, no tuvo resistencia en enseñar a cualquier persona, así que la interpretación de la técnica y su legado depende de todos aquellos que conocen el método, y ellos “tienen” la responsabilidad de que *Étienne Decroux* siga vivo en los cuerpos de un “nuevo teatro” hecho por las nuevas generaciones. Así como Steven Wasson y Corinne Soum⁴³ en los años que estuvieron trabajando con *Decroux* como alumnos y luego como asistentes, (1978- 1984) revelan en sus testimonios expuestos en clases y conferencias, al igual que la personalidad de un hombre apasionado, un maestro inalcanzable, un artista, un genio que trabajó al margen del círculo del teatro (Vásquez Peña, 2015) [como el mimo greco-romano]. Otros grandes alumnos y después sucesores que estuvieron en el arduo trabajo de *Decroux* se destacan *Marcel Marceau*, *Jean Louis Barrault*, *Eliane Guyon*, (Paris) Yves Marc and Ivan Bacciocchi; (Londres) Corinne Soum and Anne Dennis; (Milán) Marise Flach; (Nápoles) Michele Monetta; (California) Mark Epstein, Deidre Sklar, Thomas Leabhart and Jan Munroe; (Italia) Yves Lebreton, Dean Fogal and Erika Batdorf (Canadá), Marguerite Mathews (USA) entre otros. En este siglo XXI se destacan unos grandes intérpretes de la técnica del Mimo Corporal en América latina y que han sido un gran referente con respecto al “Arte” Corporal Dramático, como lo llaman *Martin* y *Yanet*, mis maestros en esta búsqueda del arte del actor y el Mimo. *Martin* y *Yanet* fueron estudiantes del *Theatre de L'Ange Fou and International School of Corporeal Mime* en el año 2004 – 2007 y son poseedores de una herencia actoral invaluable que han generado sus propias reflexiones y han llevado todo este lenguaje a nuevas búsquedas, trascendiendo con sus puestas en escenas otros estados del espíritu.

Actualmente son numerosas las repercusiones del trabajo de Étienne Decroux en todo el mundo y a través de las diferentes “familias artísticas” del espectáculo. De cerca o de lejos la riqueza de sus descubrimientos le llega a practicantes y teóricos (p.39)

⁴³ Codirectora del Theatre de L'Ange Fou and International School of Corporeal Mime en Londres, Inglaterra.

En conclusión el legado de este hombre que trabajó “siempre de pie”, ya que estuvo en contra de los directores sentados, se mantendrá vivo por toda la eternidad, ya que cada vez con más fuerza surgen nuevas “familias” con intenciones de hacer propio este lenguaje y honrar o mantener vigente su deseo máspreciado, que fue que otros continúen a pesar de todas las dificultades que esto conlleva, y a quienes se atrevan a creer y a crear un “nuevo teatro” les manifestó esta máxima para estimularlos: *“No es necesario esperar para emprender, ni tener éxito para preservar.”*

1.2.2 MÁS PALABRAS SOBRE EL MIMO Y LA POSIBLE MIRADA DE ¡¿LA DRAMATURGIA DEL ACTOR- MIMO?!

En la presente investigación se hace necesario abordar el estado de cómo se concibe [la dramaturgia del actor-mimo], puesto que haciendo previas consultas a estudiantes que han estado sumergidos directamente en la escuela de los asistentes de *Étienne Decroux* en los últimos años, no me han dado respuesta. Por lo que podría dejar vacíos o una serie de incertidumbres ya que las personas que han estudiado en las fuentes directas no responden a los interrogantes que les he planteado, pues, quedan abiertas todas las posibilidades de ahondar en una renovación para un nuevo teatro o el “futuro del teatro”. Dicho de otro modo, en el proceso de investigación he encontrado una necesidad, con respecto a los creadores del trabajo del cuerpo y el arte del actor, en conservar y por supuesto establecer los caminos que respondan a un interés, ya sea social, económico, político y por supuesto, artístico. Pero más allá de los intereses colectivos hay un asunto en particular en esta investigación y es una necesidad **humana**, es decir, cada una de las personas desean inmortalizarse por medio de su arte. - *“allí donde otros proponen mostrar su obra yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu” Antonin Artaud.* - Dejar huellas para las futuras generaciones desde ámbitos humanos, que se den por medio de procesos corporales donde el cuerpo es el vehículo para conectar con las esencias del universo. Dicho lo anterior, es de vital importancia

que todo lo reunido en mis años de experiencia, que son pocos, sean un camino y unos pasos a seguir para el desarrollo de las herramientas para encontrar la manera de (*saber cómo*) plasmar y evidenciar lo que está en el interior. -*“No importa el destino, sino el viaje”* - sin embargo la directora *Florencia Ávila*, de la compañía *Les Éléphants Roses* de Francia, discípula de *Marcel Marceau*, escribe en la revista *“Movimimo N°17 de Argentina”* lo siguiente, que me inquieta: -*“siempre me ha fascinado la paradoja del artista mimo, que elige contar un relato, sin palabras, utilizando como primordial recurso su cuerpo en movimiento”* (*Ávila, F: 2016: 13*). Difiero en su postura, porque es aquí donde eternizo ya que el Mimo Corporal no busca en su fin último contar una historia sin palabras o sólo con su cuerpo. Ya se ha visto en el legado de *Decroux* que lo que se busca es ver plasmado en el cuerpo del Mimo es el drama; sus conflictos del pensamiento, a través de **sus músculos**, por lo que no es no es necesaria una historia, porque cuando vemos las figuras de estilo o las piezas creadas por *Étienne*, que son la concatenación de una serie de relaciones musculares- fuerza- ritmo-tiempo- velocidad- articulación- pausas entre otras dinámicas y características de las situaciones, y se logra dar el salto hacia lo metafísico, podemos ver a través del cuerpo cómo el Mimo trasciende lo técnico hasta tal punto de “olvidar la ejecución” y da paso al sentimiento interior que se ve reflejado en el cuerpo. De esta manera el pensamiento se va haciendo visible y los espectadores se sumergen en esa esencia; ya no solo ven un cuerpo virtuoso técnicamente. Es por esta razón que no simpatizo con la idea de que el Mimo es solo un recurso para contar historias sin palabras utilizando únicamente el **cuerpo en movimiento**, aunque posteriormente *Ávila* afirma - *“el mimo no solo escenifica, ni se queda en lo virtuoso de su cuerpo, sino que logra, con extrema expresividad, atraer al espectador hacia su propio universo de emociones”*

La dramaturgia entendida desde el punto de vista clásico, es decir literaria, por lo tanto escrita, se diferencia de la dramaturgia del actor-mimo donde prima el cuerpo del actor-mimo, netamente Corporal en relación con la mente. Pero esta creación viva en el espacio escénico hace que surja la pregunta ¿es dramaturgia? Cuando en el Mimo se reduce la palabra (no obstante no se afirma que no puede haber palabra en las

creaciones, v.g., *acto sin palabras I* y *acto sin palabras II* de *Samuel Beckett*, de hecho, está totalmente la libertad de haber texto literario en una creación de Mimo Corporal⁴⁴ y para esto hay todo un proceso para lograr lo mismo que se hace en el cuerpo del actor, en cuanto a la gramática y su codificación a lo que se le llamó **mima vocal**⁴⁵. (Concepto en el que no haré énfasis en la presente investigación). Por lo tanto, otro objetivo es plantear interrogantes para nuestro nuevo teatro. Atendiendo a estas consideraciones, mi cuestión es por la manera de, (**saber cómo**) se “escribe” la dramaturgia del actor-mimo que está basada en mi **experiencia**, entendiendo que de lo práctico a lo teórico es un camino difícil, como estudiante en la “escuela” internacional de Mimo Corporal Dramático en la compañía Teatro del cielo y en el programa de Arte Dramático de la universidad de Antioquia e integrante de los grupos ya mencionados⁴⁶.

Como se puede inferir, la dramaturgia del actor-mimo se basa en la construcción de líneas o trayectos del pensamiento a través de lo **corporal** (el músculo) por lo tanto, no es exactamente escrita. A lo que se le denomina la Dramaturgia, es la concatenación de los elementos técnicos, físicos/orgánicos y espirituales (*sintaxis*) es decir, es la continuidad y coherencia en lo que hago y pienso; por lo que implica que no hay una desconexión entre el realismo mágico, el monologo interno etc. En últimas, es la reconstrucción de la realidad a través de la abstracción y que por medio del artificio se develan verdades ocultas porque “*técnica por técnica no es nada*”

De esta manera: la dramaturgia del actor-mimo de la técnica al concepto; se debe entender primero que hay que aprender la técnica, después el actor-mimo de adquirido el lenguaje codificado y que responda a los códigos establecidos puede afirmarse que tiene la base para pasar a la creación corporal y luego a la creación en el espacio. Dicho en otras palabras, “*no hay nada más concreto y efectivo que la materia (...)*” sin embargo, ¿para qué utilizar la técnica? V.g., *En un grupo de teatro tienen como método*

⁴⁴ Ejemplo de esto son los Mimiambos de Herodas

⁴⁵ Pero se conoce también que con la voz pasa lo mismo que con el cuerpo. Esculpir el verbo para crear una escultura. Tomando también los principios del dinamismo/ritmo vocal para que sea clara la información.

⁴⁶ Ver página 11

*de creación el Mimo Corporal Dramático; todos los actores responden a los códigos aprendidos. Así pues, el director dirige el calentamiento físico, luego técnico y luego pasa a la improvisación corporal, se obtiene, empero, a que todos respondan al llamado de un lenguaje preciso. En efecto el director o maestro dice: -caminamos por el espacio a mi palmada todos corren hacen un stop, luego hacen el dinamo ritmo; Show bussiness, luego una puntuación y por último un Toc global. - Estos términos son propiamente técnicos y únicamente pueden ser entendidos por aquellas personas que han estudiado el Mimo Corporal Dramático de Étienne Decroux. Por lo tanto, la dramaturgia del actor-mimo pretende brindar las herramientas del **Cómo** se llega al concepto por medio de lo físico, ya que, el **Qué** puede ser subjetivo o a criterio del grupo o necesidades: sociales, espirituales, políticas, filosóficas e ideológicas del grupo y/o del actor-mimo-director-creador. Finalmente, cuando todo esté instalado en el cuerpo, es decir, las figuras, sistemas, un cuerpo articulado, un trabajo técnico preciso que permita dar el salto; darle sentido a la forma, es decir, comenzar a moldear de manera escultórica el mármol. Para este caso partamos de la analogía del escultor: Este aprende de manera técnica cómo utilizar las herramientas, el cincel, el martillo, etc. Seguidamente pasa al mármol; un bulto sin sentido. Con su trabajo poco a poco va moldeando hasta lograr una bella escultura, por lo tanto, el escultor va quitando lo que **no necesita**, y pasa de haber tenido un mármol inerte a una forma simbólica/metafórica.*

En síntesis, pasa lo mismo con la dramaturgia del actor-mimo, sabemos una forma concreta que permite pasar al contenido, por lo que es una escultura bella, armoniosa y geométricamente desequilibrada. Por último, surge es una dramaturgia “auténtica” que se diferencia de las demás dramaturgias. Aquí retomo el concepto de autor – mimo-dramaturgo- director aquel ser humano que hace todo este proceso ya que, en ella, la Mima, hay muy pocas personas que se dedican a la elaboración de composiciones dramatúrgicas para el Mimo, por lo mencionado anteriormente.

Dicho lo anterior la dramaturgia del actor- mimo: se plantea y considera las siguientes etapas para su entendimiento pedagógico.

-Entrenamiento Físico: Es aquel entrenamiento que el actor-mimo debe realizar de manera disciplinada, donde se fortalezca todo el cuerpo y cada una de sus partes por lo que tiene el objetivo de disponer un cuerpo para la escena. En este trabajo de entrenamiento vemos el cuerpo atleta, es decir un cuerpo que tenga las condiciones físicas para la siguiente etapa por lo que hay que abordar el cuerpo desde la gimnasia, el trabajo muscular, elasticidad, flexibilidad entre otras disciplinas virtuosas. (*Ver metodología*)

-Técnica de Mimo Corporal: En esta etapa hay un trabajo riguroso y preciso del trabajo técnico. Se busca un cuerpo articulado, estilizado, la técnica es pura con unos fines concretos con cada segmento del cuerpo, es decir; la fuerza que se obtuvo en la etapa anterior, ahora hay que llenarla de sentido, **llenar los músculos de alma**. (*Ver capítulo 3*)

-Improvisaciones corporales: En esta etapa se busca la exploración corporal con unos cuerpos definidos, que responden a un lenguaje codificado. Por lo que la técnica pasa a un “segundo plano” sin dejarla de lado. *“La improvisación no de ser relacionada con la falta de técnica, de hecho, tiene una base técnica sólida”* El fin es crear esbozos para la creación, partiendo de elementos básicos, como estructuras y estímulos pronunciados por el director-creador, pero *“la improvisación es un arte que hay que aprender”* es decir, *“el arte de improvisar no solamente es un don. Se adquiere y se perfecciona con el estudio”* (Copeau, 2002, pág. 244). Por lo tanto es un elemento formativo posibilitando un gran abanico para escoger y permite que el actor-mimo tenga la libertad creativa.

“El problema fundamental de teatro contemporáneo es preservar el don de la improvisación que posee el actor, sin trasgredir la forma precisa y complicada que el director conferido al espectáculo” (Meyerhold V. E., 2016, pág. 124)

“si la improvisación está ausente en sus actuaciones, es que el actor está estacando en su desarrollo” (Meyerhold V. E., 2016)

-Composiciones: En esta etapa ya el trabajo se va cerrando es el momento donde se reúnen aquellas improvisaciones y se van ajustando con dinámicas corporales y rítmicas. Las composiciones van vislumbrando hacia dónde queremos ir. Las cosas ya se pueden ir nombrando, es decir, las tareas escénicas van cobrando sentido. Ya aparecen objetivos, situaciones que surgen de la forma netamente física. En esta etapa ya hay preguntas de la forma. (*Ver capítulo 3*)

- Creación de Obra: [una dramaturgia] Etapa final del trabajo, por lo tanto ya aparece los indicios de la obra a realizarse, desde lo físico resuelto, las estructuras fijadas, el cuerpo instalado en algunas situaciones, el pensamiento comienza a surgir, también aparecen los personajes, los textos, la música, la atmosfera, indicios de luces, vestuarios, características de cada uno de los elementos, utilería, escenografía. En esta etapa los cuerpos ya están preparados técnicamente, lo que viene ahora es llenar el musculo de alma, hacer que aparezca el pensamiento a través del cuerpo y el espacio escénico. (*Ver Anexos*) por lo que, a la reunión de todos estos elementos, también se le construye Las dramaturgias, es decir, entre La dramaturgia corporal, el espacio, las luces entre otras que aparecen. En palabras de Peña (2015) “*todos y cada uno de los diseños del cuerpo y del espacio se convierten en la única realidad dramática sobre el escenario (...)*” (p.67)

Dentro de este marco o etapas hay unas líneas se estudian en detalle:

- Ritmo - tiempo musical
- Ritmo - tiempo corporal
- Ritmo - tiempo situacional

Por último, la reunión de estas etapas y líneas dan como resultado una o unas dramaturgias, que de ser necesaria pasan a la escritura; ya sea desde las estructuras o

también desde la idea del contenido y textos. Sin embargo, nosotros (creadores) somos responsables de que el espectador tenga un viaje desde la continuidad, la psicología, emociones, las transiciones reales, sutiles y orgánicas desde la línea del pensamiento cuerpo-mente. Peña (2015) señala que *“El mimo seduce al espectador, quien, sin percibir la técnica, se ve envuelto en la belleza y expresividad de una nueva naturaleza”* (p.52). Por último, La dramaturgia se verá enfrentada al espectador quien será responsable de aceptar o hacer juicio sobre lo elaborado. Teniendo en cuenta que el error es una posibilidad como resultado del laboratorio e investigación, Decroux (2000) al respecto, dice lo siguiente:

-Si este fuera perfecto no tendría nada que decir

-Un arte no puede madurar si no muestra sus primeros pasos, sus segundos pasos, todos sus pasos.

-El progreso de un arte implica a un artista

- No puede perfeccionarse sino sometiendo su trabajo a juicios supremos, es decir al del público.

-Pero nuestro arte balbucea, nuestro espectáculo tiene fallas. (págs. 243-244)

Por lo que hay que tener en cuenta que esta guía/método “balbucea” sobre el cómo crear/escribir la dramaturgia del actor-mimo, por lo que no pretende ser de manera lineal⁴⁷ de hecho busca nuevas perspectivas en el cómo hacer creaciones corporales para la escena teatral.

El Mimo Corporal ha venido fortaleciéndose en sus maneras de hacerse, y es por tanto una manera de reinventarse, deshacerse, por lo que Decroux desde su profunda tumba estaría muy orgulloso, que hoy se esté hablando de su legado como posibilidad para el arte del actor; de esta manera lo que habla es el cuerpo el movimiento codificado como un modo de comunicación universal y busca un sistema en los actores-creadores-

⁴⁷ *“Lineal significa que entendemos la historia como una flecha que partió en un comienzo y se dispara avanzando”*

directores que permitan una visión del arte del actor y la dramaturgia del actor-mimo, aunque se sabe, hay cantidad de actores y directores como formas para escribir el teatro. Sin embargo, el teatro es ese espacio donde convergemos, es el resultado de los llantos de la humanidad, donde todos nos encontramos para **ser – humanos**, un espacio del silencio en la oscuridad donde sea el cuerpo, desnudo, que comunique al mundo el llanto de todos. Por lo tanto, es el cuerpo el que hace que los espectadores se conecten con su interior para permitir – ser con cada cuerpo, ahí sentado, vibrar con la tierra. De modo que los espectadores, sí admiran el cuerpo del actor-mimo ya que deja re-velar su alma. Por tal efecto el drama instalado en el cuerpo, con sus intenciones, vacilaciones, ritmos, pausas, situaciones, se logra que los espectadores se comuniquen con el otro y con el Otro (*Cultura*) Todos son energía todos vibran; todos son teatro.

En conclusión, para lograr todo lo dicho, y que no quede en palabras o muy abstracto, sin duda, el camino es muy largo y difícil; por eso acudimos a la forma como mecanismo para anclarnos a la orilla, prepararnos para luego salir a navegar por el inconsciente, ese el mar de los sueños y pesadillas; los estados del alma. Puede que el navegar sea tranquilo o puede ser muy turbio, pero tener las bases sólidas, las velas preparadas, es decir, un *cuerpo preparado* servirá para luchar contra todo. Es por esta razón que siempre estaremos en un punto **1** para llegar al punto **2**; la manera para llegar al punto **2** a través de una forma y esa forma **puede ser cualquiera**. Sin embargo, “*no todos tienen la posibilidad de proyectar su mundo a través del arte*” (Vásquez Peña, 2015, pág. 60). En resumen, en esta investigación no hay una necesidad de hacer ver el método *Decruxiano* como una verdad absoluta para las creaciones, quizá sí, o una posible mirada a la dramaturgia como concepto y la técnica como herramienta. Empero, si hay algo claro, es un canal para develar nuestro interior; mente/cuerpo. Por lo que se ha confirmado desde lo vivencial, experiencial y a través de lo técnico cuál es el camino para llegar al punto **2**.

De acuerdo a lo anterior, es fundamental para esta investigación, no dejar de lado todo lo que tiene que ver con la construcción de las tareas escénicas, es decir, todas

aquellas que surgen en la improvisación en pro de la puesta en escena y que sirven para el desarrollo de los personajes y situaciones que se dan en el hecho teatral. Tales son:

- Drama
 - Acción
 - Conflicto
 - Personaje
 - Tiempo
 - Espacio
 - Objetos
 - Objetivos
 - Súper objetivos
 - Objetivos Secundarios
 - La situación
 - El entorno
 - El clímax
 - Puntos de giro
 - Atmosfera
 - La musicalidad
- Entre otras.

Cabe resaltar que todas estas preguntas no se plantearon propiamente en *Decroux*, ya que su énfasis estaba destinado en la Mima, es decir, no hubo, desde mi punto de vista, preguntas acerca sobre el personaje debido a su ruptura hacia el teatro convencional, provocando la eliminación de contar historias, por lo que intentó acercarse lo más posible a plasmar el pensamiento del hombre, los estados y sus emociones a través del cuerpo. Por lo tanto, desde el punto de vista de la dramaturgia clásica planteada por *Aristóteles*, *Decroux* generó ciertas cuestiones de cómo concebir entonces su Arte.

Pero si hacemos énfasis en el trabajo del Mimo Corporal vemos que cada una de sus piezas hay una configuración Aristotélica, no literaria, en sus movimientos, es decir, tienen un inicio, unos conflictos, un desarrollo, unos puntos de giro, unos objetivos y un final, entre otros. Por lo que se concluye en esta parte de la investigación que queda abierta la puerta para indagar sobre ¿qué tipo de bases teóricas utilizó *Decroux* para el planteamiento de su trabajo?

A Decroux no le agrada lo anecdótico ni las historias muy apegadas a la realidad de la época. Siempre existe un pudor para no aproximarse directamente a los hechos de actualidad, lo que hace que actualmente casi todo su repertorio no aparezca pasado de moda, y pueda, por ese mismo hecho, ser interpretado de maneras muy distintas. (Decroux, 2000, págs. 36-36)

Teniendo en cuenta la cita, *Decroux* más que contar e inventar historias, lo que hace realmente es ofrecernos arquetipos, por lo que nunca podremos descubrirlo o redescubrirlo, aunque se considera que *Decroux* es un gran autor como lo fue *Shakespeare*, *Racine* o *Pirandello* (*Corinne Soum, prefacio de Palabras sobre el mimo*), por mencionar algunos, por lo tanto los adeptos de su Mima tendrán que aprender sus obras tal cual las pensó él; teniendo en cuenta que la técnica tuvo etapas de evolución por lo que también pueden dar origen a otro tipo de interpretaciones, eso sí, deben ser ejecutadas por interpretes entrenados con la técnica de *Decroux*. De esta manera cada experiencia con las creaciones abre todo un universo y las posibles intenciones dramáticas sobre el plano del gesto, del tema y la utilización del espacio, por lo que también proporciona un abanico en la construcción interna de un personaje, permitiendo reaccionar en otros contextos teniendo un mayor rango de posibilidades.

1.2.3 MI VIDA EN LA MIMA CORPÓREA

Actor-Mimo

Todo comenzó en el año 2013 cuando ingresé a la Corporación Casa Arte donde prosperó el interés por el teatro, el mimo corporal, el clown, el “teatro físico” / gestual, *Étienne Decroux, Eugenio Barba, Grotowski, Meyerhold, Copeau, Diderot, Charles Chaplin, Buster Keaton, Mr. Bean* entre otros grandes del teatro y el cine. En especial el trabajo del grupo Los Pantolocos, dedicado al estudio del Mimo el clown y su énfasis en la investigación, creación, entrenamiento, la pregunta por el cuerpo expresivo, teoría y práctica del actor. Desde entonces no he parado de indagar por el arte del cuerpo, el silencio, el teatro gestual, la dramaturgia del actor y el **cómo** se dan las construcciones de las creaciones escénicas.

Las ganas de delegarle todo al cuerpo como centro de comunicación; puesto que siempre he pensado que todo el tiempo venimos hablando y todo lo resolvemos con la palabra; por este gusto y mi experiencia con el silencio que ha hecho que siga ahondado sobre el cómo dar cuenta del mundo sin necesidad de hablar. Más adelante tuve la experiencia de estar en un proceso que el estudio se basó en la máscara de carácter de *Jacques Lecoq*; donde también el entrenamiento del cuerpo y el darle vida a una máscara podía potencializar todo el cuerpo para contar una historia. Después con la electiva de “teatro físico” en la Universidad de Antioquia comienzo más el acercamiento y fortalecimiento por el entrenamiento y exploración de las técnicas del mimo, el combate escénico, la improvisación y el gesto danzado. Posteriormente el estudio sigue en la Compañía de Teatro Físico El Pulpo, donde hay un acercamiento a algunos principios de *Étienne Decroux*, el estudio del mimo corporal dramático, un acercamiento al estudio de la Biomecánica de *Meyerhold*, y cómo llevar esto a una interpretación, exploración y re-inención de partituras y códigos para ponerlo en la escena. Para finalmente, llegar a ciertas preguntas que me orbitan en el pensamiento y llegar a estudios que me han permitido re-afirmar las ganas de seguir indagando por el

cuerpo, la herramienta privilegiada para la creación, construcción de otros lenguajes que lleven al actor y espectador a estados; emoción, atención y tensión dados en una puesta en escena con las técnicas- híbridos que van surgiendo en el estudio, técnico, del cuerpo. El trabajo, sin texto, de *Decroux* influyó directamente en la creación del Mimo Corporal y que gracias a estas exploraciones e investigaciones que he tenido durante estos últimos años me he interesado a profundizar e indagar por el cuerpo del actor-mimo. De esta manera, la investigación sobre la dramaturgia del actor-mimo que comienzo a hacer, y reitero, es la pregunta por el cuerpo del actor-mimo como medio de expresión y hacer visible los estados del pensamiento y que se fortalece con un entrenamiento técnico riguroso. De este modo, voy a tomar los principios para la construcción e investigación de la dramaturgia del actor-mimo para el “teatro del futuro”.

- ¿Por qué cuando veo a dos actores haciendo lo mismo, uno me fascina y el otro no? (Barba, 1985b:12). Con esta frase me conecté mucho, ya que para lograr ser el actor-mimo que llame más la atención del espectador hay que tener otros niveles de relación con el cuerpo, el espacio, el ritmo y el tiempo. Para que esto se desarrolle de manera profesional, considero que hay que partir de un trabajo técnico riguroso y disciplinado. Esto constituye uno de los intereses de la investigación del actor-mimo para la escena. Es decir, es necesario un cuerpo - vivo un cuerpo con *‘BIOS’* - ζωή en griego que significa (vida) este cuerpo vivo, se sustenta con unos principios esenciales en esta investigación. Un trabajo de forma, una técnica codificada que responda a un interés particular para la creación de puestas corporales para la escena. Un actor-mimo que se instale en un trabajo artificial con esencias de lo natural, sin embargo, rompiendo el naturalismo que es en última un comportamiento corporal que heredamos de nuestros padres y se refleja de manera simultánea a la de la sociedad en la que vivimos y por último nuestra función sería la misma. Así que con la técnica lo que se busca es romper esos comportamientos y se va hacia otras fuentes, sin perder de vista los esquemas corporales que no son fáciles de perder, pues, son la fuente para adquirir nuevas formas de aprehender y de rehacer. La técnica lo que busca es cambiar nuestra cotidianidad, es decir, nuestra manera de caminar, respirar, pararnos, pretende perfeccionar el movimiento y la manera de accionar. Teniendo en cuenta un concepto que *Barba* llama la “incoherencia –coherencia” es decir: - por más alejada de la técnica cotidiana del cuerpo que esta lógica parezca- debe haber una lógica coherente de los códigos de actuación; para entender un poco todo esto cito a *Eugenio Barba* “(...) *la gramática básica de estas formas altera el centro de gravedad del actor, la distribución del peso del cuerpo y el estilo de caminar y de moverse con anterioridad a la expresión (...)*” (Barba, 2000:58) por lo que siempre he sabido lo importante que es estar bajo una técnica y la gama de posibilidades que esta trae consigo. A veces se piensa que estar

centrado en una forma condiciona o limita a la hora de crear, sin embargo, la experiencia ha permitido afirmar lo contrario. Cuando más técnica posea el actor-mimo más libre será a la hora de crear, dicho de otro modo, “*el alma del teatro está en tener un cuerpo*” (Gouhier, pág. 26) un cuerpo técnico, capaz de romper los límites de la razón y la creación, partiendo de su cuerpo como herramienta para lograr reflejar los estados del pensamiento.

1.2.4 ¿HACIA UN TEATRO DEL FUTURO?

Hablar del teatro de futuro para finales del siglo XIX y comienzos del XX, era un ideal de renovación del teatro de la época que no cumplía con las expectativas de los renovadores del cuerpo. Una necesidad de abolir el autor y sus dramaturgias literarias, por lo que surgirán directores, autores, actores, pedagogos con unos fines extremos hacia el arte del actor y una búsqueda hacia el cuerpo y detonación de nuevas formas de hacer teatro. Por lo tanto, estos personajes como *Jaques Copeau* en el *Theatre du Viuex- Colombier* creado en 1913 en Francia, Edward Gordon Craig con *The School for the Art of the Theatre* en 1913 en Florencia. Por otro lado, en Rusia, teníamos a *K. Stanislavski* con su método interpretativo y cofundador de la Escuela el Arte de Moscú creada en 1897, luego también estaría desde el lado de biomecánica *V. Meyerhold* en su teatro – estudio fundado en 1922. Y por supuesto estaría *Étienne Decroux* con su escuela Boulogne-Billancourt en Francia en 1962. Otro gran renovador con vehemencia sería *Antonin Artaud* con su búsqueda con el teatro de la crueldad en el año 1913.

Por lo que posteriormente surgirán nuevas voces que mantendrán viva la llama de gestar nuevos laboratorios. Sin dejar de lado la necesidad, el actor, su cuerpo y la relación con la humanidad. Desde un sentido del actor sagrado como lo ideo el autor y director *J. Grotowski* con su laboratorio *Work center of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* en Pontedera- Italia en el año 1986 y que después aparecerá *Eugenio Barba*

con el *Odín Theatre* en Dinamarca en el año 1960 en el estudio antropológico y ritual. Que hasta hoy, aun, se mantiene el legado de la investigación, el análisis, la búsqueda de formas, la cultura, lo social, lo político y como inciden en el proceso de las creaciones teatrales y como se vinculan con la interculturalidad. Tanto en occidente como oriente.

Todos estos autores, han tenido su visión hacia el futuro. Un interés de rehacerlo todo, la propuesta de cada uno de ellos ha estado encaminada hacia crear nuevas formas, es decir el cómo hacer las creaciones. Desde la perspectiva de Decroux era acabar con el teatro parlante por lo que dice: - *“lograr que la voz no niegue lo que dice el cuerpo y que cuando el actor se detenga, para hablar, no haya desencanto”* (Decroux, 2000, pág. 74) por esta conciencia, Decroux quiso independizar el arte corporal de las demás artes. Porque él no quería que la Mima fuera una preparación para el teatro parlante. Como lo fue en algún momento en la escuela de Copeau cuando por primera vez entro a estudiar allí. Sin embargo, dijo lo siguiente – (...) *“por lo que sugirió que el teatro fuera una preparación para el Mimo Corporal”*. Por lo que se augura una revolución desde lo corporal, que el actor recuperara en todos los sentidos su relación con el cuerpo y su espíritu donde el cuerpo se vuelve en vehículo para hacer visible lo que cada hombre quiere gritar desde el alma y únicamente se necesita un instrumento, preparado, para hacer posible lo imposible. Por lo que Denis Diderot (2003) manifiesta – *“la mima es parte del drama, del cual el autor [actor-mimo] tiene que ocuparse seriamente”*

Volviendo a la idea del teatro del futuro y cuáles podrían ser entonces las bases para concebir la idea de una renovación para las futuras generaciones se podría pensar que los vanguardistas lo habían resuelto, sin embargo Copeau nos manifestó no ser capaz de adivinar cuál sería y cómo sería el teatro del futuro, por lo que creía en la necesidad de recuperar un estado de calma y de especial sensibilidad en el universo teatral, pensamiento que mantuvo firme y fue la idea de la escuela como el único componente capaz de sostener las bases de una estructura para garantizar un soporte macizo e invulnerable, a largo plazo, para el nuevo teatro (Copeau, 2002, pág. 43)

El teatro del futuro será por lo visto una utopía en construcción, un deseo permanente. Hace 100 años se hablaba, sin los autores saberlo, del futuro, ahora estamos aquí situados en el siglo XXI y todavía se mantiene la pregunta por ¿cuál será el teatro del futuro?!, no hay respuesta, pero sí se vislumbran esas “formas teatrales” en una nueva generación que son “*dueñas del futuro*” con aras de renovar las “maneras” de cómo se han venido desarrollando esas convenciones de hacer teatro y la búsqueda del arte del actor, por lo que nace la necesidad de aunar fuerzas de hombres de pie, como los del siglo XIX y XX, que tuvieron el carácter y resistencia de generar las bases para un nuevo teatro. “*Fuerzas nuevas, hombres nuevos para la renovación*” (Copeau, 2002, pág. 290) aun así, Copeau nos planteó una sentencia: “*nada de lo que haga será **para ni con** los hombres de ayer*” (p. 290)

2. CAPITULO II

PRINCIPIOS DE LA ACTITUD A LA ESTATUARIA MÓVIL

“si no se estudian los “artificios” no se puede ser más que naturalistas. (...) la civilización es la Guerra con la Naturaleza” (Decroux, 1942^a) citado por Marco de Marinis en la pág. 73)

El principio, básico, del Mimo Corporal Dramático es la facultad de condensar el tiempo y el espacio de una acción y traducirla en trabajo muscular; es decir la idea que quiere expresar la Mima corpórea se condensa en tiempo y espacio, por tanto, se nos ofrece un *aquí* y un *ahora*. Esto permitió romper con las formas clásicas del tiempo, el espacio y el lugar. Dicho lo anterior podemos ver el paso del tiempo largo representado mediante un solo movimiento que no dure más de unos segundos; una acción se puede ralentizar y dilatar en el tiempo, así el Mimo Corporal puede representar diferentes lugares sin moverse del sitio a través de la evocación y del cuerpo. Dicho lo anterior, se ha denominado el término **Raccourci** *aquel que permite* jugar con elasticidad del tiempo y el espacio: en opinión de YVES LORELLE:

“É la facoltà per il gesto mimato di contrarre e di condensare il tempo e lo spazio di un'azione, di tradurre questa in imagine muscolare”⁴⁸

“si tomamos varias fotografías del movimiento, se debe obtener retratos de bellas actitudes, porque cada grado del movimiento es una obra de arte” Decroux citando por (Vásquez Peña, 2015)

⁴⁸ En Yves en de Marinis, Marco; Mimo e teatro nel novecento (Firenze: la casa Usher, 1993) p. 151. Citado por Lizarraga, Iraitz.

2.1 TIEMPO

El planteamiento del tiempo en *Decroux* fue de manera constrictiva, es decir, obligatoria. Lo que permite construir una presencia y diferentes calidades del movimiento en el Mimo corpóreo. Por lo que en la Mima, el tiempo es más vertical que horizontal: el pasado, el presente y el futuro se fusionan en la escultura que se llena de dinamismo; por lo tanto, trasciende la narrativa. De acuerdo a lo anterior *Decroux* rompe con la idea clásica del tiempo, espacio y lugar ya que a través del Mimo Corporal condensa la idea en solo tiempo y espacio; ofreciendo un **aquí y un ahora**: el tiempo largo puede representarse mediante un solo movimiento que no dura más de unos segundos o por el contrario una acción se puede dilatar o ralentizar en el tiempo. En otras palabras, la Mima se “limita” en mostrar una sucesión de acciones presentes. Por eso, es fundamental el desarrollo del aquí y el ahora. (Lisarraga Gomez, 2013)

2.1.1 Ritmo: El ritmo, en el Mimo Corporal, es extremadamente variado y por lo tanto contrastado. *Decroux* concibe el ritmo como lo hace el cine, es decir “cortar” y “editar” no lo mira de una manera lineal por lo que no muestra de manera sistemáticamente cada inicio o final de las acciones. (Decroux, 2000, pág. 35)

2.1.2 Duración: La duración de cada uno de los movimientos es igual de variada, esta depende de la capacidad de captar la atención del espectador.

2.1.3 Velocidad: En cada gesto se acelera o reduce la velocidad dependiendo de las diferentes etapas que se quieran mostrar, es decir su fin es mostrar las líneas dibujadas para mostrar los estados de la mente: reflexiones, urgencias, dudas, y estas se reflejan en la acción.

2.2 DÍNAMO –RITMO (*DYNAMO-RHYTHM*)

El dinamo/ritmo, concepto propio del Mimo Corporal, creado por Decroux. Sin embargo, es una constante en la vida del ser humano que es inherente a cualquier acción, manifestación y emoción del ser. Para *Decroux* el dinamo/ritmo es **como** una “música interna” que guía al movimiento por lo que está construido por aceleraciones, desaceleraciones, pausas o cambios de intensidad. Si lo vemos desde un plano físico el dinamo/ritmo es **el pensamiento del ser**. Es decir, las dudas, las sorpresas, las resistencias por lo que en consecuencia es la esencia del drama. (Ruiz, pág. 253) en otras palabras, el dinamo/ritmo se asemeja al flujo rítmico en el proceso mismo del pensamiento. Por lo tanto, para que esto pueda verse materializado se hace a través de estos elementos:

Trayectoria, líneas del cuerpo.

Velocidad, la gama que oscila de lo lento a lo rápido.

Peso, la gama que oscila de lo pesado y lo ligero.

Ahora bien, en el trabajo, pedagógico, de los dinamos/ritmos se explica de manera fragmentada en qué consiste su estudio y entrenamiento. Se pasa por cada dinamo/ritmo con la ayuda de un sonido que permita la comprensión desde lo sonoro. Posteriormente se trabaja todo el cuerpo en unidad con la ayuda, si se quiere, de música que permita la distinción entre dinámica y ritmo. Todos los dinamos/ritmos están inspirados en la vida cotidiana, en el mundo material y animal, aunque el Mimo Corporal los depure y exagere. *“los dinamos ritmos son esenciales para mantener al público despierto”*. El origen de todos los dinamos/ritmo está sustentado de la puntuación/contracción de todos los músculos. Así lo manifiesta *Lizárraga (2013) “la contracción y la relajación de los músculos son la manera para conseguir la expresión. Todos los sentimientos se pueden traducir mediante el cuerpo y su movimiento”*. (p.39) De esta manera se deben estudiar por separado cada contracción muscular. Cabeza más cuello. Busto más cintura más espalda. Glúteos más piernas. Manos, antebrazos, brazos por último todo en global.

- 2.2.1 Puntuación:** Una gran contracción muscular (sin Movimiento)
- 2.2.2 Toc:** Golpe súbito (Surge por una contracción del músculo)
- 2.2.3 Colapso:** El cuerpo cae súbitamente. Literal colapsa.
- 2.2.4 Toc global:** Un golpe fuerte y grande, como el cerrar de una puerta
- 2.2.5 Resonancia:** Movimiento lento siguiendo la trayectoria, relajación secreta y fluida
- 2.2.6 Toc resonancia:** Golpe que repercute en otra parte del cuerpo.
- 2.2.7 Toc motor:** Golpe con resonancia, fluidez en la trayectoria (humo)
- 2.2.8 Vibración:** Contracción muscular con trayectoria (fuerza muscular)
- 2.2.9 Pajaritos:** (*tiqui tiqui tiqui*) El movimiento es como cuando un pajarito se baña en una fuente, movimiento pequeños y ligeros. (Muy articulado)
- 2.2.10 Show bussiness:** Movimiento de las manos (como desenvolviéndolas) salen de un extremo a otro.
- 2.2.11 Antenas de caracol:** Trayectoria con pequeña contracción (se devuelve por el mismo lugar) es como ir y volver. (Contracción del músculo)
- 2.2.12 Staccato:** Sucesiones de toc's que generan un recorrido. (en cada salida y en casa llega hay una puntuación bien articulado)
- 2.2.13 Cola de gato:** Desde los codos sale el movimiento, derecha- izquierda. El movimiento es como el de una cola de gato. (rápido)
- 2.2.14 Florete:** Giro con la muñeca para soltar algo.
- 2.2.15 Slow Motion:** La inmovilidad prolongada, movimientos explosivos seguidos de una petrificación prolongada. (Cámara lenta)
- 2.2.16 Scub:** Movimiento de una parte del cuerpo con un giro repentino en forma de U. (Puede ser de cabeza, busto o tronco)
- 2.2.17 Toc Butoir:** Es toc- toc resonancia, fluido.

*Como recurso se trabaja con lo sonoro como referente para el entendimiento y diversidad de los dinamos/ ritmos (corporales). También se trabaja desde la

artificialidad para llegar luego a la organicidad, sin que se vea la técnica, es solo el medio más allá de lo físico.

2.3 RITMO –TIEMPO MUSICAL

En este concepto se rige por un patrón rítmico musical que se refleja a través del cuerpo, ya sea individual o colectivo. Un ejemplo de este concepto es: los dibujos animados de Bugs Bunny at the Symphony II: “Rabbit of Seville” o en la película de Charles Chaplin, el gran dictador, al ritmo de la danza Húngara N° 5 de J. Brahms.

2.4 RITMO – TIEMPO SITUACIONAL O CONTEXTUAL

En esto concepto el tiempo y el ritmo son manejados por la situación que se presenta en las diferentes circunstancias del drama, es decir cuando se presenta un conflicto entre dos sujetos o personajes cada uno de ellos presenta un ritmo- tiempo corporal – situacional que permite ver a través de su cuerpo que es lo que está pensando o va a realizar. Un ejemplo serio así:

Un personaje está esperando a su amada, le va a decir que terminen la relación, por lo tanto, su ritmo-tiempo corporal- situacional es muy **rápido**. Después llega la dama muy tranquila, por lo tanto, su ritmo-tiempo corporal- situacional es **lento**. Esto genera a los ojos del espectador una tensión y una atención permitiendo una dinámica escénica. Ahora, tenemos un tercer ritmo – tiempo corporal - situacional y es el de los espectadores que pueden ser lentos o rápidos según con quien tengan empatía.

De esta manera el cine tiene muy claro esta relación de ritmo- tiempo situacional en especial las películas de acción y de terror.

2.5 CAUSALIDAD CORPORAL (diálogo muscular, grupal e individual)

Para el trabajo de la causalidad partimos del principio de **causa** y **efecto**: Una cosa provoca otra, esto sucede con la relación de los cuerpos, de esta manera se necesita de mucha atención (sensibilidad) y entrenamiento de los músculos ya que de ellos dependerá todo el trabajo artificial para que el efecto luzca **natural**. (Vásquez Peña, 2015) por lo tanto, se hace el uso de la contracción/ puntuación y vibración.

“si dejamos caer una caja pesada sobre una superficie empolvada, veremos dentro de esta acción distintos tipos de movimientos que para nuestros ojos quizás sean comunes y predecibles, pues conocemos la forma y el peso de los elementos involucrados y no será muy difícil imaginar el desenlace de la acción”
(Vásquez Peña, 2015, pág. 85)

Ahora tómemos la cita anterior y hagamos esa relación con el cuerpo, es decir caja-polvo y situémoslo en el tronco – brazos lo que se hace es que el tronco hace el movimiento de la caja, es decir, un movimiento brusco y los brazos hacen el efecto el polvo, es decir, movimiento rápido y desciende lento. Dicho lo anterior podemos realizar esto mismo con cualquier parte del cuerpo e incluso con una sola parte o también con varios cuerpos.

Ahora veremos algunos ejercicios:

- La persona de adelante predomina en la acción, alguien corre hacia el frente, el de atrás lo cogerá por la espalda de un tirón, la reacción del primero repercute en el segundo, es decir, el de atrás hala porque ve que el primero se detiene como si fuera halado.

- Dos cuerpos están conectados por todos lados por medio de una varilla. Si uno de los cuerpos se mueve, el otro consecuentemente se mueve también. (Jugamos con el peso, halar, empujar, con el tronco, la cabeza, el busto etc.)
- Un cuerpo tira hacia afuera y el otro hacia el lado opuesto, siempre escuchando la propuesta del otro, cuando la cuerda se “reviente” los dos cuerpos es expulsado por la fuerza, pero sin colapsar. En este ejercicio vemos dos cuerpos en conflicto, dos cuerpos que se resisten, o se oponen, éste puede ser un conflicto físico o metafísico, siendo, aun así, muy evidente como el cuerpo refleja lo invisible y lo hace visible a través del cuerpo, del músculo.

2.5.1 TIPOS

2.5.1.1 BARRA (canne) Solo permite movimiento en conjunto es decir en bloque. Si una barra, imaginaria atraviesa dos cuerpos por el busto, solo podrán moverse al mismo tiempo. Puede ser en cualquier dirección: arriba, abajo, lado, derecha, izquierda, atrás, adelante etc.

2.5.1.2 LAZO (boucle) Esta causalidad permite un movimiento, uno después del otro, es decir, un cuerpo se mueve y el otro se desplaza después como sucede cuando un carro por medio de un lazo hala al otro. La cuerda esta floja, luego se tensiona y avanzan los dos carros, cuando uno se tiene el otro por inercia sigue avanzando hasta detenerse.

2.5.1.3 RESORTE (ressort) En esta hay dos cuerpos que están inmóviles los dos tiras hacia extremos diferentes y por efecto se devuelven al punto de partida, en el caso que se hiciera más presión podría reventar y caer.

“(..) para conseguir la organicidad de una acción que es reproducida de manera artificial, se requiere del estudio detallado de su estructura, tomando en cuenta que realmente se ponen a prueba elementos como la fuerza y el equilibrio, pues el trabajo físico en la escena, no debe limitarse y caer en el estancamiento fácil

de fingir únicamente la acción, sacrificando la belleza dramática a cambio de una pálida comodidad” (Vásquez Peña, 2015)

2.6 FUERZAS

A continuación, veremos dos tipos de fuerzas, la fuerza de impulso y la fuerza de contención, aquí debemos tener en cuenta que el espectador ve lo contrario a lo que el actor está haciendo, por ejemplo, cuando se empuja una pared hay una fuerza de impulso, pero cuando me levanto de una silla hay fuerza de contención. Dicho lo anterior en el trabajo de Mimo se trabajan las fuerzas inversas es decir si yo deseo mostrar que estoy empujando una pared, sin que ella esté presente, debo utilizar fuerza de contención más punto fijo⁴⁹ para que el espectador pueda ver a través del uso de la materia, las fuerzas, el esfuerzo, el empujar, halar etc., lo que el Mimo está haciendo visible con su cuerpo. Aquí es donde aparece la magia.

2.6.1 CONFLICTO: Para que haya drama tiene que haber conflicto, es decir, son dos fuerzas que se pelean. El ser humano todo el tiempo tiene conflictos en el pensamiento. Mientras estamos viviendo el “presente” estamos pensando en otras cosas. El Mimo Corporal lo que hace es poner ese conflicto del pensamiento en el cuerpo, de esta manera se hace visible lo invisible a través de los músculos del actor-mimo

Sin embargo, en todo hay conflicto con relación a:

Personaje acción [cuerpo]

Acción espacio

Acción tiempo

Acción objeto

⁴⁹ Se trata de un punto que se mantiene fijo, sin moverse. Puede ser un punto del espacio o un punto en nuestro cuerpo: una parte de nuestro cuerpo se mantiene fija mientras otra se mueve. (p.399)

2.7 RELAJACIÓN SECRETA: Todo el cuerpo como unidad tiene instalado una pequeña contracción muscular, sin embargo, el cuerpo no se ve tensionado, pero siempre está despierto, es un cuerpo vivo. El cuerpo tiene una energía guardada, siempre hala hacia arriba, glúteos y abdomen siempre apretados. Principio básico para todas las figuras de estilo.

3. CAPITULO III

CODIFICACIÓN DE UN LENGUAJE PARA UN ACTOR-MIMO

¿Qué escalas, qué arpeggios requiere el actor para el desarrollo del sentimiento y la expresión creativa? Deben dársele números...para ejercicios sistemáticos en la escuela y en la casa. Todos los libros y trabajos del teatro callan a este respecto. No hay un libro de texto práctico”⁵⁰

3.1 SEGMENTOS DEL CUERPO ARTICULADO

La segmentación del cuerpo y la articulación son la principal base del Mimo Corporal por lo tanto se puede decir que la división de cada una de sus partes, es el paso a seguir para conseguir una armonía. Por lo que se dice que la articulación permite la expresión de la totalidad porque llegará el momento donde esa división termine y encontrará la raíz o la esencia. *Decroux* concebía el cuerpo del Mimo como las teclas de un piano, es decir compuestas por diferentes piezas. Por lo que se pueden distinguir tres niveles de segmentación:

- La geometrización del cuerpo
- La segmentación del tiempo
- El ritmo

Por último, la combinación de estos tres niveles surge un movimiento general, permitiendo la combinación y articulación con el ritmo y el tiempo así, la expresión y la comunicación son fáciles de entender.

3.1.1 TRONCO (*hipocampo*)

Decroux hizo del hipocampo su logo porque es un animal poético, ligero, misterioso, que mueve lentamente el torso. Lo eligió porque es TODO el torso, sin brazos, sin piernas, sólo la articulación del torso, la columna vertebral es la esencia del Mimo Corporal.

⁵⁰ Alberto kurapel en el prefacio del libro Raíz y proyección del pensamiento corporal de Martin Peña, p, 21 2015

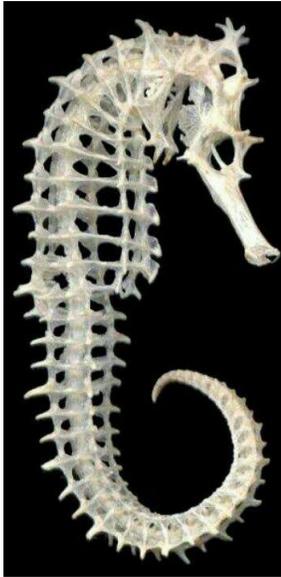


Ilustración obtenida de <https://www.pinterest.es/pin/50243352064614499/?autologin=true>

El tronco es el centro de la masa corporal, ya que las partes periféricas del cuerpo como los brazos, piernas, cabeza parten del mismo. De esta manera vemos que el tronco es el centro de estudio del Mímo Corporal y se ha demostrado que ninguna otra técnica lo ha estudiado y articulado con tanta precisión como el Mímo Corporal Dramático ya que el tronco más que ser solo una parte del cuerpo es una nueva forma de concebirlo. Por lo tanto, unas de las características del Mímo es que cambia la jerarquía de los órganos situando el tronco como una de los pilares de la expresión corporal por excelencia. Por lo tanto, está por encima de los brazos, las piernas y el rostro. Si miramos con detalle, el tronco no es fácil mover por lo tanto influye en la formación del Mímo y un cuerpo extra-cotidiano. Por lo que *Decroux* “compara la articulación del cuerpo con el movimiento de una fila de vagones que toman una curva: primero iría un vagón, luego otro, y así sucesivamente”. Dicho lo anterior el actor- mímico debería ser capaz de realizar este tipo de movimientos con su cuerpo, es decir, primero mover una parte sin que la otra sin que afecte otra, luego otra parte, y así, sucesivamente logrando por último una unidad total del cuerpo. Para resumir en palabras *Decroux* tomo esta cita:

Étienne Decroux emprendió con sus alumnos un estudio sistemático de los ejercicios preparatorios: movilidad del tronco, vocabulario relativo a los brazos y a las manos, formas de caminar y otros modos de desplazamientos, principios mecánicos y musculares del cuerpo en acción, todo un solfeo ligado a los diferentes movimientos fundamentales de las rotaciones, inclinaciones y de sus finitas combinaciones, ritmos y frases del gesto, estudios sobre el papel de los ojos y del rostro, máscaras neutras y la utilización de velo para cubrir la cara. (Decroux, 2000)

Por otro lado, tenemos los otros segmentos que se dividen de la siguiente manera, que permite que el cuerpo se convierta es un instrumento de creación:

Segmentos:

-Cabeza

-Martillo (cabeza + cuello)

-Busto (cabeza +cuello + pecho)

-Torso (cabeza + cuello +pecho + cintura)

-Tronco (cabeza + cuello +pecho +cintura + pelvis)

-Torre Eiffel (cabeza +cuello+ pecho +cintura + pelvis +piernas)

Ejemplo:

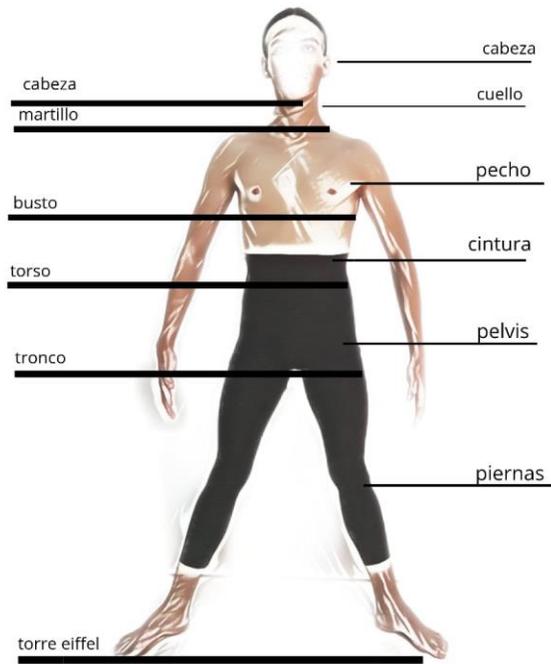


Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena.

3.2 DISEÑOS CORPORALES

Es la composición tridimensional más simple, es el resultado de la suma de tres movimientos puros, es decir, una rotación, una inclinación lateral y una inclinación en profundidad. El cuerpo del actor-mimo se mueve por naturaleza por estas tres dimensiones. También Decroux planteo la teoría de los dobles diseños y cuádruples de diseño. Que son la suma de rotación e inclinación y para los cuádruples de diseño es la suma de las tres dimensiones más la traslación e incluida los ojos.

Con cada segmento del cuerpo se pueden realizar los diseños.

Cabeza: rota, inclina, profundiza y traslada. (Adelante, atrás, izquierda y derecha)

El busto: rota, inclina, profundiza y traslada. (Adelante, atrás, izquierda y derecha)

El tronco: rota, inclina, profundiza y traslada. (Adelante, atrás, izquierda y derecha)

Ejercicio:

Triple Diseño de cabeza



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena.

Ejemplo de Busto: rotación, inclinación y profundidad atrás



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena.

Cada una de estos triples diseños se hace por derecha e izquierda, en el orden original con cabeza, busto y tronco. (Ver página 80)

3.2.1 ROTACIÓN

Rotación



Ilustración: Sara Quintero

3.2.2 INCLINACIÓN

Inclinación Lateral



Ilustración: Sara Quintero

3.2.3 PROFUNDIDAD



Ilustración: Sara Quintero

3.2.4 TRASLACIÓN:

Técnicamente, es la inclinación de dos partes en oposición, es decir, cabeza inclina a la derecha, el cuello inclina a la izquierda estas dos inclinaciones opuestas generan la traslación de la cabeza hacia la izquierda. Sin embargo, las únicas partes que pueden hacer traslación son la cabeza, busto y el tronco, las demás partes como el cuello y la cintura se usarán de fuelles para ayudar a las demás partes; al igual que el tronco puede trasladarse ya que las piernas se utilizan de motor para este paso.

Traslación en lateral hacia la derecha.



Ilustración: Sara Quintero

3.2.5 ORDEN DE LOS TRIPLES DISEÑOS:⁵¹

ORDEN CLÁSICO	OPUESTO DIRECTO
Derecha derecha atrás	Izquierda izquierda adelante
Derecha izquierda atrás	Izquierda derecha adelante
Derecha derecha adelante	Izquierda izquierda atrás
Derecha izquierda adelante	Izquierda derecha atrás
Izquierda izquierda atrás	Derecha derecha adelante
Izquierda derecha atrás	Derecha izquierda adelante
Izquierda izquierda adelante	Derecha derecha atrás
Izquierda derecha adelante	Derecha izquierda atrás

⁵¹ Aprendido en la Escuela internacional de Mimo Corporal Dramático Ecuador 2018 con Martin Peña, igualmente se puede hallar el orden original en su libro en la página 173.

3.2.6 EJERCICIOS DE TRIPLES DISEÑOS:

Cabeza: Inclinación

con:

Busto: Rotación

Contradicciones, oposiciones

Tronco: Profundidad

Restablecimientos, anelé

En este ejercicio de triples diseños se puede jugar con los dinamos/ritmos, ejemplo: Cabeza en Toc. Resonancia al cambio de diseño (busto). Toc a neutro (así con cada uno de los triples diseños)

Nota: Una vez se entienda los diseños del cuerpo, se puede realizar múltiples diseños corporales y espaciales.

3.3 ESPACIO

El trabajo técnico del espacio debe ser de manera rigurosa, limitado, obligando al cuerpo a seguir ciertas líneas en ese espacio. Sin embargo, para *Decroux* el espacio no estaba vacío, sino que estaba lleno de pensamientos, intenciones y sentimientos. Por lo que buscó la expresión poética, que es el pensamiento de las cosas ausentes mediante un cuerpo presente, de manera que su pensamiento toma forma en su cuerpo y en el espacio que luego irán adquiriendo un significado. (Lisarraga Gomez, 2013)

3.3.1 DISEÑOS ESPACIALES

(Orientación del movimiento en el espacio)

El Mimo Corporal se mueve en ocho frentes (octavos), divididos en perfiles y octavos; conocerlos a la perfección nos ayuda a desplazarnos correctamente por el espacio escénico. (Ver el libro de *yoshi Ohida El actor invisible página 53*)

Aquí se puede hacer un ejemplo de los 8 octavos con la supresión de soporte y con péndulo tomando como ejemplo el ejemplo de *Yoshi Ohida en su libro el actor invisible*.

3.3.2 OCTAVO

Los movimientos del cuerpo humano se desarrollan en tres dimensiones: altura, anchura y profundidad y estas delimitados por tres planos perpendiculares entre ellos, plano frontal, sagital, y transversal; (ver figura) de esta manera forma una especie de poliedro o esfera en torno al tronco. la división de las 8 partes se vuelven una referencia para los desplazamientos o movimientos de la dirección espacial del cuerpo. Para le Mimo Corporal los octavos se relacionan directamente con el principio de la segmentación permitiendo que el actor-mimo conozca a perfección las líneas del espacio y así podrá crear líneas donde la mente sea consciente en todo momento por donde pasa cada uno de los órganos. (Lisarraga Gomez, 2013, pág. 398)

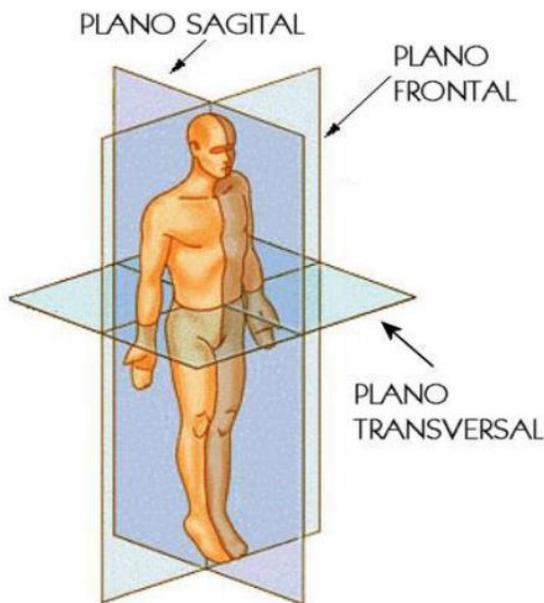
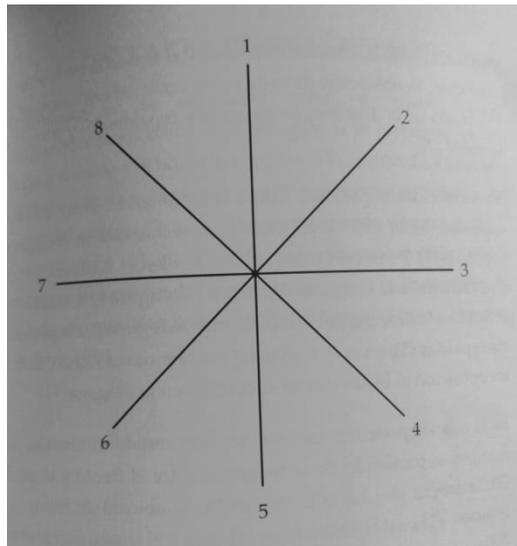


Ilustración recuperada en <http://anatomiafisiologia2014.blogspot.com/2014/12/planos-corporales.html>

- Después de ver la orientación en el espacio, y los péndulos, podemos unirlos y hacer cambios de frente en Torre Eiffel con péndulo, igualmente los cambios de frente en supresión de soporte como el ejemplo que vimos arriba
- -Frente (1)

- -Octavo (diagonal derecha) (2)
- -Perfil (derecha) (3)
- -Octavo (diagonal derecha atrás) (4)
- -Atrás (espalda) (5)
- -Octavo (diagonal izquierda atrás) (6)
- -Perfil (izquierda) (7)
- -Octavo (diagonal izquierda) (8)
- -Cero. O (1)

Ejemplo De Los Frentes Estrella De 8 Puntas



(Vásquez Peña, 2015, pág. 167)

3.3.3 CAMBIOS DE PERFILES Y OCTAVOS EN SUPRESIÓN DE SOPORTE (EXPLICACIÓN DEL MOVIMIENTO)

(Por derecha: PERFILES) -segunda posición- hacemos un medio giro, es decir: supresión de soporte con el pie derecho al mismo tiempo que el cuerpo gira hacia el perfil derecho- el peso queda en el pie derecho, ahora nos preparamos para hacer un giro completo, nuestro cuerpo va a dirigirse hacia el perfil izquierdo en un solo movimiento, de la siguiente manera: el pie derecho (que es el pie de la supresión de soporte y por lo tanto tiene el peso del cuerpo) debe salir hacia adelante dejando el cuerpo en cuarta posición, inmediatamente el pie izquierdo sale a la supresión de soporte hacia el perfil izquierdo, el tronco gira hacia el perfil, ahora la supresión de soporte se encuentra en el pie izquierdo, haremos un medio giro para ir al frente, el pie izquierdo, sale a la diagonal izquierda, el pie derecho sale hacia el frente por derecha, gira todo el tronco quedando en supresión de soporte, repetimos el giro completo de nuevo y así sucesivamente hasta recorrer todos los frentes y perfiles para terminar finalmente en posición cero. (Se hace lo mismo por los octavos)

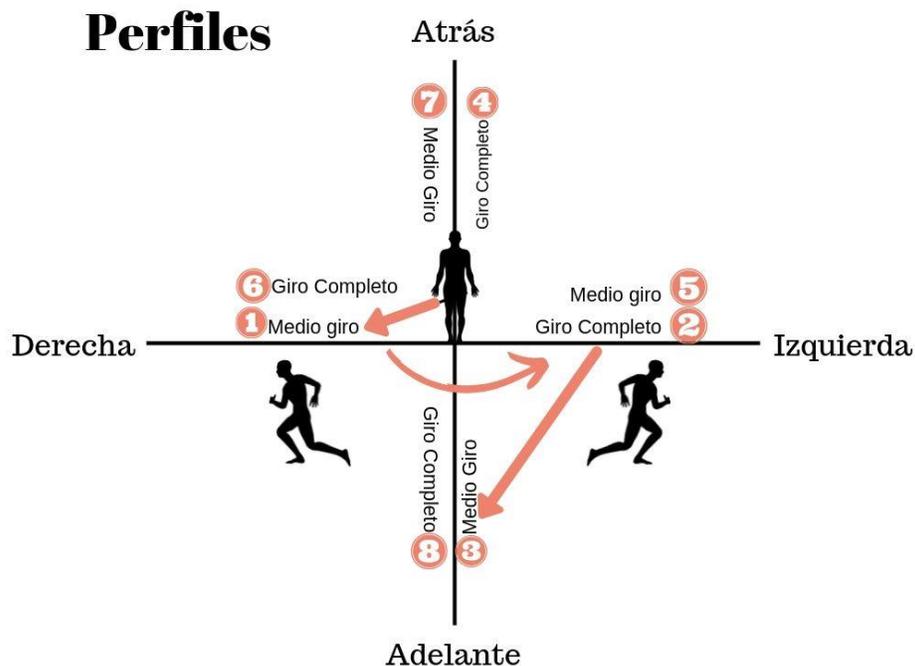


Ilustración: Sara Quintero

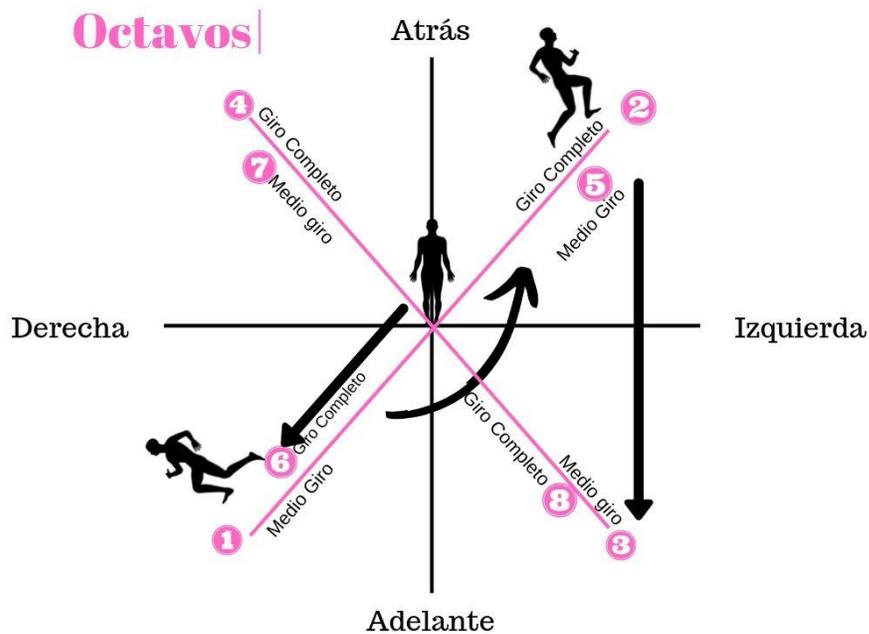


Ilustración: Sara Quintero

3.3.4 CAMBIO DE PERFILES Y OCTAVOS CON TRIPLE DISEÑO: (ORDEN ORIGINAL)

**Iniciamos por perfil derecho en supresión de soporte. Se debe tener presente que puedes iniciar por cualquier lado, lo importa es ser consiente del diseño del cuerpo. No hacerlo por referencia del espacio, esto sería un error.*

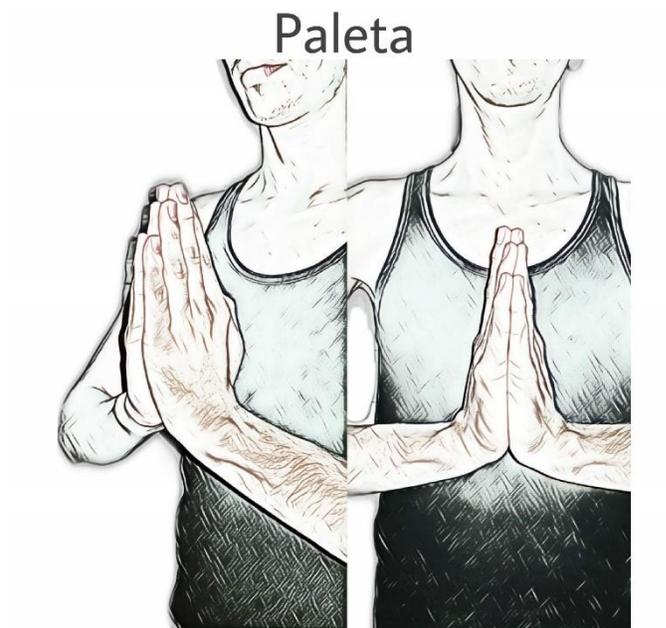
- Perfil derecho: Busto derecha/derecha atrás
- Giro completo: Busto derecha/ izquierda atrás
- Medio giro: Busto derecha/derecha adelante
- Giro completo: Busto derecha/izquierda adelante

- Medio giro: Busto izquierda/izquierda atrás
 - Giro completo: Busto izquierda/ derecha atrás
 - Medio giro: Busto izquierda/ izquierda adelante
 - Giro completo: busto izquierda/ derecha adelante
 - Cero
-

3.4 GRAMÁTICA MANOS Y BRAZOS

Entendiendo que para *Decroux* las partes superiores; como los brazos y las manos eran sinónimo de mentira, aun así, no dejó de lado una rigurosa codificación, articulación de estos miembros. Así que establece en ellos una gramática específica para aprenderse con detalle y el estudio de éstas es importante para acompañar todas las figuras y repertorio, es decir, armonizan la escultura, prologar las líneas expresivas permitiendo que no roben el foco de atención, pero que tampoco estén “muertas” si no vivas. Con estas puedes acariciar, agarrar, apoyarse, tocar, palpar, esculpir, levantar, crear estelas, soltar, ser objeto y sujeto etc. En una pieza creada por *É. Decroux* llamada “*Le Toucher*” o “tocar”, las manos y los dedos tienen mucha importancia porque con ellas toca diferentes objetos y materiales. Asimismo, permitiendo ver otras texturas gracias a la calidad del movimiento y el dinamo/ritmo. El fin, de la segmentación, es que sean expresivas y que no se muevan por moverse.

3.4.1 PALETA: Manos planas, dedos juntos.



(Pallette)

Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena

3.4.2 CONCHA: Las manos en forma de concha, como si tocaras la corona de la cabeza, deben verse suaves.

Concha-Shell

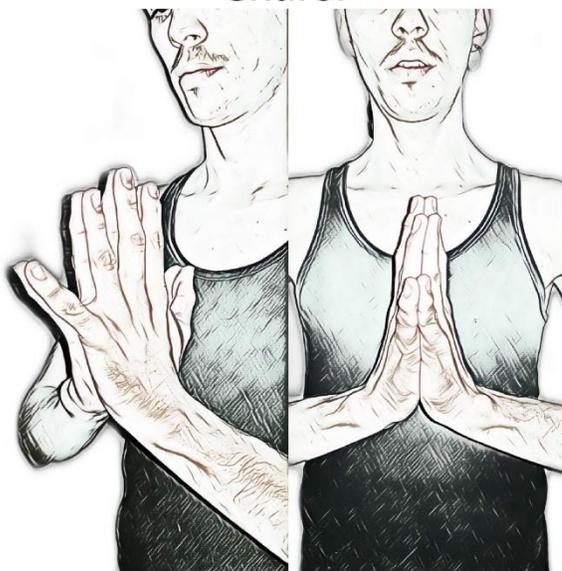


(Shell)

Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena.

3.4.3 CHAROL: Dedos estirados y separados pero suaves, sin hacer fuerza.

Charol



(Patent leather)

Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

3.4.4 SALAMANDRA: Falanges muy flexionadas, los nudillos hacia adentro de la mano, la palma hacia afuera.

(Salamander)

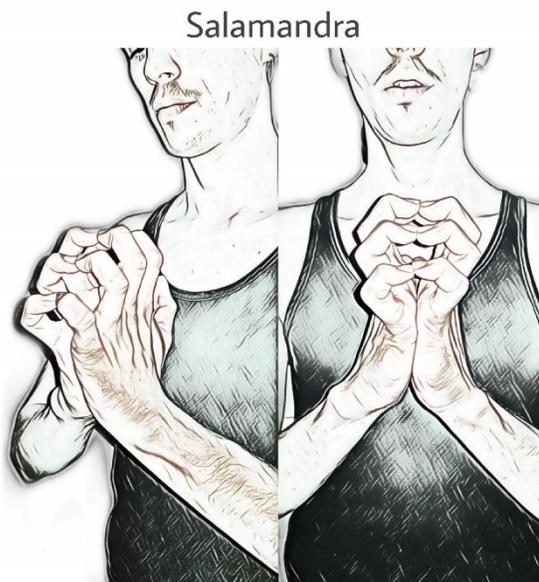
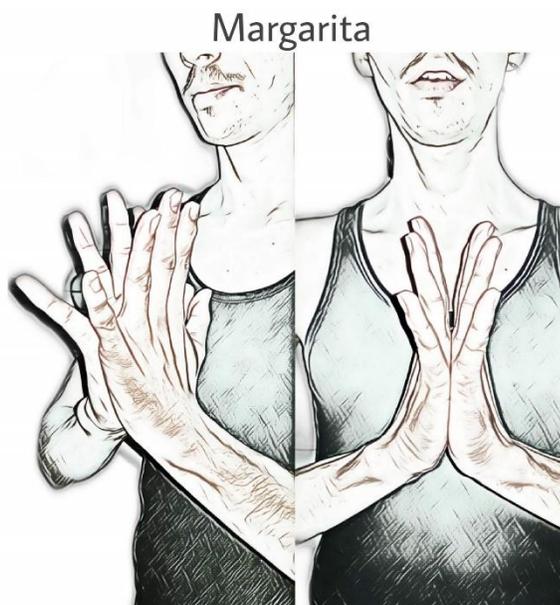


Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena

3.4.5 MARGARITA: Mano estirada, dedos separados y abiertos tirando hacia arriba



(Margaritte)

Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

3.4.6 BRAZOS DE ÁGUILA: Es el fortalecimiento de brazos, que permite entender la articulación por cada segmento. Ahora bien, los codos deben estar por encima de los hombros, las manos están en paleta. La base de los brazos está sostenida desde el coxis. Generando una armonía a través del trabajo técnico por lo tanto un cuerpo artificial/estilizado.

El centro motor son los codos, es decir, es el impulso para mover las demás partes; y esto ocurre desde este punto; es la fuerza, el golpe, el choc que se da por medio de una contracción/puntuación de los músculos más una resonancia que ocurre en el brazo, antebrazo, codo, muñecas y por ultimo las manos. **Los hombros siempre deben estar abajo.**

Ejemplo:



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

3.4.7 MANO EN HELICOPTERO: Muñeca en posición concha, el brazo forma un círculo continuo y de manera fluida la mano desciende desde arriba hacia abajo lentamente.

3.4.8 BRAZO DE ARMONÍA: El brazo acompaña el cuerpo sin ser el foco, el brazo está vivo siempre, como una escultura que se mueve. La fuerza de los brazos sale desde el codo.

3.5 DISEÑOS DE OJOS

Los ojos son un órgano muy expresivo que también debe entrenarse, por esta razón se codificó un lenguaje, al igual que el cuerpo como unidad, por lo tanto, posee unos diseños para mover y articular.

Los ojos se mueven en perfiles y octavos.

Ejemplo:



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

3.6 ESCALAS

3.6.1 ESCALA LATERAL SIMPLE: (cabeza +cuello + busto + cintura + (3) tronco + torre Eiffel)



Escala Lateral por derecha

Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

Cada una de estas escalas se hace por derecha, izquierda, atrás y adelante en el mismo orden de los segmentos, ya sea progresivo (como la figura) o degresivo de abajo hacia arriba, es decir, de la torre Eiffel hasta la cabeza.

3.6.2 ESCALA EN ANNÉLE EN PROFUNDIDAD ADELANTE Y ATRÁS (cabeza +cuello + busto + cintura + tronco)



Anelá en profundidad atrás

Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena



Anelé en profundidad adelante

Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena

Cada una de estas escalas se hace por derecha, izquierda, atrás y adelante en el mismo orden de los segmentos, ya sea progresivo (como la figura) o regresivo de abajo hacia arriba, es decir, de la torre Eiffel hasta la cabeza.

3.6.3 ESCALA ANNÉLE LATERAL (cabeza +cuello + busto + cintura + tronco + peso)



Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena

Cada una de estas escalas se hace por derecha, izquierda, atrás y adelante en el mismo orden de los segmentos, ya sea progresivo (como la figura) o regresivo de abajo hacia arriba, es decir, de la torre Eiffel hasta la cabeza.

3.6.4 CONTRADICCIONES

Este ejercicio técnico consiste en contradecir los segmentos corporales, es decir, cabeza contra busto, busto contra tronco y también de manera más detallada: cabeza contra martillo, martillo contra busto, busto contra cintura, cintura contra tronco y tronco contra nada. (Desplazamos peso)

Ejemplo:



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

- En este ejercicio los tres segmentos están en lugares diferentes: cabeza está en derecha, busto está en izquierda y tronco en derecha. El peso está en el centro.

Algunos Ejercicios:

3.6.5 PASO A PASO DE TRIPLES DISEÑOS EN COMPENSACIÓN, CONTRADICCIÓN Y ANNELEÉ

3.6.5.1 EJEMPLO 1: La cabeza va a derecha derecha atrás, el busto va al opuesto directo, izquierda, izquierda adelante, sin perder el triple diseño de la cabeza.

3.6.5.2 EJEMPLO 2: La cabeza va a derecha derecha atrás. El busto también va a derecha-derecha-atrás simultáneamente la cabeza hace compensación y va al opuesto directo, izquierda izquierda adelante. Aquí ya encontramos conflicto muscular, ahora

mientras el tronco toma la posición del busto (derecha derecha atrás) cabeza en anelé y busto van en contradicción (opuesto directo) a izquierda izquierda adelante. Ahora el tronco va hacia el lado original de anelé izquierda, izquierda, adelante, ya que el tronco no se contradice con nada y solo traslada el peso:

La fórmula sería la siguiente: Cabeza contra busto- busto contra tronco- tronco contra nada. Desplazamiento de peso.

Se juega con los 8 triples diseños. 4 por derecha 4 por izquierda- A su vez se le pueden implementar los dinamos/ritmos para los cambios de triples diseños, es decir: Toc- rotación derecha, resonancia, inclinación derecha, Toc atrás profundidad.

3.7 CONTRAPESO

Se le llama contrapeso a la reducción de la base, es el cuerpo del actor-mimo en estado de precariedad, voluntaria y permanente. En otras palabras, es la lucha del cuerpo contra y a favor de la gravedad. Siendo un sistema de equilibrio.

Por lo tanto, el peso es uno de los elementos más importantes dentro del Mimo Corporal, debe haber un gran trabajo y conocimiento sobre este para adquirir una total conciencia y lograr una estilización del cuerpo y de esta manera lograr que el artificio se vea real. *Decroux* estudió el contrapeso a nivel físico y logró trasladarlo al plano del pensamiento, por lo que surge dos tipos de contrapeso: el contrapeso físico y moral. Por lo que más adelante, de su última etapa de su carrera lo podemos relacionar con la *estatua móvil*

3.7.1 TIPOS:

3.7.1.1 SUPRESIÓN DE SOPORTE (Support Suppression)

La supresión de soporte es un tipo de contrapeso que permite suplantar o reducir el peso del cuerpo en un solo pie. Permittedo crear la ilusión que estamos empujando, halando, etc. Teniendo en cuenta que el cuerpo tiene todo el peso sobre alguna de las piernas desde el tobillo y el tronco empuja hacia adelante de la base. **La supresión No se hace desde la punta del pie - (Cero puntas de ballet).** En la vida cotidiana cuando empujamos la fuerza sale desde el pie que esta estirado atrás ayudándonos de la pared como soporte. Pero técnicamente en la supresión de soporte pasa lo contrario, para crear la misma ilusión la fuerza está contenida en el pie de adelante aplicando fuerza de contención ya que en este caso no tendríamos pared de apoyo.

Dicho lo anterior, la supresión de soporte nos sirve para poder trasladar el tronco hacia los laterales, adelante y atrás en profundidad permitiendo el trayecto del tronco, y que dé la sensación de presionar, empujar, halar, tirar; como cuando uno se apoya en una pared o una mesa y quiere moverlo. Sin embargo, si ponemos el peso en el centro no podemos desplazar nada, no hay suficiente fuerza para moverlo, por el contrario, si hacemos supresión de soporte el tronco se traslada y logra mucha más fuerza. La supresión de soporte genera un riesgo, altera los músculos y el equilibrio.

Ejemplo:



Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena

Por izquierda y por derecha, partiendo de la segunda en torre Eiffel.

3.7.1.2 SISSONE (de abajo hacia arriba): Cargar, levantar de abajo hacia arriba ya sea físico o metafísico. Algo físico sería levantar un muro, lo metafísico sería cargar el peso de la vida. Como el Atlas o un Sísifo que cargan con el peso del mundo o el peso de la humanidad.

Ejemplo:



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

3.7.1.3 CARDEUSE (Cardadora): Movimiento del tronco ayudado por las rodillas como una cuchara, o una pequeña canoa terminando en supresión de soporte. Este contrapeso nos sirve para levantar o agarran un elemento.

Ejemplo:



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

3.7.1.4 TOMBER SUR LA TÊTE (caída sobre la cabeza) Es como si golpearas con la mano un gran botón que está en el piso. Todo el peso cae sobre una sola pierna. Se hace una fuerte presión que surge desde la articulación del tobillo.

Ejemplo:

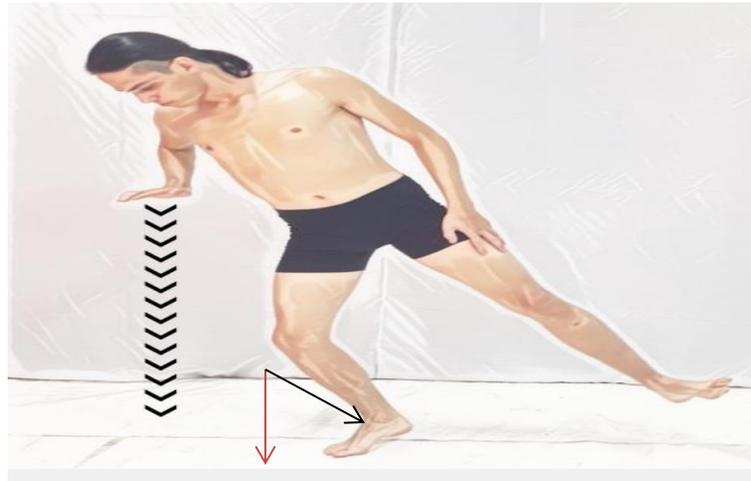


Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

3.7.1.5 BOUNCE (rebotar): rebotar desde un relevé o una torre Eiffel.

Ejemplo:

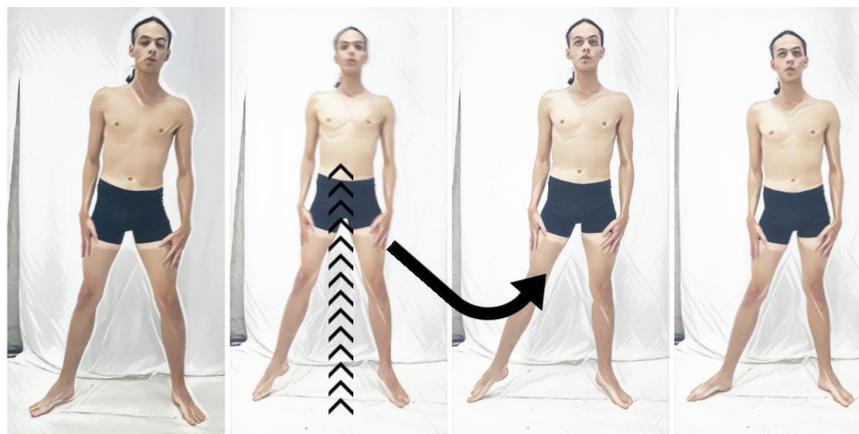


Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

Decroux propone la idea de dos actitudes para los contrapesos lo cuales se clasifican en dos:

- Contrapesos que van contra la gravedad (Sissone y el Cardeuse)
- Contrapesos que van con la gravedad (Supresión de soporte y la caída sobre la cabeza)

3.8 CONTRAPESO MORAL

En los contrapesos morales se refleja la importancia que tiene la idea de lo material, es decir es la base del pensamiento, el espíritu, los sueños y la emoción. El ser humano cuando piensa lucha contra sus ideas tal y como lucha contra la materia. Como el pensamiento no se puede tocar, lo mejor es hacer el trabajo material que implique la inteligencia en el que de los movimientos serán el eco de la misma, así entendemos que las contradicciones del pensamiento se traducen en contradicciones físicas. Estas acciones son las de coger, mover, empujar y tirar, aplicados al pensamiento. Es decir, no se trata de la representación del contenido del pensamiento sino del hecho de pensar (Lisarraga Gomez, 2013, pág. 395)

3.9 POSICIONES Y/O POSTURAS

Decroux frecuentó la escuela de danza clásica rusa por lo que le proporcionó el gusto por la sistematización del estudio tomando de ésta todo una serie de posturas que luego serán parte vital de su lenguaje y codificación. Por otro lado codificó unos grados de aprendizajes desde lo escolar, profesional y avanzado, por lo tanto un vocabulario nominativo; una terminología específica para el Mimo Corporal, construida por palabras nombres comunes y en ocasiones nombres creados por el mismo *Decroux*, estos nombres eran tomados de la naturaleza, adjetivos y expresiones, también de la arquitectura, la música, las artesanías, las bellas artes, la dicción, la vida cotidiana, la política, la literatura, y por ultimo términos de la gimnasia, la danza clásica y la estatuaria (p,28) con el objetivo de poner en juego o evidencia al hombre y la mujer en todas las circunstancias de la vida, desde lo animal o lo civilizado con ánimos de lograr

un arte de la representación teatral por lo que manifiesta lo siguiente “ *que un arte dramático crezca como un árbol, con la misma lentitud y con la misma riqueza de durabilidad*” (Decroux, 2000) Empero, *Decroux* a pesar de que lo dio todo para la descendencia, no concluyo su trabajo como algo terminado dejando las puertas abiertas a nuevas búsquedas y sugiriendo, aunque **lo hizo muy bien**, que habrá alguien que lo haga mejor que yo (él). Dicho lo anterior vamos a encontrar durante todos los años como los nombres han venido cambiando pero que en su ejecución se conservan, debido al lenguaje de su procedencia, es decir surge en francés luego pasan al inglés y por último al español. Entonces para esta investigación se trata de poner en la medida de lo posible los tres lenguajes para una mayor exactitud.

3.10 POSICIÓN TORRE EIFFEL

3.10.1 NEUTRA O POSICIÓN CERO El cuerpo está en una posición con los pies en paralelo, manos al lado del cuerpo con aire entre las axilas, manos en posición de paleta. Relación de los miembros en una sola línea. Pies en tierra, cabeza en cielo. En centro de gravedad está equilibrado. No hay precariedad.

3.10.2 PRIMERA: los pies están en una apertura de 45°, las puntas de los pies miran a los octavos, el peso está ligeramente en la punta de los pies, hacia los metatarsos. Los talones están juntos al igual que los tobillos. El cuerpo firme, los demás miembros están en una relación desde la cabeza, cuello, busto, cintura y tronco. Cero conflictos corporales.



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

3.10.3 SEGUNDA: los pies están tienen una apertura bastante prologada, con un ángulo de casi 180° la punta de los pies apunta a los octavos, las rodillas apuntan hacia afuera, la cadera o crestas iliacas están mirando al frente, el coxis en el centro los glúteos bien apretados mantienen la posición erguida, el peso está en los dos pies. Cero precariedades.



Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena

3.10.4 CUARTA: el cuerpo parado en uno de los perfiles tiene las piernas abiertas las crestas iliacas están al frente, los glúteos apretados, el coxis en el centro y el peso está distribuido en los dos pies. La punta del pie que esta atrás se mira junto con el talón del pie de adelante. Si vemos el cuerpo desde el frente tenemos que ver como si solo tuviera un solo pie de apoyo, como se ve en la primera figura.



3.10.5 SEXTA:

En esta posición todas las partes del pie están en paralelo, es decir, tobillo con tobillo, talón con talón.



Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena

3.10.6 COWBOY: El cuerpo está en una sola unidad con las rodillas en plié, el tronco inclinado desde las crestas iliacas a esta posición se le conoce como vaquero. El cuerpo no colapse siempre hala hacia arriba.

Ejemplo:



Ilustración: Sara quintero, actor Daniel Baena

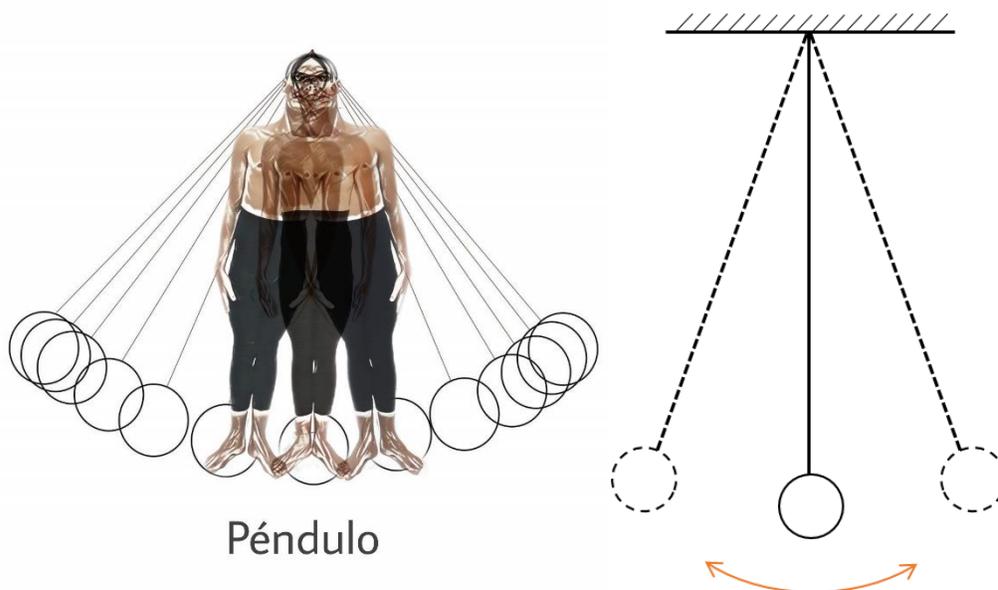
3.10.7 PÉNDULO:

(Pasar de segunda posición a primera posición)

Desde la supresión de soporte voy a pasar a primera posición de esta manera: En vez de poner el talón debajo del centro, lo llevo al otro pie en forma de V o I posición, esto

genera una inclinación del cuerpo en la Torre Eiffel. Así se hace sucesivamente, el pie que sale al cambio es el pie que está sosteniendo el peso, este ejercicio se hace en cuchillas, es decir como si los pies fueran un látigo.

Se pasa de primera posición a primera posición de derecha a izquierda, el cuerpo siempre queda inclinado y nunca en el centro, se debe inclinar el cuerpo completo, desde la cabeza hasta los pies, la coronilla siempre está en un mismo punto, para que el péndulo esté bien ejecutado la coronilla no debe moverse hacia los lados o hacia arriba o abajo, siempre en punto fijo tal como su nombre lo indica en Péndulo



Péndulo

Ilustración: Sara Quintero, actor Daniel Baena

3.11 FIGURAS DE ESTILO Y PIEZAS

Son pequeñas composiciones corporales donde se propone una interpretación de temas figurativos o no; en referencia a un oficio, una acción, a la vida cotidiana, deportiva, un sentimiento, un pensamiento o una impresión. El sustento de las figuras de estilo o la base es la segmentación del cuerpo, ya que el actor-mimo adquiere la facultad para crear dichas composiciones. *Decroux* a través de la segmentación,

detallada, creó un repertorio con gran nivel de precisión que no ha sido superado hasta hoy.

Por lo tanto, definió 4 categorías para enseñar de forma pedagógica:

- **Hombre de deportes compuesto por tres subcategorías: Artesano, trabajador y hombre de las islas.**
- **Hombre de salón**
- **Hombre de ensueño o soñando**
- **Estatua móvil**

Las figuras que se van a mencionar existen de manera autónomas, pero cada una de ellas pueden mezclarse una con otras, es decir, dialogar entre ellas. *Decroux* propone una expresión corporal que va a materializarse esas imágenes que describen esta progresión en el espacio y el tiempo. (Decroux, 2000)

3.11.1 CATEGORÍAS:

3.11.1.1 HOMBRE DE DEPORTES:

En esa categoría se pone en evidencia la tensión, la resistencia, el conflicto con la materia, la presión muscular que surge con la necesidad de empujar, sostener, estirar, halar, lanzar. En esta figura vemos un retrato del trabajo del hombre por lo que efectúa constantemente esfuerzos físicos. (Vásquez Peña, 2015)

En esta categoría no se trataba de solo mostrar el gesto deportivo, sino de inspirarse y alentar al actor a mostrar el esfuerzo de una manera muscular, mecánica en sus relaciones con el espacio, con los otros, con los sufrimientos, con los objetos. Es la exposición de la lucha objetiva y subjetiva. (Decroux, 2000, pág. 30)

Ejemplo:

EXTENSOR ESCOLAR

POR *ÉTIENNE DECROUX*

En segunda posición, sale brazo derecho en show bussiness, máxima extensión. Agarra el tensor dedo por dedo. Explotan todos los músculos- contracción muscular (clara diferencia). Supresión de soporte pierna izquierda- traslación de tronco en torre Eiffel. Se realiza doble supresión de soporte- el talón toca el piso y nuevamente coloca la supresión- flexión de codo y muñeca. Desde el busto se prepara inspirando- tomando fuerza con el brazo delante del pecho- nada rota- la fuerza se juega al extremo, el extensor gana, el brazo, en show bussiness, nos lleva nuevamente a torre Eiffel (todo estirado) Toc desde el codo- todo restablece a cero.⁵²

EXTENSOR PROFESIONAL

POR *ÉTIENNE DECROUX*

En segunda posición, busto en un Toc a izquierda- derecha- adelante la figura se desplaza a torre Eiffel a la derecha, brazos toman aire (la figura piensa) y al mismo tiempo en que se posiciona en supresión de soporte al octavo izquierdo adelante, brazos se suspenden desde los codos, brazo izquierdo de armonía, brazo derecho descende escalonadamente en tres tiempos hasta tomar el extensor. Primera comprobación (mano que hala del extensor, cuerpo que va hacia adelante-punto fijo-) comprueba por segunda vez, lo va a realizar una tercer vez y cede mínimamente el

⁵² Estas figuras son recopiladas en cada una de las clases en la escuela internacional de Mimo Corporal Dramático en Ecuador, donde cada estudiante anota en sus bitácoras para no olvidarlas. Estas son transcritas por Jonatan Marques (Argentina) y Daniel Baena (Colombia)

peso (toma más fuerza) y con piernas hace Chassé (una ocupa el lugar de la otra) extensor viene a la cintura, la figura cede levemente el peso hacia la izquierda (vibración del extensor) la escultura va a supresión de soporte pierna derecho, codo derecho a la altura de la cabeza, mano en la línea del busto, brazo izquierdo de armonía. Desde el busto se va a producir un Scub, y el busto va a ir a derecha-derecha- atrás, brazo que comienza a alejarse (vibración) gran Chassé para ganar distancia, se percibe y siente la fuerza, espalda va en anelé hacia atrás, brazo derecho que ahora sí se estira totalmente, máxima tensión, el contrapeso vence, brazo explota en el pecho que regresa además, rota la muñeca en un Toc, y el busto rota en sentido de irse, cuerpo que cambia lenta y continuamente, cambian las piernas y el peso aún se conserva en la pierna derecha. Extensor que se va, cuerpo que es sutilmente tirado, sucede por segunda vez y la figura traza un anelé hacia atrás que, para la tercera vez que el extensor vuelva a halar, se pronunciara realmente grande, gana el extensor, brazo se lleva todo el cuerpo, que cae de espaldas en un salto con pierna derecha (balanza), mano derecha abierta y estirada, brazo izquierdo abierto en armonía.

3.11.1.2 HOMBRE DE SALÓN:

Según *Decroux* el hombre de salón *“hace sin hacer y es el eterno tranquilo”* ese “salón” designa por extensión poética otra manera de comportarse, de desplazarse, de tocar, de mirar, en síntesis, de ser y de actuar. En esa categoría no hay esfuerzo (aparente) se ocupa de limpiar una mesa, saludar, levantar objetos livianos etc. Aquí la dificultad muscular no ocupa el primer plano en los momentos de la vida en los que el cuerpo no sufre. (Decroux, 2000)

Ejemplo:

LA FLOR EN EL SACO

PIEZA CREADA POR *MARTIN PEÑA*

Segunda posición en un Toc el busto a izquierda, derecha, adelante- (mira la flor)- torre Eiffel a la derecha manteniendo el busto en el triple diseño- separa los brazos del cuerpo desde los codos, se pasa a supresión de soporte con el pie izquierdo al octavo izquierdo adelante luego se dirige a la flor. Brazo izquierdo en armonía con el derecho coge la flor. En un Toc el brazo derecho va al pecho y se restablece busto en un Toc con el tronco. La mano derecha sosteniendo la flor y sube, lentamente por enfrente al rostro hondeando los dedos- (como oliendo la flor)- el brazo levanta el cuerpo hasta llegar a una torre Eiffel a la derecha- Semicírculo de los brazos al mismo tiempo en que el cuerpo va a primera posición- se lleva la mano izquierda atrás y la mano derecha pone la flor en el saco-puntuación- cero.

3.11.1.3 HOMBRE DE ENSUEÑO

Esa categoría es el estudio de la proyección corporal del estado en el que uno recuerda, siendo esta área del mimo un verdadero retrato de la memoria; aquí el cuerpo del actor genera una sensación de suavidad, creando la ilusión de un espacio donde no existe la gravedad. Es un viaje por el interior del ser humano, donde los recuerdos y pensamientos se mueven como una sociedad de nubes. (Vásquez Peña, 2015)

El cuerpo del actor esta como desprendido de la realidad y debe representar ese sueño despierto que es el sueño. Considerar que es una categoría de movimientos es más bien el reflejo de un “estado” que va desde cierta textura y van transformando el peso de los seres y de los objetos. (Decroux, 2000).

APARICIÓN POR YANET GÓMEZ

Parados en un octavo el pie izquierdo-adelante, (relación talón tobillo) el peso está puesto en pierna derecha, primer paso marcha neutra con pierna izquierda, luego otro, y finalmente al tercer paso, se produce un Toc con la cabeza hacia atrás (los ojos ven algo), la cabeza le sigue, le continúa el cuello, el busto, la cintura, el tronco y peso. La pierna izquierda va hacia adelante en Supplément, el anelé hacia atrás se sostiene. Un impulso hacia arriba- Toc- desde el busto y la escultura se eleve en releve, resuena los brazos desde los codos en armonía. Toda la figura baja hacia el suelo, contenido, todo el peso cae en rodilla derecha, a medida que el tronco baja el anelé se desarma paulatinamente, ahora el tronco restablecido se soporta en pierna izquierda, pierna derecha se prepara para levantar el cuerpo, (mira algo adelante), tres pasos: izquierda, derecha, izquierda, brazos opuesto, toda la escultura se alza en releve con tensión de avistamiento adelante. (La figura observa de principio a fin la aparición de algo)

ACARICIANDO LA ESPALDA DE VENUS POR ÉTIENNE DECROUX

En segunda posición, busto inclinado hacia adelante, restablece lentamente, y se produce un Toc-motor desde las costillas (cuchillo que hinca). La figura se traslada con peso a la derecha, brazo izquierdo de armonía. El peso vuelve a colocarse en pierna izquierda. Supresión de soporte, y el busto de derecha- derecha- atrás cambia a izquierda- izquierda- adelante. Brazo derecho acaricia- mano en charol- la figura termina de acariciar en relevé, y baja junto con brazo en "helicóptero"; el busto en un Toc se coloca en derecha- derecha- adelante, toda la escultura regresa a torre Eiffel atrás con brazos que explotan desde los codos. Peso en el pie derecho y estirado.

Frente- peso a pierna izquierda (supresión de soporte) brazos en show bussines. Busto hacia atrás, Brazo izquierdo de armonía, acaricia brazo derecho, mano en posición margarita. (Vibración)

Octavo/Izquierda- la figura vuelve a salir, pierna izquierda en supresión de soporte, brazos show bussiness, y acaricia por segunda vez.

Cuasi en perfil- vuelve a trazar una tercera caricia. Regresa toda la escultura y se traslada con peso a la derecha para formar una torre Eiffel, brazo izquierdo de armonía, mano derecha charol, ahora el busto pasa a derecha- derecha- atrás, supresión de soporte hacia la izquierda y la mano acaricia una última vez como si fuera "lápiz" de Carpintero, cuando el peso está en la pierna izquierda- supresión de soporte, regresa la mano que acaricia, el busto se conserva en izquierda- izquierda- adelante y junto con la mano toda la escultura rota a la derecha. Se lleva el peso y eso produce una balanza- pierna izquierda levantada- abierto el pie desde la cadera, ambos brazos de armonía y el busto en una gran inclinación hacia la izquierda. Cabeza mira pie izquierdo.

3.11.1.4 ESTATUA MÓVIL

La estatua móvil es la marca técnica y filosófica de la mima corporal dramática. En efecto, sobre el plano físico busca una descomposición del movimiento a través de una articulación de las distintas partes del cuerpo (tronco) para después recomponerse en un todo (Decroux, 2000, págs. 31-32)

Por lo que considero que la estatua móvil era la manera más tangible de su idea del Mimo. *"no representa un personaje, sino la trayectoria del pensamiento de un personaje"* (Decroux, 2000, pág. 31)

Ejemplo:

LA SERPIENTE

POR MARTIN PEÑA

Todo el peso del cuerpo en la pierna derecha. La pierna izquierda liberada hacia adelante, busto en profundidad hacia adelante, brazos al costado del cuerpo. Doy un paso hacia adelante y el peso ya está todo en la pierna izquierda. Talón de pie derecho pegado a tobillo de pie izquierdo, busto a derecha-derecha- adelante mientras que mano izquierda (abierta) comienza a dibujar un círculo grande (gran arco); de esta manera el busto va a lograr un diseño amplio de derecha-derecha- adelante a derecha-derecha-atrás, izquierda-izquierda-atrás para terminar en izquierda-izquierda-adelante, brazos en (s). Libero la pierna derecha con Eté y voy a supresión de soporte con anelé lateral hacia la izquierda. Un Toc con la cadera y ya estaré pasando degresivamente cada segmento al lado derecho. Todo el peso en pierna derecha. Los brazos desarman la (s). Se quita la supresión de soporte. Lentamente paso el peso a la pierna izquierda, y comienzo a ir progresivamente hacia la izquierda. Va la cabeza, luego el cuello, busto y la cabeza encuentra el punto de restablecimiento, en ese momento y para terminar la figura, la cadera va a dar un latigazo al lado opuesto para regresar en un vaivén y al mismo tiempo busto se alinea con cabeza, ondulación de brazos desde articulación mayor (codos) para restablecer completamente a primera posición.

Si se considera al deportista como el “héroe”, el hombre de sueño es ese héroe que se acuerda, y se convierte en ángel, deslizándose a través de las alegrías y los sufrimientos o “en la bruma” como lo nombraba Decroux. (Decroux, 2000)

3.12 TIPOS DE DESPLAZAMIENTOS

3.12.1 CHASSÉ: Parados en supresión de soporte, en cualquier perfil u octavo, el pie sigue al otro, es decir, es como si lo fuera a tocar. El que esta atrás ocupa el puesto del que esta adelante en la supresión. Es permite desplazarse en el espacio conservando la supresión de soporte.

3.12.2 SUSPENSIÓN: Partiendo de la supresión de soporte lo que se hace es que el pie esta atrás se suspende en el aire con la rodilla flexionada. Todo el peso de desplaza en la supresión, el cuerpo está en vertical y el peso queda en la punta del pie, seguidamente el pie que está en el aire avanza rápidamente hacia el frente retomando la posición de la supresión de soporte. (Posición de cabello, pecho abierto)

3.12.3 SUPPLÉMENT: basados en el principio de la supresión de soporte es este desplazamiento la pierna de atrás da un gran paso hacían adelante, como si soplara, llevándose consigo la otra pierna de adelante que estaba en la supresión, seguidamente la pierna que dio el gran paso pasa a ser la supresión de soporte llevándose el tronco completo.

*cada uno de estos desplazamientos se hacen con el tronco erguido, como unas bellas esculturas, los glúteos bien apretados, manos en armonía o junto a las piernas.

3.13 TIPOS DE MARCHAS:

3.13.1 PRIMERA MARCHA: Parados en el octavo derecho adelante, pie derecho (peso) flexionado y pie izquierdo acompaña estirado, el derecho tiene el peso, apoya el pie contra el suelo. tronco derecho, el pie izquierdo se desliza por el piso, no se levanta, sale por detrás, caderas abiertas (En dehors) No sale hacia los lados, se repite de la misma manera por el lado izquierdo, luego se puede hacer más fluido, las manos siempre en armonía acompañando, posteriormente se pasa a la octava izquierda y se repite el mismo ejercicio

3.13.2 SEGUNDA MACHA: Nos paramos en el perfil izquierdo. El pie sale estirado un poco al frente hacia el cenit, círculo, sin tocar el piso, el peso está en el pie izquierdo, se hace lento-mano contraria al pie, cruzadas, fluido.

Luego pasamos al perfil derecho, apoyo el pie derecho contra el piso, pie izquierdo sale al frente, recorre en semicírculo, pasando sobre el suelo si apoyar, la sensación es como estar pedaleando.

3.13.3 TERCERA MARCHA: nos paramos de perfil ya sea derecho o izquierdo, con el peso en el pie derecho. Rodilla flexionada, la izquierda un poco adelante, la derecha un poco atrás, estirada, busto derecho. Sale pie izquierdo sin levantarse del piso, pasa por un lado del derecho y cuando esté un poco atrás cambia el apoyo al pie izquierdo. Se flexiona un poco y el derecho queda estirado y listo para deslizarse, así se hace pie a pie- fluido luego rápido- por lado y lado.

3.13.4 CUARTA MARCHA: esta marcha es inversa a la tercera, es decir siempre el peso va hacia adelante, caderas empujan, busto recto, pie derecho flexionado con el peso en la derecha, pie adelante en el piso, izquierda atrás, la planta completa en el piso, se apoya el peso en la derecha y el izquierdo recorre por el piso, sin levantar pasa por el lado del derecho, avanza y se hace el cambio correspondiente. Siempre debemos ser conscientes del peso hacia adelante.

3.13.5 MARCHA DE LAS NUBES: denominado paso vivo⁵³, el pie que se adelanta se apoya sobre la punta, a modo de piqué, y durante unos instantes soporta todo el peso del cuerpo. Esta marcha transmite una gran sensación de ligereza, como si el cuerpo estuviese flotando sobre las nubes (Lisarraga Gomez, 2013, pág. 326)

⁵³ Se realiza sobre las puntas de los pies y con las rodillas totalmente extendidas. Hablamos de relevé del ballet clásico. Este tipo de pasos da la sensación de que el cuerpo se eleva hacia arriba. (Lisarraga Gomez, 2013, pág. 326)

3.13.6 OTRAS MARCHAS

Marcha neutra

Marcha básica

Marcha en el punto

Marcha de Liverpool

Marcha walkmoon

Marcha del esfuerzo

Marcha de la resignación o polonesa

Marcha de rotación

Marcha sport

Marcha del lazo

3.14 DE LA TÉCNICA AL CONCEPTO

3.14.1 DE LA FORMA A LA METÁFORA O DEL CUERPO A LO POÉTICO:

Decroux desde que plateó su pedagogía partió de esta frase: “*para ser un arte, la idea de una cosa debe ser dada por otra cosa*” es por esta razón que *Étienne* rompe con la idea del naturalismo, buscando en el cuerpo del Mimo una posibilidad artificial dada por el cuerpo y que permitiera reflejar los estados y pensamiento del ser humano. “*hacer visible lo invisible*” o como también lo expreso *Garre* en su libro *Cuerpos en escena*:

“pienso que el teatro tiene que estar basado en imágenes, metáforas escénicas, al menos en mi idea de teatro, que trabaja sobre la base de un entendimiento visual, y no del entendimiento verbal necesariamente. Las palabras son importantes, pero, según mi parecer, no son lo más importante. No lo son” (Garre, Sol p. 51 2015)

Por otro lado, tenemos a los pintores, arquitectos y escritores que seguían la idea de la obra sobre algo más allá de plasmar la realidad. Por ejemplo, *Picasso* nos dice:

“yo pinto las cosas no como las veo, sino como las pienso”. Decroux llamó a esta idea la **Metáfora inversa**, es decir, la construcción de lo espiritual iniciando exclusivamente por lo físico. Así lo manifestó el arquitecto *Antonio Gaudi* *“toda obra de arte debe ser seductora, y si por ser demasiado original se pierde la cualidad de seducción, ya no hay obra de arte”* a lo que *Martin Peña* concluye: *“el mimo seduce al espectador, quien sin percibir la técnica, se ve envuelto en la belleza y expresividad de una nueva naturaleza”* (Vásquez Peña, 2015)

3.15 COMPOSICIÓN:

En las composiciones se busca romper con la lógica, la simetría. A la forma se llega con paciencia. Se debe lograr siempre un misterio/secreto.

Mientras en un lado pasa algo, en las diagonales pasan otras cosas.

3.15.1 ETAPAS DE LA CREATIVIDAD: (Según *Martin Peña*)⁵⁴

3.15.1.1 ETAPA NEGRA: Ruptura, aleja la realidad, rompe la lógica. Rompe con lo que nos ha inculcado la sociedad, la familia, la religión. Devela lo que está oculto, si no habría pocas posibilidades de generar un canal artístico.

3.15.1.2 ETAPA BLANCA: En esta etapa todo es posible, es un mundo de flotación, todo fluye, es una preparación para el cerebro, las metáforas están al 100%

3.15.1.3 ETAPA ROJA: Momento de concretar el estado volátil, es un polo a tierra, generar un canal tangible (materia), esto nos lleva un lugar. Compartir con el otro el mundo fantástico.

⁵⁴ Estos conceptos fueron enseñados y expuestos por *Martin Peña* en un taller intensivo de Mimo Corporal Dramático con el grupo los Pantolocos en el año 2018. Por lo tanto, desconozco sus antecedentes, no sé si respondan al trabajo directo de la escuela de *Steven* y *Corinne* o sean sus cuestiones investigativas, pero en ellas veo unas facultades muy importantes para esta investigación y por lo tanto tomo los referentes y hago su citación pertinente.

3.15.2 TRES TIPOS DE GRATIFICACIÓN(ES) PARA EL ACTOR-MIMO / ESPECTADOR:

3.15.2.1 SENSORIAL: Atracción a través de los sentidos. Te gusta lo que ves, oyes, tocas, sino genera rechazo. Cautivar desde los sentidos.

3.15.2.2 MENTAL: Una segunda puerta que se abre en el espectador. Hacer creer al espectador, el espectador ya no ve al actor-mimo, sino que cree todo lo que ve (como la escultura).

3.15.2.3 PSIQUICA: Toca una fibra que se identifica con su propia vida, sensibilizar al espectador, identificación y liberación [empatía] personaje/espectador.

3.15.3 SISTEMAS DE COMPOSICIÓN: Los sistemas son patrones de composiciones que pueden integrar 20 cuerpos (por así decirlo) dos cuerpos o uno, puede tener elemento (objetos) o no tenerlos. Estos sistemas han cambiado y han venido modificándose con el tiempo. Los nombres que vamos a ver a continuación, son investigaciones que ha venido realizando *Martin Peña* con lo aprendido en Inglaterra, de manera que ha permitido construir nuevos sistemas y/o afianzar los existentes, para así, permitir un mayor entendimiento desde la metodología y dinámica con los alumnos y actores de la compañía y talleres. Por lo que tomo sus nombres y sistemas porque veo en ellos una razón pedagógica para la construcción de la dramaturgia del actor-mimo.

3.15.3.1 JACKIE CHAN: Es un sistema que desbarata la escena, es una revolución, genera vértigo. Está compuesto por una serie de movimientos que ocurren simultáneamente, rollos, saltos, giros, desplazamientos, dinamo/ritmos, nada tiene el

foco, aquí todo parecería casualidad, pero no lo es, todo está milimétricamente medido pues si falla una parte del sistema, falla el sistema completo.

3.15.3.2 CHINO: En este sistema de composición en el que no hay desplazamientos, se hacen trayectos cortos en Toc's. Se trabaja más que todo desde el busto, cabeza y extremidades secundarias, son movimientos cortos y rápidos. Se trabaja por lo general con elementos pequeños como hojas, vasos, periódicos, sombrillas, abanicos etc. En lo técnico se sugiere que se haga corto y rápido, porque luego será más fácil hacerlo grande y lento.

Ejemplo:

Ejercicio de chino y elementos que se pueden utilizar: Una mesa, una silla, una botella, 2 actores. El objetivo es coger la botella, siempre en Toc's. Si uno de los actores propone un movimiento que no se pueda realizar en un solo Toc, debe cambiarse, no es moverse por moverse, se deben crear puntos dramáticos sin importar la historia o la situación. **Cuando hay objetivos hay drama;** hay tensión muscular, pensamiento corporal, monólogos internos, estos elementos siempre deben estar presentes.

Otros sistemas de composición

-Fisher Price: Este sistema consta de un cuerpo mueve a otro cuerpo. Aquí se trabaja mucha causalidad y dinamo/ritmo.

-Justin Bieber: En este sistema hay un punto de énfasis que podría ser una maleta, una silla, una flor, o una parte del cuerpo.

-Bello Dalí

- [Looney tunes] ⁵⁵

⁵⁵ Este sistema fue "inventado" o "renombrado" en los entrenamientos y ensayos de los Pantolocos en la creación de la obra El cuarto de los espíritus para un momento específico.

4. CONCLUSIÓN

“la creatividad corporal es la ciencia del alma”

Esta investigación es una puerta al vacío, e invita a todos los renovadores actuales del arte del actor, las expresiones del teatro gestual, el “teatro físico” y todo aquello que tiene como énfasis el cuerpo, por lo que podrían ser todo, a que revisen los avances y frutos de la indagación, **para que la amplíe-mos y discutan-mos**

Enfrentarme a plasmar las palabras es un tanto paradójico, desde la lógica de mi quehacer como artista corporal donde todo surge desde la forma, la técnica; y el cuerpo como herramienta para la construcción de la Dramaturgia del actor- mimo. Pero se deja revelada la necesidad de seguir ahondando en la teoría como fuente para **preservar** la historia y por supuesto un legado. Cuando escribía esta investigación miraba hacia atrás y pensaba que aún queda todo por plasmar. Por lo tanto, son demasiadas las cosas que hay por contar y aún **adolezco** de la suficiente información para hacerlo, porque si así lo fuera todos los alumnos, asistentes y discípulos de *Decroux* ya lo hubiesen hecho y nos estaríamos ahorrando esta ardua labor, sin embargo, es de vital importancia reconocer lo difícil que ha sido reunir la mayor cantidad de conceptos y ejercicios que comprendan el pensamiento de un maestro tan complejo como *Étienne Decroux*. También reconozco que todo lo que aquí está plasmado puede ser en vano por su difícil comprensión para aquellas personas que desconocen este lenguaje. Este material aquí expuesto solo podrá ser apreciado por aquellas personas que han estado interesados en este “nuevo arte”, por lo que cabe decir, citando a *Diderot*: *“confieso, sin embargo, que si la mima fuese llevada a escena en un alto grado de perfección, se podría a menudo evitar escribirla: tal vez sea esta la razón por la cual los antiguos no lo han hecho”*. La idea es ir más allá de las palabras y la escritura, las hojas que quedan

en blanco son porque ya están llenas y solo queda borrar, como lo manifestó *Deleuze* el 7 de abril 1981:

No hay página en blanco (...) la página está ya llena de palabras leídas u oídas, de historias, cientos de historias. Tan llena que es eso lo que dificulta poder escribir: no hay lugar para añadir nada más. "Escribir será fundamentalmente borrar, fundamentalmente suprimir."

Esta investigación no pretende en su fin último crear un manual de cómo hacerse Mimo Corporal o definir en sí que es La Dramaturgia del actor- mimo como una verdad única, pues *"no existe un pequeño manual para hacerse mimo"*, por lo que se planteará de nuevo una serie de interrogantes que dejaré abiertos para las presentes y futuras generaciones: ¿Qué es [la dramaturgia del actor –mimo]? ¿Qué es la técnica? ¿Qué es ser un Mimo corpóreo? ¿Mimo Corporal? por lo que las respuestas, de la sociedad, serán las mismas: -es un sujeto que no habla y utiliza los gestos para comunicarse. Por lo que siempre generará confusión y lo seguirán viendo de una manera zoológica, es decir que se verá detrás de una vitrina o como una enfermedad del teatro (Ceballos, 1993) Es necesario seguir generando una identidad, que sea reconocida entre las demás artes como un género independiente es decir, que deja de ser una expresión auxiliar de las demás artes. Dicho de esta manera, el Mimo corporal ha vivido en el fondo del silencio, por lo que, como actor- mimo-autor seguiré intentando hacer viajar por nuevos senderos y sacar de la margen del teatro donde contribuya a una identidad de lenguaje formal y estético. De esta manera la Mima, su cuerpo, su capacidad de crear, su anarquía, su militancia, el trabajo hecho a pie serán el reflejo de la sociedad, del medio y de la época por lo que viene siendo un *"anciano adolescente"*.

Ahora bien, [la dramaturgia del actor-mimo] que poco a poco se fue volviendo el eje central de esta investigación; porque brotó por los poros de esta guía-método Decrujiano. Fue creando la necesidad de verse plasmada en palabras y en la búsqueda de una definición para ser entendida y diseñada dentro del marco teórico. Inicialmente mi intención era hacer énfasis sobre la elaboración y sistematización de la

técnica y su contenido por tal motivo así llame a esta investigación. Pero a lo largo de la misma se vislumbraron otros hallazgos y es que *Decroux* (sin ser una máxima) no llamó en ningún momento a su trabajo pedagógico: **La dramaturgia** ni del cuerpo, ni del Mimo, ni mucho menos del [actor-mimo] (por las razones ya expuestas) creo que es un elemento al que no le prestó mucha atención para su momento; por lo que posibilita la necesidad de ahondar en este “nuevo concepto” como también reafirmar en el caso de que sí lo haya nombrado. Por lo tanto, dejar evidenciado este gran avance sobre el concepto de **la dramaturgia del actor-mimo** es el resultado de esta rigurosa investigación. Sin embargo, manifiesto con alegría la imposibilidad de concatenar en palabras un legado que, siendo tan nuevo, no es posible conocerlo del todo, pero que tiene todas las posibilidades de expandirse y mantenerse por el resto de los años. El Mimo Corporal Dramático es una Filosofía, un estilo de vida, que desde sus inicios no ha manifestado respuestas. Desde el principio el deseo de querer materializar lo metafísico era embarcarme en esta gran empresa de buscar una manera de proponer un abordaje más claro y sintético del pensamiento de *Decroux*, reconociendo también el valor que tiene el método tradicional de aprender en la relación de maestro a discípulo, **y que sea responsabilidad de cada uno de los alumnos el mantener vivo este lenguaje.**

Decroux afirmó:

“nada es más dañino que una técnica del cuerpo mal aprendida; una tintura de mimo. Existen dos tipos de actores – sostiene- que pueden dañar un texto teatral: “los que han puesto en la mima por lo menos un interés y los que no”. Ahora, de ellos, “el más dañino” sin lugar a dudas es el primero; es decir “el hombre que palpado la mima bastante tiempo para creer que sabe manejarla” (Marco de Marinis., 1993 citando a Decroux 1956, 198)

Esta máxima planteada por *Decroux* deja la vara muy alta para todos aquellos que estamos inscritos en este lenguaje corporal, y nos queda una gran responsabilidad: **No ser solamente una tinta de Mimo.** Por lo que también queda otra tarea, reivindicar la

idea de Mimo Corpóreo en nuestra sociedad, devolverlo a su estado más puro, más clásico.

Por lo tanto, si miramos hacia atrás, vemos la importancia de esta investigación porque se logran afinar los objetivos planteados y se concretiza un gran material: investigativo, académico, artístico para la ciudad de Medellín, Universidad de Antioquia, los grupos de teatro y el nuevo teatro. Por último, manifiesto la gratitud de hacer este aporte a las artes escénicas y teatro nacional en Colombia.

Para concluir este proyecto tomo las palabras de *J. Barrault* “*debemos entonces reencontrar la mima y al mismo tiempo educar al público entero. Es necesario reconocer que un primer paso ya está dado*”

5. BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso, R. (2019). *Teatro Físico: la revolución de las formas* (Primera ed.). Rios Rosas, España : Editorial Fundamentos .
- Artaud, A. (2009). *El teatro y su Doble* (Tercera ed.). (J. R. Lieutier, Trad.) México, D.F: Grupo Editorial Tomo, S.A. de C.V.
- Barba, E. y. (2012). *El Arte Secreto del Actor - Diccionario de antropología teatral*. Bilbao : Artezblai.
- Briceño Jauregui, S. M. (1969). El "mimo" entre los Griegos . *Boletín cultural y Bibliográfico* , 114- 120.
- Ceballos, E. (Abril / Julio de 1993). ¡Shht: Actor del silencio - ¿teatro del gesto? *Máscara*(13-14).
- César Oliva, F. T. (2017). *Historia básica del arte escénico* (Vol. Décimo Cuarta edición). (J. I. Tena, Ed.) Madrid, España : Ediciones Cátedra.
- Copeau, J. (2002). *"Hay que rehacerlo todo" Escritos sobre teatro* (Primera Edición ed.). (B. Baltés, & J. A. Hormigón, Edits.) Madrid, España: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.
- Cuartas Daza, S. L. (2009). *Investigación - creación: un acercamiento a la investigación de las artes*. Universidad Nacional .
- Decroux, É. (2000). *Palabras sobre el mimo* (Primera ed.). (C. J. Rodríguez, Trad.) México, D.F.: El Milagro consejo nacional para la cultura y las artes.
- Dennis, A. (2014). *El cuerpo Elocuente La formación física del actor* (Primera Edición ed.). (S. L. Alcubilla, Trad.) Madrid, España: Editorial Fundamentos, Colección arte publicaciones de la RESAD.
- Diderot, D. (2003). *Paradoja sobre el comediante carta a dos actrices* (Primera ed.). (Valdemar, Ed.) Madrid: Armiño, Mauro.
- Dubatti, J. (2008). *Historia del Actor: De la escena clásica presente* (Primera ed.). Buenos Aires , Argentina : Ediciones Colihue S.R.L.
- Duran, D. B. (20198). *Bitacora Mimo Corporal Dramático*. (pág. 74). Ecuador: Manuscrito No publicado .
- Garre, S. y. (2015). *Cuerpos en Escena* (Segunda ed.). Caracas, Madrid, España : Editorial Fundamentos .

- Gouhier, H. (s.f.). La Presencia . En *La esencia del teatro* (págs. 19-28). Buenos Aires, Argentina: Editorial del carro de trespis.
- Hernando, V. (1996). *Mimografías Un recorrido por la historia, la teoría y la técnica del Mimo y la pantomima* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Vuelo Horizontal.
- Lisarraga Gomez, I. (2013). *Análisis comparativo de la gramática Corporal del Mimo de Étienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban* . España : Univerisidad Autónoma de Barcelona.
- Melero, A. (s.f.). El Mimo Griego . Universidad de Valencia .
- Meyerhold. (2005). *El Actor sobre la Escena, diccionario de práctica teatral* (Quinta ed.). (E. Ceballos, Trad.) México D.F: Escenología, A.C.
- Meyerhold, V. E. (2016). *Teoría Teatral* (Décima ed.). (A. Barreno, Trad.) Madrid , España : Editorial Fundamentos .
- Sofia, G. (2015). *Las Acrobracias del Espectador Neurociencias y Teatro y Viceversa* (Primera Edición ed.). (Artesblai, Ed., & R. S. Juana Lor, Trad.) México, D.F: El Gato en Zapatilla .
- Vásquez Peña, M. (2015). *Raíz y Proyección del pensamiento Corporal* (Primera ed.). Quito , Ecuador : Imprenta Mariscal.

5.1 CIBERGRAFIA

- <https://www.youtube.com/watch?v=1yrsgp7Gio8>
- https://www.youtube.com/watch?v=G6x6YSt6mlw&list=PLYJm_46tymZOyvZVJbSnvyE7ZI2Rb6tMj
- <http://carteleradeteatro.mx/2016/teatro-fisico-construir-una-historia-traves-del-cuerpo/>
- <http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/b3bda00113f49fd29cdca1527bfbdfdb.pdf>
- https://es.wikipedia.org/wiki/Mimo_corporal
- <https://www.artencordoba.com/blog/ludi-scaenici-las-representaciones-teatrales-mimo-pantomimo/>
- <https://www.lapequenagrecia.com/2018/05/biografia-de-tespis.html>
- <http://queesartesescenicas.blogspot.com/>
- <https://www.absolutviajes.com/el-origen-griego-del-mimo/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=5ovSwkUVevE>
- https://www.youtube.com/watch?v=mXNNyb_yg4I
- https://www.youtube.com/watch?v=ETToB_FJpLs

6. ILUSTRACIONES



Figura 1 Danzas chamanicas recuperado en <http://queesartesescenicas.blogspot.com/>

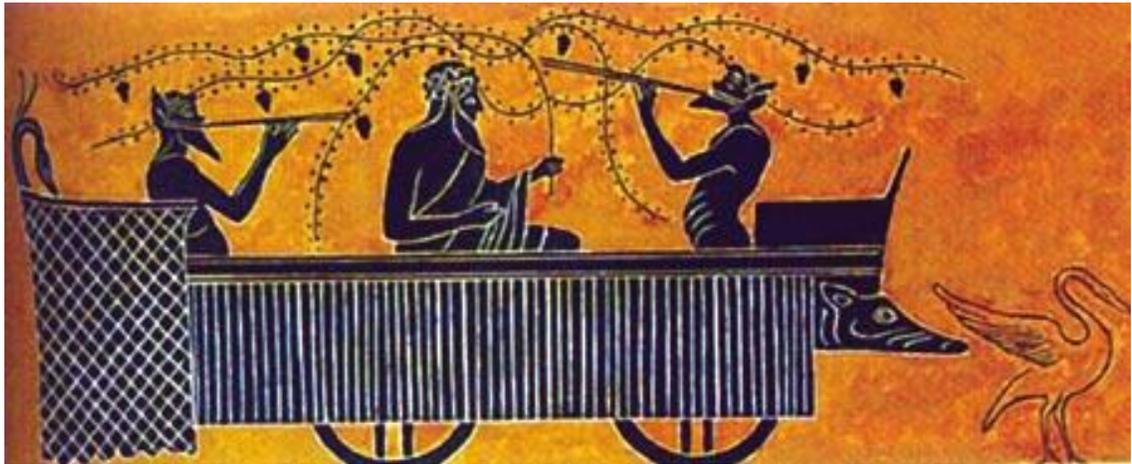
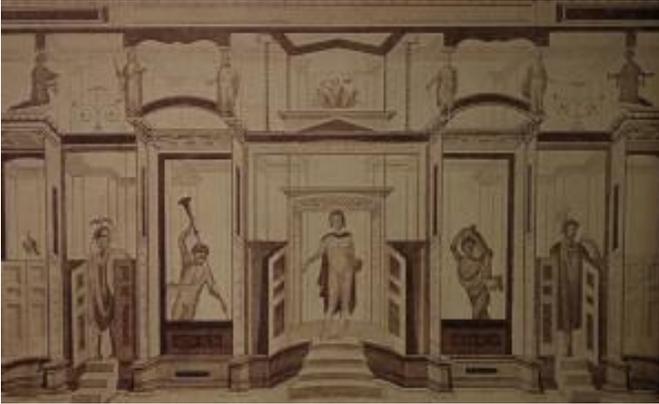


Figura 2 Carro de tespis recuperado en <https://www.lapequenagrecia.com/2018/05/biografia-de-tespis.html>



Figura 3 Relieve de Tréveris, con pantomimo y máscaras. Berlín. Recuperado en <https://www.artencordoba.com/blog/ludi-scaenicas-representaciones-teatrales-mimo-pantomimo/>



La scaenae frons es la de la tragedia, con la puerta regia en el centro y las dos hospitalia en los lados. En la regia aparece un joven héroe con la clámide, en las hospitalia dos guerreros armados hasta los dientes; en el fondo, entre los personajes principales dos esclavos, el primero con una jarra de vino, el otro con una antorcha, ocupado en preparar un banquete (Bieber, pág. 232)

Figura 4

Escena de mimo. Casa de los Gladiadores. Pompeya, recuperado en <https://www.artencordoba.com/blog/ludi-scaenicas-representaciones-teatrales-mimo-pantomimo/>



Figura 5 recuperado de <https://www.absolutviajes.com/el-origen-griego-del-mimo/>

7. ANEXOS

Obras creadas bajo los principios técnicos del Mimo Corporal Dramático

- Muestra final de la escuela internacional de Mimo Corporal Dramático Ecuador 2018 compañía teatro del cielo.
- Muestra final de la práctica profesional Maestro en Arte dramático – con estudiantes de diferentes profesiones en Bienestar Universitario de farmacéutica y Alimentaria UdeA 2018
- Obra de teatro Bucle: Montaje de séptimo semestre de la Universidad de Antioquia 2018/2
- Obra de teatro El cuarto de los Espíritus – Los Pantolocos 2018
- Serendipia Ejercicio Académico de dirección VI semestre Universidad de Antioquia 2017

7.1 EJERCICIOS PRÁCTICOS

7.1.1 ENTRENAMIENTO FÍSICO⁵⁶

” Lo más valioso en el actor es su individualidad. Es necesario que brille a través de sus encarnaciones, tan hábiles como sean ellas” Meyerhold, p.125 2016

10 minutos para disponer el cuerpo - el trabajo será riguroso- Trabajo individual

- Calentamiento: Caminar por el espacio en todas las direcciones, trotar en diferentes velocidades, ejercicios de saltos con rodillas al pecho, luego rodillas a las caderas, y trotar en el mismo sitio en máxima velocidad. (Varias repeticiones de los ejercicios anteriormente descritos)

Ejercicio: Trotar por el espacio, Stop, rotación de la cabeza a cualquier dirección, suspendo el cuerpo y corro hacia esa dirección.

*Trote por el espacio, rotación de la cabeza hacia la derecha, seguido roto el tronco, traslado el peso hacia adelante, corro hacia esa dirección, stop. (Varias repeticiones hacia la derecha y hacia la izquierda)

Trote por el espacio, stop, inclinación de la cabeza hacia abajo, llego al suelo en 10 tiempos (en 5 tiempos, en 20 tiempos etc.) al llegar al suelo, “aparece una idea en el techo”. Inclinación de la cabeza hacia arriba, subo en 10 tiempos (5 tiempos, 20 tiempos)

Todo el tiempo mientras realizamos los ejercicios anteriores el cuerpo debe verse como una escultura que se mueve, incluso cuando el movimiento es en máxima velocidad (Toc global)

⁵⁶ Estos ejercicios se hacen en los entrenamientos del taller de Mimo Corporal con la compañía teatro del cielo. Cada compañía y/o grupo tienen en sus repertorios una infinidad de ejercicios. Hay que recordar que no son juego por jugar, sino que son para fortalecer, desarrollar la capacidad física y la atención del actor-mimo.

Ejercicio: hombre neutro: Posición inicial, los pies miran a las diagonales, con una abertura igual al ancho de las caderas, los brazos separados del cuerpo con las manos a cada lado de los muslos.

Caderas y glúteos siempre activos, el cuerpo en sensación de suspensión. A continuación, fortalecimiento de abdomen y lumbares.

*La importancia de ver los cuerpos como esculturas: Corremos por el espacio, Stop, relevé, escultura mirada, rotación de la cabeza, desplazamiento del peso, correr hacia el lugar donde la cabeza esta rotada. (Varias repeticiones)

*En diferentes velocidades ir al piso y al techo, siempre como esculturas; fotografías.

*Slow Motion: Caminar por el espacio, ser consciente de que somos esculturas en movimiento, moverse hacia adelante, devolverse tres cuadros atrás, todo en cámara lenta, conciencia de la respiración.

Ejercicio de la pelota: Contar hasta 20 sin dejar caer la pelota, antes de recibirla dar una palmada - antes de recibirla tocarse la cabeza - al mismo tiempo se va trotando en direcciones diferentes -adelante, atrás, diagonales- rodillas al pecho, talones a los glúteos. Puede haber variaciones: hacer rollos hacia atrás o adelante.

7.1.2 EJERCICIO DE ÉNFASIS:

Todo el grupo hace un cardumen, cuando se dé la indicación todos hacen una escultura, con el sonido de la palmada cambiarán de escultura, luego podremos jugar y explorar a través del cuerpo los diferentes dinamos/ritmos y focos:

Énfasis por altura: Si el foco sube el cardumen baja, si el foco baja el cardumen sube, todos deben estar atentos, escucha muscular.

Énfasis por velocidad: Si el foco va lento el cardumen va rápido y viceversa

Énfasis por contrate: el coro va en una dirección y un actor va en el sentido contrario.

Énfasis por espacio vacío: el coro se hace en un lugar en el espacio, mientras un actor esta solo en el centro del escenario.

7.1.3 EJERCICIO DE ESTATUA MOVIL/LÍNEA DEL PENSAMIENTO

En este ejercicio veremos cuerpos pensantes, no hay fractura entre las secuencias, no deben verse como robots, todos los movimientos deben ser completamente fluidos, siguiendo siempre la línea del pensamiento.

Fraseo: es la continuidad entre las líneas o trayectos del cuerpo; no hay una desconexión ni del pensamiento ni del recorrido de las líneas.

*Se divide a los actores en tres grupos, el grupo 1 trabajará con la cabeza, el grupo 2 con el busto, y el grupo 3 con el tronco.

Cada grupo debe crear una partitura de 5 movimientos enumerados utilizando únicamente la parte del cuerpo que se le asignó, luego todos se enseñan las partituras de todos, y juegan con los dinamos/ritmos, siempre pasando de 1 a 5 progresivamente.

Luego cada actor individualmente debe hacer una partitura con esta secuencia, el actor elige que ritmos y transiciones a utilizar. (Composición individual)

Después de tener de manera articulada las partes del cuerpo se pasa a crear una organicidad del cuerpo, es decir que el cuerpo tenga una línea de pensamiento. No es moverse por moverse. El movimiento no importa en sí; sino lo que importa es el saber cómo. Qué es lo que lo mueve. Etc.

7.1.4 EJERCICIOS TÉCNICOS

GIROS: son necesarios para el momento de la composición, e incluso para defendernos en la escena ante cualquier movimiento desprevenido, pues podemos encontrarnos con alguien, pero no chocar, -aquí tres ejemplos de giros que nos serán muy útiles-. Estos ejercicios deben realizarse en pareja o grupo. Lo más importante en estos ejercicios de giros es evitar chocar con el compañero. Para este ejercicio siempre se debe sentir el vértigo, con decisión, con confianza, para esto debemos percibir la intención del compañero y sin decir nada ambos decidir por cuál lado se va a girar.

7.1.5 PRIMER GIRO: Para empezar, una pareja se para a cada lado del lugar, una frente a la otra con la distancia necesaria para poder correr- corren, se encuentran en el centro, el pie se utiliza como base para girar, ambos pechos se encuentran, quedando uno frente al otro, corremos de espaldas hacia el lado contrario del que empezamos.

7.1.6 SEGUNDO GIRO: Corren hacia el centro, se encuentra pecho con pecho, giran en su pie de base hasta quedar espalda con espalda y finalmente seguir su trayecto.

7.1.7 TERCER GIRO: corren hacia el centro, se encuentran pecho con pecho, giran sobre el pie de base, este pie ahora se suspende y luego continúa su trayectoria de espaldas al compañero. El cuerpo queda suspendido en el aire por unos segundos.

7.1.8 EJERCICIOS PRÁCTICOS PARA COMPRENDER LOS GIROS:

Separados en equipos se dan 10 minutos para crear una partitura que incluya estos tres giros y además se involucren los demás elementos vistos (dinamo/ ritmos) incluir giros con elementos como lo puede ser una silla en lugar de otro cuerpo. Lo más importante de estos ejercicios es evitar los cuerpos y los elementos, a la hora de componer saber que se tiene esta posibilidad técnica para no ir a chocarse con nadie.