



4
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

DEPARTAMENTO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ANÁLISIS DE UN ESPECTÁCULO
DE CARA BLANCA


FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
CONSEJO DE LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

Phin

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
P R E S E N T A:
ENRIQUE ESTRADA PALOMINO

México, D.F.

1991

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	Pág.
Dedicatoria	I
Participantes	II
Indice	III
INTRODUCCION	1
CAPITULO I	
EL MODELO	
I.1. Una reflexión	7
I.2. Una necesidad	8
I.3. Nuestra propuesta	11
CAPITULO II	
EL ESPECTACULO, SU ESTRUCTURA Y CONVENCIONES	
II.1. La expresión corporal como principal medio de comunicación	14
II.2. Síntesis temática y anecdótica	15
II.3. El mínimo de elementos escenográficos	17
II.4. La cara blanca	20
II.5. Una característica representa el todo	22
II.6. Calidad de movimiento	23
II.7. Participación del público	26

CAPITULO III

EL INTEGRANTE Y SUS RECURSOS TECNICOS

III.1.	El actor mimodramático	29
III.2.	El cuerpo transmisor de mensajes, creador de un código visual	31
III.3.	La técnica objetiva	32
III.3.1.	Planos	34
III.3.2.	Marchas	37
III.3.3.	Contrapeso	39
III.3.4.	Contramovimiento	41
III.3.5.	Jalar y ser jalado	41
III.4.	Claridad del fraseo corporal	43
III.5.	Desarticular el movimiento	46

CAPITULO IV

EL ESPECTACULO "MIMOS EN CONCIERTO"

IV.1.	La pelota	50
IV.2.	La cuerda	50
IV.3.	El caballo	51
IV.4.	El tirano	52
IV.5.	Nostalgia	53
IV.6.	El rebelde	54

	Pág.
IV.7. Reencuentros	54
CONCLUSIONES	55
BIBLIOGRAFIA DE APOYO	61

INTRODUCCION

Inicio los estudios de Pantomima en 1984 con el profesor Víctor Pérez en la materia optativa Pantomima I. Después ingreso al "Teatro Laboratorio de Pantomima" con el profesor Juan Gabriel Moreno.

Participo como mimo en diversos espectáculos, tanto callejeros como teatrales, así como en programas de televisión. En el transcurso de esta actividad me surge la necesidad de precisar qué es lo que hace legible un espectáculo pantomímico; -- qué diferencia un espectáculo pantomímico de un espectáculo circense, dancístico, hablado, etc. ¿Cuál es la convención de un espectáculo pantomímico? ¿Cómo se logra?; ¿tiene una serie de reglas combinatorias, tiene elementos comunicativos combinables entre sí, excepciones y exclusiones que le son propias?

Las respuestas a las preguntas anteriores son importantes para todos aquellos interesados en actuar o dirigir pantomima, porque hablamos de una gramática.

Este trabajo no intenta encerrar a la pantomima en una serie de reglas rígidas y absolutas, por el contrario, intenta precisar los recursos técnicos que permitan un mayor aprovechamiento de los recursos humanos (imaginación, concentración, -

control corporal, capacidad del actor para utilizar su emotividad en escena, etc.) para lograr mejores espectáculos y mejores mimodramas.

El objetivo de este estudio es demostrar elementos - de trabajo para minos y directores, dar un marco que permita al interesado en las artes escénicas hacer un buen uso del lenguaje pantomímico.

Podemos rastrear en México una trayectoria de relaciones maestro-alumno, mi maestro es Víctor Pérez, alumno de -- Juan Gabriel Moreno y Rafael Pimentel, discípulos a su vez del maestro Alexander Jodorowsky quien formó parte de la compañía - de Marcel Marceau, y a todos los enlaza un formato escénico con reglas propias. Si bien en cada caso existen variantes, al presenciar los espectáculos de cada uno observamos constantes que organizamos de la siguiente manera:

REGLAS COMBINATORIAS:

- a) La expresión corporal como principal medio de comunicación
- b) Síntesis temática y anecdótica
- c) El mínimo de elementos escenográficos
- d) La cara blanca
- e) Una característica representa el todo.

f) Participación del público mediante su imaginación.

LOS ELEMENTOS A COMBINAR SON:

- a) La Técnica objetiva
- b) El actor mimodramático
- c) Calidad de movimiento

EXCLUSION: La voz.

EXCEPCIONES:

La utilería, la acrobacia, la danza pueden convertirse en elementos a combinar dentro de una pantomima.

Estas constantes me permiten afirmar que la pantomima es un lenguaje y como tal tiene su propia gramática. Partiendo de esta afirmación dirigiré el presente análisis para poder encontrar las leyes que rigen esa gramática, en el espectáculo -- teatral "Mimos en concierto". De este analizaré, primeramente, las convenciones que lo rigen; éstas nos darán la clave para saber si es o no un espectáculo de Pantomima. Una vez analizado - este primer punto, pasaré al siguiente: ¿Cómo es que lo identificamos?, ¿Por qué es legible? y, sobre todo, ¿Cómo podemos --- transmitir un mensaje a través de este lenguaje?

Antes de continuar es importante hacer algunas advertencias:

a) Hablamos de una gramática cuyas leyes pueden ser utilizadas con un estilo diferente al que presento.

Un ejemplo: para aplicar una calidad de movimiento a un recurso de la técnica objetiva llevando así dicho efecto visual de un estilo cómico hacia un estilo diferente transformando el efecto en el público más no la convención del efecto técnico ("pelota", "cuerda", etc)

b) Buscamos sólo las leyes mínimas necesarias, pero no descarto la existencia de otras, ni sus posibles combinaciones con otros recursos teatrales o comunicativos.

c) La elección tanto de los temas como del mensaje de cada mimodrama son cuestiones resueltas por el criterio del director, y no son más que un punto de referencia en el análisis teórico.

TESIS.- Los mimodramas tienen una lógica escénica propia que les pertenece y los separa de cualquier otro tipo de representación.

Con el fin de evitar confusiones deseo enfrentar tres términos que se presentan en ocasiones como sinónimos: mímica, pantomima y mimodrama.

MIMICA: Secuencia de movimientos que permiten una sugerencia visual, creando a través de la expresión corporal una o varias denotaciones (peso, volumen, textura, etc.) para obtener las connotaciones necesarias que signifiquen un objeto o logren un efecto de desplazamiento.

PANTOMIMA: Trabajo actoral que utiliza la mímica como recurso de comunicación para obtener una respuesta del público; el actor selecciona cómo desarrollar uno o varios efectos mímicos en base al efecto a provocar en el público, trátase de describir un objeto o de narrar una historia.

MIMODRAMA: Representación teatral que utiliza como -- convención de comunicación a la pantomima. El actor delimita -- convencionalmente un mundo expresivo donde la lógica es dictada por las reglas pantomímicas; su objetivo es transmitir un mensaje.

Es importante aclarar que los términos anteriores son tres puntos de una misma línea, es la calidad del trabajo actoral la que llevará un trabajo mímico a los niveles de un mimodrama. Los parámetros de calidad actoral para el actor de mimo-

dramas serían:

a) Tomando en cuenta la existencia de mensajes (puerta, mesa, aire, etc.)

b) Tomando en cuenta la coherencia lógica del discurso de dichos mensajes, mediante la cual el público logra una lectura articulada de los mensajes primarios.

c) Tomando en cuenta la generación o no del efecto en el público.

CAPITULO I

EL MODELO

I.1 Una Reflexión

Nuestra experiencia escénica nos ha mostrado que existe una constante en el público que es; el desconocimiento de -- las posibilidades del actor mimodramático en escena. Es distintas ocasiones al confrontar al público después de una presentación de mimodramas se muestran sorprendidos debido a que su ex--pectativa de un mimo se reducía al de un distorsionador de gestos con el fin cómico. Si bien la convención pantomímica es parte de nuestra cultura en México, también es cierto que el público que asiste al teatro no considera al actor mimo-dramático y a sus convenciones parte del arte teatral.

Partiendo de estas experiencias en común, considera--mos que para obtener condiciones mínimas de trabajo debemos presentar espectáculos de mayor calidad técnica y que permitan una lectura clara por parte del público.

Existen dos corrientes en las presentaciones pantomí--micas: por una parte, los espectáculos que reproducen un estilo pantomímico anterior (generalmente el estilo de Marcel Marceau) en su mayoría no obtienen las condiciones mínimas de cali--dad para poder mantener temporadas con sus espectáculos, por --

otro lado, los grupos que investigan las posibilidades de la -- pantomima dentro del Teatro, además de la carencia de recursos e cónómicos, se enfrentan a un público que desea presenciar un es tilo ya reconocible, lo que dificulta la creación de las con ven ciones de sus espectáculos.

Lo anterior nos ha llevado a una reflexión del mate-- rial que hemos presentado, en otros grupos o como solistas, cada uno de nosotros.

"Mimos en Concierto" es el resultado de esa reflexión. No es una síntesis de pantomimas ya presentadas en otro lugar. -- Reiniciamos el entrenamiento, confrontamos nuestras experien-- cias para producir un espectáculo nuevo, siendo ésta una forma de recapitular y organizar un material que se convierte en el -- punto de partida para nuestra labor teatral como grupo.

I.2 Una Necesidad

Nos dice Marcel Marceau:

"No soy en absoluto un mimo tradicional. He creado al go totalmente nuevo a partir de la necesidad. No sabemos exactamente como actuaban los mimos de antes. Las instrucciones precisas nunca fueron escritas, por lo tanto ha dependido de cada nueva generación de mimos

el crear su propio estilo" (1)

Tres de los cuatro mimos que formamos este grupo tuvimos maestros que, después de haber conocido el entrenamiento de Marceau, lo "adaptaron" a sus necesidades y nos lo presentaron.

De la conferencia magistral que dió Marcel Marceau en el Teatro de la Ciudad conservo una experiencia que ahora dividido en dos partes. La primera parte de esa experiencia clasificó el contenido de este documento en cuanto a la selección de los principales elementos de la técnica objetiva y su nomenclatura, también me permitió comprender mejor a mis maestros en cuanto a su insistencia por el perfeccionamiento de la técnica, comprendi su interés por tratar de librar al actor mimodramático de -- la preocupación de la técnica objetiva. Considero oportuno relatar parte de esta conferencia:

Marcel Marceau nos dice a través de una traductora que el contramovimiento, o cualquier otro efecto técnico de la pantomima, se hace de tal o cual manera, y lo realiza ejemplificandolo. Presenciamos el virtuosismo técnico de Marcel, pero en -- realidad son datos que conocíamos la mayoría de los presentes.

(1) MARTIN, Ben. Marcel Marceau, master of themime. Penguin-Books, United states of America. 1978.

Marcel Marceau, descalzo, con un pantalón de calle, cómodo, una camisa blanca si mal no recuerdo, sin maquillaje, sin luces, describiendo un efecto técnico, no representaba realmente un satisfactor a mis expectativas preparadas durante cuatro o cinco años.

La segunda parte de la experiencia:- Una aplicación del contramovimiento- dijo la traductora, y a partir de ese momento la hora en que escuchamos hablar de la historia de la pantomima, la espera de días para presenciar la conferencia, los amigos y conocidos, la traductora, el micrófono y la indumentaria de Marcel Marceau desaparecieron. Presenciamos ejemplos de los efectos técnicos de un momento teatral a otro. Los lápices ya no escribían, nadie tomaba apuntes ni se sonreía con los conocidos. Estáticos, atentos a más no poder, aplaudíamos. Marcel Marceau continuaba, sin hacer mucho caso de los aplausos, con sus explicaciones y ejemplos.

Al terminar de ver una película que nos presentaron al final del evento, donde Marcel actuó una de sus pantomimas, recogí apresuradamente las fichas de trabajo que había dejado en el piso, no sé desde qué momento, y, resignado a no encontrar mi pluma, salí junto con los demás.

Me preguntaba ¿Cómo llevar a ese otro nivel de lectura al espectador?, ¿Cómo hacer para que el público lea no sólo

el valor "pared" sino que además el valor "enserrado", el valor "angustia", en un mismo movimiento?, ¿Cómo entrenar para lograrlo?

La respuesta debe estar en el salón de ensayos, en -- los foros. Esa es nuestra búsqueda, nuestra necesidad.

No deseamos reproducir las pantomimas de Marcel Marceau, ni su estilo, ni crear imitaciones de "BIP" ni de nuestros --- maestros. Deseamos encontrar la veta que permite llegar a un producto teatral. No queremos decir qué es pantomima; deseamos encontrarnos con ella, respetando las distancias, para continuar con esa tradición, deseamos formar parte de esa familia, crear nuestro estilo.

Sea este considerando nuestro primer paso.

I.3 Nuestra Propuesta

Proponemos la existencia de reglas combinatorias:

- a) La expresión corporal como principal medio de comunicación.
- b) Síntesis temática y anecdótica.
- c) El mínimo de elementos escenográficos.
- d) La cara blanca

- e) Una característica representa el todo
- f) Participación del público mediante su imaginación.

Proponemos la existencia de elementos a combinar:

- a) La técnica objetiva
- b) Calidad de movimiento y estilo
- c) El actor mimodramático.

Existen exclusiones y excepciones.

Las reglas combinatorias y los elementos a combinar nos darán la gramática que permitirá crear en el público los distintos niveles de lectura, partiendo de la base de que es una gramática de la pantomima la que veremos aplicada en "Mimos en Concierto".

Pero ¿Cómo llegamos a estos elementos? Primero existió una indagación en la cátedra de Víctor Pérez, Pantomima I y II en la Facultad de Filosofía y Letras. Después indagamos -- confrontando los espectáculos "Acto sin palabras" de Víctor Pérez, "Resurrección" de Juan Gabriel Moreno y el espectáculo tradicional de Marcel Marceau. Estos espectáculos han sido la base para la investigación escénica que como solistas y como grupo hemos hecho a través de la elaboración y presentación de espec-

táculos propios.

Segundo, el análisis: En la cátedra de Seminario de tesis con la profesora Ana Goutman en la Facultad de Filosofía y Letras, después de unos meses de trabajo logré, guiado por la profesora Goutman, percibir la necesidad de crear un espectáculo en el cual se aplicaran las experiencias acumuladas y después hacer un análisis del mismo para de esta manera obtener la gramática deseada .

El espectáculo es "Mimos en Concierto", cuyo análisis busca mostrar las constantes de la pantomima.

CAPITULO II

EL ESPECTACULO, SU ESTRUCTURA Y CONVENCIONES

En este capítulo delimito los criterios con los cuales se elaboró el espectáculo que apoya esta tesis, es decir, las reglas combinatorias que son:

a) La expresión corporal como principal medio de comunicación.

b) Síntesis temática y anecdótica

c) El mínimo de elementos escenográficos.

d) La cara blanca

e) Una característica representa el todo.

f) Calidad de movimiento

g) Participación del público.

II.1 La expresión corporal como principal medio de comunicación.

Partamos de la base de que el mimo es un actor (ya que representa ante un público y transmite un mensaje mediante una expresión artística). La actuación, al menos para efectos de estudio, se divide en: expresión verbal, expresión corporal y trabajo interno o emotivo. Esta división abarca los principales recursos de un actor.

En el caso que nos ocupa, el mimo renuncia a la expresión verbal, al uso de la voz, no por una limitante del actor - (o no debería de ser ésto un motivo) sino porque delimita un universo expresivo donde las sugerencias corporales son el recurso comunicativo, donde el manejo del espacio y del tiempo no coinciden con las posibilidades y convenciones de la palabra hablada. No se sustituye a la palabra por el movimiento, se cambia la lógica verbal por una lógica discursiva distinta.

El manejo de los temas y los personajes de "Mimos en concierto" se basa en la expresión corporal; los ambientes son sugeridos por las reacciones o los movimientos, los objetos son delimitados o sugeridos mediante una técnica corporal. Dentro de este marco de imágenes creadas por un actor, donde hasta los desplazamientos (subir, correr, caminar) son sugeridos, la palabra hablada rompería la lógica creada.

Si bien es cierto que el manejo de la voz puede dar posibilidades de sugerencia y que no es necesario decir palabras para usar la voz, ambas posibilidades cambiarían la convención mimodramática dando paso a otra posibilidad teatral.

II.2 Síntesis temática y anecdótica.

El material escénico se reduce al mínimo necesario pa

ra su comprensión.

Ya mencionamos que el actor mimodramático sugiere una característica del objeto y el público connota lo demás. Este mismo principio se aplica a la técnica de los desplazamientos - en los que una sugerencia de dos o tres movimientos connota una gran distancia.

Víctor Pérez nos decía:

"No se debe repetir una ilusión o sugerencia mímica - tres veces seguidas sin que suceda una variante". (2)

La explicación que daba era que el público seguramente desviaría su atención si no se le daba más información.

Este dato, que otros mimos me han reiterado, tiene una influencia directa en el manejo de la información; se debe - buscar siempre la síntesis temática y anecdótica. En caso contrario se corren algunos riesgos:

1) Reiterar la información hace que ésta deje de ser interesante.

(2) VÍCTOR PÉREZ, Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras
Imparte las clases de Pantomima 1 y 2.
Cursé su cátedra en 1984 y 1985.

2) Colocar demasiado énfasis en el "virtuosismo" de un efecto puede provocar que la atención del público se concentre en la técnica (como en el caso del malabarista o el acróbata) - y se pierda de esta manera el discurso del mimodrama.

3) Saturar al mimodrama de efectos técnicos puede dar como resultado que la anécdota se distorsione, y con ella, el tema.

La experiencia que hemos obtenido en los distintos espectáculos pantomímicos que hemos presentado Octavio Monroy, I--vonne Zavaleta y yo, nos dice que:

El mimo virtuoso -es decir, el que maneja la técnica objetiva a la perfección- tiene entre el público gran aceptación, pero siempre es acogido con mayor interés y respeto el mimo cuyas anécdotas aportan al espectador una idea clara.

II.3 El mínimo de elementos escenográficos.

Partiendo de la lógica del mimo, donde todo es sugerido y creado como un elemento imaginario, un objeto real en escena tendrá una relevancia mayor que los objetos sugeridos. Por lo tanto, la existencia de éste tendrá que estar justificada teóricamente y mediante una convención adicional que deberá en-

trar en la lógica de la mímica.

Ahora bien, en el caso de utilizar indiscriminadamente varios elementos escenográficos se corre el riesgo de que éstos se anulen entre sí y sea difícil dar un valor relevante a alguno.

Por otro lado, si el mimo crea objetos imaginarios -- dentro de un ámbito de objetos reales, ambos pierden fuerza y -- ambas convenciones se afectan entre sí. No afirmo que esto no -- se pueda dar en escena, lo que argumento es que estaría creando una convención teatral usando como recurso actoral la técnica -- objetiva de la pantomima, pero no correspondería a la convención del mimodrama.

La pregunta sería: ¿Existe la escenografía dentro del mimodrama?

Al enfrentar este problema de la convención mimodramática encontré las siguientes respuestas:

- a) Un objeto como ambientación.
- b) Un objeto como personaje.

En el caso a) no necesitamos (hablo de los actores mi

modramáticos) la descripción detallada del ambiente, sino sólo un elemento que lo signifique.

En el caso b), las posibilidades de uso expresivo de cualquier objeto están, dentro de la lógica del mimo, magnificadas ya que su presencia (no imaginaria) lo descubre con un valor de interacción con el actor-mimo.

Lo que en la práctica significa que de ser necesario el elemento escenográfico, éste sería reducido al mínimo, creando, no obstante, una constante dentro del mimodrama.

En "Nostalgia" la mesa de noche está utilizada para significar un espacio y/o ambiente de intimidad necesario para justificar las libertades que se toma el personaje, siendo de esta manera apoyada la labor actoral.

Ahora bien, la bufanda se convierte, en este mimodrama, en un recurso de interacción para la ejecución del mismo.

siendo su presencia física insustituible por la técnica objetiva del mimo, pierde su valor de uso y adquiere una significación dramática.

Deseo enfatizar que estas libertades tomadas a favor de la anécdota y de la temática, logran alterar la convención -

al no incluirse elementos de la técnica objetiva, pero tenemos otras constantes, como son:

- 1) La cara blanca
- 2) La técnica no objetiva del actor mimo-dramático.
- 3) El tratamiento del tema a través de una síntesis.
- 4) El cuerpo como principal medio de expresión (lógica distinta a la hablada).

Por lo tanto, afirmo que el mimodrama "Nostalgia" no pervierte su sentido a pesar de los elementos escenográficos, entonces debemos concluir que la existencia de los elementos escenográficos puede ser aceptada en un mimodrama siempre y cuando sea el mínimo necesario para sugerir el ambiente o se presente al objeto como personaje.

II.4. La cara blanca.

Tenemos, por un lado, una tradición visual que relaciona al mimo con la cara blanca. Siendo esta relación conocida y aceptada, se convierte en una convención.

Por otro lado, la cara blanca logra la despersonalización del actor.

La implicación de despersonalización es la que nos interesa en "Mimos en concierto". Originalmente el actor maquillado con la cara blanca pierde o disimula sus rasgos faciales característicos y nos muestra un rostro que puede ser el de cualquiera, incluso el del espectador inmediato. Al respecto el profesor Gabriel Carrington dice:

"Al perder en identidad se gana en subjetividad" (3).

Ahora bien, ¿Cuáles son las libertades que nos permite esta subjetividad?

La tradición visual que relaciona a la cara blanca -- con las sugerencias mímicas facilita la lógica de la sugerencia de objetos y desplazamientos (aunque no le son exclusivos) También da pie a que el público relacione lo que le acontece al -- personaje con un gran número de posibles individualidades, implicándolas a un tiempo en el mismo actor mimodramático y convirtiéndose entonces la anécdota y el tema en los posibles elementos de juicio para relacionar el mimodrama con nuestras conductas o las conductas de quienes nos rodean.

(3) Gabriel Weiss Carrington, Profesor de la facultad de Filosofía y Letras. Imparte la cátedra de Dirección III y IV. Cursó su cátedra en 1987.

Existen mimos que buscan en el rostro blanco un caparazón que les permita ocultarse actoralmente, usando o abusando de la gesticulación. En "Mimos en Concierto" partimos de la siguiente propuesta:

La cara blanca no justifica una gesticulación vacía - de connotaciones actorales ó emotivas.

El actor debe permitir que la expresión facial sea -- parte de la expresión corporal de una manera integral y lógica, para permitir la lectura deseada.

II.5 Una característica representa el todo.

Esta convención debe ser creada en todo el espectáculo mímico ya que el representar un objeto a través del cuerpo -- tiene varias limitantes. Es decir, si creamos un objeto esférico imaginario con las manos, el público podría pensar en un --- gran número de objetos con esa forma y tamaño; pero si además -- le damos un peso específico el público limitaría el número de -- objetos, y otro movimiento, como el de acariciar, nos daría su -- textura.

Pero la serie anterior de acciones en un solo objeto, puede ser innecesaria para la historia, quitar interés al espec

tador o desviar su atención de lo temático. Por lo tanto se precisa buscar la característica distintiva del objeto, y el uso que se haga del mismo dentro de la anécdota nos dará la clave para saber qué es.

Entonces, una característica de peso o textura debe de sugerir las demás características. Algunas serán connotadas por los espectadores, y posiblemente diferirán de un espectador a otro, lo cual es válido siempre y cuando no se altere la historia y su temática.

Al respecto, Marcel Marceau dice:

"Una parte representa el todo"

"Un buen mimo sugiere, no describe"(6).

II.6 Calidad de movimiento.

A un tema abordado a través de un mimodrama se le puede dar un tratamiento entre la gama de lo cómico o de lo trágico. Las denotaciones de un mismo objeto varían, pero son sobre todo las connotaciones las que nos permitirán apreciar las diferencias entre lo cómico y lo trágico.

(6) Marcel Marceau MÉxico- Conferencia Magistral Teatro de la Ciudad de MÉxico.

Además, la cara blanca y la despersonalización implícita en ella, nos permite la creación de varios personajes dentro de una misma escena.

Podemos observar este juego en el mimodrama "La pelota", donde el actor mimo-dramático presenta dos personajes que, se relacionan en escena. Vemos como la cara blanca apoya la lectura de "Pelota con movimiento propio" utilizando las denotaciones de velocidad y dirección, dando estos valores sólo con el rostro.

En el espectáculo "Mimos en concierto" también estamos interesados en el uso de la expresión facial del actor mimo dramático y las connotaciones de la misma. Nos dice Víctor Pérez acerca de la cara blanca:

"Es como una lente de aumento puesta en el rostro" (2)
Pero esta afirmación no implica que sea la base de la expresión actoral del mimo. El actor mimo-dramático se enfrenta al reto de no permitir que el rostro "opaque" sus demás recursos de expresión corporal; que la lupa no haga pequeño lo que no afecta. La expresión facial es, entonces, una herramienta y su uso debe ser selectivo.

(2) Víctor Pérez Prof. de la Facultad de Filosofía y Letras Im parte la cátedra de Pantomima I y II cursó su cátedra en 1984 y 1985.

Existe un movimiento y una expresión correspondientes al estilo (cómico o trágico) con el cual se trata el tema en un mimodrama. La gama existente entre ambos estilos es accesible - al actor mimodramático gracias a su calidad de movimiento. A mayor dominio de la calidad de movimiento, mayor precisión en la ya mencionada gama, y por consecuencia, mayor precisión y legibilidad en las connotaciones.

La calidad de movimiento va desde:

- a) El manejo de la máxima tensión a la máxima relajación.
- b) El manejo de la máxima velocidad a la inmovilidad.
- c) El manejo del movimiento continuo o ligado al movimiento fraccionado o cortado.

El entrenamiento de un actor en general también comprende esta gama, pero para el actor mimodramático dicha gama forma su repertorio básico, ya que en un mimodrama, además de elegir una serie de acciones o movimientos, se elige una calidad de movimiento en relación al mensaje. Al alterar la calidad de movimiento se altera el mensaje.

El reto de todo intérprete mimodramático que incluye en su repertorio la obra de otro actor mimodramático consiste en respetar la calidad de movimiento con el fin de no alterar -

el mensaje original.

En la medida en que el actor mimodramático pueda ampliar sus alcances en las posibilidades de la calidad de movimiento y sus combinaciones, podrá saltar de una pantomima circense, como "La pelota", a una pantomima casi bailada, como "Nostalgia".

De hecho, esta capacidad de variar la calidad de movimiento es una de las características que separan al actor mimodramático del payaso, el equilibrista o el acróbata, y lo unifican con la convención actoral.

II.7 Participación del público.

¿Cómo involucra el actor mimodramático al público?

¿De que manera retiene la atención del espectador?

El cuerpo es el principal, en ocasiones el único, elemento en el escenario; la función del actor mimodramático es denotar un elemento ó características de un objeto de tal manera que provoque en el público la necesidad de conotar las demás características de dicho objeto. En otras palabras, el código del actor se da incompleto para que el público participe reelaborándolo. Este proceso, si se escenifica de manera correcta, -

tenderá a mantener la imaginación del público activa, Víctor Pérez nos habla del espectador como un co-creador del acto mimodramático por la participación que se le pide en la convención, esta participación es dar connotaciones a nuestras sugerencias visuales.

El actor mimodramático requiere del virtuosismo de un malabarista o un equilibrista, o de ambos, pero la diferencia entre éstos y el actor mimodramático consiste en que el actor utiliza tal capacidad técnica para significar y transmitir un mensaje específico; es decir, al actor mimo-dramático va más allá del efecto visual con que el acróbata impresiona.

Tomemos como ejemplo "La pelota", pantomima de estilo donde la sugerencia de peso y volumen denotados por el mimo permiten al público la connotación de "pelota". En esta pantomima encontramos, además, la capacidad acrobática del actor combinada con una técnica mímica: la de proyectar y cachar un objeto. Ambas, técnica y capacidad acrobática, son utilizadas por el actor mimodramático para reforzar las convenciones que predominarán en el espectáculo. Las luces, el vestuario y la música son elementos que ayudan al actor en su tarea, pero el principal comunicador de mensajes en el espectáculo es el cuerpo del actor, y gracias a la expresión corporal del actor el público puede leer la información necesaria para connotar un ambiente o estado de ánimo.

La calidad de movimiento, su técnica objetiva y su capacidad acrobática, permiten al actor mimodramático transmitir los siguientes conflictos:

- 1) Conflicto por controlar el rebote de la pelota.
- 2) Conflicto por mantener la misma actitud de seriedad ante el público a pesar del tono cómico de la acrobacia.

El actor combina para el público los siguientes valores:

- Rebote de la pelota
- Descontrol, falla de dominio del objeto
- Acrobacia para cachar el objeto y controlarlo.

Pero al público sólo se le da una parte del código, es decir, para significar el valor "Pelota" se da el volumen y la forma, la trayectoria de la "pelota" nos la significa la vista del mimo; y se pide al espectador que sea co-creador de la historia reelaborando la información, dando más significados a las sugerencias actorales. La pelota es significada y se le concede una personalidad propia para poder continuar con la lectura del conflicto entre el actor mimodramático y la pelota.

CAPITULO III

EL INTERPRETE Y SUS RECURSOS TECNICOS.

En este capítulo se generalizan las posibilidades del intérprete y sus recursos técnicos. Para ilustrarlo se usaron fotografías.

III.1 El actor mimodramático.

¿Existe alguna diferencia entre el actor y el mimo?

Sí. Un actor no necesariamente tiene un manejo de las técnicas mimodramáticas de representación teatral, pero un mimo necesariamente tiene que conocer las técnicas básicas de actuación, además de poseer una maestría en la expresión corporal.

En el espectáculo "Mimos en concierto" el mimo es considerado un actor especializado en las técnicas del mimodrama.

¿Cuáles son esas técnicas?

1) La técnica objetiva.- Crear la sugerencia de objetos a través de la expresión corporal denotando características del objeto; por ejemplo, la pelota, la cuerda, el caballo.

2) La técnica no objetiva.- Creación de convenciones- donde el cuerpo puede denotar las características básicas de -- cualquier personaje, estado anímico o ambientes. por ejemplo: "El rebelde", "Nostalgia", "Encuentros".

Ahora bien, existe una técnica corporal para lograr - la expresión. El actor mimodramático tiene un entrenamiento -- corporal dirigido a capacitar su cuerpo para la comunicación an te un público. Insisto en que tiene un entrenamiento actoral, - pero su diferencia con respecto a cualquier otro actor radica - en el énfasis que pone en transmitir sus mensajes a través de - su cuerpo. En "Mimos en Concierto" utilizamos tres niveles comu nicativos o de lectura para el trabajo actoral. El primer nivel de lectura es dado por la precisión de la técnica objetiva que presentan los actores, permitiendo al público comprender las -- descripciones necesarias (objetos y lugares) para participar en la lectura de la convención mímica. El segundo nivel de lectura se da mediante la elección dentro del rango de tensiones y rela jaciones para las reacciones del actor mimodramático. Esta e- lección, que implica la amplitud del movimiento, permite al pú- blico precisar el tono en que se presenta el tem^a dentro del - rango de lo cómico y lo trágico. El tercer nivel de lectura se da cuando el actor se hace responsable de la afirmación que lle va a escena. Asumiendo un rol de comunicador, comprometiéndose con el mensaje expuesto en su mimodrama. Este nivel de lectura- es percibido por el público a través de la emotividad con la --

que el actor se expresa. El primer paso para que los actores -- lleguen a una emotividad ante el público es, para nosotros, el -- comprometerse con la afirmación que llevamos a escena en forma de mimodrama.

III.2 El cuerpo, transmisor de mensajes, creador de un código - visual.

Existe una cultura común, una forma de representar, - convencionalmente, una secuencia de mensajes reconocibles: la, técnica objetiva; a ella corresponde, paralelamente, una serie de mensajes simultáneos dados actoralmente: la técnica actoral, la cual también debe ser organizada y legible.

Ambas técnicas se retroalimentan creando el discurso mimodramático. Pueden incluso intercambiarse dando relevancia - a una o a otra de acuerdo a las necesidades anecdóticas o temá- ticas.

Existen juegos visuales que son muestras de virtuosismo técnico, muestras de habilidad, pero que no llegan a transmitir un mensaje o a crear una impresión estética, quedando, por lo tanto, en un nivel circense. Estos juegos visuales carecen - del trabajo que denominamos actoral.

III.3 La técnica objetiva.

El actor mimo-dramático sugiere los objetos y los espacios (una oficina, un parque, etc.) necesarios para contar su historia, evocando su presencia mediante una característica (denotada) del objeto o del espacio.

Es posible lo anterior porque el mimo se caracteriza por tener un entrenamiento físico, además del actoral, mediante el cual desarrolla su coordinación muscular, su fuerza, su equilibrio y, sobre todo, su capacidad para crear ilusiones de respuestas físicas a estímulos imaginarios (en algunos casos los estímulos son sonoros, lumínicos).

Por consideraciones de extensión y por no ser importante para el presente estudio, no describiré dicho entrenamiento. Lo que es importante presentar, o por lo menos ejemplificar, es el uso de la técnica en un continuo expresivo, ya que la técnica permite al espectador descifrar el mensaje y obtener una experiencia estética.

En otras palabras, la técnica objetiva y sus sugerencias son el abecedario de una gramática. Lo importante de este análisis es enfatizar que estos recursos no son, en sí mismos, suficientes para crear un mimodrama.

FOTOGRAFIA 3



FOTOGRAFIA 4



FOTOGRAFIA 5



SERIE DE FOTOGRAFIAS 1



SERIE DE FOTOGRAFIAS 2

FOTOGRAFIA 6

FOTOGRAFIA 7

El primer obstáculo para el intérprete es hacer que - sus señales, ejecutadas técnicamente, sean perfectamente legibles. Posteriormente el reto es organizarlas de tal manera que sean sólo las señales indispensables para evitar confusiones o "ruido" en la comunicación. La finalidad es que la técnica objetiva haga del mimodrama un producto estético comprensible.

III.3.1 Planos

El efecto a crear con el uso de los planos es la sugerencia de una presencia sólida que ejerce una oposición al mimo.

La forma más simple para crear este efecto es colocar la palma de la mano frente al público y ejercer una tensión mayor en esta parte del cuerpo. Esta sugerencia se apoya con la - vista precisando con la mirada otro punto del mismo plano (serie de fotos 1).

Una vez creada la sugerencia, las variantes de la misma son muchas, por ejemplo, crear con los brazos un plano horizontal (serie de fotos 2),

En el mimodrama " El rebelde" encontramos este efecto usado para sugerir un calabozo. La técnica logra presentar un - cuarto, pero la lectura que nos interesa es la que consigue comunicar al público el sentido de "calabozo", (serie 3). Claro es-



FOTOGRAFIA 4



FOTOGRAFIA 3



FOTOGRAFIA 2



FOTOGRAFIA 1

SERIE DE FOTOGRAFIAS 3



FOTOGRAFIA 5



FOTOGRAFIA 8



FOTOGRAFIA 7



FOTOGRAFIA 6



FOTOGRAFIA 5

FOTOGRAFIA 1

2



FOTOGRAFIA 1



FOTOGRAFIA 2



FOTOGRAFIA 3



FOTOGRAFIA 4



FOTOGRAFIA 5



FOTOGRAFIA 6



FOTOGRAFIA 7

tá que la historia lo implica, pero lo deseado por el director es que sea el trabajo actoral, a través de los planos, el que permita realizar dicha lectura. (serie de fotos 3)

III.3.2 Marchas

La marchas son movimientos que sugieren un desplazamiento (caminar o correr) sin que el mimo se traslade realmente.

Esta sugerencia se logra mediante un juego entre el movimiento de los pies, el manejo del peso del cuerpo y un movimiento que va en contra de la lógica visual del peso.

Al iniciar la marcha el peso se coloca en la pierna trasera y es sostenido por el metatarso, lo que va en contra del movimiento común del caminar (fotografía 1, serie 4).

La otra pierna (la izquierda) se coloca casi tocando, el piso, dando la sugerencia de que está apoyada en el mismo -- (fotografía 2).

Esta pierna se desplaza hacia el pie que sostiene el peso (fotografías 2-6) y lo libera, apoyando el metatarso.

Existe un cambio de peso que crea un balance, y se repite la mecánica anterior, pero ahora el pie que fue de apoyo -



FOTOGRAFIA 1

FOTOGRAFIA 2

FOTOGRAFIA 3

FOTOGRAFIA 4

FOTOGRAFIA 5-6



FOTOGRAFIA 5

avanza para iniciar el ciclo (fotografías 4-5-6.)

Existen tantas marchas como creatividad tenga el mimo: de frente y de perfil al público, corriendo, en cámara lenta, - con un sentido cómico trágico o sombrío, subiendo, bajando, -- etc.

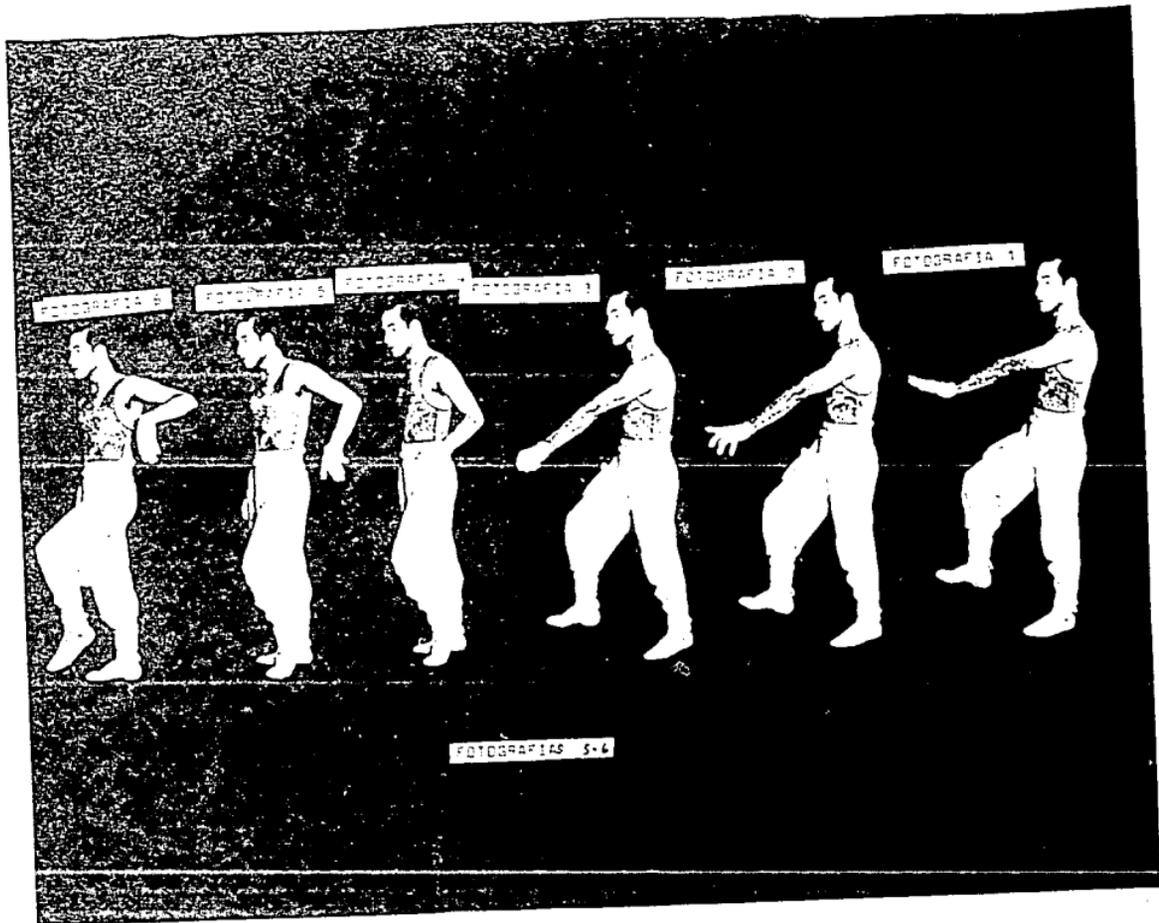
III.3.3 Contrapeso

La lectura de un objeto imaginario por parte del público se da mediante las oposiciones que nos muestra el cuerpo del mimo (actor). Sustituye al objeto por los efectos que su vo lumen, su peso u otras características, ejercerían sobre cualquier cuerpo si el objeto fuese real. En realidad magnifica dichos efectos para sugerir su presencia.

Es decir, el peso es inexistente pero es legible por los efectos que nos muestra el mimo en su cuerpo.

Por ejemplo, el mimo relaja su espalda, la curva, y - coloca su peso en la pierna más cercana a la sugerencia del peso (fotografía 1, serie 5).

Se inicia un impulso desde la pelvis que recorre piernas y espalda para sugerir el esfuerzo de levantar (fotografías 1, 2 y 3). A mayor peso, mayor curvatura de espalda, y mayor nivel



FOTOGRAFIA 2

FOTOGRAFIA 3

FOTOGRAFIA 4

FOTOGRAFIA 5

FOTOGRAFIA 6

FOTOGRAFIA 7

FOTOGRAFIAS 5-6

de relajación y tensión (calidad de movimiento).

El peso cambia de pierna y el tonco se lleva al lado contrario de donde se inició el movimiento (fotografía 3).

El mismo impulso de la pelvis inicia el movimiento para colocar el objeto otra vez en el lugar en que estaba, quedando el cuerpo en la posición original (fotografía 4-3-2-1).

III.3.4 Contramovimiento

El mimo crea dos referencias, un punto estático y otro en movimiento, creando de esta manera un contraste que sugiere al espectador un desplazamiento. En la serie de fotos 6, fotos 1, 2, 3 el mimo presenta un punto de referencia, creado por las manos, y un pasamanos. En las fotos 4 y 5 observamos que ese punto de referencia es rebasado por el cuerpo del mimo, al mismo tiempo que se sugiere el desplazamiento del caminar esto da al público la idea de un desplazamiento de todo el cuerpo, pero lo que en realidad se desplaza es la referencia de la mano (pasamanos). Reproduciendo y alternando la lógica del caminar el mimo logra la ficción del caminar sin desplazarse en realidad. El contramovimiento también es claro en la creación de los planos.

III.3.5 Jalar y ser jalado

S 3



FIGURE 2



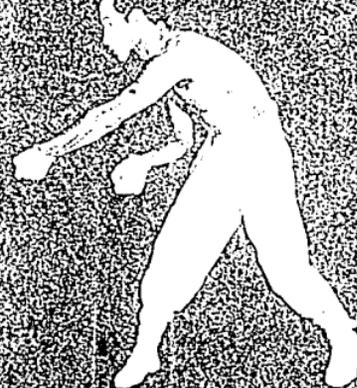
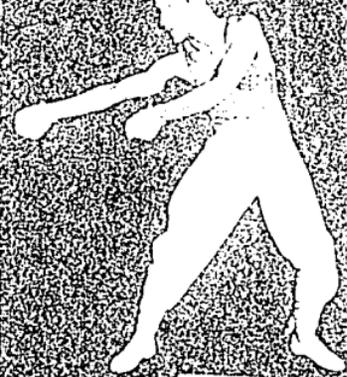
FIGURE 1



FIGURE 6



FIGURE 5



Este efecto visual consiste en crear la sugerencia de ser jalado y de jalar. Lo primero es crear un punto de referencia desde donde se presume se nos aplica una fuerza, Fotografías 1-2-3 serie 7, dan esa referencia, después se inicia un movimiento desde la cintura (un contramovimiento) en sentido contrario al punto donde se aplica la fuerza de oposición (Fotografía 4) se aplica una tensión muscular mayor en todo el cuerpo - al momento de desplazar el punto de referencia primera, (fotografías 1, 2, 3) en este caso al mover las manos cuando se sostiene la cuerda (fotografías 5 y 6). Para ser jalado se utiliza un movimiento llamado periférico el cual consiste en iniciar el movimiento desde las extremidades sin alterar el tronco o la cintura (fotos 7 y 8). En este caso vemos a las manos recorrer un espacio en dirección al punto de oposición; éste crea el efecto de ser jalado que puede, a partir de ese punto, (fotografía 8) alterar el balance del mimo.

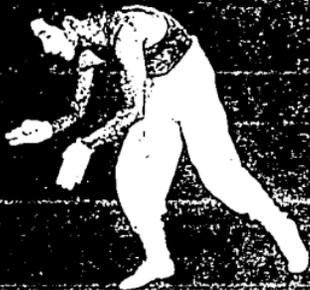
III.4. Claridad del fraseo corporal.

Entendemos fraseo corporal como la fragmentación de una pantomima en los elementos mínimos necesarios para transmitir un mensaje. La técnica objetiva nos permite precisar la mímica de una acción, (serie de fotografías 8, ver (F. 1), tomar (f.2), aproximarse (f.3), arrancar (f.4), significar la flor a través de un olor, mostrarla (f. 5,6). Es importante para el mismo presentar cada movimiento como un mensaje legible, pero a la vez -

S. Rio. D. F. ...



FOTOGRAFIA 3



FOTOGRAFIA 2



FOTOGRAFIA 1



FOTOGRAFIA 6



FOTOGRAFIA 5



FOTOGRAFIA 4

reducir estos mensajes al número mínimo necesario para la lectura. Pero la tensión y relajación muscular y la amplitud del movimiento también son elementos comunicativos, así que se seleccionan los rangos dentro de los cuales se van a presentar los movimientos mímicos ante el público. En la serie de fotos 8 se reducen las tensiones al mínimo y la amplitud del movimiento está en un punto más cercano al movimiento cotidiano que a la distorsión cómica, El efecto que se busca es que el público perciba el movimiento de una persona en calma y contenta, por eso se escogen la tensión y la amplitud ya mencionadas.

Por último se dará al actor mimodramático la tarea de transmitir actoralmente los siguientes mensajes. En la serie 8:

- a) Es el enamorado o todos los enamorados
- b) Ama y es correspondido
- c) Tiene un momento de exaltación,

Entonces tenemos que para juzgar la claridad del fraseo corporal de unapantomima se toman en cuenta:

- 1) La claridad de la técnica objetiva.
- 2) La correspondencia entre el tratamiento del material ya sea cómico o trágico, y la selección de la gama de tensión y relación y la gama de amplitud de movimiento.

3) Así como por la existencia de valores actorales que suscitan el espectador una reacción ya prevista.

III.5. Desarticular de movimiento.

Desarticulación y particularización del movimiento.

Desarticular el movimiento implica crear, simultáneamente, dos o más focos de atención en el cuerpo del actor mimodramático de tal manera que presente dos valores de lectura. En--, encontramos en "el ave", secuencia de fotografías 9 (Este efecto del "ave" no está en "Mimos en Concierto"): Primer valor, un ave representada por el movimiento de las manos que imitan el efecto de un ave y parecen tener independencia del cuerpo del -- mimo. Segundo valor, las reacciones ante el ave significadas. - Un ejemplo claro en "Mimos en Concierto" es "la pelota".

FOTOGRAFIA 1-3



FOTOGRAFIA 3



FOTOGRAFIA 2



FOTOGRAFIA 1



FOTOGRAFIA 6



FOTOGRAFIA 5



FOTOGRAFIA 4

CAPITULO IV
EL ESPECTACULO "MIMOS EN CONCIERTO"

Enero de 1984 - Etienne Decroux, "palabras sobre la mímica".

"La idea de un arte de representación a través del movimiento del cuerpo, que abrigara bajo su amplio techo, no sólo de manera exclusiva lo que hace reír, sino incluso lo que debe suscitar terror, piedad, etc., había que encontrarla aún. Por lo demás, ya había sido encontrada - puesto que ya se había aplicado en la escuela del Vieux-Colombier.

Lo unico que inventé fue el creer en ella ..." (7)

Actualmente se han presentado espectáculos que permiten apreciar cómo la pantomima se aleja de la descripción clásica de objetos y de la cara blanca para incursionar en investigaciones que buscan un arte de representación a través del movimiento -- del cuerpo. Basta mencionar los nombres de Rafael Pimentes y Juan Gabriel Moreno en México. Etienne Decroux se caracteriza por esa actitud de búsqueda, de investigación, y los resultados de esas investigaciones permiten espectáculos novedo--

(7) DECROUX, Etienne. Palabras sobre mímica, Práctica del -- Teatro ed. Gallimard.

esos que dan fe a otras investigaciones, por parte de aquellos - que participen, ya sea como actores o como público conocedor, - Nosotros no negamos la existencia de una evolución dentro del - arte de la pantomima, lo que afirmamos es que para poder negar - una parte de este arte primero debemos conocerlo, y más aún, a- ceptar el reto que representa llevarlo a escena ante aquellos - que ya lo conocen y lo han negado, pero principalmente -y a és- tos dirigimos nuestro interés- a aquellos espectadores que aún- no conocen las posibilidades reales de este trabajo teatral. A- ceptamos que debe haber una evolución dentro del conocimiento - teatral, pero nos negamos a olvidar al público en esta evolu- ción. No dejaremos de presentar espectáculos de cara blanca. -- Por otra parte deseamos ser parte de esa investigación escénica, así que primeramente colocamos "al monstruo -al dinosaurio di- rían algunos- sobre la mesa".

Aceptamos el compromiso que implica la búsqueda escé- nica, pero necesitamos el conocimiento, la experiencia de nues- tros antecesores. Nos negamos a despreciar lo que no conocemos, y la única forma que tengo de conocer los espectáculos de cara blanca es presentando el resultado de la reflexión de un grupo de estudiantes de este difícil arte de la pantomima.

No deseamos presentar como nuestros estos aportes, -- simplemente creemos en ellos.

IV.1 La pelota.

Técnica objetiva.-Contrapeso.

El actor presenta y proyecta un objeto imaginario para luego atraparlo.

Sugiere la característica de peso y tamaño para que el público perciba en su lectura el valor de "pelota"

Técnica objetiva.-El actor debe mantener el control de la pelota, a la cual se le dan valores visuales y sonoros que buscan que el público ahora haga la lectura de una pelota con personalidad, caracterizada por la rebeldía.

Intención del director.-Crear las bases de las convenciones del espectáculo (ver cap. II).

Efecto a provocar en el público.-Aceptación de las reglas del juego escénico a través de la risa.

IV.2 La cuerda.

Técnica objetiva.- Contramovimiento

pantomima donde trabajan dos actores que presentan -- los valores de volumen y de ser jalados para que el público e -- fectúe la lectura de "cuerda" y de la relación entre ellos a -- través de dicha cuerda.

Técnica ro objetiva.-La reacción a cada jalón de la cuerda implica una desigualdad de fuerzas,

Se busca que el público presencie una lucha por la po -- sesión del objeto y le sean legibles los cambios de humor de -- los personajes.

Intención del director.-Presentar una pantomima técnica de pare -- reja. Crear la convención de cambios de espa -- cio y de realidad escénica durante el espectá -- culo.

Efecto a provocar en el público.-Risa y predisposición a los cam -- bios de lógica escénica.

IV.3 El caballo.

Técnica objetiva.-Desarticulación y particularización del mo -- vimiento.

El actor presenta dos focos de atención, el jinete y

su caballo, simultáneamente a través de su expresión corporal.

Técnica no objetiva.-Dar a cada uno -jinete y caballo- un carácter.

Intención del director.-Proponer al público una lógica donde el cuerpo del actor pueda permitirle distintas lecturas. El cuerpo se convierte en el objeto.

Efecto a provocar en el público.- La lectura de dos presencias en un cuerpo, jinete y caballo.

IV.4 El tirano.

Técnica objetiva.-Describe dos espacios.

Técnica no objetiva.-Una mujer que enfrenta dos necesidades, atender a su hijo y crear música, se ve obligada a decidirse por una.

En este nivel de lectura la actriz debe dejar ver su amor por ambas actividades y lo difícil que le resulta decidir.

Efecto en el público.-Que el público siga la anécdota y tome partido por una de las opciones, que presente la actriz.

Intención del director.-La identificación, por parte del público, de la problemática presentada en escena - con alguna experiencia.

IV.5. Nostalgia

Técnica no objetiva.-Desarticulación y participación del movimiento. El actor cuenta su historia o anécdota utilizando el mínimo de objetos. Además a éstos los presenta como actores, y da, con su expresión corporal, los valores necesarios para completar la ficción del objeto personal.

Intención del director.-Presentar una pantomima excluyendo, en la medida de lo posible, la técnica objetiva para así realizar los demás elementos de una pantomima.

Efecto en el público.- Efecto en el público.- Una reflexión sobre los objetos que nos hacen recordar.

IV.6 El rebelde.

Técnica objetiva.-Mediante dos calidades de movimiento, el actor describe a 2 personajes distintos.

Técnica no objetiva.-La creación de distintos ambientes y personajes por parte del actor a través de la expresión corporal.

Intención del director.-Despertar una reflexión ente un problema que presenta como propio de nuestra sociedad.

Efecto de provocar en el público.- Una reflexión.

IV.7 Reencuentros.

En esta pantomima nos damos algunas libertades como - excluir la cara blanca, utilizar la utilería como apoyo, excluir la técnica objetiva. Nos tomamos estas libertades tratando de explorar otras posibilidades expresivas de la técnica mimodramática de representación, investigando en la idea de un arte de representación a través del movimiento del cuerpo.

Sea "reencuentros" un primer paso para integrarnos a las investigaciones escénicas actuales.

CONCLUSIONES

De nuestra reflexión en "Mimos en Concierto" obtenemos las siguientes posibilidades dentro de la convención mimodramática:

a) El cuerpo representa al objeto.

En el mimodrama "la pelota" apreciamos cómo el actor significa los valores visuales necesarios para la lectura "pelota con personalidad propia y rebelde" a través de la técnica objetiva (III.3).

b) El cuerpo se relaciona y reacciona con el objeto.

Generalmente se emplea la técnica objetiva como el estímulo y la respuesta a este estímulo es un valor actoral que permite al público reiniciar el ciclo de co-creador (II.7) de la historia dándole connotaciones al trabajo actoral.

En "La pelota" se muestra el deseo de dominio sobre la pelota después de haber mostrado las sugerencias visuales que nos permiten como espectador leer la presencia de dicha pelota. En "La cuerda" se muestra una lucha por la posición del objeto - pero estos valores son respuesta al estímulo "cuerda que es jalada" y a este estímulo le antecede la técnica objetiva de jalar

y ser jalado. (III,3.5)

c) El cuerpo se transforma en el objeto.

En "El caballo" observamos al actor que utilizando sus piernas reproduce el ritmo y la elegancia con la que se mueven las piernas de algunos caballos. Simultáneamente nos muestra -- ser el jinete utilizando brazos y tronco. Esta dualidad está capacitada para desarticular el movimiento (ver III.5), permite -- justificar al todo por una parte (ver II.5). El ritmo y la forma de moverse de las piernas del caballo significa todo el caballo.

d) El cuerpo como narrador de una historia o anécdota a través de la técnica objetiva.

En "El Tirano" observamos una serie de mensajes desti nados a precisar lecturas como "mujer que toca el piano" y "mu-
jer que cuida un bebé". Para lograr estas lecturas percibimos -- el volumen del piano, sus teclas, etc. así como los valores -- "puerta", "cuna", "mamila", "bebe", etc. a través de valores mi micos. Todas éstas percepciones son sugeridas al público utili zando la técnica objetiva apoyada en algunos casos por la música. La-
capacidad del actor minodramático de entrelazar signos que permitan -- al espectador connotar "amor maternal o "pasión por la músi-
ca" a la lectura de la técnica objetiva es lo que llamamos --

trabajo actoral.

- e) El cuerpo como narrador de una historia o anécdota a través de la técnica no objetiva.

En "Nostalgia" observamos que el principal medio de comunicación es la expresión corporal (II.1), que existe una síntesis temática y anecdótica (II.3), que la actriz utiliza el recurso de la cara blanca (LL.4). También es clara la necesidad de -- que el público participe como co-creador (II.7). Se crea en este mimodrama una ficción, bufanda-personaje, utilizando la desarticulación del movimiento (III.5) así como la claridad del fraseo corporal (III.4) que en su combinación nos permite leer los estados anímicos del actor.

De esta manera obtenemos un mimodrama que se logra -- sin la técnica objetiva.

Ahora bien el espectáculo "Mimos en Concierto" es producto de las experiencias teatrales de un grupo de actores mimodramáticos y a la vez del estudio de otros espectáculos mimodramáticos. ¿Cuáles son los puntos de coincidencia que unen a todos estos espectáculos?

Primeramente una serie de reglas combinatorias:

a) La expresión corporal como principal medio de comunicación. (II.1)

b) Síntesis temática y anecdótica (II.2)

c) Una característica representa el todo (II.5)

e) El mínimo de elementos escenográficos (II.3)

f) Participación del público mediante su imaginación.

(II.7)

g) La cara blanca (II.4)

Después, los elementos a combinar.

a) El actor mimodramático (III.1)

b) La técnica objetiva (III.3)

c) Claridad del fraseo corporal (III.4)

d) Desarticulación del movimiento (III.5)

EXCLUSIONES

La voz dentro del mimodrama.

EXCEPCIONES

La utilería, la acrobacia, la danza pueden convertirse se en elementos a combinar dentro de un mimodrama.

En "Mimos en Concierto" la elección de los temas y el cómo fueron tratados es responsabilidad del director y los actores. Pero las reglas combinatorias, los elementos a combinar, las exclusiones y la excepción pertenecen a una "forma de hacer" que comparten los actores mimodramáticos, y forma una gramática porque permite la comunicación entre un agente transmisor un -- receptor. A este lenguaje escénico formado por los elementos -- aquí analizados se le denomina mimodrama.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Cualquier persona puede hacer mímica, un actor representa en ocasiones a través de la pantomima.

Pero para representar el arte del mimodrama, se requiere de un especialista, de un actor mimodramático.

Enrique Estrada (1991)

BIBLIOGRAFIA DE APOYO

MARTIN, Ben. Marcel Marceau, master of The mime Penguin Books, Uniter States of America 1978.

DECROUX, Etienne. Palabras sobre la mímica Práctica del Teatro ed. Gallimard.

BARBA, Eugenio. SAVARE, Nicola. Anatomía del actor, Diccionario de antropología Teatral. Grupo Editorial Gaceta. México 1988.

BARBA, Eugenio. Las Islas Flotantes. Universidad Nacional Autónoma de México. 1983.

GORDON, Craig Eduard. El arte del Teatro. U.N.A.M.-G E G S A . 1987.

VSEVOLOD, Meyerhold. Teoría Teatral ed. Fundamentos. España 1986.

GROTOWSKY, Jery. Hacia un Teatro pobre. México Siglo XXI editores, S.A. 1981.

STANISLAVSKI. C. La Construcción del Personaje. Madrid Alianza Editorial 1980.

REVISTAS

ESCENICH, Revista de Teatro. Caballo de Plata, Manual de orientación para coreógrafos. Universidad Nacional - Autónoma de México. Número extraordinario 1986.

ESCENICA, Revista de Teatro. U.N.A.M. números 4 - 5 Epoca I septiembre de 1983 pag. 62-71 Pantomima en México. Rafael Pimentel. Entrevista.

CORREO ESCENICO, Periódico Mensual de Teatro y danza de la ciudad de México. Memoria del Segundo Gran Festival Ciudad de México. Publicada por Artteatro, Institución de Teatro y Danza, A.C. pag. 46 - - 47, 58 - 59.