

Mimo y Pantomima

STOYAN VLADICH

Los estudiosos coinciden en afirmar que tanto la danza como la pantomima, el teatro y el canto se originan en las ceremonias mágicas que preceden a las cacerías, mediante las cuales el hombre primitivo cree que, imitando al animal y el modo de atrapar-lo, logrará en la realidad ese objetivo.

Imitando a los animales, el hombre trata de reproducir sus movimientos, actitudes, el acento rítmico con el que se desplazan; dando probablemente así, lugar a la danza imitativa, también llamada danza mímica o de imagen. Curt Sachs, por ejemplo, señala la danza de la mariposa en Samoa: "Ella ve una mariposa, se le acerca danzando, la toma y la esconde entre sus manos, entreabriéndolas un poquito, mira para ver si está aún allí; se escapa entonces el insecto y la danza recommienza" (SACHS: 94). El antropólogo Fernando Horcasitas, refiriéndose al continente americano durante la época pre-hispánica, confirma la práctica de danzas acompañadas de canto y pantomima. La Danza del Venado en Guatemala es un ejemplo de danza mimética que se mantiene y practica aun hoy en día; como otras generadas durante el período colonial: los Toritos, la Diablada, o el mimetismo observado en el Caballito Nicoyano, en Costa Rica.

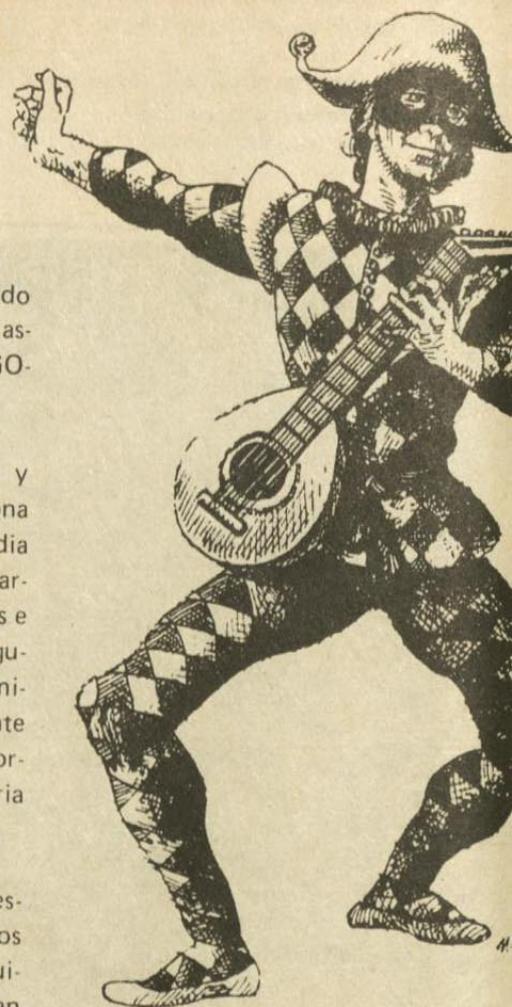
¿Es a partir de las ceremonias mágico-utilitarias que se conforma el oficio del mimo? El oficio era ya conocido en las antiguas culturas asiáticas, Macgowan cita un ejemplo en la India: "... un conjunto de movimientos de las manos y de los pies significaba que andaba a tientas en la oscuri-

dad, otro quería decir que había subido a su carruaje, y otro, que estaba ascendiendo una montaña." (MACGOWAN: 291).

En Roma fueron conocidos y muy populares. Una sola persona representaba una especie de tragedia lírica, mientras un coro narraba el argumento acompañándose de cánticos e instrumentos musicales. A los argumentos y su ejecutante se les denominó pantomima, que etimológicamente significa "imitar de todo". Posteriormente a la historia se le llamó momaria y también mimodrama.

Algunos mimos limitaron el gesto a los movimientos de las manos solamente, a lo que se denominó quironomía y se dice incluso que poseían un alfabeto digital fácil de comprender por el público espectador. Jean Le Boulch, cuenta el caso observado por Klineberg en el continente americano: "... si bien ese lenguaje posee cierto carácter de pantomima, no está confinado a la expresión de situaciones concretas, sino que mediante el trueque de los símbolos está igualmente en condiciones de traducir ideas abstractas. (...) De ese modo, un gesto que indicaba que el corazón estaba pleno de Sol, se transformaba en un símbolo de dicha." (en BOULCH: 89). Pero volvamos a Roma; los temas eran creaciones originales y parodias de los temas mitológicos, tragedias y comedias, ya sea improvisadas por el ejecutante, o apoyándose en argumentos especialmente escritos por los poetas de la época.

Los mimos se presentaban en lugares públicos y privados; gozaban de



mucha popularidad, hasta que por actitudes licenciosas y otras veces por sus sátiras o personalidades políticas fueron prohibidos, desterrados y perseguidos; sin embargo se refugieron en las casas de los gentiles ante quienes continuaron representando sus temas.

Para una mejor comprensión del asunto, vamos a delimitar el género a su intérprete, entendiendo la pantomima como una representación escénica, realizada por un ejecutante: el mimo, quien, excluyendo el uso de expresión oral y empleando únicamente el movimiento, los gestos y actitudes del rostro, manos y el cuerpo entero, evoca acciones, crea la ilusión de objetos, personas y animales; expresa estados de ánimo, conductas de personajes en situaciones específicas. El mimo utiliza actitudes, gestos y movimientos precisos, para evitar que los

obvio y lo gratuito, enturbie su forma de expresión, dado que esto puede confundir al espectador.

Los protagonistas de los mimo-dramas, son en algunos casos "tipos", en los que se destaca un rasgo físico, psicológico o social, como por ejemplo en las pantomimas *El pedido de mano*, *El vaquero*, *El abanderado*, que se presentaron en el recital de pantomima realizado durante el mes de mayo en el auditorio Abelardo Bonilla de la Universidad de Costa Rica, en 1985. Los personajes también pueden experimentar una evolución en el transcurso de los acontecimientos en que se ven envueltos, como por ejemplo en *La manzana* o en *Los frutos*, pantomimas presentadas en el mismo recital de mayo; ese espectáculo nos puede servir para ejemplificar cómo los temas pueden ser tratados como parodia, por ejemplo, *Karatecas*, *El vaquero*; en forma lírico-dramática como *El cazador y el pájaro*, o un carácter dramático como en *La manzana* y en *El abanderado*.

El oficio del mimo se mantuvo y continuó, confundiéndose con la práctica escénica del juglar, los actores de la Commedia dell'Arte y los llamados "cómicos de la legua" o "comediantes de feria", quienes sin protección real y enfrentando las prohibiciones que monopolizaban el derecho a realizar representaciones, se presentaban en las plazas y ferias, aguzando su ingenio para evadir las restricciones y resolver la falta de recursos materiales; por ejemplo, ante el decreto que les impedía dialogar, distribuían entre el público el texto que luego ellos mimbaban, o recurrían a carteles, impresos con la idea o el tema que iban a representar. Imaginémonos uno de estos actores ambulantes montado sobre un banco, simulando caminar —dadas las limitaciones de espacio—, utilizando un trozo de tela para transformarlo en falda, capa, cortina, un bebé, etc.; un gesto, una actitud que sintetizaba y

tipificaba a personas conocidas y que los espectadores debían reconocer, si la síntesis de los recursos expresivos era la adecuada. Los hallazgos expresivos no siempre eran producto de una búsqueda estética sino respuestas a condiciones sociales y carencia de recursos materiales.

Paralelamente a la tradición popular, en los teatros que gozaban de la protección real, el juego del actor, sobre todo durante los siglos XVII y XVIII, se sistematizó en un canon que codificó rigurosamente los gestos y actitudes que debían corresponder a cada sentimiento de los personajes. Un ejemplo de esa codificación se pudo observar en el espectáculo que se presentó en el Teatro Nacional en abril de 1984, *La doble inconstancia* de Marivaux por el grupo Théâtre d'Or. Otro ejemplo aproximado podemos observarlo en la pantomima *Don Juan* de Marcel Marceau, impresa en el film *Marcel Marceau ou l'art du mime*, de Bertrand; film que otorga en préstamo la embajada francesa a los interesados.

Es durante el siglo XIX, el período en el cual la pantomima reaparece con mayor resplandor. Entre los mimos recordados, sobresalen Grimaldi en Inglaterra, Saqui y Chiarini en Francia, los Niesmeck de Bohemia y sobre todo Jean Gaspar Deburau, también de Bohemia, radicado en Francia, recordado por representar seres de la vida cotidiana de su época y recuperar la tradición de los personajes "tipos" de la Commedia dell'Arte, cuya tradición continuó, en parte, su hijo Charles Deburau. Escritores de la época se interesaron en el género y escribieron mimodramas para los intérpretes.

En la actualidad, sobre todo en Francia, el oficio del mimo se mantiene a través de las enseñanzas de directores y maestros preocupados por el juego expresivo del actor y del mimo, como Jacques Copeau, Charles Dullin,

Jean Dasté (ya fallecido), y sobre todo por el mimo y maestro Etienne Decroux; (alumnos suyos fueron Jean Louis Barrault y Marcel Marceau). Si bien la continuidad de los creadores aportó a cada nueva generación sus frutos, las características propias del género, obligan a un replanteo constante de los medios expresivos: "Ni siquiera sabemos exactamente qué estilo de pantomima tenía Deburau. Solo se le puede imaginar por las pantomimas que nos ha sido permitido ver en nuestra juventud gracias a Severin y más recientemente a George Wague." (BARRAULT: 189). Los mimodramas escritos, las descripciones por observadores de cada época, pueden ayudar a reconstruir aspectos de las representaciones pero éstas son incompletas sin el aporte personal de cada mimo, es con él como intérprete y creador que la pantomima cobra sentido.

En la actualidad, tanto las características del género como el juego expresivo personal de cada intérprete, muestran una diversificación muy amplia y ya no se limitan a la Pantomima Blanca (el mimo tiene maquillado el rostro completamente de blanco, acentuando solamente el contorno de los labios, ojos y cejas), ni a su estilo clásico en los movimientos, sino que parten de una búsqueda, una exploración práctica para encontrar sus propios temas y formas de expresión. Etienne Decroux, fue uno de los primeros en replantearse el trabajo del mimo y desarrolló su concepción del "mimo corporal": "En nuestro mimo corporal, la jerarquía de los órganos de expresión es la siguiente: el cuerpo primero, brazos y manos enseguida y luego el rostro". (DECROUX: 89). Este estilo es opuesto al aplicado en la pantomima *La creación de Adán y Eva*, —representada hace algunos años por el Mimo Marcel Pradel en el Teatro Nacional— en la que el mimo modela los cuerpos, da énfasis en la narración por medio de las manos más que en

la corporización o en la transmutación, en el cuerpo del mimo, los personajes bíblicos representados.

Jacques Lecoq, (ligado a la experiencia transmitida por Jean Dasté, quien a su vez trabajó con Jacques Copeau), fundó en 1956 una escuela de mimo, que en la actualidad incluye la formación para intérpretes de teatro. Lecoq no se limita a la técnica clásica del mimo, en su escuela enseña los códigos y convenciones de la pantomima blanca, pero no considera que sea la única forma de expresión pantomímica válida; más bien cree que cuando la pantomima se fija en códigos y convenciones no tiene más validez como arte. El acto mismo de fijación, destruye la función de búsqueda y exploración; él parte de la exploración del movimiento expresivo en situaciones que provoquen las reacciones del estudiante ante el acontecimiento que se produce, para estructurar poco a poco la pantomima y la composición del personaje.

Los aprendices utilizan máscaras para sus estudios: neutras, de carácter, contra-máscara, media máscara y nariz (de payaso). La primera sin rasgos que aludan a una expresión y carácter determinado, es con el cuerpo que debe comunicarse; la segunda máscara posee rasgos que le dan un carácter al cual el actor debe adaptarse; aplicando la contra-máscara, el actor debe crear una composición totalmente opuesta a la que sugiere la máscara; la media máscara la utilizan para estudios que involucran parte del rostro como medio de expresión, y la nariz de payaso, es empleada para el estudio de lo cómico.

Otros prestigiosos maestros son Ladislav Fialka, director del grupo de mimos Teatro de la Balastrada, en Checoslovaquia, Henryck Tomaszewski, fundador del teatro de Pantomima de Wroclav, en Polonia.



Mimos de prestigio son el ruso Jelizarov, el húngaro Karpathy, el israelí Samy Molcho, el suizo Dimitri y por supuesto Marcel Marceau.

Las pantomimas pueden ser presentadas por un solo mimo, con las creaciones de los antes mencionados, o en conjunto, como los grupos Wroclav y de la Balastrada.

Los límites del género han sido transgredidos para emplear el sonido y la expresión verbal, o las formas del clown, como es el caso del mimo soviético Leonid Enguibarov, o como el bailarín y coreógrafo norteamericano Charles Widman que acentuó su creación hacia la danza creando lo que él llamó la Pantomima Cinética: "Utilizo el término Pantomima Cinética en oposición a pantomima dramática, donde el juego de los miembros corporales y de la movilidad facial comunican ideas o relatan un argumento. La Pantomima Cinética trata del movimiento de todo el cuerpo. Lo hace rítmico y le confiere las bases que uso para la composición de danza. Es movimiento puro de danza estilizado en forma de pantomima; no se convierte en pantomima absoluta. En su estado ideal podría considerarse una fusión de cualidades abstractas y pantomímicas." (en LOVE: 100-101).

El arte de la pantomima exige un riguroso entrenamiento de los mimos, un dominio total de sus recursos expresivos corporales; la repetición de los recursos técnicos no es suficiente ni garantiza una buena creación, es necesaria una habilidad para utilizar esos recursos en la creación argumental y en la composición de los personajes así como la capacidad de analizar y recrear situaciones de interés humano, requiere los conocimientos teóricos y prácticos para la formación del actor, además de los específicos y propios del mimo, debe justificar la acción que realiza, debe ser capaz de desglosar, descomponer el movimiento para analizar la cualidad esencial que caracteriza ese movimiento en la situación específica en que se encuentra el personaje representado.

Los principios básicos en los que se apoya el arte del mimo son: el punto fijo, la compensación, el contrapeso, la transpolación.

Por medio del *punto fijo*, se evoca, se crea la ilusión de volumen de los objetos, se los corporiza.

Mediante la *compensación* se crea la ilusión de traslación en el espacio, por ejemplo en la marcha o paso, o cuando Marceau "jala la cuerda" (en la filmación realizada por Paviot: *Pantomimes*, que también se encuentra en la embajada francesa).

El *contrapeso* crea la ilusión de peso, de resistencia a la acción del mimo, sirva nuevamente de ejemplo cuando Marceau "jala la cuerda" o en *La marcha contra el viento* (también en el film de Paviot).

Por medio de la *transpolación*, transmutación o el mimetikós griego, se trata de asumir el aspecto de otra cosa diferente a la que en realidad es; por ejemplo en la pantomima *La cuerda*, representada en el recital de mayo de 1985, un hombre se cuelga, y este hecho se sugiere solo con la oscilación del brazo derecho; el cuerpo está quieto, elevado en puntas de pie, mientras el brazo izquierdo sostiene la cuerda imaginaria; o por ejemplo la trayectoria de un globo imaginario: la mirada y el movimiento de la cabeza sugieren la trayectoria del globo, mientras que el torso se eleva y desciende para evocar el movimiento y el peso del globo. Otro ejemplo lo constituyen las manos de Marceau evocando la mariposa o la oscilación de la cabeza cuando se la quita a Goliath.

La mirada juega un papel importante para la evocación, por ejemplo en *El desesperado*, cuando Marceau evoca la caída de los fragmentos de la carta, o en *Bip domador*: el salto del león fuera de la argolla y también el vuelo de la mariposa en *Bip caza la mariposa*. En la práctica, los principios básicos expuestos se conjugan para construir el discurso mímico: la pantomima.

BIBLIOGRAFIA

- Barrault, Jean Louis. **Reflexiones sobre el teatro** Buenos Aires. Peña del Giudice Editores. 1953.
- Decroux, Etienne. **Paroles sur le mime** Paris. Editions Gallimard. 1963.
- Horcasitas, Fernando. **El teatro Nahuatl** México. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Publicaciones. 1974.
- Boulch, Jean Le. **Hacia una ciencia del movimiento humano**. Buenos Aires. Editorial Paidós. 1978.
- Love, Paul. **Terminología de la danza moderna**. Buenos Aires. Eudeba. 1964.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William **La escena viviente** Buenos Aires. Eudeba. 1966.
- Sachs, Curt. **Historia universal de la danza** Buenos Aires. Ediciones Centurión. 1944.