

LA MIMICA COMO CREACION

Por

ISABEL DE SANTA CATALINA

“Os he pedido un poco de distancia: la mínima para comprender un sueño.”

RAFAEL ALBERTI.

Un hombre ante nuestra vista: helo aquí solitario, dislocado del cotidiano ensamblaje humano, acumulando mediante movimientos, un arsenal de actitudes especiales. Reconocemos el plano concreto donde se apoya: un tablado; de pronto, el espacio que le rodea, vacío de objetos materiales, se predica con virtualidades imprevistas y así, su hasta ahora neutralidad, apunta claramente hacia una individualidad reconocible y desde mucho tiempo atrás llamada *mimo*.

Pero, ¿en qué instante comenzó la transformación? ¿Cuáles elementos o actitudes han operado para lograr esa epifanía peculiar y qué calidad creadora modifica la *materialidad* usada como instrumento? Estos, son algunos de los interrogantes precisos que debe formularse un examen fenomenológico de la mímica y es, en suma, el propósito de este artículo.

Una visión superficial no determina diferencia entre los componentes de una actividad diaria que nosotros, humanos, realizamos y las que intervienen en la mímica aludida. Por lo menos la presencia del cuerpo humano y el espacio donde se asienta nuestro volumen, así parecen indicarlo. Llamaremos *actividad normal* a la primera, para desbrozar la finalidad particular de la segunda, *mímica*. Cierta comunidad las une —tam-

bién al teatro y a la danza— y esa relación común está determinada por la presencia del cuerpo humano que adquiere en todos los casos el nivel de un instrumento necesario en la ejecución. Pero materia y materialidad son términos contrapuestos para un examen estético, uno emana del otro; sin *materialidad* —sin instrumento—, no hay posibilidad de prohiar una *materia organizada* por el creador y expuesta con novedosa insistencia. Así, *material* de la mímica es el cuerpo humano y su *materia* el gesto que organiza los sensibles. Pero, ¿en qué consiste la novedosa existencia que nos lleva a calificar —y por tanto diferenciar— ciertos movimientos como *actividad mímica*? En lo que sigue, trataremos de verificar que esa *novedosa existencia*, es la actividad del cuerpo humano adherida al sujeto creador e instauradora con él o por sobre él, de una *segunda naturaleza*.

En la danza, por ejemplo, segunda naturaleza, es la nueva posibilidad móvil y de equilibrio; en mímica *segunda naturaleza*, resulta una suerte de intensificación expresiva, tal vez mejoramiento, por medio de la acentuación de ciertos gestos y eliminación de otros. Es decir que, sobre el movimiento admitido como *natural* por las costumbres, se levanta esa nueva dosificación de intensidades y retraimientos suficientes para ordenar una verdadera creación, y porque precisamente se trata de una creación, debemos ser cautos ante el caudal imitativo que se atribuye al mismo. *El mismo es un imitador*, se dice, y sin embargo subyace en él la necesidad de una creación constante. ¿Cómo es posible esto? Por cierto que sus actitudes tienden hacia la representación más fiel, pero esa imitación, es siempre modificadora de lo objeto recreado. El mismo no pretende reproducir, sino crear la ilusión de una escena o situación; si reprodujera, utilizaría los objetos materiales que acompañaban en su acción al personaje originario. Ahora bien, esto supone primordialmente acercar la acción, todo lo que sea posible, a la manera en que ella se dió —situación originaria—, de lo que se deduce el carácter reproductivo de la mímica. Y ocurre, que esa escena traída ante nuestro presente contemplativo, se halla desgajada del contexto total en que estuvo imbricada y, por

agregado, no se *recrea* con los objetos reales que le dieron existencia primera. Existe pues un evidente despojamiento del hecho al mismo tiempo que una fragmentación de toda una realidad originaria. Nos queda sólo el hombre desnudo, exilado de la circunstancia material que lo encuadró. Doble empresa para el mimo: primero, evocar al hombre que estaba en acción o situación; segundo, evocar el pequeño mundo que rodeaba al hombre en conflicto. ¿Qué puede quedar, entonces, de igualdad, de copia fiel? Se entrevé que el mimo impone un alargamiento, una enfatización peculiar de ciertos gestos y movimientos totales del cuerpo, a fin de llenar ausencias y de aquí cierto carácter risible que adquieren la mayoría de estas creaciones. El contemplador ríe, no por la situación real en sí, sino por la deformación intensiva que el mimo aplica. No dudamos pues que exista en la mímica, margen para que ría este contemplador ingenuo; visto el problema desde el ángulo expuesto, la única posibilidad creadora del mimo radica, precisamente, en la hipertrofia de los gestos primarios.

Un instrumento solitario se le acuerda al mimo: alargamiento y remarcación de las más pequeñas modulaciones de nuestro quehacer común. Es necesario proyectar ese quehacer a planos tales de hiperexpresión e intensidad que no persista duda acerca de la naturaleza del hecho que se explica. Damos por esta vía con la hipérbole expresiva, verdadero lenguaje mímico. Si lo limitáramos a un contacto mayor o casi parejo con la producción de gestos habituales, aguardaríamos de él algo diverso que podríamos identificar como monólogo, y ya habríamos traspuesto el limen de lo teatral.

Entendida la mímica en su calidad de ejecución que tiene por fin representar una escena, un carácter, un estado inherente a la vida del hombre, es indudable que la penetración justa por parte del contemplador, consistirá en retomar la escena aludida. Para ello la dinámica del acto-mimo, está actuando como *signo* de una situación inexistente reclamada como actual. La intención del mimo es re-plantear una situación real. Se alude asimismo a un espacio real a través de otro espacio real cuyo

sujeto actuante lo está caracterizando con fiorituras y arabescos inhallables en el quehacer común. Escaso margen para la imitación. Al tratar de re-presentar situaciones que no se esclarecen mediante el monólogo, el mimo queda adherido a la necesidad de extraer todas las posibilidades comunicativas de sí mismo y lanzarlas hacia una hiperexpresión narrativa. La imitación tan sólo existe como punto de partida, sobre el que trabaja la proyección creadora. Mucho es lo que hay que comunicar y el límite humano concreto y corporal, el único material utilizable. En esa parquedad y aparente pobreza está la potencia que proyecta el dinamismo mímico hasta su región. Es preciso desmenuzar los gestos comunes y descubrirlos en los resortes más expresivos: esto será elocuente para el espectador. Luego, ¿qué ha quedado de la situación originaria? Se nos ilustra un hombre nuevo, sobreexcitado o lento, que desprecia las conexiones usuales para existir en un clima de tensiones nuevas. ¿Qué es lo novedoso? Precisamente la actividad desmesurada ante una situación que se descubre ahora comprensible, merced a esa misma desmesura. Y el punto de referencia es nuestra actividad común. Tal vez la más común.

Si el mimo pretende imitar, acordaremos que no lo logra nunca, porque lo suyo es una acción desbordante —desbordante por intensificadora, ya sea en exceso o en contención—, ligada a las actitudes naturales tomadas como arquetipo. Y en esto estriba, precisamente, su calidad y perfección.

Vista la mímica como acabamos de apuntarlo, se aprecia en ella estos dos aspectos: a) inmanencia presentativa, b) trascendencia representativa. Existe inmanencia presentativa, por cuanto la mímica se estructura con la permanencia concreta y real del cuerpo humano que le da existencia, desechando: *prímero*, el uso de cualquier elemento extraño a ese cuerpo; *segundo*, el empleo de toda materia o sonido donde quede plasmada forma alguna. Y existe *trascendencia representativa* por que su finalidad estriba en hacer actual y reconocible una situación inexistente ante el espectador, pero verosímil. Así, toda ella —la mímica—, impulsa a salir de la determinación puntual y concreta que imprime la presencia unitaria del mismo. Yo contem-

plador, debo acordar elementos de conocimiento racional suficientes que me permitan saltar hacia la situación real. Lo que contemplo es un signo que impele hacia afuera de lo que veo y en este sentido, la significación de la mímica no es profunda, dándose solamente como significación de tránsito. No significa por sí, sino que se constituye en punto de partida desde donde evocaremos un mundo de situaciones más o menos comunes.

Sin pretender juicios de valor, debamos quizá consignar aquí que, el sentido de un *hacer* se limita cuando su finalidad consiste en recrear una actitud y estado del hombre como se da en su accidente y, cuando ese recrear queda adherido a un número relativo de situaciones. Quizá también convengamos fácilmente, que ni aún el mimo más diestro, logra desmenuzar a través de los gestos —su lenguaje—, toda la gama de estados psicológicos y conflictos ofrecida por el teatro donde un elemento grávido y denso como *la palabra*, crea una realidad totalmente diversa.

Sin embargo, aceptada la premisa mímica como *signo de*, ¿no convendría detenernos algo más en la consideración del movimiento que efectúa el mimo? En otros términos, el buen contemplador, o verá la acción mímica como signo en su totalidad, o reconocerá, a poco que atraviese la superficie, gestos de implicaciones tan especiales que lo liberen de la necesidad de *remitirse a*? En este caso dejarían de ser signos para constituirse en formas con significación en sí mismas. Es decir, que si actuó con conocimiento racional estableceré solamente una serie de implicaciones mundanales y, si actuó como auténtico contemplador, agregaré y me demoraré en la imagen móvil misma, o mejor, estableceré una referencia dual: a) signo del hombre caminando contra el viento (cf. presentaciones de Marcel Marceau); gestos, actitudes que logran cohesión y sentido en tanto muestra un cierto individuo —cualquiera— luchando contra la fuerza del viento que le obliga a retroceder; signo del hombre aquel en condiciones reales de ubicación y atmósfera, luchando contra un viento también real. b) Imagen de tal riqueza expresiva que exige ser contemplada en cuanto movimiento en sí, con prescindencia de su intencionalidad evocativa.

Agreguemos entonces, que ese cuerpo expresándose *primero* en (a) con movimientos de secuencias pesadas y trabajosas, con un ritmo que nos muestra el caminar humano en un "ralenti" de desarrollo nuevo, es un enfoque parcelado, una posibilidad del movimiento humano, del hombre que camina contra el viento. Pero ese mismo cuerpo nos fija *secundariamente* en (b), nos apresa en la imagen misma, mostrándonos la riqueza de secuencia de una situación que está siempre allí recordada, vigilante diríamos, pero empalidecida por este ser actual de innegable riqueza expresiva.

Creemos que una contemplación adecuada habla de los dos tiempos mencionados, sin embargo la densidad creadora atrapa al contemplador en el descubrimiento de las formas móviles insospechadas que revelan una trama profunda de la mímica cotidiana. Por cierto que en mímica parece fundamental recomponer la situación perdida; sin embargo, ¿puede esta afirmación llevar al rechazo de una cierta autonomía del gesto compositivo en sí frente a la absorbente intencionalidad mundanal? Para rápida correspondencia tomemos la comparación con el arte pictórico en toda la línea que va desde las creaciones rupestres —salvo neolítico— hasta —excepto— los no-representativos de este siglo. Lo esencial en pintura desde luego no es la referencia mundanal, evitable y subsidiaria. ¿Por qué podemos liberarnos de ella? Simplemente porque la referencia mundanal cuando existe, está expuesta como pretexto, como esquema sobre el cual el pintor ha realizado su trabajo de composición —o a la inversa una determinada estructura ha suscitado cierta referencia temática mundanal— y ha vertido fundamentalmente su calidad color, densidad. El hombre y en general la forma con referencia externa, se ha trasvelado aquí y su corporeidad no rige sino como alusión, por cuanto no es esencial al creador aludir al hombre —olvidemos el problema del retrato—, ya que elabora estructuras de forma y color con una materia bien extraña al cuerpo denso y volumétrico real del hombre.

¿Podríamos afirmar lo mismo de la mímica? Ciertamente no. El *hombre* está aquí en reemplazo del *hombre*. Entre el ejecutor de la forma originaria y la de este mimo no existe otra di-

ferencia que la determinada por los rasgos que particularizan a cada individuo. ¿Cómo escapar entonces de la fuerte adhesión que este cuerpo móvil establece con los gestos habituales y necesarios del hombre, entre los cuales yo contemplador, me reconozco preeminentemente? No existe aquí una estructura organizada en *imagen de*, sino la presencia viva de un cuerpo actor, hacedor de movimientos claros en su referencia. No hay pues estructura ajena entre contemplador-hombre y mimo-hombre; la comunicación se establece directamente sobre la base de una experiencia común. Si yo ignorara que los orientales comen arroz con palillos y un mimo chino lo presentara ante mí, perdería indudablemente parte importante del espectáculo, pero salvaría la secuencia de haber visto un hombre exótico sentado e ingiriendo algún alimento. Es decir que siempre, por precaria que mi información sea, rescataré la presencia humana actuando bajo el imperio de ciertos estados de ánimo. Los gestos incomprensibles me habrán desconcertado e interrogaré vivamente hasta descubrir su origen. Pregunto ahora: ¿me desconciertan los trazos no terminados —y por tanto imprevisibles para la rigurosidad de un dibujo completo, también a su vez convencional— de las figuras del Goya de San Antonio de la Florida? Ciertamente, no. Las razones, van expuestas.

En mímica el hacedor de la forma es un hombre similar al creador del acto primitivo. Concreto y hesitante, el mimo es reflejo de otra presencia, espejismo de un antecesor, pero que no se recrea en imagen visual traspuesta en otra materia, sino que se afirma como volumen viviente y real dentro del espacio real. Por este motivo una sesión mímica no nos enajena hasta obviar la referencia externa. Es decir no podemos eludir totalmente el sentido de copia que una escena mímica —no obstante ser creadora— mantiene respecto a la realidad que le diera origen.

Retener la contemplación de la mímica en el gesto mismo y descubrir la calidad de su ejecución, la vibración nerviosa sabiamente controlada que moviliza los músculos en la sucesión móvil, es, sin duda, una intención de salvar la mímica como arte. Pero la mímica lleva siempre por imperio de su estructura,

por finalidad de referencia, a salir de sí a ser utilizada como signo indicador. De esta manera se aminora como objeto de contemplación artística ya que el adensamiento de contemplación en las estructuras propias es, quizás, uno de los rasgos más elocuentes que posee la obra de arte.

Ahora bien, la detención contemplativa en el signo con significación en sí mismo, es decir en lo que existe de no representativo, es fugaz. El mismo nos lleva rápidamente hacia otro movimiento que podríamos calificar de perpendicular al anterior y ese nuevo movimiento, diverso, por tanto no calificado, exige ubicación y designación. Trasplante de situaciones cambiantes reales implica variación de movimientos en el mimo. Pero existe otra razón de *métier*: la mímica se nos da como espectáculo y si la actitud escogida se repite con exceso, la fatiga del auditorio, resultaría automática. Esa repetición, por otra parte, es aquello que permite más fácilmente realizar la abstracción del engranaje móvil, con prescindencia de su significación y en consecuencia la captación de la imagen móvil misma. Pero, la intención del mismo consiste en llevarnos hacia una situación real y las actitudes del hombre, que se caracterizan por la mutación.

De lo expuesto se deriva que el mimo, teniendo como soporte el cuerpo humano, *imprime una forma personal a una experiencia general*. En cierto modo no es más que el hacer de todo arte. Pero la experiencia general contenido de otras artes, se detiene en el borde mismo de nuestra capacidad creadora. Así —por ejemplo— la forma personal estructura pictórica, sería la que otorgaríamos a una esencial visión del mundo como pintores. Lo que acontece en el especial caso de la mímica, es que la experiencia *contenido* de su ejecución es *siempre una experiencia general*.

La mímica se apoya en lo reconocible, y desde ese mismo momento tenemos que admitir que es una experiencia común a todos los espectadores aquello que el mismo propone como asunto. Pero, sobre la identificable copia, señorea la depuración de gestos introducida por el mimo, quien rubrica así su *forma personal*, y esta es, en definitiva, su *creación*.