

V ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE MIMO Y TEATRO CORPORAL

Entrevista a Alberto Ivern
Por Deyanira Triana Verástegui

Los días 8, 9 y 10 de diciembre de 2017 se reunieron en Buenos Aires, Argentina maestros, intérpretes e investigadores del arte del Mimo y del Teatro Corporal, provenientes de diferentes países de América Latina y el Caribe. Como representante de México, Deyanira Triana Verástegui entrevistó a Alberto Ivern, fundador de la Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal.

DTV: ¿Cuál es el propósito original de estos encuentros?

AI: La idea que dio origen a estos encuentros fue la creación de una Escuela Latinoamericana. “Latino” porque no todas las culturas son de origen latino y porque uno de los lineamientos acordados en anteriores encuentros es recuperar las culturas originarias, no como reliquias del pasado sino como semillas de futuro. La escuela ya tiene 16 sedes en toda América Latina y el Caribe y es necesario reunirnos, acordar lineamientos, intercapacitarnos, investigar nuevos estilos mímicos y promover el Arte del Mimo en general.

DTV: ¿Cuándo comenzó este gran movimiento?

AI: La iniciativa comenzó a cristalizarse allá por 1977. Yo regresaba de estudiar en Europa y junto con otros compañeros fundamos el Centro Latinoamericano de Investigaciones (CELAI), precisamente para promover el desarrollo del lenguaje del mimo, los nuevos desafíos ante el pasaje del mimo solista al grupal y los elementos que pudieran aportarse desde las culturas originarias de América al arte del mimo corpóreo surgido en Francia con Étienne Decroux.

A partir de un Taller de Mimo Grupal (TMG) surge así, en Buenos Aires, la primera sede de la Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal, que así se llamó porque la frecuentaban estudiantes de muchos países de América Latina residentes en esta ciudad porteña, pero que en 1986 fue oficialmente inaugurada por Marcel Marceau y hoy cuenta con cinco sedes en Argentina y 16 en otros países de la región. Ojalá pronto pueda, a través tuyo, organizarse una sede en este hermoso e inmenso país que es México.

Por iniciativa de Laura Giménez y Eleazar Toro (directores de las sedes Córdoba y Venezuela, respectivamente), los directivos y docentes de cada sede comenzaron a reunirse

para acordar lineamientos generales, como por ejemplo: pasar de un sistema educativo centrado en la imitación del maestro y en la acumulación de conocimientos a un estilo liberador de las posibilidades creativas de cada persona; incentivar la investigación de nuevos estilos; el desarrollo de técnicas para la mimo-dramaturgia, la actuación, la puesta en escena y la dirección; el desarrollo de un lenguaje capaz de narrar historias complejas a través de la acción corporal, entre otros temas. Cada uno de estos lineamientos está en permanente debate y lo seguirán estando.

DTV: ¿Y qué es lo que tuvo de particular este V Encuentro?

AI: En mi opinión este V Encuentro fue histórico por tres cosas. En primer lugar, se publicaron y se van a socializar y difundir públicamente los documentos elaborados en los anteriores encuentros de maestros e investigadores: los lineamientos para el aprendizaje y la práctica del Arte del Mimo y el Teatro Corporal. En segundo lugar, se presentó la obra *A la caza de Torkjhuaj* donde se plasma un nuevo estilo mímico al cual hemos denominado “Teatro Corporal”. La obra se inspira en el Dios Wichí, que lleva ese nombre, y propone dos ideas muy interesantes: del error puede salir algo mejor y cada persona puede convertirse en los deseos que logre concebir como posibles. En tercer lugar, este encuentro ha sido histórico porque hemos decidido cambiar el paradigma del “poder”. Estamos pasando de un “tener el poder” a un “poder-hacer-con-otros”. Esto incidirá definitivamente en la gestión de la Escuela y en las estrategias pedagógicas. Se nombraron tres nuevos directores regionales y se crearon cuatro departamentos: de formación, de gestión, de comunicación y de investigación. Roles que están siendo desempeñados por mimos de diversos países de toda América Latina.

DTV: Este nuevo estilo al que llamas Teatro Corporal, ¿reemplaza el estilo más conocido y tradicional del mimo, con su máscara blanca, sus guantes? O, en todo caso, ¿cuál es la diferencia?

AI: Ningún nuevo estilo debería anular al otro. Eso sería como pensar que el jazz elimina la ópera, o que el rock elimina al folclore, no. El estilo más tradicional al que te refieres sigue vigente y tiene mucho por desarrollar, en especial en sus temáticas pero también en el lenguaje mímico, es preciso crear nuevas figuras, no quedarse en la sogá, la pared, la escalera o las marchas, etcétera. En cuanto al Teatro Corporal, surge de la articulación del mimo con la danza emotiva, la plástica corporal, el arte dramático, la poesía, la acrobacia circense y otros estilos. Pero no debe entenderse esta “articulación” como un enganche entre vagones, es decir como algo que simplemente anuda cosas diferentes, a la manera de un collage conformado por pedacitos de cada cosa, sino como la recíproca afectación que fueron sufriendo cada una de esas partes en juego durante el proceso de “alumbramiento” de un lenguaje corporal nuevo. El Teatro Corporal es el resultado (novedoso, original) de esa recíproca afectación de las partes articulándose y no podría reducirse a ninguno de esos aportes que permitieron “parirlo”. Su gestación no fue un trabajo de hormigas que acumulan, ni de arañas que sacan todo de sí mismas, sino de abejas que, libando lo mejor de cada flor, elaboran una dulzura propia. Si bien persigue el mismo propósito de hacer visible las sensaciones, las emociones, los sentimientos y decisiones de los personajes de una historia de ficción, lo hace de un modo diferente al del mimo tradicional.

Una de las técnicas características del T.C. es, por ejemplo, la escenografía corporal (los objetos de la escenografía son construidos con los propios cuerpos de los actores), para poder retrotraer la acción hacia un recuerdo o

proyectarla hacia una escena deseada o temida, es decir para representar los espacios y tiempos subjetivos (evocados por los personajes desde un espacio-tiempo “presente”).

En *La bella durmiente del patio*, la protagonista parece tener un amante en el ropero. Cuando su marido no está, abre el ropero y sale un muchacho con el que juegan en un ámbito mágico, acompañados de una orquesta y sirvientes que les traen manjares y jugos embriagantes. Pero cuando el marido regresa todo ello desaparece y la mujer vuelve a estar barriendo el patio y entrando al cuarto donde viven, con su mesa, su perchero, su ropero... Al estar esta escenografía conformada por los cuerpos de los intérpretes, este cambio de ámbito escenográfico ocurre en un instante, como ocurren los pensamientos, los ensueños y por ello resulta absolutamente coherente con la historia que se está narrando. Por el contrario, una escenografía tradicional, con materiales, árboles, ropero, mesas, impediría pasar tan eficazmente de un ámbito tan cotidiano a uno tan bucólico y mágico. El espectador entiende que fue todo una imaginación de la mujer, quien siempre estuvo en un mismo lugar real, que es su patio. Para hacer esto mismo desde la técnica tradicional (generalmente pensada para un solo actor en escena), el intérprete debería desdoblarse tal cantidad de veces que la historia se perdería en el tedio y la confusión. Otra característica típica del Teatro Corporal es la configuración del espacio escénico que lo convierte en un “teatro de imágenes” muy impactantes.

DTV: Describenos por favor A la caza de Torkjhuaj.

AI: Esta es la quinta obra de Teatro Corporal que se realiza. Está inspirada en el mito de Torkjhuaj. No es la reproducción del mito sino que hace referencia a dos características de este dios de los wichís. Se trata de una divinidad pequeña, su nombre significa “pequeña gota de agua”, porque es hijo de Chilaj (el gran dios de las lluvias y de los peces). Torkjhuaj es desobediente, transgrede las prohibiciones y por ello genera caos. Pero luego se hace cargo del caos y genera algo nuevo, mejor. Lo suyo es una transgresión fecunda, como el arte. Chilaj les había enseñado a los varones guerreros dónde estaba el estanque de los peces para que pescaran para todos, no pescaran demás y les había puesto una sola (solemne) prohibición: “jamás flecharás al dorado”. Ellos se

cuidaban de que Torkjhuaj no descubriera dónde estaba el estanque porque seguramente querría flechar al dorado. Y así fue, convertido en un perrito acompañó a los guerreros y apenas llegaron al estanque flechó al dorado. Las aguas se rebalsaron, los peces empezaron entonces a circular por ríos muy rápidos volviéndose casi imposible flecharlos. Entonces los wichís persiguieron a Torkjhuaj para castigarlo, pero éste se transformó en un panal de abejas, en un pájaro... y no pudieron atraparlo. Más tarde Torkjhuaj les enseñó a pescar con redes. Desde entonces todos saben dónde están los peces (no sólo los varones) y hay que pescar con otro, pescar juntos. La “plenitud humana” (tal es el significado de la palabra wichí), se alcanza con los otros.

Entonces ya tenemos las dos características de este pequeño dios, por un lado se hace cargo de sus errores y saca del caos algo mejor, las suyas son transgresiones fecundas, creativas. Por otra parte, es capaz de transformarse en todas las cosas, puede ser una piedra, un panal de abejas, un pájaro, etcétera. Es definitivamente un mimo.

A la caza de Torkjhuaj se refiere a un viaje que hacen los guerreros para cazar al dios, pero cada vez que descubren en qué se ha transformado, este se convierte en otra cosa. Finalmente, el dios se transforma en uno de ellos, lo cual parece desencadenar una recíproca sospecha que termina siendo un juego porque cada uno quiere que los demás lo crean dios. Así, finalmente descubren que un wichí es capaz de transformarse en todas las cosas, y de hecho “cada cual se transforma en sus deseos”, como dice el slogan de la obra.

