



Mímesis Corpórea: la observación creativa

Belén Buendía¹

¹Universidad Complutense de Madrid – UCM, Madrid, España

RESUMEN – Mímesis Corpórea: la observación creativa – El presente artículo trata sobre la mímesis corpórea, técnica creada y desarrollada por LUME Teatro. El objetivo es explicar cómo por medio de esa técnica el actuante encarna poéticamente diferentes estímulos que se encuentran en la vida cotidiana, sean estas personas, imágenes, voces, sonidos, animales o, inclusive, textos o monumentos. Se discuten los conceptos de mímesis, observación y afectación, los cuales se constituyen en la base de esta práctica. A continuación, se describen diferentes experiencias de mímesis corpórea. Finalmente, se llega a la conclusión de que esta técnica es un campo abierto para la exploración actoral que se encuentra en un lugar intermedio entre la creación y el entrenamiento a partir del universo sensible de los artistas que la desarrollan.

Palabras clave: **Mímesis. Observación. Actuante. Poética. Técnica.**

ABSTRACT – Corporal Mimesis: creative observation – This article examines corporal mimesis, a technique created and developed by LUME Teatro. The objective is to explain how, with this technique, the performer poetically embodies different stimuli that are found in everyday life, be they people, images, voices, sounds, animals, or even texts or monuments. The concepts of mimesis, observation, and affectation, which form the basis of this practice, are discussed. Then, different experiences with corporal mimesis are described. Finally, it is concluded that this technique is an open field for exploring acting, which is found in an intermediate place between creation and training based on the sensorial universe of the artists who develop it.

Keywords: **Mimesis. Observation. Acting. Poetics. Technique.**

RÉSUMÉ – Mime Corporel: l'observation créative – Cet article traite de la mimésis corporelle, une technique créée et développée par LUME Teatro. L'objectif est d'expliquer comment, à travers cette technique, l'interprète incarne poétiquement différents stimuli que l'on retrouve dans la vie de tous les jours, qu'il s'agisse de personnes, d'images, de voix, de sons, d'animaux et même de textes ou de monuments. Les concepts de mimésis, d'observation et d'affectation, qui forment la base de cette pratique, sont discutés. Ensuite, différentes expériences de mimétisme corporel sont décrites. Enfin, on en conclut que cette technique est un champ ouvert à l'exploration du jeu d'acteur, qui se situe à une place intermédiaire entre la création et la formation à partir de l'univers sensible des artistes qui la développent.

Mots-clés: **Mimesis. Observer. Actif. Poétique. Technique.**

No debemos olvidar, en la seducción de la mirada, su poder de irradiar sobre todo el cuerpo. Si es verdad que el reflejo especular del cuerpo tiene su origen en la reversibilidad de la mirada, entonces es todo el cuerpo el que se vuelve mirada¹ (Gil, 2005, p. 56-57, traducción propia).

Desde sus inicios en el año 1985 y hasta la actualidad, el Núcleo Universitario de Investigaciones Teatrales LUME Teatro ha mantenido dentro de sus estudios el ámbito de la mimesis corpórea. Esta técnica, creada por Luis Otavio Burnier, sigue siendo desarrollada por los artistas/investigadores de LUME y ha sido la base de varios de sus espectáculos. Además, por medio de talleres, cursos y trabajos colaborativos, han compartido esta técnica con diversos artistas, quienes, a partir de lo aprendido, han profundizado en su estudio para el desarrollo de sus propias creaciones.

En palabras de su creador, la mimesis corpórea se define como:

Un proceso de tecnificación de acciones del día a día a partir de la observación, imitación y codificación de un conjunto de acciones físicas y vocales retiradas de contextos predeterminados, resultantes de estudios de las acciones de ciertos tipos de personas con características específicas. Ahora, la pregunta que se planteó fue: ¿será posible una elaboración técnica a partir de una imitación directa de acciones físicas y vocales de personas diversas?² (Burnier, 2009, p. 62, traducción propia).

Aunque su propio creador habla de una elaboración técnica para la imitación, la mimesis corpórea, en su práctica, tiene un sentido mucho más ligado a la antigua etimología que dio origen al primer vocablo del término:

‘Mimesis’ deriva de ‘mimós’ y ‘mimeisthai’, términos que se refieren originalmente al cambio de personalidad que algunos fieles experimentaban en ciertos rituales, cuando sentían que en ellos se encarnaban seres de naturaleza no humana – divina o animal – o seres de otro tiempo. ‘Mimeisthai’ no es tanto imitar como representar, encarnar a un ser alejado de uno (Bozal, 1987 apud Gutiérrez Canales, 2016, p. 98).

La mimesis corpórea no busca imitar tanto como encarnar, es decir, darle carne, forma corporal, ya sea a una idea, un concepto, un ser o persona diferente del artista. Según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (Encarnar, 2020, documento eletrônico), *encarnar* también puede significar, en el caso de “[...] una saeta, de una espada o de otra arma: introducirse por la carne”. Aquí también podemos encontrar una relación,

pues los estímulos que mencionamos (imágenes, ideas, objetos, personas, etc.) se convierten en afiladas puntas que se introducen en la carne (cuerpo) del actuante para permitirle generar una forma que llegue a ser comprendida por los otros.

Las muchachas, luego de honrar con alabanzas a Apolo, a Leto y a la certera flechadora Artemisa, entonan himnos evocando las hazañas del pasado, y pueden mimetizar la voz y las actitudes de todos los hombres, al punto de confundir al oyente sobre quién realmente se encuentra hablando. Tal es la excelencia de su dulce canto (Bozal, 1987 apud Gutiérrez Canales, 2016, p. 99).

No estamos en presencia de una simple imitación, sino de la encarnación de cualidades identitarias de una alteridad sobre cuerpos diferentes y al interior de un templo. Es una suerte de transfiguración que sorprende precisamente por su carácter inédito y mágico (Gutiérrez Canales, 2016, p. 99).

Desde sus orígenes, la mimesis estaba ligada a una encarnación total; es decir, no se trata de una simple imitación, sino de revelar el carácter mágico de una posesión. Junto con ello, Gutiérrez Canales (2016) sugiere otra característica que es importante señalar debido al gran equívoco moderno que relaciona al mimo con el silencio o la falta de palabra, cuando, en realidad, desde sus orígenes, la mimesis siempre estuvo relacionada con la voz, el canto y la poesía.

Raquel Scotti Hirson – actriz/investigadora del grupo que actualmente dicta el curso de Mimesis Corpórea dentro de la *Jornada Internacional Atuação e Presença*, señala: “Actualmente, cuando debo definir mimesis corpórea en poquísimas palabras, digo que es una recreación poética de algo que se observa”³ (Hirson, 2018, p. s/n, traducción propia).

La mimesis corpórea es una práctica de observación, entonces la idea es que las observaciones del día a día se puedan corporificar, es decir, que se las pueda traer y volverlas cuerpo en el actor. La mimesis tiene una gran gama de observación. Se constituye, cada vez más, en una metodología de observación, [que deriva en la construcción de] inspiraciones corporales (R. S. Hirson, comunicación personal, Campinas, Brasil, 3 de abril de 2019).

La mimesis corpórea es un proceso que parte de la observación y del encuentro entre cuerpos, cuerpos e imágenes, sean estas generadas a partir de materiales audiovisuales, sea a partir de textos, de la relación con objetos o de aquello que emerge de la memoria⁴ (Souza apud Hirson et al., 2016, p. s/n, traducción propia).

La mimesis corpórea trabajaba con procedimientos que buscaban ampliar la capacidad del actor de dejarse afectar por el encuentro con cuerpos⁵ (Gianetti apud Hirson et al., 2016, p. s/n, traducción propia).

Esta técnica, creada en la década de 1980, ha sido trabajada y sigue siendo desarrollada tanto por los actores y actrices de LUME Teatro como por nuevos artistas, quienes han visto en ella un camino fructífero para ampliar sus investigaciones. Como todos lo postulan, la mimesis corpórea se basa en la observación, pero esta no se trata solo de un mirar periférico y utilitario, ni es una mirada exclusivamente científica o analítica, sino que, por el contrario, es una observación abierta a subjetivaciones y atenta a las afectaciones que provoca el encuentro del cuerpo del observador con el otro cuerpo, sin importar si ese otro cuerpo es una persona, un objeto o un sonido; un encuentro en el que tanto observador como observado salen afectados; un espacio de contaminación del que surgen nuevas formas y relaciones.

Lo relacional es el campo de la observación, pues no existe observador sin objeto observado, ni observado sin observador: “El objeto de estudio pasa del análisis de un perceptor aislado en un mundo predeterminado a la indagación de su relación que, necesariamente, le modifica de manera constante” (Sofía, 2015, p. 45). De esta manera, no se estudia solo el objeto que se observa, sino cómo este modifica al cuerpo que está observando, así como lo que deviene de esa relación, en un proceso que comprende observación y autoobservación simultáneas y en constante movimiento.

Para trabajar esa idea de ‘[...] coexistencia de proyección y porosidad en relación con lo externo [...]’, Ferracini creó el concepto de cuerpo-subjetil, que es ‘ese diluido-proyectado entre sujeto y objeto’⁶ (Ferracini, 2009, p. 125-126 apud Hirson et al., 2016, p. s/n, traducción propia).

Entrenamiento y Creación

Esta técnica requiere una observación atenta, diferente a la que la mayoría de las personas naturalmente practica en su vida cotidiana. Es necesario entrenar la mirada para ese tipo de observación, pero también es necesario entrenar el cuerpo para la porosidad de la afectación.

Primeramente, se debe observar. Esta observación no es más la observación natural de cuando éramos pequeños, sino una observación profesional, precisa, que demanda una competencia del profesional. Esto significa que al ob-

servar en general y en detalle, el actor observa una serie de elementos precisos, informaciones importantes para su trabajo⁷ (Burnier, 2009, p. 182, traducción propia).

Las primeras investigaciones que se hicieron utilizando la técnica de la mimesis corpórea fueron realizadas con personas por medio de encuentros o utilizando fotografías. Debido al entrenamiento como mimo corporal que Burnier tuvo en Francia con el maestro Etienne Decroux, en sus comienzos enseñó a sus alumnos a observar las grandes articulaciones que se trabajan en el mimo corporal: cabeza, hombros, pecho, cadera y extremidades. Luego, señalaba que se observan las articulaciones más pequeñas, como son las de los dedos y los movimientos de la cara. Después, la forma en la que se distribuye el peso del cuerpo y las compensaciones que suceden para equilibrar ese peso. La elaboración física de esos cuerpos genera puntos de tensión y rigidez, nudos, puntos más relajados o demasiado sueltos (Hirson, 2018). Hasta ahora, esas indicaciones se siguen usando dentro de los cursos y, aunque la investigación se ha diversificado, esos postulados para el trabajo con personas siguen teniendo total validez.

El trabajo que comenzó con imágenes fijas (fotografías o esculturas) necesitaba crear movimientos a partir de ellas; así, Burnier trabajó exhaustivamente con los *ligaments*, que eran pequeños elementos de unión entre acciones, ya sea con el fin de hacerlas más directas, disolverlas o quebrarlas para después reconstruirlas (Hirson et al., 2016).

Esta técnica es híbrida porque con ella se trabaja el entrenamiento del actuante y el procedimiento de creación al mismo tiempo. Así, el actuante agudiza la observación de lo exterior y de sí mismo, intensifica su capacidad de contaminación/afectación, provocando el estado de atención y mejorando las reacciones ante los estímulos. Es también un procedimiento de recolección de material creativo, el cual, luego, puede ser codificado para, posteriormente, ser desarrollado. Se trata de construir, recortar, pegar, coser y crear matrices corporales que servirán para crear personajes o situaciones.

Los materiales para trabajar no se eligen de forma arbitraria: existe una información previa que guía esta selección. Esta se puede operar de manera consciente y voluntaria, porque dichos materiales forman parte de la investigación que se realiza; o de manera más intuitiva, porque forman parte de alguna memoria o recuerdo. Son elecciones que, de una forma u otra, tienen una carga emotiva y sentimental, tanto si se es consciente de esto como

si no. Tanto es así que no siempre es el investigador quien elige el material: a veces es el material quien se roba la atención y lo instiga a trabajar con él.

Todos estos materiales que se trabajan en la sala mediante la percepción del propio cuerpo y la observación compartida con sus compañeros serán las herramientas sobre las que se sustentará el trabajo de campo.

Un Lugar de Encuentro

La mimesis corpórea presupone el encuentro con ese 'entre'. Es como si yo me vacío y ya no soy exactamente yo: Raquel, actriz. Pero tampoco soy lo que observo. Lo que observo está allá, fuera de mí, en su lugar. Entonces, ¿qué se encuentra en ese espacio, en esa comunión entre lo que yo soy y lo que observo, independiente de lo que sea que observo, en esa zona de influencia, confluencia y fricción, generando una tercera posibilidad que no soy yo, ni lo que estoy observando? (R. S. Hirson, comunicación personal, Campinas, Brasil, 3 de abril de 2019).

Aquí se ponen en cuestión dos necesidades: la primera es la de encontrar ese vacío y la segunda, la de abrir un espacio para dejarse habitar por *el otro*, sabiendo que de ese encuentro saldrá un tercero independiente de ambos. Una persona que quiere recrear escénicamente la vida debe primero aprender a vaciarse y así permitir que esa otra vida entre. Vaciarse significa romper con los paradigmas sobre el *yo soy* para abrir espacios de desconocimiento en los que indagar “[...] que mi YO ‘empleo aquí sin explicitar la noción del yo’ no es rígido e inmutable, pero que tiene un cierto estado de plasticidad, de indeterminación incluso, de indefinición, que lo vuelve propicio a transformaciones”⁸ (Gil, 2005, p. 3, traducción propia).

Desde hace siglos se ha estudiado esta idea de vaciarse en diferentes culturas por medio de la meditación. Pero la meditación, como se la conoce en Occidente, no es un espacio de apertura, sino que es solitaria e introspectiva. Entonces, se ve como necesario buscar otras herramientas que permitan ese vacío y apertura simultáneamente.

El intercambio con artistas internacionales ha traído nuevas fuentes de conocimiento al grupo, las cuales han repercutido en sus investigaciones. Este es el caso de la danza Butoh, que ha influido también en la técnica de la mimesis corpórea. Raquel habla del espacio *entre* y del *vacío*, dos conceptos muy utilizados en el Butoh.

El *suyo* es un teatro de impresiones y el espacio *entre*, mediante el cual ellos se mueven. En japonés (y en el Zen), este espacio es llamado *ma*. No tenemos equivalente para este concepto experimental en Occidente.

Ma no es solamente un concepto perceptual y espacial; es también un estado mental expansivo. La mente que ha sido liberada del pensamiento puede habitar *entre*, sin mirar atrás con arrepentimiento, ni mirando al futuro con anticipación. Una mente en calma está libre de la necesidad de juzgar. Fealdad y belleza son dejadas, como perceptivas e impermanentes⁹ (Fraleigh, 2010, p. 6, traducción propia).

Este estado mental que no juzga, no anticipa ni se arrepiente, es ideal para encontrar el vacío necesario que permita acceder a la observación activa y afectiva que requiere la mimesis. Con el objetivo de llegar a ese estado, se utilizan herramientas corporales que se basan en estímulos que dilatan el cuerpo con el propósito de intensificar la percepción. Ejercicios como saltar hasta encontrar el impulso del brinco sin necesidad de hacer el salto, lanzar la mirada lejos (*mientras más lejos, va más atrás hasta llegar al pasado*, indicaba Raquel S. Hirson durante la clase) o *bailar imágenes difusas* van entrenando el cuerpo para que logre entrar en el espacio de contaminación *entre*, que no es igual al de la danza Butoh, ni utiliza exactamente sus mismas técnicas, pero que nació de la contaminación entre las dos culturas teatrales, adaptándose a la necesidad de abrir porosidades en el cuerpo a fin de permitirle acceder a esos otros cuerpos.

Una ampliación en nuestra capacidad de afectar y ser afectado, generando un estado intensivo donde el otro deja de ser el objeto, el afuera, que mapeo y descifro, y pasa a volverse una presencia viva. El 'entre' se instala y con él todo un campo de fuerzas e intensidades se propaga, creando un campo magnético entre los cuerpos, un doble devenir¹⁰ (Colla apud Hirson et al., 2016, p. s/n, traducción propia).

Una tensión de esa paradoja que moviliza e impulsa la potencia de creación, en la medida en que nos coloca en crisis y nos impone la necesidad de crear formas de expresión para las sensaciones intransmisibles por medio de las representaciones de que disponemos¹¹ (Rolnik, 2011, p. 13 apud Hirson et al., 2016, p. s/n, traducción propia).

En este aspecto, el entrenamiento para la mimesis corpórea se basa tanto en la observación como en la práctica de dejarse afectar por lo observado. Existen personas que por naturaleza son buenos observadores, pero ello no significa que necesariamente sean hábiles para la mimesis. Esto se debe a

que esta exige aprender a acceder a esos lugares de fricción y contaminación, dos elementos que se conjugan constantemente. Es necesario, por lo tanto, ser un buen observador hacia el exterior tanto como hacia el interior para entender cómo lo observado reverbera sobre sí y, de esa forma, permitir a tales reverberaciones nacer como matriz, escena o personaje, como diversas piezas que deben encajar.

En las últimas décadas, los neurocientíficos han demostrado que la observación es encarnada, puesto que las acciones observadas generan una resonancia tanto en las funciones cognitivas como motoras del observador (en una reorganización relacional constante), utilizando un sistema neuromotor complejo desencadenado por las neuronas espejo. Además, han determinado que esa encarnación implica una experiencia biográfica debido a que la organización del sistema neuromotor de quien observa se relaciona de manera directa con las experiencias vividas en su pasado (Sofía, 2015, p. 194).

El tiempo es un requerimiento para llegar a ese lugar de contaminación corporal donde el estímulo se encarna en un tiempo que no es cronológico, sino que se sustenta en la dilatación de la propia observación, en el detenimiento en los detalles, tanto de lo observado como de sí mismo, así como en las relaciones que esos dos cuerpos componen en simultáneo. Esto se podría comparar con la experiencia de mirar una acuarela en el momento en que es pintada por una persona: al principio, no se entiende mucho, pero, poco a poco, trazo por trazo, la imagen se va volviendo legible hasta que, finalmente, se vuelve clara. Así, tanto el propio artista como el espectador experimentan una sensación de metamorfosis que los lleva hacia el personaje, produciendo un efecto mágico, sorpresivo y placentero.

El devenir-otro parte, por tanto, de una situación ya inestable, de disposición para el devenir. El cuerpo debe ser definido como un complejo de posibles, en cada momento dado: se convierte en otra cosa que no es él mismo¹² (Gil, 2005, p. 294, traducción propia).

El cuerpo, definido como el campo de las posibilidades, es un complejo de posibles otros que se puede llegar a ser, al ser atravesado y dar cabida a lo observado (escuchado o percibido). Pero, además, este cuerpo, o la acción motora generada por él, es solo la expresión de otro campo de posibilidades generadas internamente y que trabajan como un simulador de diferentes de acciones potenciales de las que no se tiene conciencia (Sofía, 2015, p. 74).

Trabajo de Campo

El trabajo de campo, aunque no es imprescindible para esta técnica de la mimesis corpórea, desde sus comienzos ha demostrado ser un potente generador de materiales creativos. La afectación producida por el campo de vivencias y encuentros, repleta de sensaciones, olores, sabores y micropercepciones, no puede ser transmitida por ningún otro medio alternativo. Además, las dificultades para llegar a los lugares donde se producen esos encuentros, los convierten en actos convivenciales potentes que reverberan en los cuerpos y en las memorias de los artistas/investigadores. Todo este cúmulo de información que los artistas llevan consigo podrá ser usado como material poético para sus futuras creaciones.

El propio Burnier, en los inicios de su investigación sobre la mimesis corpórea, recién llegado de Francia y antes de crear LUME Teatro, trabajó esta técnica con niños en situación de calle. A partir de ese primer experimento nació la obra *Macario*, basada en el cuento homónimo de Juan Rulfo.

Para cuatro de los artistas/investigadores de LUME Teatro, Cristina Colla, Renato Ferracini, Jesser da Souza y Raquel S. Hirson, su primer acercamiento al trabajo de investigación de campo ocurrió en el año 1993, antes de que ellos llegaran a ser parte del grupo, cuando, junto al resto de compañeros del curso de licenciatura, le pidieron a Burnier que dirigiera el espectáculo de su graduación.

Burnier cuestionó a los actores: 'Ustedes quieren hablar de Brasil. Quieren 'cantar' por medio del trabajo del actor la 'melodía' de ese pueblo. Pues bien: ¿ustedes conocen este pueblo? ¿Ya lo vieron? ¿Ya lo escucharon? ¿Ya sintieron su aroma? ¿Ya convivieron con él? ¿Por ejemplo, ya compartieron una 'cena' compuesta exclusivamente de harina de mandioca y agua del bosque amazónico? ¿o una 'sopa de hueso' en Paraná (Tocantins), o una sopa de chayote en Urucúia (desierto de Minas Gerais)? ¿Ya sintieron hambre? Si la respuesta a estas preguntas fue 'no', ustedes no tienen propiedad de representar a este pueblo. No tendrán condiciones de realizar un retrato fiel de ese pueblo, o por lo menos de parte de él. Para este fin, ustedes tienen que conocerlo'¹³ (Souza, 1998, p. 99-100, traducción propia).

A partir de esta provocación, los jóvenes actores y actrices armaron sus maletas y se fueron de viaje, solos o en parejas, a recorrer esos recónditos lugares de su propio país; a recoger esas historias que querían contar y a vivir

esas experiencias que nunca habían vivido. Estos viajes marcaron tanto de manera profesional como íntima a los artistas, quienes han escrito los relatos de sus procesos en artículos y libros en los que detallan anécdotas sobre cómo fueron sus experiencias en el campo y también sobre la manera en que procesaron sus materiales en la sala de ensayo (cfr. Colla, 2006; Hirson, 2006; Ferracini, 2006; Souza, 1998).

La Mímesis corpórea es trabajada como desencadenadora de procesos y de experiencias de lo vivido en el campo, experimentada como un procedimiento de re-crear otras relaciones con la ciudad y alimentar las relaciones entre arte y vida más allá de la escena¹⁴ (Gianneti apud Hirson et al., 2016, p. s/n, traducción propia).

El campo es el lugar donde se recolectan los materiales que desencadenan la memoria, las sensaciones y los estímulos necesarios para el trabajo de sala. Estos pueden ser registrados: fotografías, grabaciones, textos u objetos. Es importante la materialidad de los objetos con los que se trabaja para poder acceder a ellos con cierta facilidad: las imágenes normalmente se adhieren sobre las paredes de la sala de trabajo; los textos pueden ser leídos por el propio artista o por otro, o memorizados; las grabaciones de audio pueden ser escuchadas con audífonos para trabajar la voz o detalles, o pueden ser de música que provoque sensaciones; y los objetos serán manipulados para crear relaciones entre los dos cuerpos (artista-objeto). Por ahora no se trabaja con videos o imágenes digitales, pero, al ser un campo de investigación abierto, siempre hay espacio para la experimentación.

Un Campo Vasto

La mimesis corpórea, como se ha visto, tiene una gama muy amplia de observación porque permite trabajar con muchos materiales diferentes: personas, imágenes, pinturas, animales, sonidos, textos, música, objetos e incluso lugares, como casas o monumentos. A continuación, se presenta un pequeño resumen de los campos en los que se ha trabajado hasta ahora, utilizándose esta técnica, al que se agrega una breve descripción de la metodología desarrollada.

– Mímesis de personas: la mayor parte de las descripciones que se han realizado hasta aquí hablan sobre la mimesis de personas. Como se ha visto con anterioridad, es necesario observar las articulaciones, empezando por las más grandes hasta aquellas más pequeñas; cómo se deben encontrar los pun-

tos de apoyo, el equilibrio, la posición del peso y la cadencia rítmica; pero, sobre todo, cómo estar atento a lo que provoca esa persona en el observador, qué es lo que le atrae en ella, qué le llama la atención y qué rechaza.

En la sala, el primer trabajo de observación será entre compañeros, siempre teniendo en cuenta que, por más divertido o gracioso que pueda resultar el ejercicio, no tiene un fin cómico, sino exploratorio y didáctico. En él, toda sensación es bienvenida mientras no se pierda de vista el objetivo. Se trabajan también dinámicas con animales porque ayudan a percibir diferentes cualidades corporales; es decir, en cada gran articulación se puede trabajar un animal diferente. Esto ayudará, por ejemplo, si la persona observada es mucho más grande: trabajar un elefante en el pecho puede ayudar a encontrar ese peso y tamaño diferente. La suma de esto con la dilatación corporal y la apertura de las porosidades crea ese *cuerpo-subjetil* que menciona Ferracini (2011, p.2)

En el trabajo de campo se debe obtener la mayor cantidad de información de las personas observadas, lo cual no significa hacer entrevistas exhaustivas y enfrascarse en detalles biográficos, sino estar atentos a todo lo que esa persona proyecta. Se le debe prestar atención a aquello que dice, pero mucho más a aquello que no dice, lo que está en sus formas de actuar y en sus movimientos. A veces, un encuentro fugaz puede quedar impreso en la memoria de manera mucho más perenne que una larga conversación. También es importante recopilar imágenes; entre estas, serán más interesantes las imágenes tomadas de manera espontánea, en actividades cotidianas, que aquellas en las que la persona posó, aunque todo depende de la persona. Además, los registros de voz son de gran utilidad. Una vez pasado el encuentro, se deben registrar en el diario de campo, juntamente con los detalles técnicos que sean de utilidad, las sensaciones, los recuerdos, las emociones, y todo lo que pueda ser material reverberante para el investigador durante el trabajo en la sala.

Pude, entonces, unir la observación de sus fotografías a la observación del encuentro, retomada con la ayuda de las notas de diarios de trabajo, todavía no citados, pero fundamentales para la memoria de lo vivido en sala y en el campo. Una edición completa une las fotografías como anclas, estaciones; los apuntes, repletos de imágenes y sensaciones del encuentro, las conectan; los textos son escogidos como superposiciones que a veces conducen las acciones y a veces las alimentan y las rellenan; y la respiración es un ligamen

que regula el tiempo y que trae memorias de los días de encuentro con Doña María¹⁵ (Hirson, 2018, p. s/n, traducción propia).

– Mímesis de imágenes: las imágenes pueden ser fotografías, dibujos o pinturas, realistas o abstractas, aunque, naturalmente, por didáctica, es mejor comenzar con el trabajo de imágenes realistas y humanas, ya que de esta forma se realiza una imitación directa del cuerpo observado hacia el cuerpo recreado. Aunque se ha mencionado que la mimesis no es una imitación, es necesario efectuar este paso para abrir el cuerpo a ese espacio diferente, a esa creación nueva y a la dificultad de permitir que ese otro cuerpo se haga lugar en el cuerpo del observador. Quizás, con más experiencia y entrenamiento, se podría acceder con mayor facilidad a los lugares en que los dos cuerpos reverberan, es decir, a las formas corporales y a los movimientos que llevan la esencia de una persona, haciendo que esta esencia o cualidad de una persona se vuelva reconocible en la otra: un acto de encarnación.

Durante los cursos, las imágenes se adhieren sobre las paredes de la sala para poder trabajar con ellas en cualquier momento durante el entrenamiento. Esto altera el ambiente de la sala, pues esta deja de ser un espacio neutro donde acontece la magia para convertirse en una galería de sensaciones y memorias, traídas por cada participante, a las que se les sumarán las memorias construidas en el trabajo conjunto. Esto también forma parte del trabajo de mimesis de personas, ya que las fotografías impresas de los observados también ocupan un lugar en las paredes de la sala de trabajo.

Metodológicamente, se trabaja primero el calentamiento físico/muscular que dilata corporalmente y expande las energías del actuante; es así como, tras haber entrado en este estado de expansión y susceptibilidad, se observan las imágenes. Es entonces que el observador está más abierto para ser afectado por lo que ve: puede entrar en la zona de turbulencia y fricción, puede reaccionar con su cuerpo para permitirse encarnar lo observado. Debe obsesionarse con los detalles e intentar ser lo más fiel posible, porque, si bien nunca llegará a ser una copia, en sus intentos se genera esa energía diferente, ese tercero que será el material del trabajo creativo.

– Mímesis de la palabra: es importante resaltar que el nombre de esta técnica es “mimesis de la palabra” y no de los textos, pues, antes de intentar entender la lógica de un texto, se trabaja con las palabras sin hacerse una revisión analítica del texto, buscándose, más bien, la relación afectiva con él en un trabajo en el que las palabras son desencadenadoras de imágenes y

sensaciones que vibran en el cuerpo del artista. En este sentido, la mimesis se transforma en una danza de palabras.

Es necesario descubrir cómo trabajar con las palabras: a veces puede ser repitiendo una sola palabra, a veces repitiendo un texto entero, a veces una frase; a veces cantando una frase y hasta gritándola; y, en otras ocasiones, puede ser otro el que lee las palabras; etc. Hay que explorar cómo las palabras se convierten en imágenes y también hay que saber cuál es la metodología que funciona, estando todo supeditado a la relación del texto con la persona que lo trabaja.

No es necesario huir de lo ilustrativo cuando se trabaja con la palabra, porque el cuerpo tiene un tiempo diferente: puede que el texto cambie de sentido y el cuerpo aún se encuentre en la acción precedente, siendo esta más lenta o más rápida. Cada uno puede caminar por dos vías paralelas y estas no necesitan coincidir, dejándose, en cambio, que cada camino se desarrolle a su propio ritmo.

El objetivo de la mimesis de la palabra es hacer que con la palabra se proponga una construcción poética del cuerpo. Una palabra no solamente comprendida como unidad del lenguaje escrito, sino como un abordaje textual, sea este poético o no¹⁶ (Hirson et al., 2016, p. s/n, traducción propia).

– Mimesis de los monumentos: este trabajo nació con Raquel S. Hirson durante sus estudios doctorales. Su primera intención fue trabajar la mimesis de la palabra utilizando los textos de su bisabuelo, el poeta brasileño Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), pero, durante el proceso, la casa de su bisabuela fue tomando cada vez más presencia en su memoria y esto hizo que Raquel empezara a trabajar con esas memorias en la sala. Danzaba no solo la fachada del edificio, sino también la vida que contenía; los viejos tablones, el moho que competía con las termitas para destruir las paredes, las hojas amarillas de los libros que ya nadie leía, como una metáfora de la vida del propio Alphonsus, que también fue degradándose lentamente hasta la muerte (Hirson, 2012).

La memoria de la casa de mi bisabuela, caserón minero de inicio del siglo XX. El crujir de las tablas del piso en la sala de trabajo me trajo la actualización de los tablones de esa casa y con ella lo que yo llamaría la mimesis de monumentos. Solo después, percibí la coincidencia de la memoria involuntaria de Proust. Dancé las imágenes de esa casa, los ladrillos, el cemento, la madera, hasta llegar a las termitas, hongos, al agua que penetra en la madera.

Hice ese viaje en la memoria, pero posteriormente construí un procedimiento de observación real de los monumentos (casa, edificios, árboles, muros, etc.) y de lo que es este cuerpo-monumento a partir de las líneas, los vectores, de peso, pues todo eso está en el cuerpo observado.

De este punto inicial nació la observación fantasmagórica, de lo que vive dentro del monumento y de lo que él trae más allá de lo estático que se ve. Lo que él trae de vida y lo que él puede traer de movimiento¹⁷ (Hirson, 2018, s/n, traducción propia).

A partir de este procedimiento, nace una manera de observación/afectación de la ciudad como generadora de imágenes, las cuales se pueden experimentar en la sala para luego usarse en la creación escénica. El desmontaje de la obra *Alphonsus*, de Raquel S. Hirson, culmina demostrando una escena en la que realiza la mimesis de la casa de su bisabuela siendo demolida. No es posible describir lo observado debido a la simplicidad de las acciones. Estas contrastaban con la potencia que emanaba del cuerpo, el cual lentamente se iba deshaciendo, un cuerpo humano que emanaba algo *no humano* (la casa vieja y degradada siendo demolida) y que lentamente se destruía y agonizaba muchas muertes. De cualquier manera, esta descripción es una metáfora, ya que lo escrito siempre es tan solo un recorte subjetivo de lo vivido y no puede reemplazar el valor de una experiencia.

“La relación con los monumentos cambia sustancialmente, siendo apreciados como piezas de valor que representan la grandiosidad del pasado (histórico) que es preciso conservar” (Lourés Seoane, 2001, p. 142). Se ha tomado el término *monumento* no por la grandiosidad que denota, sino porque se trata de objetos que se vuelven símbolos del pasado y que, al mismo tiempo, crean nuevas relaciones afectivas con las personas. Son espacios de memoria que se concretan en piedras, madera, metal y otros materiales, creando el hábitat de las ciudades, donde vive la mayor parte de los seres humanos. Es una manera de revalorizar esas relaciones del día a día para reflejar su repercusión en las vidas de los seres humanos que habitan esos espacios. Algunos ejemplos pueden ser la casa de verano de la infancia, el árbol donde se espera a los niños cuando vuelven de la escuela, la estación República del metro en Santiago de Chile, en la que se originaron las protestas estudiantiles en el año 2019, una valla rota durante las protestas en Ecuador en octubre del mismo año, las paredes de Barcelona con señales de balas de la guerra civil española, entre otros, por ser espacios de la historia

social e íntima de la humanidad que no necesitan una placa que rememore sus relaciones con el pasado, pues su potencia reverbera en los cuerpos. Dicha reverberación también se puede trabajar y desarrollar para utilizarse en la creación artística por medio de la mimesis.

– Mimesis de la voz: es un estudio relacionado con el trabajo de la mimesis de personas y que requiere de mucho tiempo para escuchar y experimentar. Se deben escuchar insistentemente las grabaciones para encontrar el ritmo, el *tempo*, la cadencia, el acento y la entonación; es necesario también repetir las frases hasta lograr, de alguna manera, juntar las dos voces, la escuchada y la mimetizada. Además, se necesita encontrar frases o palabras que sean gatillos de la voz, que puedan ayudar a encontrar esa melodía del personaje para volver a atraparlo si durante el trabajo de improvisación se pierde la voz.

Raquel Scotti Hirson (2006), en su libro *Tal qual apanhei do pé*¹⁸, cuenta sobre las innumerables horas que había pasado escuchando las grabaciones que había hecho con las personas que habían participado en su investigación buscando desde dónde salían sus voces e intentando recuperar su cadencia y melodía. Algunas de estas mimesis se utilizaron para los personajes de la obra *Café com queijo*¹⁹.

Una anécdota interesante sobre la mimesis corpórea es que, 20 años después de realizada la investigación de campo en los pueblos, sus creadores regresaron a esos mismos lugares para presentar la obra mencionada, y, aunque algunas de las personas ya habían muerto, sus familiares que vieron la obra lloraron emocionados al ver cómo esas personas *reencarnaban* en los cuerpos de los actores y actrices. En una escena del documental *Café com Queijo – uma viagem para além da cena*, en el cual se registró ese viaje de retorno, los familiares de una de las personas investigadas le piden a Raquel que cante la canción en lengua nativa que cantaba su anciana abuela. Sorprendidos, no lograban comprender cómo era posible escuchar la misma voz y canto de su familiar en la actriz que había visitado su casa hacía 20 años (Café..., 2019).

Durante los cursos no se logra hacer el trabajo profundo y minucioso que se requiere para encontrar la mimesis de la voz, pero se logra hacer una aproximación a fin de que los investigadores puedan acercarse a la gama de posibilidades que esta técnica ofrece.

– Mímesis de la música: este es un campo relativamente reciente, desarrollado sobre todo por artistas escénicos relacionados con el área de la música. Así como sucede con la mimesis de la palabra, la investigación en esta técnica se centra en la búsqueda de las imágenes que el sonido trae consigo, tales como estímulos emotivos/afectivos, y en la danza de esas imágenes. No se busca danzar los sonidos ni ir a favor o en contra del ritmo y la melodía, sino poder explorar otras capas imaginarias (de imagen) del trabajo con la música. Esta exploración está siendo llevada a cabo por músicos/actantes, quienes buscan un camino para expresar sus relaciones afectivas con la música por medio del teatro.

Con esta breve explicación no se quiere restringir los campos de acción de la mimesis corpórea, sino, por el contrario, se intenta mostrar ejemplos de creatividad. Como se ha manifestado previamente, la mimesis es un camino de investigación abierto a muchas posibilidades y que se mantiene receptivo a nuevas exploraciones.

Más allá de la Técnica

En las artes, las técnicas y metodologías son caminos para la exploración que no siempre llevan a puerto seguro, ya que en el preciso momento en el que una técnica se vuelve muy útil, puede fosilizarse en su mecanización y no servir más. Entonces hay que buscar nuevas vías para encontrarse, nuevos límites que romper u otras vías por las que navegar.

Como decía Ariane Mnouchkine (1974 apud Drain, 1995, p. 125, traducción propia), “[...] el problema es que somos muy novatos dentro de este proceso. En todo espectáculo somos novatos. Si nosotros no queremos autores ahora, es porque un autor nunca se considera a sí mismo un novato”²⁰, lo cual implica que, independientemente de los años de experiencia y sin importar qué tan al pie de la letra se siga una técnica, el material de trabajo siempre es nuevo, el cuerpo del actante cambia constantemente y cada aproximación tiene la misma posibilidad de acierto y error.

Hay un método: entrenamiento, descubrimiento y codificación de las energías potenciales, observación; imitación vocal por medio de la grabación, memorización del texto; imitación corporal a partir de la memoria; fotos y apuntes; y, por fin, creación de una partitura orgánica. No siempre es orgánica y eso va a depender fundamentalmente del actor, por más métodos que haya para ayudarlo [...]. Hay en esta línea un algo que no se enseña. Hay he-

ramientas fundamentales, pero no son siempre suficientes²¹ (Hirson, 2006, p. 138, traducción propia).

Para cada persona y cada situación, la manera de poder entrar en el flujo del personaje que se crea es diferente; es por ello que es necesario experimentar diversas maneras y estímulos que lo provocan, desde movimientos que pueden ser tanto internos (como aquellos que nacen de la garganta, del estómago o de la mirada) como externos (los que salen de la cadera, los pies, un hombro o cualquier parte del cuerpo). En LUME Teatro no se trabajan los personajes a partir de una estructura psicológica, como se hace en otros estilos teatrales más clásicos, sino que, por medio del cuerpo, se recrean intensidades, relaciones y afectos, los cuales buscan incrementar el potencial de vida.

La mimesis sirve para cualquier estética, como se corroboró en el trabajo de uno de los participantes del taller del año 2020, quien utilizó la técnica de *clown* junto a la mimesis de la palabra. La independencia de la estética no es una cualidad única de la mimesis corpórea, sino que es una búsqueda de todos los trabajos e investigaciones de LUME Teatro que, por lo demás, se hace evidente cuando se trabaja con estéticas muy reconocibles, como es el caso del *clown* o la danza contemporánea, utilizándose las diferentes técnicas investigadas y compartidas por el grupo.

Un Ejemplo Revelador

La realización de esta investigación durante el trabajo de campo incluyó la participación en los cursos *Mimesis corpórea* del año 2019 y *Mimesis corpórea aprofundamento*²² del año 2020. El texto a continuación corresponde a la transcripción de un trecho de un diario de trabajo en el que se detalla un ejercicio realizado durante el curso de Mimesis corpórea del año 2019. Con esta descripción técnica y emotiva, se busca mejorar la comprensión tanto de la metodología como de la potencia de este trabajo para los artistas escénicos:

Hace alrededor de dos años que viene emergiendo una idea; hacer una obra sobre María Luisa Gómez de la Torre, mi tía abuela. Ella tuvo una vida febril y fértil, y entre sus tantas luchas, la más importante sin duda fue crear junto con su compañera Dolores Cacuango un sistema de educación bilingüe español-quechua para las personas aborígenes de la serranía ecuatoriana, en un momento histórico de la vida del Ecuador, en el que la falta de derechos hacia los pueblos originarios era el

común denominador, de manera tal que ellas tuvieron que comenzar este proyecto por vías clandestinas.

Previo a la realización del curso de Mímesis corpórea, Raquel S. Hirson pidió a los participantes llevar de 10 a 15 imágenes y 3 textos de su interés, personal o investigativo. Yo decidí buscar entre aquellas cosas que sentía relacionadas con mi investigación: fotos de María Luisa, de Dolores Cacuango, pinturas de mi ciudad (Quito) realizadas por pintores surrealistas (Endara Crown, Luigi Stornaiolo), además de otras imágenes relacionadas con mi vida: una foto con mi abuela, una pintura del 'Barco de Mariposas', un colibrí, el Mandala del Destino, una foto del Cotopaxi, entre otras. Estas son imágenes que me representan a mí y a mi relación con esta mujer familiar lejana.

Los textos fueron pedazos de una carta de María Luisa, frases famosas de un discurso de Dolores Cacuango y una canción en Quichua, de las pocas que llegaron a ser famosas durante mi infancia.

Uno de los ejercicios que más me removió y vibró en mí, como actriz y como persona, aunque es difícil poner una línea divisoria, fue el ejercicio de mimesis de la palabra. Tuve la suerte de ser la primera del grupo de artistas/alumnos, y digo suerte porque comencé inmediatamente después del exigente calentamiento psicofísico, que no se limita al ejercicio, sino que es una exploración activa de la memoria, del recuerdo y de la sensación a través del cuerpo. Fue entonces cuando Raquel me pidió que observe la fotografía de Dolores Cacuango (Figura 1). En ese estado de apertura y sensibilidad, observé las arrugas y la mirada lejana de mujer vieja, de mujer de páramo acostumbrada a ver las montañas y a vivir en los cerros.



Figura 1 – María Luisa Gómez de la Torre y Dolores Cacuango, fotografía utilizada para el curso de Mímesis Corporal del año 2019. Foto: Rolf Blomberg (1969).

Fuente: Ecuador (2021).

Así comencé este ejercicio, mirando lejos: lejos de la sala, sintiendo esas montañas que están a la distancia. Luego, Raquel comenzó a leer los textos de Dolores Cacungo que le había entregado: ‘Somos como granos de quinua, si estamos solos, el viento lleva lejos, lejos, leeeeeeejooooos [...]’. Sentí que mi estómago se contrajo, que mi garganta se apretaba y que mis ojos se aguaban mientras mi cabeza repetía ‘solos’, y así, entumida como un grano, ‘el viento lleva lejos’, mi cuerpo recogido se movía por la sala sin control: caía al piso, me levantaba [...].

Raquel: ‘Pero si estamos unidos en un costal, nada hace el viento’, lentamente mis pies se enraizan, mi mirada vuelve a mis compañeros y siento que mis manos quieren recoger sus miradas. Lucho contra el viento. Raquel continúa: ‘Nada hace el viento. Bamboleará, pero no nos hará caer’. Raquel repite palabras sueltas o pequeñas frases, mi cuerpo responde como una danza de caídas, de ser llevada sin voluntad, de piernas enraizadas y de manos que recogen.

Raquel prosigue: ‘Somos como paja de páramo que se arranca y vuelve a crecer’. Siento que mi cuerpo se expande queriendo alcanzar lo más alto y cae al piso como paja arrancada. ‘[...] y de paja de páramo sembraremos el mundo [...]’, entonces siento que mi columna es la paja naciendo que sale por mis brazos que se estiran, mi mirada va buscando la mirada de cada uno de mis compañeros.

Raquel repite palabras y frases cortas de las dos oraciones mientras mi cuerpo responde creando una danza de reacciones, hasta que deja de decir las frases, que siguen repitiéndose en mi cuerpo, sin orden, sin aparente sentido, pero con la misma energía con la que nacieron.

Luego Raquel pone la música ‘Niña Tamyá’ del grupo Jayac, a la cual danzo las acciones antes creadas sin que mi cabeza tenga espacio para pensar ni juzgar. Solo reacciono a las palabras que ya no están y a la música que me acompaña, mi fuerza y mi sensación.

Terminó el ejercicio exhausta y emocionada, pocas veces había sentido un trabajo actoral tan comprometido y a la vez tan presente. Las preguntas son muchas: ¿es esta mi primera danza personal? ¿cómo puedo mantener este nivel de atención, de sensibilidad, de escucha, de energía, para que se vuelva material para mi trabajo en escena? Y surge una tentativa de respuesta: hay que seguir trabajando [...].

Notas

- ¹ En el original: “Não devemos esquecer, na sedução do olhar, o seu poder de irradiar sobre o corpo todo. Se é verdade que a reflexão especular do corpo tem a sua origem na reversibilidade do olhar, então é o corpo todo que se torna olhar” (Gil, 2005, p. 56-57).

- 2 En el original: “[...] um processo de tecnificação de ações do cotidiano a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas de contextos pré-determinados, decorrentes de estudos das ações de certos tipos de pessoas com características específicas. Ora, a questão colocada foi: será possível uma elaboração técnica a partir da imitação direta de ações físicas e vocais de pessoas diversas” (Burnier, 2009, p. 62).
- 3 En el original: “Atualmente, quando preciso definir Mímesis corpórea em pouquíssimas palavras, digo que é uma recriação poética de algo que se observa” (Hirson, 2018, p. s/n).
- 4 En el original: “Mímesis corpórea como um processo que parte da observação e do encontro entre corpos, corpos e imagens, sejam elas geradas a partir de materiais audiovisuais, seja a partir de textos, da relação com objetos ou daquilo que emerge da memória” (Souza apud Hirson et al., 2016, p. s/n).
- 5 En el original: “Mímesis corpórea trabalhava com procedimentos que visavam ampliar a capacidade do ator de deixar-se afetar pelo encontro com corpos” (Giannetti apud Hirson et al., 2016, p. s/n).
- 6 En el original: “Para trabalhar essa ideia de ‘coexistência de projeção e porosidade em relação ao externo’, Ferracini criou o conceito de corpo-subjétil, que é ‘esse diluído-projetado de sujeito e objeto’” (Ferracini, 2009, p. 125-126 apud Hirson et al., 2016, p. s/n).
- 7 En el original: “Primeiramente deve-se saber observar. Esta observação não é mais a observação natural de quando éramos pequenos, mas uma observação profissional, precisa, que demanda uma competência no métier. Isto significa que ao observar o geral e o detalhe, o ator observa uma série de elementos precisos, informações importantes para seu trabalho” (Burnier, 2009, p. 182).
- 8 En el original: “[...] que o meu EU ‘emprego aqui sem explicitar a noção de eu’ seja não rígido e imutável, mas que tenha um certo estado de plasticidade, de indeterminação mesmo, de indefinição, que o torna propício a transformações” (Gil, 2012, p. 3).
- 9 En el original: “Theirs is a theater of sense impressions and the space *in-between* through which they move. In Japanese (and in Zen), this space is called *ma*. We have no equivalent for this experiential concept in the West. *Ma* is not merely a perceptual and spatial concept; it is also an expansive state of mind. The mind that has been freed from thought can dwell in-between, not looking back with regret or forward in anticipation. A calm mind is free from

the need to judge. Ugliness and beauty are let be, as perceptual and impermanent” (Fraleigh, 2010, p. 6).

- ¹⁰ En el original: “Uma ampliação em nossa capacidade de afetar e ser afetado, gerando um estado intensivo onde o outro deixa de ser o objeto, o fora, que mapeio e decifro e passa a se tornar uma presença viva. O ‘entre’ se instala e com ele todo um campo de forças e intensidades se propaga, criando entre os corpos um campo magnético, um duplo devir” (Colla apud Hirson et al., 2016, p. s/n).
- ¹¹ En el original: “A tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos” (Rolnik, 2011, p. 13 apud Hirson et al., 2016, p. s/n).
- ¹² En el original: “O devir-outro parte, portanto de uma situação já instável, de disposição para o devir. O corpo deve ser definido como um complexo de possíveis, a cada momento dado: vira-se para outra coisa que não é ele próprio” (Gil, 2005, p. 294).
- ¹³ En el original: “Burnier questionou os atores: ‘Vocês querem falar do Brasil. Querem ‘cantar’ através do trabalho de ator a ‘melodia’ desse povo. Pois bem: vocês conhecem este povo? Já o viram? Já o ouviram? Já sentiram seu aroma? Já conviveram com ele? Por exemplo, já compartilharam uma ‘janta’ composta exclusivamente de farinha de mandioca e água na floresta amazônica? Ou uma ‘sopa de osso’ em Paraná (Tocantins), ou uma sopa de chuchu em Urucua (sertão de Minas Gerais)? Já sentiram fome? Se a resposta a estas questões for ‘não’, vocês não têm propriedade para representar este povo. Não terão condioes de realizar um retrato fiel desse povo, ou pelo menos de parte dele. Para este fim, vocês têm que conhecê-lo” (Souza, 1998, p. 99-100).
- ¹⁴ En el original: “A Mímesis corpórea  trabalhada como desencadeadora de processos e de experiências do vivido em campo, experimentada como um procedimento para re-criar outras relaoes com a cidade e alimentar as relaoes arte e vida para além da cena” (Gianneti apud Hirson et al., 2016, p. s/n).
- ¹⁵ En el original: “Pude, então, unir a observaao de suas fotografias  observaao do encontro, retomada com auxílio das anotaoes dos diários de trabalho, ainda não citados, mas fundamentais para a memória do vivido em sala e em campo. A ediao completa une as fotografias como âncoras, estaoes; as anotaoes repletas de imagens e sensaoes do encontro as conectam; os textos são es-

colhidos como sobreposições que por vezes conduzem as ações e por vezes as alimentam e recheiam; e a respiração é o ligamen que regula o tempo e que traz memórias dos dias de encontro com Dona Maria” (Hirson, 2018, p. s/n).

- ¹⁶ En el original: “O objetivo da mimesis da palavra é fazer com que a palavra se proponha uma construção poética no corpo. A palavra não somente compreendida como unidade da linguagem escrita, mas como uma abordagem textual, seja ela poética ou não” (Hirson et al., 2016, p. s/n).
- ¹⁷ En el original: “A memória da casa de minha bisavó, casarão mineiro do início do século XX. O ranger das tábuas do piso da sala e trabalho me trouxeram a atualização das tábuas daquela casa e com ela o que eu viria a denominar mimesis de monumentos. Somente depois me apercebi da coincidência da memória involuntária em Proust. Dancei as imagens dessa casa, dos tijolos, do cimento, da madeira, até chegar aos cupins, fungos, a água que penetra na madeira. Fiz essa viagem na memória, mas posteriormente construí um procedimento de observação real de monumentos (casa, prédio, árvore, muro, etc.) e do que é este corpomonumento a partir das linhas, dos vetores, do peso, pois tudo isso está no corpo observado. Deste ponto inicial nasceu a observação fantástica, do que vive dentro do monumento e do que ele traz além do estático que se vê. O que ele traz de vida e o que ele pode trazer de movimento” (Hirson, 2018, p.s/n).
- ¹⁸ En español: Justo como lo agarre del árbol.
- ¹⁹ *Café con queso*, obra estrenada en el año 1999 y cuyas últimas funciones se dieron en el año 2019.
- ²⁰ En el original: “[...] the problem is we are very much beginners within this process. For each show we’re beginners. If we don’t now want authors, it’s because an author never considers himself a beginner [...]” (Mnouchkine, 1974 apud Drain, 1995, p. 125).
- ²¹ En el original: “Há um método: treinamento; descoberta e codificação de energias potenciais, observação; imitação vocal através de gravação, memorização do texto; imitação corporal a partir da memória; fotos e anotações e por fim, criação de uma partitura orgânica. Nem sempre é orgânica e isso vai depender fundamentalmente do ator, por mais métodos que haja para auxiliá-lo... Há neste enleio um algo que não se ensina. Há ferramentas fundamentais, mas nem sempre suficientes” (Hirson, 2006, p. 138).
- ²² Mimesis corpórea: profundización.



Referencias

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: da técnica à representação. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CAFÉ com queijo: uma viagem para além da cena. Direção: Alessandro Soave. Produção: Coordenadoria de Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa (Cocen) e Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Lume). Campinas, 2019. (documentário).

COLLA, Ana Cristina. **Da Minha Janela vejo...** Relato de uma trajetória pessoal de Pesquisa no Lume. São Paulo: Hucitec, 2006.

DRAIN, Richard. **Twentieth Century theatre**: a sourcebook. New York: Routledge, 1995.

ECUADOR. Imagen de María Luisa Gómez de la Torre y Dolores Cacuango. Cancillería. Quito, 08 marzo 2021. Disponible en: <<https://www.cancilleria.gob.ec/brasil/2021/03/08/las-mujeres-en-el-ecuador-y-sus-tematicas-de-estudio/>>. Consultado en: 10 abril 2021.

ENCARNAR. In: DICCIONARIO de la lengua española, 23. ed., [versión 23.4 en línea]. Madrid: Real Academia Española, 9 Mayo 2020. Disponible en: <<https://dle.rae.es/encarnar?m=form>>. Consultado el: 9 Mayo 2020.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo**: corpos em criação. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores, 2006.

FERRACINI, Renato. Processos e procedimentos práticos e teóricos para pensar/criar o corpo-em-arte: Corpo-Subjétil. **Anais ABRACE**, Campinas, v. 12, n. 1, 2011.

FRALEIGH, Sondra Horton. **Butoh**: metamorphic dance and global alchemy. Illinois: University of Illinois Press, 2010.

GIL, Jose. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

GUTIÉRREZ CANALES, Giovanni. Sobre el concepto de mimesis en la antigua Grecia. **Byzantion nea hellás**, Santiago, n. 35, p. 97-106, 2016. Disponible en: <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712016000100005&lng=en&nrm=iso&tlng=en>. Consultado el: 05 mayo 2020.

HIRSON, Raquel Scotti et al. *Mímesis Corpórea: Cruzamentos e Atualizações*. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS DO PPGADC, 4., Campinas, 2016. **Anais...** Unicamp: Campinas, 2016. Disponible en: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/697/682>>. Consultado el: 09 mayo 2020.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal Qual Apanhei do Pé**: uma atriz do Lume em pesquisa. São Paulo: Hucitec, 2006.

HIRSON, Raquel Scotti. **Alphonsus de Guimaraens = reconstruções da memória e recriações no corpo**. 2012. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. Disponible en: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284413>>. Consultado el: 09 mayo 2020.

HIRSON, Raquel Scotti. Desdobramentos do olhar. **Anais ABRACE**, Campinas, v. 19, n. 1, 2018. Disponible en: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3851/4173>>. Consultado el: 09 mayo 2020.

LOURÉS SEOANE, María Luisa. Del concepto de monumento histórico al de patrimonio cultural. **Revista de Ciencias Sociales**, San José, v. 4, n. 94, dic. 2001. Disponible en: <<https://www.redalyc.org/pdf/153/15309411.pdf>>. Consultado el: 9 Mayo 2020.

SOFÍA, Gabriele. **Las acrobacias del espectador**: neurociencias y teatro, y viceversa. Traducción de Juana Lor. México: Paso de Gato y Artezblai, 2015.

SOUZA, Jesser de. A arte de olhar. **Revista do LUME**, Campinas, v. 1, p. 99-103, 1998.

Belén Buendía es actriz/investigadora con 11 años de experiencia en Teatro. Magíster en Artes del Espectáculo Vivo y estudiante del Doctorado en Estudios Teatrales de la Universidad Complutense de Madrid.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9518-9787>

E-mail: mariabbu@ucm.es

Este texto original, revisado por Adriana Carina Camacho Álvarez (Lectura Traducciones), también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

Recibido el 20 de octubre de 2020

Aceptado el 20 de marzo de 2021



Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.