

AGUDELO, Y EL OFICIO DEL ACTOR GESTUAL EN COLOMBIA. EL HEREDERO DE MARCEAU.

Entrevista a Juan Carlos Agudelo



Felipe Andrés Pérez Agudelo.
Aspirante al título de Licenciado en Arte Dramático de la
Universidad del Valle
Actor profesional de la Ex-Corporación Teatro del Valle,
actual Teatro del Valle, con las obras: El Condenado por
Desconfiado, El Astrólogo Fingido, El Tío Ivam, Oteló,
Paulina Lamberti, Pedro y el Lobo con la Orquesta Sin-
fónica de Colombia, Schlemiel, El Gran Teatro del Mundo,
entre otras.
miato@caramail.com

Fotografías de Juan C. Cuadros

Resumen:

El Teatro Gestual se plantea como una vertiente contemporánea y universal llena de significados donde el cuerpo y el gesto se convierten en las principales herramientas de expresión escénicas. En Colombia hace unos años, este lenguaje dramático y profundamente poético viene dando sus primeros pasos con la Casa del Silencio, compañía fundada por dos egresados de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle, que con sus actividades pedagógicas dan a conocer en Colombia la técnica del mimo corporal dramático y desarrollan una nueva visión del oficio del Teatro Gestual.

Abstract

Gestual Theater is shown as a contemporary and universal tendency, full of meanings, in which body and gesture become the main scenic expression tools. In Colombia some years ago, this dramatic and deeply poetic language has begun to grow at the House of Silence (La Casa del Silencio), company found by two graduates from the program of Dramatic Art at the Universidad Del Valle. The pedagogic activities carried out at the House of Silence present the Corporal Dramatic Mime's Technique and develop a new vision on the Gestual Theater's Art. Professor Juan Carlos Agudelo pioneer of gestures Theater in Colombia has been done research on the Corporal at the House of Silence, and about his experiences as learner, Actor and partner of this

Theaters legend, Marcel Marceau.

Résumé:

Le théâtre gestuel est présenté comme une tendance contemporaine et universelle pleine de sens, dans laquelle le corps et le geste deviennent les outils principaux d'expression scénique. En Colombie depuis quelques années ce langage dramatique et profondément poétique a commencé à se développer dans La Maison du Silence, compagnie fondée par deux anciens élèves du programme d'études d'art dramatique de l'Universidad del Valle, à Cali. Les activités pédagogiques de la Maison du Silence sont axées dans la technique du mime corporel dramatique, Elles développent une nouvelle vision du métier du théâtre Gestuel.

Palabras Claves:

Teatro, teatro gestual, pantomima, mimo corporal dramático, pedagogía teatral, técnica.

Key words

Theater, Gestual theater, Pantomime, Corporal dramatic mime, Theatrical pedagogy, technique.

Mots Clés :

Théâtre, théâtre gestuel, pantomime, mime corporal dramatique, pédagogie théâtrale, technique.

En el medio teatral colombiano todos conocen la historia de un "loco" teatrero que alguna vez lanzó una cuerda desde el gallinero al escenario del Teatro Municipal de Cali (aún no rebautizado Enrique Buenaventura), en plena función de Marcel Marceau. Dicen que este hombre bajó "a lo Tarzán"; el público entró en confusión pero la cara pintada del muchacho calmó las dudas de secuestro. Entregó a Marceau una rosa y una carta, pidiéndole un cupo en su prestigiosa Escuela de Mimo-drama en París. Después de semejante osadía, Marceau lo abrazó, lo regañó y le dijo –Yo nunca te podré olvidar-, dándole una cita para audicionar en Francia. Meses más tarde apoyado por su familia y después de reunir dinero vendiendo empanadas en peñas artísticas y cuadros donados por amigos pintores, compró el pasaje para esa cita en la Ciudad Luz. Su nombre era Juan Carlos Agudelo Plata, un joven egresado del Instituto Popular de Cultura de Cali quien concretó su sueño de estudiar al lado del maestro de la pantomima clásica, y aunque algunos colombianos lo han hecho, el valor agregado es que Agudelo poco tiempo después de graduarse como "Mimo Comediante de la Escuela de Mimodrama de Marceau", recibió el llamado de su maestro para ser parte de su nueva compañía, y durante siete inolvidables años lo acompañó por los escenarios del mundo, desde Broadway hasta Tokio.

Juan me cuenta que cada vez que terminaban un espectáculo en cualquier ciudad y asistían a la cena ofrecida por los anfitriones (como es normal en cada gira teatral), Marceau presentaba a cada miembro de su compañía y cada vez que llegaba hasta Juan, sonreía y narraba la manera como se vieron por primera vez.

En el 2005 Marceau realizó su gira de despedida por los escenarios del mundo. Naturalmente vino a Colombia, estuvo en el ya Teatro Municipal Enrique Buenaventura en Cali, su programa fue el mismo que lo catapultó a la categoría de leyenda: pantomimas de estilo, el maravilloso Bip, mimodramas. Noche memorable esa, un solo actor de más de 80 años y el espacio vacío; durante dos horas contó con su cuerpo historias tan simples y tan conmovedoras que no se pueden más que describir como "poesía en movimiento". El público,

Felipe Andrés Pérez Agudelo.



de pie en un aplauso de minutos, reconoció la calidad del espectáculo de alguien que está por encima de cualquier calificativo.

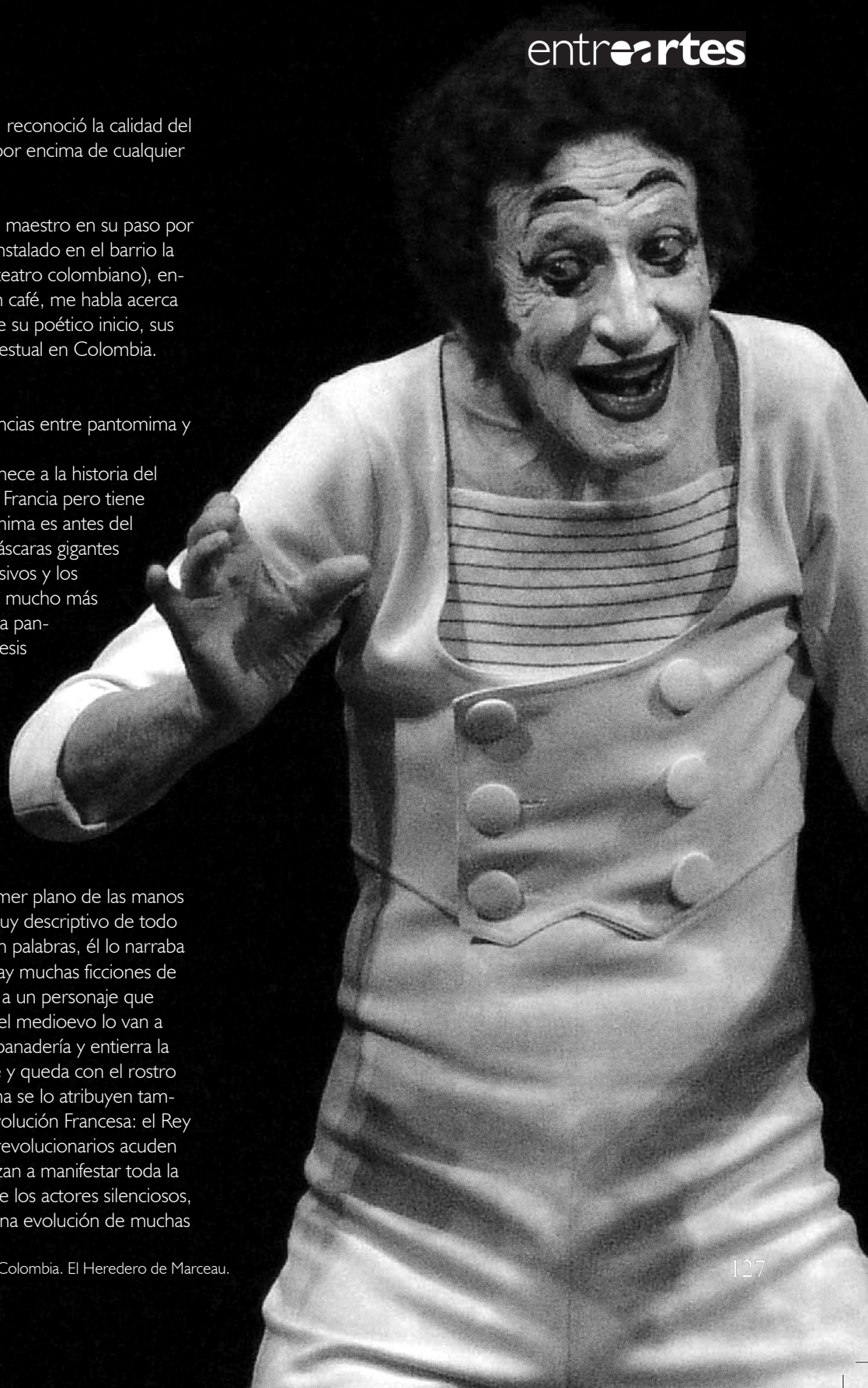
Juan Carlos acompañó a su maestro en su paso por Colombia y ahora de regreso e instalado en el barrio la Candelaria en Bogotá (fortín del teatro colombiano), entre el calor de una chimenea y un café, me habla acerca de su propio maestro, más allá de su poético inicio, sus proyectos y su visión del teatro gestual en Colombia.

Entrevista

F.A.P. ¿Cuáles son las diferencias entre pantomima y mimo-corporal dramático?

J.C.A. La pantomima pertenece a la historia del teatro silencioso, se consolida en Francia pero tiene sus orígenes en Grecia, la pantomima es antes del verbo. En Grecia utilizaban las máscaras gigantes porque los espectáculos eran masivos y los actores mimaban, era una puesta mucho más física en las tragedias. Ahí influyó la pantomima, existía un grado de mimesis fuerte, pero realmente se desarrolló en Europa, en Rusia, en Italia influenciada por la Commedia dell'arte. En Francia con la pantomima clásica el personaje que hace referencia es Jean-Gaspard Debureau, quien fue no el pionero pero sí un símbolo en el siglo XVIII. La pantomima clásica se caracterizaba por el primer plano de las manos y el rostro, que era un sentido muy descriptivo de todo aquello que no se podía decir con palabras, él lo narraba con el rostro y con las manos. Hay muchas ficciones de cómo surge el maquillaje blanco: a un personaje que están persiguiendo en la época del medievo lo van a atrapar y el tipo se mete en una panadería y entierra la cara en la harina para esconderse y queda con el rostro blanco. El cuento de la pantomima se lo atribuyen también a los juglares, durante la Revolución Francesa: el Rey prohíbe la palabra, entonces los revolucionarios acuden a los comediantes y estos empiezan a manifestar toda la rabia, la inconformidad a través de los actores silenciosos, ahí surge la pantomima, y tiene una evolución de muchas

Agudelo, y el oficio del Actor Gestual en Colombia. El Heredero de Marceau.



partes, del music hall, Chaplin, Keaton... Siempre hay un referente de Chaplin hacia Marceau. Uno ve a Marceau y tiene muchos ademanes de Chaplin. Chaplin no influye a Decroux pues son contemporáneos. Decroux hacia 1923 en Francia replantea la pantomima. Él dice frases como "esa pantomima blanca que parece decirlo todo con las manos y el rostro... eso es algo reiterativo de la palabra!, eso hay que transformarlo...". Decroux, que era un actor de texto, criticaba la pantomima. Preocupado porque el actor tuviera una base corporal, codifica el mimo corporal, empieza con Jean Louis Barrault que es otro referente en Francia, un mimo maravilloso, actor sobre todo...

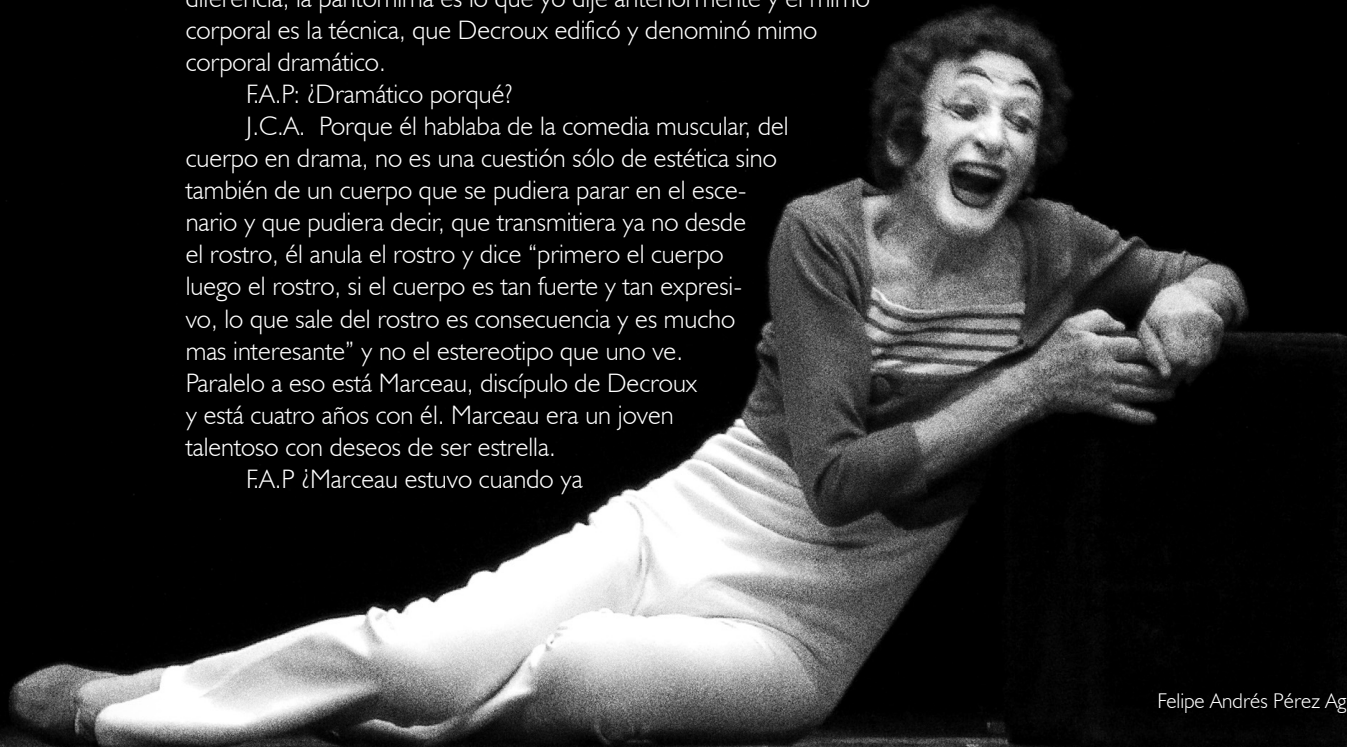
F.A.P. ¿Decroux y Barrault fueron actores de texto básicamente?

J.C.A. Ellos son de la escuela de Copeau, toda una generación de creadores, de gente muy prolífica en el arte del verbo y la palabra. Lo que pasa es que a Decroux lo invita Marcel Carné a una película que se llama "Los niños del paraíso" y le dice que necesita un Pierrot, un arlequín blanco, un arlequín francés inspirado en Debureau... entonces Decroux entrena a Barrault, hacen clase. En esa época ellos eran maestro y alumno y codifican durante semanas la marcha sobre el sitio (el estereotipo que uno le ve a los mimos todo el tiempo) y haciendo eso, Decroux descubre que necesita elaborar un abecedario corporal para el actor que no existía entonces, así que inician todo un estudio de la fragmentación de energía, fragmentación física, de las ondulaciones y a codificar y a encontrar el sentido del movimiento, de dónde viene, a dónde va, cómo se construye... Empiezan a construir la gramática de Decroux, y es lo que él hace durante toda su vida, es un lenguaje. Uno ve un video del 62, del 70, algo del 90 y se da cuenta que ha ido en constante evolución... Y ahí es donde hay una diferencia, la pantomima es lo que yo dije anteriormente y el mimo corporal es la técnica, que Decroux edificó y denominó mimo corporal dramático.

F.A.P. ¿Dramático porqué?

J.C.A. Porque él hablaba de la comedia muscular, del cuerpo en drama, no es una cuestión sólo de estética sino también de un cuerpo que se pudiera parar en el escenario y que pudiera decir, que transmitiera ya no desde el rostro, él anula el rostro y dice "primero el cuerpo luego el rostro, si el cuerpo es tan fuerte y tan expresivo, lo que sale del rostro es consecuencia y es mucho mas interesante" y no el estereotipo que uno ve. Paralelo a eso está Marceau, discípulo de Decroux y está cuatro años con él. Marceau era un joven talentoso con deseos de ser estrella.

F.A.P. ¿Marceau estuvo cuando ya



Decroux había codificado el lenguaje del mimo corporal?

J.C.A. Decroux era un maestro hacía rato... Marceau era un tipo joven de 26 años... Tomó clases con Barrault... Estoy hablando del año 40.

F.A.P. Decroux era un actor de texto ¿el siempre se preocupó por el cuerpo?

J.C.A. Siempre... Él llega a la escuela del Vieux Colombier y ahí enseñan... (pausa)... Es que la formación teatral es muy cuestionable ahora también... En esa época ya se enseñaba mimo, dicción, canto, esgrima teatral y real, acrobacia, mimo corporal. Uno mira un video de Decroux y hay como diez materias para el actor. Ya se preocupaban por lo físico en el año 26, ya había una conciencia de que el actor necesitaba una herramienta física... Vuelvo a Marceau... Marceau estuvo con Decroux cuatro años pero Marceau quería ser solista. Creo que él lo tenía en la cabeza, influenciado por Chaplin. Entonces lo que Marceau hace es que edifica una nueva pantomima. Uno puede comparar la pantomima de Marceau con la del siglo XVIII, porque ya Marceau habla de estilización, de lirismo, de metáfora, de poesía... Entonces Marceau edifica no una técnica sino un estilo.

F.A.P. ¿Marceau poetizó la pantomima?

J.C.A. Claro, la poetizó y la universalizó porque donde tú hables Marceau es un referente: para los japoneses, para los chinos, para los gringos, para los rusos, para los franceses, para todo mundo; ahí está la fuerza de él. Él toma la base que Decroux le da, pero desarrolla su estilo, el estilo de Marceau que es muy característico, maquillaje blanco... Pero ya es muy lírico, usa música, luz, crea elementos escénicos para hacer de la narración algo mucho más fuerte, crea mimodramas. Marceau en el 60 ya tenía compañía. Eso que nosotros montamos con Marceau en el 92, ya lo había hecho en los 60. Lo que hicimos fue un remontaje, Marceau ya tenía su compañía. Ganaba tan bien que hace compañía y crea mimodramas que son piezas teatrales para diez o doce actores. Como el ejercicio de Woyzeck. Marceau hace una dramaturgia que denomina mimodramas...

F.A.P. ¿Cuando fuiste a estudiar con él, qué visión tenías del oficio, alguna referencia del mimo corporal?

J.C.A. Nada. La única referencia que tenía eran unos videos que vi de Marceau en la Alianza, que a mí me sorprendían: un mimo solista contando historias... Qué fuerza... Uno poder llenar el escenario solo, había

fascinación...

F.A.P. Llegaste y lo descubriste.

J.C.A. Fue un choque. Interesante el conflicto porque, por ejemplo, con las clases de mimo corporal a uno le enseñan a no describir... Y uno latino, acostumbrado a describir.

F.A.P. Alguna vez me contaste que Marceau te regañó por un ejercicio de unos secuestrados.

J.C.A. No fue por eso, fue porque no estaba elaborado, porque era malo. Me dio "gallina" delante todo el mundo en una de las muestras. No fue por el tema, fue porque no fui claro... ¡Uno que tradición tiene! Era un pelado piloso pero lleno de vicios y mañas. Cuando llegas a París y haces una formación eso te replantea todo.

F.A.P. ¿Qué tan importante es el trabajo corporal en un actor?

J.C.A. Nosotros defendemos mucho eso. El hecho de que ahora en Bogotá se enseñe un entrenamiento que nace de la técnica de Decroux, en las escuelas, es una ganancia y es un cierto reconocimiento... Hablo de la Academia Superior de Artes de Bogotá, de la Universidad Pedagógica y en su momento en la Libre. El hecho que se piense el entrenamiento de otro modo es un logro. Hay otras corrientes como la de Fernando Montes que viene de Grotowski. En la Pedagógica hay una mezcla entre Grotowski, lo que hacemos nosotros, todo esto para la base formativa del actor... Puedo decir que la Casa del Silencio influencia profundamente ya la formación en escuelas.

F.A.P. ¿El proceso de los actores-estudiantes que han tomado clases contigo cómo va, cómo ha sido el desarrollo, cómo ves el resultado?

J.C.A. De una u otra forma uno entra a cuestionar los procesos académicos de la Asab, de la Pedagógica, la Libre, Univalle, porque yo siento que las escuelas no piensan en el cuerpo del actor. Lo piensan como un acompañamiento, entonces dan clases de acrobacia, de Tai-Chi. Eso es como "entrénese" es decir "caliente". No está concebido como una columna vertebral dentro de los programas, digamos "El cuerpo" como eje central. Y el cuerpo es tan esencial como la voz. No ofrecerle estas herramientas concretas para el oficio al estudiante es hacerle un daño. Es mentirle, cerrarle la puerta a lo que se viene luego. Un actor que no tiene una base corporal concreta tiene más limitaciones que un actor que maneja

tanto el cuerpo como el texto.

F.A.P. En el libro Palabras sobre el mimo de Decroux, él define al actor-mimo y al actor-parlante así: "Dos hombres condenados acaban de ser marcados con fuego. Uno de ellos está amordazado, pero su cuerpo está libre: se mueve. El otro está atado a un poste, pero su boca está libre: grita y sólo se puede mover dentro de sus fuertes ataduras. Ninguno de estos criminales siente deseos de bailar. El primero es actor mímico; el segundo es actor parlante. Su sufrimiento es el mismo."

J.C.A. Es eso. La herramienta finalmente debería ser el punto de convergencia. El cuerpo para los dos. Nosotros defendemos el trabajo nuestro, no hacemos mimo, el trabajo de nosotros es profundamente teatral, Woyzeck es una versión teatral y es física, los actores hablan con el cuerpo.

F.A.P. ¿No es mimo corporal?

J.C.A. Para nada. Está la influencia de la técnica pero eso no es profundamente técnico. Que ahí hay otro ejercicio, poder distanciarse de la base técnica. El teatro que hacemos lo defendemos como teatro gestual, que se nutre del mimo corporal y de la pantomima, que se nutre de Lecoq, que se nutre del Teatro del Movimiento, que se nutre de la formación de quienes lideramos el proyecto, es Teatro Gestual.

F.A.P. Desdichadamente yo no estuve en el proceso de montaje de "Los silencios de Bernarda Alba" basado en la obra de Federico García Lorca con la Escuela de Teatro de Univalle. Quienes vimos la representación en el Teatro la Máscara la recordaremos como sin precedentes en Cali, al igual que "La Fiesta" con la Escuela de Bellas Artes. ¿Cómo fue el análisis de un texto dramático para luego pasar al gesto? ¿Cómo se aborda?

J.C.A. Tomamos la esencia que el mimo te da para construir imágenes, para hacer metáforas, para hacer poesía y omitir todo aquello que el texto esta reiterando. Si el cuerpo lo puede decir, el texto para qué lo repite. Está la base técnica que es lo que permite que la gente entienda que es una estilización y una resonancia. Como estos elementos que son técnicos te permiten construir imagen.

Tú haces una primera adaptación. Primero un trabajo de lectura, acción. Está el texto original, luego la adaptación escrita y después la adaptación que se construye en escena que está nutrida de las acciones fundamentales de cada escena, todo está construido sobre la acción, ese es el motor. Las escenas son sucesiones de acciones y de impulsos y de una filigrana que hace que



la construcción siga siendo tan lógica como el texto, pero está hecha desde lo físico.

F.A.P. Yo vengo de una escuela de acercamiento al texto dramático, Stanilavskiana, hablamos de la línea de acción y...

J.C.A. También... Y manejamos línea de pensamiento, lo mismo... ¡Es que es teatro!, por eso a mí me da risa cuando los sabios del teatro descalifican lo físico y lo gestual diciendo que eso no es teatro. Pero esa es una limitación no solo conceptual sino que es falta de universo porque su formación sólo se sustenta en una sola línea y en esa medida el cuerpo se anula. Como yo no me formé físicamente, no enseñé eso.

F.A.P. En Cali vimos "Los silencios de Bernarda Alba", una obra muy bella, una obra para festivales ¿Cómo fue la experiencia con los muchachos de la Escuela de Teatro de Univalle?

J.C.A. Interesante. Las escuelas son generaciones, a mi juicio. Hay generaciones interesantes y esta fue una generación para mí interesante... Pelados nada prevenidos, receptivos a un lenguaje diferente y encarretados, y eso también lo genera uno. Fue un proceso bonito, fue un ejercicio de enamoramiento, enamorase de la técnica y luego de descubrir que se pueden contar historias de otra forma... Y sí, diferentes de cómo la Escuela de Univalle las cuenta y ahí está el logro, que un actor descubra que no sólo hay una forma de hacer teatro.

F.A.P. Esa es una obra llena de emoción...

J.C.A. Sí porque todo está pensado teatralmente. Yo hablo mucho de la filigrana. La filigrana es cuando ves una pieza acabada. Una joya llena de detalles. Eso es una pieza teatral para mí, y así trabajamos nosotros. Es que se construye y se da el detalle. Esta mano que hace ajiji y esto es delicado. Se teje, se limpia, se pule y el público ve un trabajo acabado, no ve un trabajo improvisado. Cada noche es diferente, no sabes qué puede pasar pero la estructura que te sostiene es sólida, no es improvisada.

F.A.P. ¿La técnica protege al actor de alguna manera?

J.C.A. Sí, es como una protección, una herramienta.

F.A.P. Si el actor tiene clara la técnica... Puede que la interpretación no sea afortunada y la estructura se mantiene.

J.C.A. Claro... Evolucionan en el espacio... Yo

diría que es una herramienta concreta para el actor, que permite que haya claridad en la composición, que haya precisión, que haya memoria corporal como la memoria del texto.

F.A.P. ¿Y en qué momento se debe olvidar, en qué momento la técnica sale por sí sola?

J.C.A. Es un ejercicio que no es consciente, eso va desapareciendo cuando tú tienes un rigor de entrenamiento, cuando ya tienes una calidad del movimiento y ya no estás pensando en que estás haciendo una ondulación, un contrapeso. No. Eso surge porque ya está ahí en la piel, es a lo que se debe llegar pero es un proceso largo. Los grupos empiezan a hablar de una estética y de una línea después de diez años cuando ya alcanzan una madurez.

F.A.P. ¿Existe un punto de encuentro entre la palabra y el gesto?

J.C.A. Nosotros estamos en eso y seguramente lleguemos a eso...

F.A.P. Porque en "Los silencios"...

J.C.A. Sí, ahí hay un ejercicio que consiste en ir a lo esencial del texto y lo esencial del gesto, esa mezcla es muy interesante, escénicamente da un resultado muy bonito. Siento que también se sale de una escritura tradicional, la cual estamos acostumbrados a ver. Esa es la ventaja de la fuerza del silencio, de lo físico y de todo ese legado.

F.A.P. Con respecto a las adaptaciones ¿existe alguna obra o género que se pueda adaptar más fácilmente?

J.C.A. Los textos de ahora, los contemporáneos son más difíciles porque todo es muy racional, es el pensamiento, traducir el pensamiento en lo físico no es tan sencillo como montar "Romeo y Julieta", "Don Quijote", pero hay textos modernos que uno dice ¿cómo? Todo se sustenta en la palabra realmente... Entonces hay textos que se dejan, otros que no.

F.A.P. ¿Qué es la Casa del Silencio?

J.C.A. La Casa del Silencio la fundamos en 1997 en Bogotá y nace con "La Kermesse", un grupo de profesionales de Bogotá, de gente de teatro, unos más experimentados que otros que entran a un laboratorio. Nosotros siempre hacemos un laboratorio, yo hago un laboratorio de seis meses y ahí queda un colado de diez actores y así empezamos el montaje de "La Kermesse". Lo estrenamos en el Teatro Libre del centro y ese mon-

taje tiene una vida de 100 funciones en un año, temporadas en todas las salas, la llevamos a Cali. La gente la recuerda. Ahí nace el proyecto que tiene una evolución, luego vino "Dissonismos" y entra otra camada de gente, llega Diana también, Diana se va para Francia a estudiar mimo corporal a Lecoq, al teatro del movimiento que son los discípulos de Decroux, y llega al grupo en otra tónica, llega a codirigir el proyecto, los dos a escoger la gente, los dos a decidir y a desarrollar el trabajo pedagógico en Bogotá y hacemos talleres. Hicimos un nuevo laboratorio de un año y montamos "Woyzeck". "Woyzeck" lleva como sesenta funciones, estuvimos en el Iberoamericano, temporadas en el Libre de Chapinero, ahora hacemos el encuentro, y la gente ha evolucionado con el grupo en la búsqueda corporal. Hay gente en la India, en Francia, en Inglaterra estudiando técnica, cada uno está en su búsqueda. Unos están en la escuela de mimo corporal en la que yo me eduqué con Corin Sonne y Steve que tienen una escuela en Londres que se llama la Escuela del Ángel Loco, que son los herederos de la técnica. Yo aprendí con ella.

F.A.P. Vos entrás a la escuela de Marceau...

J.C.A. Y ahí enseña ella, Corin.

F.A.P. Vos te enamoraste de la técnica

J.C.A. Si. Después de terminar la escuela de Marceau voy a hacer clases en la escuela de ella en París, en La Escuela Nacional de Mimo Corporal... Ya están radicados en Londres y tiene compañía.

F.A.P. Sigamos con la Casa del Silencio.

J.C.A. La Casa del Silencio es un grupo de ya diez años, este año celebramos los diez años de labor artística y realizamos el Primer Encuentro Internacional de Teatro Gestual, lo hacemos en el Teatro Colón. Es un intercambio con Francia, viene una compañía francesa, estamos nosotros. Está dedicado a la vida y obra de Marcel Marceau.

F.A.P. ¿Él sabe?

J.C.A. Se le mandó información, debe ya saber... Él está en un momento difícil, ya está mayor, enfermo... Entonces hacemos el homenaje en abril que es el Encuentro y paralelo a eso estamos con un nuevo proyecto que se llama "La boda de los pequeños burgueses" de Brecht que la dirige Diana. Vamos a hacer la versión gestual, estará para finales de año y reconstruir "La Ker-

messe" el otro año. La Casa del Silencio no es un grupo que hace obritas, es un grupo que investiga para llegar a procesos de creación.

F.A.P. Finalmente la técnica no se aprende a la vuelta de la esquina.

J.C.A. Por eso no podemos decir "montemos una obra en tres meses" y cada vez el proyecto es más exigente en la medida en que uno se topa gente que te dice "chévere trabajar con ustedes". Uno termina convenciéndose que no trabaja con la gente por deseo sino por el proceso, y en el proceso la gente se queda. La gente dice "chévere" y cuando comienzan a ver clases todos los días de seis a nueve entrenando, llegan los pretextos para decir "no puedo", porque lo físico requiere eso, constancia, repetir, pasar, pasar.

F.A.P. El trabajo corporal es absolutamente riguroso. Marceau transformó tu visión del teatro y ¿Decroux de una manera más amplia?

J.C.A. Pienso que los dos influyen. De Marceau rescato la poética que él utiliza en la composición, la capacidad de... Por ejemplo él le decía a uno, se paraba al frente y dice... -¿Usted que quiere decir ahí? Cuando alguien construye solos, está como en una burbuja, o cuando la gente trabaja en grupo y no tiene de afuera alguien que mire, es como una burbuja. Marceau ayuda a transcribir todo eso en una situación real, cuando se está trabajando desde el silencio, hace legible lo que vas hacer. Decroux abstrae, toma la esencia pero va más a la abstracción. En esa medida nuestro proyecto es una fusión de eso. Nosotros no somos tan descriptivos pero tampoco somos tan abstractos. Es un punto de equilibrio interesante al que estamos llegando.

F.A.P. ¿Y el futuro de la Casa del Silencio?

J.C.A. Tenemos el anhelo de un espacio propio, el anhelo de mostrar el trabajo por fuera, estamos invitados al Brasil. La idea es mover el trabajo, salir. Ya hay un eco por fuera, llegan correos, quieren saber del proyecto nuestro.

F.A.P. ¿De qué se trata el Encuentro?

J.C.A. Es un intercambio artístico de dos compañías que vienen de la misma formación o de la base, de la herencia que es Marceau. Los dos nos graduamos el mismo año, Lauren se graduó conmigo, no es de la compañía de Marceau sino que hace su cuento solo y hace con una chica, también egresada de la escuela, un dúo

llamado “El señor y la señora O” y a partir de ahí crean compañía, llevan nueve años, es un montaje que han rodado por todo el mundo, ahora están en Kazajstán, van a Rusia, luego viene acá y salen para México y están todo el tiempo así viajando, porque son dos, más el técnico. Eso es lo bueno, encontrarnos después de quince años, ver las estéticas y compartir, -ustedes qué han hecho- ahí toma valor el encuentro, un intercambio de procesos, ellos presentan su obra, nosotros la nuestra, compartimos algunas clases, ellos dictan un taller, hacemos conversatorio abierto a la gente y hablamos de Marceau, de su influencia, para qué nos sirvió.

F.A.P. Más allá de lo romántico, ¿cómo influyó Marceau en tu vida?

J.C.A. Te transforma el pensamiento. Marceau estuvo viendo “Woyzeck”, vino a ver un ensayo. Fue bellísimo, la prueba de fuego. Uno decía –puta- ahí está el que es. Le presentamos cuatro escenas y él salió conmovido. Él decía en silencio, se tocaba el pecho en un gesto muy bondadoso, salió tocado. Lo interesante es que Marceau te da una herramienta y te dice -construya su propio camino, no haga lo que yo hago- Mucha gente de la generación de Marceau salió haciendo lo mismo, se maquillaba de blanco, guantes. Es como el que imita a Chaplin. Entonces lo que hacen las dos compañías del Encuentro, es cada una tiene su propia estética y un nivel de riesgo y de composición diferente a Marceau. En “Woyzeck” está el eco de Marceau, hay elementos, un grado de lirismo interesante, cuando “Woyzeck” mata a las Marías... es Decroux, no hay cuchillo y ves la sangre ahí, eso es poético es una mezcla entre Marceau y Decroux porque hay estilización y metáfora, es coreografiado, físico, hay de todo, nosotros no nos casamos diciendo que “Woyzeck” o lo que hace la Casa del Silencio es mimo corporal.

F.A.P. ¿La gente cómo los ha recibido a lo largo de estos años?

J.C.A. Hay un respeto por el trabajo nuestro. La Casa del Silencio tiene un nombre en Bogotá, tú le preguntas a Santiago García, a Carlos José Reyes, Ricardo Camacho. Camacho defiende el trabajo nuestro como un trabajo serio... No es cuestión de relaciones, lo hemos sudado, nos hemos quemado las pestañas haciendo un camino, diez años de historia, uno se queja porque los presupuestos se los dan siempre a los mismos, ¡pero es que se lo han ganado!

F.A.P. ¿Cuando llegaste a Bogotá había gente trabajando el teatro gestual?

J.C.A. El término lo instauramos nosotros realmente.

F.A.P. La gente que trabajaba lo corporal aquí...

J.C.A. Hacía pantomima.

F.A.P. ¿Y tu relación con ellos?

J.C.A. Es formal, lo que pasa es que las estéticas... Sin comentarios. Hay grupos chéveres, uno que se llama “Bella tropa” de una chica que estudió en Chile y tiene una estética muy visual, pilosos, no tan físicos como lo nuestro, pero una propuesta buena. Sí se está gestando un género, ya el Teatro Colón anuncia los domingos grupos que hacen un teatro silente, un teatro de Clown, que lo denominan teatro gestual, ya el criterio se diferencia del nombre de pantomima.

F.A.P. ¿Qué pensás del trabajo corporal en las escuelas?

J.C.A. A mí me invitan a una escuela y veo que todavía hablan de “expresión corporal”. Uno llega a cuestionar y a reevaluar muchos criterios del entrenamiento, del calentamiento para el actor. Cuando hablas de entrenamiento para el actor es otra cosa, es preparar un cuerpo. Una promoción de una escuela debe tener un perfil físico muy concreto, es decir, la línea de la escuela. Ves el ejemplo del Libre y tiene una influencia de Grotowski porque ahí estuvo Fernando Montes.

F.A.P. Y los acompañamientos, el Tai-Chi, la acrobacia ¿son concretos para la formación?

J.C.A. Son herramientas. Lo que pasa es que yo siento que prima mucho el concepto de quien dirige una escuela, sobre qué perfil de actores quiere sacar. Si yo tuviera la posibilidad mañana de montar una escuela, nosotros haríamos: Mimo corporal, Esgrima teatral, Esgrima, Acrobacia, Capoeira, Danza contemporánea, Tango y sacaríamos actores físicos, serían actores con un perfil muy concreto.

F.A.P. ¿Como técnica corporal, el mimo es la más concreta?

J.C.A. Sí es la más concreta, lo que pasa es que los estudiantes mismos por ignorancia tienen una prevención muy grande. Cuando llego al Libre a enseñar o cuando llego a la Asab y en su momento a la del Valle, los estudiantes dicen- uy vamos a hacer mimo-, claro por ignorancia, como no hay referentes en el país, los mismos

profesores no conocen a Decroux, aquí los maestros lo conocen por Eugenio Barba en "La anatomía del actor".

F.A.P. Existen técnicas corporales...

J.C.A. No muchas, para el actor no muchas.

F.A.P. Y el resultado se ve en la aplicación...

J.C.A. Ahí está el ejercicio, porque de nada sirve tener un músico con un gran bagaje técnico si se para en un escenario y no toca, no conmueve... Así toque, no conmueve. "Woyzeck" es un resultado de un proceso que se está consolidando con egresados del Libre, la Pedagógica, Asab, la Valle y es una fusión interesante, un buen ejercicio que muestra que las escuelas de teatro se pueden juntar para hacer cosas interesantes, lo que nos junta es el cuerpo, la aplicación concreta de una técnica. Hay programas donde uno se pregunta ¿en dónde está el cuerpo del actor? El estudiante es el reflejo de la formación. No creo que el actor colombiano se piense el cuerpo con facilidad. A mí el único grupo que merece mi respeto desde lo físico es Varasanta, y actores en particular de grupos que tienen entrenamiento, Coco de La Candelaria, un tipo preocupado por lo físico y eso se ve en el escenario. Hay otros grupos en donde lo central no es el cuerpo y eso también es respetable. Matacandelas es un teatro estático, muy fotográfico, pero es estética y eso vale mucho también.

F.A.P. ¿Hay profesores idóneos de cuerpo en Colombia?

J.C.A. Fernando Montes es un tipo concreto. Carlota Llano estudió en Londres también y es una mujer que enseña acciones físicas, que ha estudiado el cuerpo y se ha preocupado por la presencia del actor físico. En Medellín también está Jorge Iván Grisales. Diana también tiene un discurso muy concreto.

F.A.P. Volvamos a Marceau. ¿Cómo se prepara?

J.C.A. La función es a las 8 p.m. y él llega a las 3.30 p.m. y ensaya. Pasa toda la estructura solo, una capacidad tremenda. Luego va al camerino, no quiere que nadie lo maquille, que nadie lo ayude vestir, no quiere nada. Luego sale y vuelve y se para en el escenario y empieza a recordar todo atravesando el escenario. Eso es lindo, ese ritual es muy bonito, se pone nervioso, se acerca a Blanca (soberbia actriz, su mano derecha) le habla, le pregunta – ¿Estoy bien, estoy bien?-, y hay un detalle, se acerca al telón de boca, lo abre en la ranura y mira al público sin que nadie se dé cuenta y dice –Está lleno, está

lleno-

F.A.P. ¿Le ha ido mal a Marceau? Porque uno dice -a un mito-...

J.C.A. Sí, una vez hicimos una función en Bari, Italia, eso fue lo peor, me acuerdo, en el mar Adriático... El teatro se había quemado, entonces tocó presentarse en una sala de concierto que era una carpa impresionante, no carpa de circo, sino redonda como una tolda, solo el escenario como de cuarenta metros, y eso se sostenía con aire, es una vaina que si se apaga, se cae todo. La máquina que mantenía la carpa templada sonaba todo el tiempo, ¡hicimos función con esa vaina prendida! Y en esas condiciones la función salió malísima, en un espacio para cuatro mil personas.

F.A.P. ¿Y qué dijo Marceau después?

J.C.A. Todo el mundo salió achantado. Él solo ahí, solo con ese escenario y cuatro mil, y con esa bulla, una cosa fría. La gente que fue a verlo salió desilusionada porque la gente no entiende esas cosas, el público va a ver lo que va a ver. Eso fue horrible. Marceau se agarraba la cabeza y decía –Esto es una mierda, una mierda-, Siempre íbamos a cenar juntos y no fue nadie. Pero hay funciones hermosas...

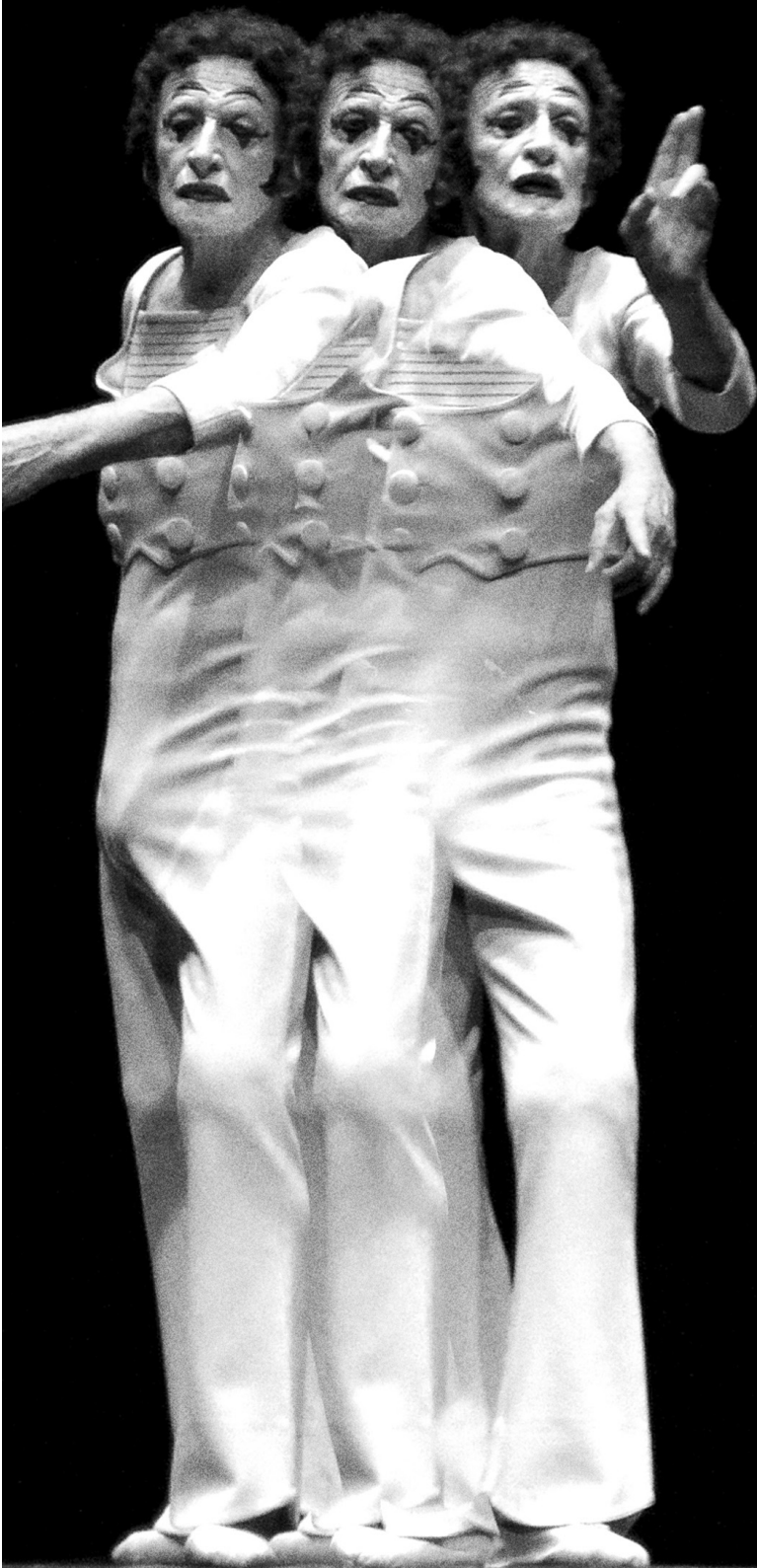
F.A.P. ¿Cuál?

J.C.A. En Alemania, en Dusseldorf, no me olvido. Un teatro bellissimo, un teatro que es una media torta, cerrado, muy clásico pero media torta, las sillas llegan a ras del escenario, entonces estás actuando y tienes al público aquí, mil personas, conectado el escenario con la sillería. Yo cuento y me da mucha... (suspiro). Terminamos y oscuridad, y en la oscuridad los alemanes son muy ruidosos y empezaron a pegarle al piso con los pies y a gritar en crescendo... Como un estadio, bellissimo, bellissimo, y de un momento a otro el escenario se llenó de rosas, y tener la gente encima, las rosas te pegaban en la cara, en todo el cuerpo. Una sala divina... Rico llevar a "Woyzeck" allá.

F.A.P. ¿Hace cuanto tiene montado Marceau sus números, por ejemplo, los que vimos en Cali?

J.C.A. Él tiene números de cuarenta años, Bip tiene cuarenta, cuarenta y cinco años. Marceau después del 70 no creó más, había gente que le escribía las piezas y él compraba los derechos...

Diana. Yo me pregunto qué hubiera pasado con Marceau si él hubiera evolucionado su cara blanca...



Agudelo, y el oficio del Actor Gestual en Colombia. El Heredero de Marceau.

J.C.A. Sería muy contemporáneo, de vanguardia.

Diana. Aunque es muy contradictorio porque él no es muy cerrado, les dice a las nuevas generaciones que lo hagan, pero que él lo quiere ver, a ver si está bien hecho. Aunque con respecto a su tradición artística si es cerrado, ahí se quedó.

F.A.P. ¿Qué es lo más contemporáneo que él hizo?

J.C.A. Hizo cosas pero no las movió, con Blanca del Barrio tenía el "Pigmalion", que es una especie de escultor, que talla un cuerpo de mujer, la mujer toma vida y él se enamora de la escultura y ella de él, y al final ella lo estrangula...

Diana. ¿Tú contaste lo de la comida? Que nos invitó a París a un restaurante.

J.C.A. Eso es muy lindo, yo ya me venía del todo para Colombia y nos invitó, yo quería hacerle una entrevista y me dijo -listo, nos vemos en la compañía a las seis de la tarde- Nos vimos con él y "hágale", caminé París con el viejo y su maletica, él adelante y nosotros atrás y decía -Ya vamos a llegar, ya vamos a llegar-. Llegamos a un restaurante tailandés -Pidan lo que quieran, yo invito- luego grabamos la entrevista... Esos son los momentos que uno valora más, de la vivencia con él, cuando él estaba relajado, oírlo hablar es muy bonito por primera vez, es una cosa maravillosa... Ese día me contó un suceso con Chaplin, Marceau se presentó en Londres una vez, me contó -Cuando yo hice gira en

Londres, yo sabía que Charlot estaba en la otra mesa, en un restaurante, yo sabía que él estaba ahí y yo me quedé así, asustado, congelado, perplejo porque Charlot estaba ahí y había ido a ver mi obra... Y yo siento que Chaplin se para ahhh... Y camina hacia mí ahhh... Y se acerca ahhh... Y me dice "felicitaciones Marceau" y me da la mano, los dos nos miramos, y yo lo admiraba, y yo le digo "felicitaciones Chaplin" y a ambos se nos salieron las lágrimas- Ese es un momento lindo, entonces que Chaplin lo admira y le dice "felicitaciones porque me ha conmovido mucho" entonces Marceau le besó la mano, y los dos se besaban las manos... Sin palabras los dos... Marceau cuenta eso con mucho orgullo, admiración mutua, y escuchar eso, los dos sentados, escuchando esa carreta, fue un momento bellísimo...

F.A.P. ¿Marceau habla mucho de Decroux?

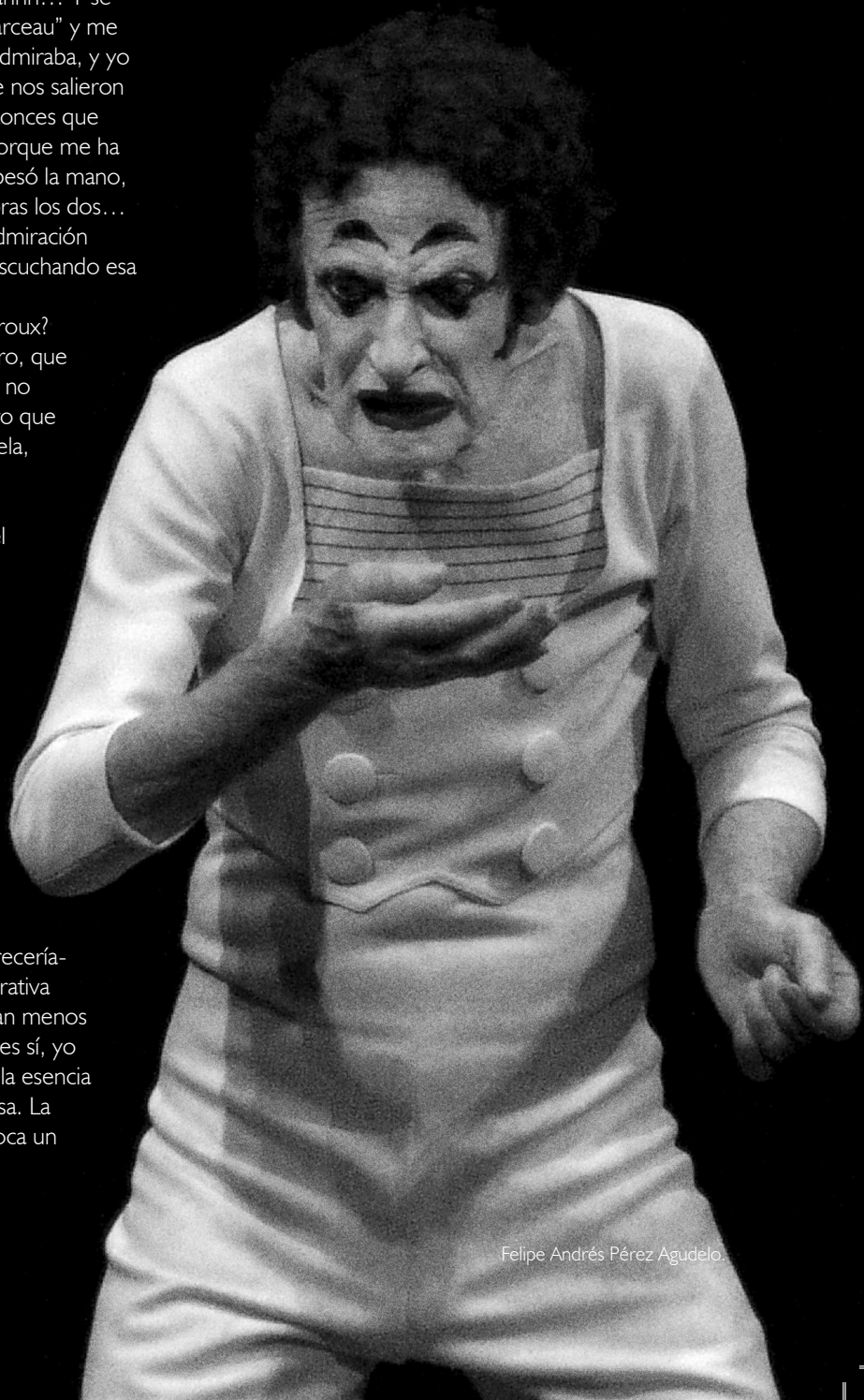
J.C.A. Claro, él dice que es su maestro, que la gramática esta ahí, esa es la herramienta, no invente más. Tanto lo admira que él instauro que se enseñara la técnica de mimo en su escuela, y la que enseñaba era la última asistente de Decroux.

F.A.P. ¿Marceau le dio clases a Michael Jackson?

J.C.A. Sí. No lo conocí, pero sí a su maquilladora que salía con un compañero del grupo (risas). Un alemán chistosísimo, loco, loco; me acuerdo que cuando estuvimos en el Japón el hombre subió una prostituta al hotel, a las habitaciones... ¡Un loco teatrero!

F.A.P. Esta es una pregunta que se la hacen muchos, ¿por qué volviste?

J.C.A. Pues uno le apuesta a este país así este llevado del putas, así los artistas no vivan con la dignidad con la que mereceríamos... Así el arte sea como una cosa decorativa para las instituciones y los presupuestos sean menos para el arte. A pesar de eso uno cree, y pues sí, yo no me quedé en Europa porque no sentía la esencia mía viviendo. Son elecciones y la mía fue esa. La Casa del Silencio lo amarra más a uno, coloca un polo a tierra y digo sí, acá me quedo.



Felipe Andrés Pérez Agudelo.

Notas

¹ **Ettiene Decroux**, Actor y Pedagogo Francés, Creador de la Técnica del Mimo Corporal Dramático.

² **Jacques Copeau**, Actor y Director teatral Francés fundó el Théâtre du Vieux Colombier, figura de peso en el teatro Francés.

³ Cineasta Francés.

⁴ Montaje realizado por la Casa del Silencio, presentado en el pasado X Festival Iberoamericano de teatro de Bogotá.

⁵ Alianza Colombo Francesa en Cali.

⁶ Grupo de teatro heredero e influenciado por Decroux con sede en París.

⁷ Definición de Stanilavsky.

⁸ Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Esposa de Juan Carlos Agudelo.

⁹ Director del Grupo Teatral Varasanta de Bogotá.

¹⁰ **Cesar Badillo**, Actor del Teatro de la Candelaria.



Agudelo, y el oficio del Actor Gestual en Colombia. El Heredero de Marceau.