





# COLECCIÓN GRANDES CREADORES DEL TEATRO COLOMBIANO



**MinCultura**  
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD  
PARA TODOS**

DIRECCIÓN DE ARTES • ÁREA DE ARTES ESCÉNICAS • PROGRAMA NACIONAL DE ESTÍMULOS



# *Teatro Tecal*

*30 años*

*El entrenamiento del actor en los espacios abiertos a partir de la experiencia del Teatro Tecal, uno de los grupos con más trayectoria en esta práctica teatral en Colombia*

COLECCIÓN GRANDES CREADORES  
DEL TEATRO COLOMBIANO



**PROSPERIDAD  
PARA TODOS**

**Ministra de Cultura**  
**Viceministra de Cultura**  
**Secretario General**  
**Directora de Artes**  
**Asesor Grupo de Teatro**  
**Equipo Área de Teatro**

Mariana Garcés Córdoba  
María Claudia López  
Enzo Rafael Ariza  
Guiomar Acevedo Gómez  
Manuel José Álvarez  
Sonia Abaúnza Galvis  
Gina Agudelo Olarte  
Miguel Ángel Pazos Galindo  
Sonia Abaúnza Galvis

**Coordinación Editorial**

Primera edición, noviembre de 2012  
Bogotá, D. C., Colombia

ISBN: 978-958-9177-80-8

- © Ministerio de Cultura de Colombia  
Grupo de Artes Escénicas
- © Dirección de Artes  
Área de Artes Escénicas  
Programa Nacional de Estímulos
- © Teatro Tecal
- © Crispulo Torres B., autor

Fotografías: Archivo de Teatro Tecal

Edición y diseño editorial:

TALLER DE EDICIÓN • ROCCA® S. A.  
Carrera 4 A No. 26 A - 91, oficina 203  
Teléfono/Fax: 243 2862 - 243 8591  
taller@tallerdeedicion.com  
www.tallerdeedicion.com

Impresión y acabados:

IMPRENTA NACIONAL DE COLOMBIA

© Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción, total o parcial  
de su contenido sin previa autorización por escrito del Ministerio de Cultura.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA • PRINTED AND MADE IN COLOMBIA



*Teatro Tecal*  
30 años





# C O N T E N I D O

PRESENTACIÓN	11
INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO 1. EL TEATRO DE CALLE EN EL MUNDO	19
1.1. El carronato de Tespis: la máscara, la voz y los coturnos	19
1.2. El circo romano y la espectacularidad sangrienta	27
1.3. Las pantomimas y la túnica molesta	30
1.4. Las naumaquias	33
1.5. En la Edad Media: el teatro sobrevive en la plaza pública. Entre la irreverente carcajada carnavalesca, el escenario múltiple, el drama y los misterios religiosos en el atrio	35
1.6. En el Renacimiento: la “Comedia del arte”. El <i>canovaccio</i> y la improvisación	40
1.7. Llegan los <i>zanni</i> , el <i>boom</i> de las putas y el demonio de Arlequín	40
1.8. Expulsión de los cómicos	46
1.9. Un canovaccio de la “Comedia del arte”	46
1.10. Los arcos triunfales y las fiestas Schillerianas de la Alemania del siglo xix y la puesta masiva rusa en los albores del siglo xx	49
1.11. Llegaron los rusos	50
1.12. Contracultura de los años sesenta, “Mayo del 68”	54
1.13. Del Living Theatre de Julián Beck hasta los muñecones del Bread and Puppet de Peter Shuman	55
1.14. En los inicios del siglo xxi	58
CAPÍTULO 2. EL TEATRO DE CALLE EN COLOMBIA	61
2.1. Del teatro sagrado precolombino al teatro misionero	61
2.2. Los “Ditirambos” criollos	63
2.3. El santuario de Monserrate le debe su vida al teatro	65
2.4. Entre el teatro misionero y las mojigangas festivas	66

2.5. La mojiganga libertaria	73
2.6. En la modorra vida colonial: entre autos sacramentales, alegorías y juras al rey	74
2.7. El teatro callejero colombiano en estos tiempos	76
<b>CAPÍTULO 3.</b>	
<b>TEATRO TECAL, ENTRE EL TEATRO FESTIVO Y EL TEATRO URBANO DEL PERFORMANCE Y EL HAPPENING</b>	81
3.1. Las primeras obras	87
3.2. Segunda etapa: un teatro para sala	94
3.3. Tercera etapa: “Galería del amor” y la ruptura estética	98
3.4. Cuarta etapa: La búsqueda de la imagen fragmentada	103
3.5. Los tiempos de la Red Capital de Teatro de Calle	113
3.6. Conclusiones	114
<b>CAPÍTULO 4.</b>	
<b>EJERCICIOS Y REFLEXIONES</b>	117
4.1. Recopilación de ejercicios creados para el entrenamiento de un actor en los espacios abiertos	117
4.2. Primer módulo: “los entrenamientos” (ejercicios)	120
4.3. Segundo módulo: las diferencias y el convite (ejercicios)	122
4.4. Tercer módulo: la actuación. Juegos de improvisación	130
4.5. Cuarto módulo: una dramaturgia a la intemperie y componentes de la puesta en escena (reflexiones)	134
4.6. Quinto módulo: estructuración del ejercicio final	140
4.7. Apuntes finales (reflexión)	142
<b>CAPÍTULO 5.</b>	
<b>“EL TEATRO EN ESPACIOS ABIERTOS ES UN RETO” (TRES ENTREVISTAS)</b>	149
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	171
<b>TRES OBRAS DEL TEATRO TECAL</b>	175
Kurt y los vampiros	175
El álbum (Instantáneas a color)	189
Mujer virtual	
(Historia diminuta en forma de noticiero)	203

# PRESENTACIÓN



Con treinta años de dedicación exclusiva al teatro, este grupo resalta entre los que se han dedicado a la indagación del arte dramático en los espacios públicos. La entrega y rigurosidad con que ha asumido la investigación de las formas del Teatro de Calle, ha determinado su asistencia a muchos festivales del mundo en este género, y le ha valido el reconocimiento institucional y de sus pares.

La colección *Grandes Creadores del Teatro Colombiano* rinde un homenaje a este grupo con la publicación de la investigación que durante todos estos años sus directores, Crispulo Torres y Mónica Camacho, han desarrollado acerca del entrenamiento de los actores en espacios públicos y las características que tiene el Teatro de Calle de nuestro país.

Su espíritu pedagógico, también, ha hecho parte de los objetivos de este grupo y por él han pasado varias generaciones interesadas en la práctica del teatro en calles, espacios abiertos y no convencionales. Claro que ello no ha sido óbice para que también hayan incursionado en el teatro de sala, en donde sus temáticas remarcan elementos de las culturas urbanas colombianas.

Obras, producciones, proyectos académicos y pedagógicos, trabajos de gestión y circulación de la práctica teatral han servido de pretexto para que instituciones como el Ministerio de Cultura, el otrora Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, Festival Internacional de Manizales, la Alcaldía de Bogotá y el Congreso de la República, los hayan distinguido con reconocimientos como el Premio Nacional de Dramaturgia (1998), seleccionado en la Antología de Teatro Contemporáneo colombiano (1997), Mejor obra de espacios abiertos FIM (1998-1999), seleccionado en la Antología de los mejores montajes del siglo xx en Colombia (2000), Medalla al Mérito Simón Bolívar en el grado de Comendador (2005) y Medalla al Mérito Cultural (2006), entre muchos otros.

MARIANA GARCÉS CÓRDOBA

Ministra de Cultura

*Por la calle voy hilando el collar de mi pasión  
Por la calle, voy contando las monedas de mi amor  
Por la calle voy buscando la humedad de la razón  
Por la calle voy tirando la envoltura del dolor  
Por la calle voy volando como vuela el ruiseñor  
Por la calle voy cantando con mi traje mi canción*

*Y de nuevo en la calle me remiendo la ilusión  
Y de nuevo en la calle yo me muerdo el corazón  
Y de nuevo en la calle yo me vuelvo aparador  
y me ofrezco en barata, sin abonos sin fiador  
Y de nuevo en la calle yo me creo lo que soy  
Y pintándome de bueno voy cantando mi canción”.*

CANCIÓN *JUGAR A LA VIDA*,  
INTERPRETADA POR AMPARO OCHOA (MÉXICO)

*A Mónica Camacho,  
quien con sus claras ideas y su cálida ternura hizo posible recorrer y meditar  
durante tanto tiempo estas calles y estas plazas de la ciudad.*

*Al Teatro Tecal, mis colegas callejeros:  
aquellos andariegos y secuaces juglares que conciben el teatro nuestro de cada día.*

*A Dios, por permitirnos llegar hasta aquí.*



# INTRODUCCIÓN

Hace poco al Teatro Tecal, uno de los grupos profesionales de la ciudad dedicado al teatro de calle, llegó una pedagoga musical a realizar una práctica investigativa sobre el uso de la voz en esta modalidad teatral. Después de estar con ellos más de un año y participar en el montaje de *La ópera de los tres pesos*, la conclusión más importante a la que se llegó es que permanentemente el actor de calle pone en alto riesgo su voz por la falta de una técnica específica, ya que en el teatro en espacios abiertos el uso de la voz y del cuerpo es absolutamente distinto al teatro en la sala.

Ante la falta de técnica para el manejo de la voz, algunos maestros de esta modalidad teatral han llegado a plantear que el teatro de calle no debe usar texto, o que los actores tienen que tener unos “vozarrones” (volumen y poca proyección) tal y como la de los vendedores ambulantes, en un falso espejismo e idolatría de la llamada “cultura popular”, sin tener en cuenta que estos vendedores, al corto tiempo, deforman y deterioran su voz en exceso, lo que termina en una completa afonía, ronquera y escasez de volumen. Como se lee en un programa del taller del grupo, hablando sobre la formación actoral: “las mujeres terminan con voz de ‘hombre’ y los hombres con voz de ‘tarro’”<sup>1</sup>.

El Teatro Tecal es consciente de estas carencias y por esta razón, desde hace años, viene realizando una serie de investigaciones con su equipo de actores y directores sobre el entrenamiento del actor para el teatro en los espacios abiertos.

Sobre algunas de estas investigaciones y ante el auge del teatro callejero en nuestro país en los últimos años, hemos decidido hacer este material ya que consideramos de vital importancia exponer algunas de las inquietudes más frecuentes en el teatro callejero, para que los actores y actrices encuentren algunas reflexiones

1 Programa del taller permanente de actuación del grupo. Archivo Tecal.

hechas por uno de los grupos en Colombia con mayor experiencia en este campo y pueda servirles como guía para su formación.

Cuando Tespis, en su carromato, recorría los caminos y los templos de Grecia realizando los famosos ditirambos a Dionisos, dando origen al teatro occidental actual, seguramente lo primero que se le ocurrió fue ubicar un personaje parado sobre unos *coturnos* que dialogaba con el coro y utilizaba una máscara de fauno. En dicha *máscara* colocó un pequeño *embudo* para que, esperaba, se ampliara la voz del actor y así pudiera ser escuchado por toda la audiencia ceremonial. Tespis estaba inventando el teatro occidental junto con tres asuntos que aún hoy son motivo de búsqueda para la gente del teatro de la calle: la voz (lo verbal y lo sonoro), la máscara (lo gestual y lo expresivo) y los coturnos (la altura, el volumen y la espectacularidad).

¿Se requiere de algún tipo de preparación especial para un actor de calle distinta a la de un actor en la sala? Y si es así, ¿cuál es?

A partir de estos y otra serie de interrogantes que el Tecal viene haciéndose durante casi todo el 2010 en su sala, en la plazoleta del Chorro de Quevedo y en San Antonio del Tequendama, el grupo con veinte años de experiencia efectuó una investigación teórico-práctica, con reflexiones y ejercicios. Ese material, extraído de la investigación mencionada —entrenamiento de un actor en espacios abiertos—, fue el que nos sirvió de base para el escrito final.

El Teatro Tecal, así como ha visto que es obligación de los actores de la calle adaptarse y hacer uso de los medios tecnológicos, también ha observado que es necesario crear técnicas de entrenamiento y de actuación específicas, que permitan el buen uso de la voz y del cuerpo de una manera profesional.

Esta investigación, de otro lado, apunta a reconocer un teatro que se viene realizando en los espacios abiertos, cada vez con mayor profesionalismo en nuestro país, por varios grupos y colectivos que han elegido la calle como su lugar de creatividad y de encuentro con el público.

En Grecia, el teatro nace bajo los sagrados espacios abiertos; en Roma, el teatro se mantiene al aire libre con sus tragedias, sus célebres pantomimas y naumagias e inclusive el circo romano. En la Edad Media, el teatro sigue su aventura en la plaza pública entre los carnavales, las juglarías, los misterios y el drama religioso.



En el Renacimiento, el teatro participa de la cultura festiva y abierta con la "Comedia del arte", el teatro de corral, las mascaradas palaciegas y las mojigangas populares. En los siglos XVIII y XIX, el teatro de la calle se reinventa en los arcos triunfales alemanes, en las "shilleradas" o en las paradas masivas del mundo ruso; en el siglo XX, las calles se ven inundadas de *happenings*, *performances*, teatro invisible, teatro de asalto, etcétera., en medio de las grandes revoluciones culturales de los sesenta y las protestas contra la guerra de Vietnam.

Actualmente esta aventura creativa la continúan grupos como Bread and Puppets y San Francisco Mime Troupe, en USA; Els Comediants, la Fura del Baus y Els Joglars en España; El Royal de Luxe en Francia, y docenas de grupos más, quienes vienen realizando un teatro que despierta el fervor de los espectadores en el mundo. En los grandes festivales internacionales la presencia de estos colectivos ha revitalizado la escena, dándole un sentido masivo y catártico que sorprende y llama la atención. Es el caso de Els Comediants con su espectáculo *Los demonios*, en 1988, en la plaza de Bolívar de Bogotá y ante más de cincuenta mil espectadores, exorcizando con fuego y ángeles caídos del cielo la tragedia sucedida pocos años antes en el Palacio de Justicia. En el pasado reciente, por ejemplo, vimos al colectivo francés Royal de Luxe con su muñeca gigante, moviendo a millones de espectadores en una ciudad como Santiago de Chile, en un juego lúdico espectacular.

En Colombia, los grandes festivales como el Iberoamericano y el de Manizales han llegado a ser grandes gracias al carácter de fiesta pública que le imprimen los grupos de teatro de calle y a la posibilidad de llegar a grandes cantidades de público, permitiéndole a estos eventos adquirir arraigo y sentido de pertenencia en sus ciudades.

Grupos como el Teatro Tecal, Taller de Colombia, Teatro Tierra y Ensamblaje, entre otros, son grupos que desde hace más de veinte años han asumido el teatro en espacios abiertos como un reto estético y como una aventura creativa que viene dejando grandes resultados en el arte dramático en Colombia.

Dramatúrgicamente innovadores, con puestas en escena que revitalizan y refrescan la escena colombiana y espectáculos que han quedado grabados en la memoria de la ciudad como *La cabeza de Gukup* del Taller de Colombia; *Los súcubos* del grupo la Papaya Partía; *El circo invisible* y *La nueva prehistoria* del Teatro Tierra; *Domi-*

*tilo, el rey de la rumba y El álbum del Teatro Tecal; Memoria y olvido de Úrsula Iguarán y Las tres preguntas del diablo enamorado de Ensamblaje Teatro, etcétera, espectáculos que han trascendido la escena nacional y se han convertido en paradigmas de la dramaturgia colombiana*<sup>2</sup>.

En el primer capítulo, la recopilación de esta investigación va acompañada de una corta reseña de algunas experiencias de los espectáculos callejeros en la historia del teatro universal, que creemos indispensable que una persona ubicada en la etapa de aprendizaje del teatro al aire libre conozca; en el segundo capítulo, hablamos de algunas experiencias específicas en la historia del teatro callejero en Colombia; en el tercer capítulo, planteamos una breve reseña de la historia del Tecal; y en el cuarto capítulo, se encuentra la recopilación de un taller teórico-práctico realizado en el bello pueblo de San Antonio del Tequendama, donde buscamos recoger ciertos ejercicios y reflexiones que el grupo y sus integrantes vienen planteando a partir de una serie de preguntas sobre determinados tópicos de esta modalidad del teatro, intentando auscultar la manera como cada uno de ellos viene enfrentando la preparación de un actor de calle.

De igual manera, en el capítulo quinto agregamos tres entrevistas a tres directores de tres grupos de teatro de calle en Bogotá, hechas en el 2010 para el periódico *Espacio Abierto*, de la Red Capital de Teatro Callejero. Estas sirven para entender las distintas motivaciones y dificultades que enfrentan los diferentes grupos de teatro al aire libre.

Por último, anexamos tres textos creados especialmente para la calle: *Kurt y los vampiros* (un texto inédito que aún no se ha estrenado ni publicado), *El álbum* y *Mujer virtual*, dos de los principales montajes del Tecal, con los que participó en importantes festivales del país y del mundo; igualmente, estos dos textos se han publicado en varias recopilaciones.

2 Carlos José Reyes. *100 Hitos del Teatro Colombiano*. Bogotá: IDCT, Editorial D'vinni Ltda., 2000.

# CAPÍTULO 1

## EL TEATRO DE CALLE EN EL MUNDO

### 1.1. El Carromato de Tespis: la máscara, la voz y los coturnos

**E**n esta investigación no vamos a hacer la historia del teatro, lo cual es una labor ya hecha y no es el objetivo de esta exploración. Nos interesa dar una ojeada a algunos momentos de esta historia desde el ángulo del creador de la calle, desde sus necesidades y sus problemas más complejos cuando enfrenta una puesta en escena.

Como lo planteamos en la Introducción, se dice que desde sus orígenes el teatro nació en los espacios abiertos, en Occidente, en las famosas dionisiacas, cuando Tespis y su afamado carromato llegaban a cada uno de los lugares sagrados de Grecia, entonando sus cantos ceremoniales y contando los sucesos principales de Dionisos, el rey de la uva y de las tierras.

Cuenta la leyenda que Tespis, quien en su carromato o nave iba de ciudad en ciudad en el 535 a.C. (posiblemente presionado por Pisístrato para que replanteara un poco el ritual a Dionisos y lo hiciera más dinámico), se puso, actuando como Dionisos, una máscara con un tubo especial para amplificar el sonido de su voz y se subió en unos coturnos con la idea de que lo pudiera ver la mayor cantidad de público.

Desde un principio los creadores del teatro se vieron abocados a indagar sobre los asuntos de una puesta en escena en espacios abiertos. Cuando Tespis hizo esto estaba creando uno de los primeros y primitivos *micrófonos*, afrontando uno de los asuntos más delicados del teatro de calle: la voz. Con esto intentaba amplificarla para llegarle a grandes públicos. Con la máscara, además de aprovechar su carácter sagrado y espiritual, buscaba provocar el engrandecimiento del gesto del personaje y con los coturnos buscaba altura. Estas fueron las primeras indagaciones sobre los artificios del teatro: el sonido, la máscara y la altura, tres de las constantes en la búsqueda actual de los actores en la calle.

Darío Fo, actor y dramaturgo italiano, premio Nobel de literatura en 1992, dice en su libro *Manual mínimo del actor* lo siguiente sobre los mecanismos inventados por los griegos:

... Existe en Nápoles una pintura pompeyana que representa a un actor poniéndose un coturno en el pie y semejante menudencia posee una suela de unos treinta centímetros de altura. El recurso eleva notablemente la estatura del actor. Para disimular esta especie de zanco, llevaba una especie de túnica hasta el suelo.

El actor también se preocupaba de agrandar los hombros, unos veinte centímetros cada uno. A veces los hombros se erguían mediante un relleno muy tupido que llegaba a la altura de la oreja y, por tanto, el cuello se encontraba exactamente donde termina la cabeza. Hablo de casos de deformación máxima. Se recurría a estos agigantamientos cuando se quería que una divinidad o un héroe, como Heracles por ejemplo, aparecieran en escena.

En este caso, la cabeza comenzaba a partir de la frente del actor; es decir, la máscara se colocaba en la cabeza como un gran sombrero; la boca del actor se hallaba en el cuello de la máscara y hablaba a través de unos velos. Tenían otro truco. Al elevar el cuerpo, los brazos, que asomaban por la clámide o la toga, resultaban cortos, torpes y se requería que tuvieran unas dimensiones creíbles.

TEATRO TECAL



Entonces el actor sujetaba de las muñecas unas manos falsas articuladas, parecidas a las de los maniqués de pintor o a las de las marionetas: bastaba con mover la muñeca desde dentro de la manga para dar una impresión de discreta semejanza con la realidad. Con estas artimañas, el actor lograba ganar hasta dos metros de altura o dos metros y medio. Y no hay que olvidar que la estatura media de una mujer o un hombre griegos era inferior en aquella época a un metro y cincuenta centímetros. No obstante, parece que conseguían moverse con cierta agilidad como la del Odín con zancos<sup>3</sup>.

Y además del micrófono primitivo, los griegos trabajaron la altura, el volumen y la solidez. Una de las diferencias del teatro de calle con el de sala es que, en la calle, una obra corre el riesgo de volverse masiva. No siempre, pero generalmente, son espectáculos concebidos para ser vistos por miles de personas, no más allá en Grecia se habla de veinte mil o treinta mil espectadores. En la sala esto se puede controlar con la capacidad de sillas, está *full* y ya no puede entrar más público, en la calle no hay puertas que controlen esto. Igualmente la disposición del público no es cómoda como en la sala, ni es frontal. En la calle, la escena puede ser semicircular o circular, puede ser itinerante, estacionaria o múltiple. Entonces las obras tienen que estar dispuestas a esta "masividad", obras para ser vistas por cantidades considerables del público y desde cualquier lugar. Por esta razón, los creadores de calle se ven obligados a buscar alturas (a través de estructuras o zancos) y volúmenes (engrandecimientos).

Sigamos esta descripción de los mecanismos del teatro griego con Darío Fo, gran conocedor del teatro de la plaza pública:

Este agigantamiento extraordinario con respecto al público era ya bastante turbador, pero no contentos con el efecto obtenido con las prótesis de prolongación, los actores griegos cultivaban el efecto jugando con el escorzo [...].

3 Darío Fo. *Manual mínimo del actor*. Gráficas Lizarra, S.L., 1998.

TEATRO TECAL



No olvidemos que en el teatro griego, el lugar que hoy se destina al público sentado en el patio de butacas no existía, al contrario, todos se disponían a lo largo de un graderío muy empinado, que en una sala actual llegaría hasta el paraíso.

Por tanto, los espectadores contemplaban a los actores de arriba a abajo; esto es, en escorzo. Los hombros de los actores estaban prolongados en exceso precisamente para explotar dicho efecto de escorzo. Para exasperar la ilusión de que los personajes eran más grandes, se aprovechaba la proyección de la sombra y, para ello se utilizaban grandes espejos. Parece que el término “reflector” (*anar litaras* en griego) proviene de la función de dicho sistema: “aparatos que reflejan la luz”; de hecho, se preparaban grandes discos de madera (escudos gigantes) a los que se pegaban laminillas de mica reflectante.

Los espejos eran móviles y así se conseguía perseguir el desplazamiento del sol para captar sus rayos y proyectarlos sobre el espacio escénico. La escena se mantenía en sombra, de forma que se pudiera manipular la luz indirecta como un moderno cañón de seguidor.

[...] Gracias a la situación del teatro, ya bien entrada la tarde, la escena estaba completamente en sombra, pero con los espejos reflectantes se conseguía proyectar la luz exactamente sobre los actores con un ángulo de inclinación estudiado.

También se conseguía reflexionar el haz de luz haciéndola pasar por dos dispositivos: un espejo colocado en el lomo de la colina capturaba el sol y proyectaba sus rayos sobre otro espejo inferior que lanzaba la luz casi rasante al escenario. Así se realiza un gran efecto que exaspera el escorzo. De hecho, si alargo la sombra que un objeto proyecta, obtengo la impresión de que dicho objeto se ha hecho más alto. Al iluminar así a los actores, con la expansión de la sombra, se garantiza el efecto de agigantamiento<sup>4</sup>.

4 “... el Teatro de Epidauro, la pendiente que presenta es realmente desconcertante. La escalinata es tan empinada que da vértigo. Si uno tropieza, corre el riesgo de caer rodando directamente hasta el fondo. La planta de la escena posee forma circular con un diámetro algo más dilatado que un proscenio normal de hoy. Unos doce metros y, luego, de pronto, la rampa de la escalinata que sube perpendicularmente”.



Cuán importante era para los griegos el teatro. Cantidades de recursos y tiempo debieron de utilizar para realizar sus búsquedas y hallazgos teatrales.

Imagínense, los griegos utilizaban este efecto para dar sentido y significado a sus personajes, según el mismo Darío Fo, la deformación de la imagen valía para personajes de dioses y grandes héroes. En cambio, los actores que tenían papeles de personajes humanos evitaban exagerar con estos trucos, ya que estos restaban credibilidad al personaje y al actor que debía interpretarlo.

Cuando realizamos esta investigación no encontramos ningún ejemplo de grupo o montaje de calle, en la actualidad, que trabaje de esta manera con la luz del sol: espacios escénicos ubicados estratégicamente a la sombra para dirigirles rayos de sol y ampliar algún personaje o causar algún efecto.

Sigamos con esta fascinante mirada de Darío Fo, uno de los últimos juglares del siglo xx sobre los artificios de los griegos:

Pero los recursos y hallazgos de los teatreros griegos no se limitan a los zancos ni a los escorzos con efectos de iluminación. Se puede decir que los griegos ya habían inventado casi todo lo que hoy se utiliza en el teatro: tramoya escénica, maquinaria, torretas, grúa, dispositivos giratorios, carras, efectos sonoros y fuegos artificiales<sup>5</sup>.

Termina Darío Fo aconsejando la lectura de la historia del teatro en los griegos, donde, entre otras cosas, se ilustra que los creadores de los espectáculos se inquietaban también por atenuar el viento que escindía transversalmente y, para eso, plantaban en hilera un gran número de cipreses en la cúspide del anfiteatro, de forma que constituyeran una valla viva y consistente contra el viento.

5 Darío Fo. *Manual mínimo del actor*. Gráficas Lizarra, S.L., 1998.

[...] Para conseguir efectos semejantes, los maquinistas griegos se servían de altísimas torretas, grúas de largos brazos, prótesis de dimensiones excepcionales, carretes y tiros con gran número de poleas de reenvío y cabrestantes. Estos artesanos teatrales se habían hecho tan hábiles con la práctica, que conseguían trasladar suspendidas en el aire naves de grandes dimensiones con diez dioses dentro, como sucede al final de *Filoctetes*, cuando de pronto aparece el dios en el vehículo-carro; el "Deux ex machina", expresión que nace precisamente de este peculiar desenlace con el que se resolvía el espectáculo<sup>6</sup>.

Según Darío Fo, parece que en el teatro de Eurípides se llegó a abusar de la maquinaria y no había personaje que entrara a la escena por su propio pie. Montados en máquinas, los protagonistas y los demás personajes aparecían volando. De este exceso hace burla Aristófanes en *Asamblea de mujeres*, cuando el protagonista se para frente a la casa de Eurípides, le grita "sal Eurípides", y le insiste: "te decides a salir o quieres que te vaya a buscar a toda máquina"<sup>7</sup>.

No deja de causarnos admiración la cantidad de mecanismos y artificios inventados por los griegos ante la necesidad de afrontar los problemas más importantes de una puesta en escena hecha en espacios abiertos. Esta experiencia nos debe servir de guía para los actuales creadores del teatro callejero. Máquinas que volaban, naves que cargaban diez o doce dioses, máscaras, tubos que servían de megáfonos, coturnos para ganar alturas, prótesis y tocados para ganar y ampliar la imagen de los dioses o héroes, conocimiento y manejo de la luz del sol para aprovecharla en bien de la escena y de la obra y hasta el manejo del curso del viento para beneficio del mismo espectáculo.

Los griegos tocaron todos los aspectos del teatro hecho en espacios abiertos, aspectos que incluso en los tiempos modernos no se han tocado (la luz del sol y el curso de los vientos) y que es necesario que las personas interesadas en el teatro de calle estudien con más detenimiento, pues seguramente encontrarán allí un gran aporte y grandes conocimientos sobre lo que obliga una puesta en escena al aire libre.

6 Ídem.

7 Aristófanes. "Asamblea de mujeres". En: *Las once comedias*. México: Editorial Porrúa, 2001.

Es una gran lección, ya que una obra teatral en la calle nos exige tener idea no solo de los mecanismos del teatro, sino también del clima del lugar donde se va a realizar la faena, el lugar escogido, la puesta del sol, y el espacio de las penumbras para aprovecharlas en bien de un espectáculo. El desconocimiento de estas leyes de la naturaleza y de los lugares puede hacer que un simple vientecillo se lleve fácilmente años de trabajo.

## 1.2. El circo romano y la espectacularidad sangrienta

Sobre la época romana, además de su teatro, nos llaman la atención los espectáculos de circo, las pantomimas y las naumaquias. Nos atrae su espectacularidad, su gran producción y los elementos que hacían de estos un gran acontecimiento social y político en la vida romana.

Indiscutiblemente el circo romano fue un cruel espectáculo que tuvo la oposición, un poco débil y ambigua, de algunos intelectuales que alzaron su voz ante estas carnicerías de hombres y fieras organizadas para divertir a la plebe. Cicerón, el gran orador, se preguntaba: “¿Qué placer puede representar para una persona culta ver cómo un hombre débil es despedazado por una fiera fuerte y gigantesca o cómo un hermosísimo animal es atravesado por una jabalina?”. Séneca, el gran autor romano, manifestó repetidas veces su repulsa ante estas matanzas.

Veamos lo que nos plantea el catedrático español José María Blázquez Martínez, investigador de la historia romana:

En el Imperio Romano uno de los espectáculos más populares fue el acoso de fieras, celebradas generalmente en los anfiteatros.

El más antiguo espectáculo de lucha de fieras de que hay noticia en Roma data del año 186 a.C. y tuvo lugar unos 80 años antes de que se introdujeran los combates de

gladiadores. La afición por este espectáculo sangriento pervivió por lo menos hasta el s. VI. En el año 469 los emperadores León y Artemio prohibieron que se celebrasen en domingo. En el año 536 el emperador bizantino Justiniano decretó que los cónsules debían ofrecer al pueblo acosos de fieras<sup>8</sup>.

Aproximadamente setecientos años duraron estos espectáculos, lo que nos indica la afición de la gente por estas distracciones sangrientas. Grandes puestas en escena que requerían de una gran producción y de cantidad de hombres y recursos a su servicio.

Este espectáculo era variado en su composición; unas veces se exhibían solo fieras, otras luchaban éstas entre sí, y frecuentemente con hombres; se simulaban también en el anfiteatro auténticas cacerías de animales salvajes.

En los juegos pagados por Pompeyo intervinieron 18 o 20 elefantes, 500 o 600 leones y 410 fieras africanas de otras especies; y en los de César 400 leones y 40 elefantes. Los datos que conservamos de época imperial indican que las luchas de fieras gozaron cada vez de más aceptación y de que los emperadores para congraciarse con el pueblo de Roma y apartar su atención de los problemas acuciantes de la vida ordinaria no escatimaban dinero en gastos. Augusto dio en su vida 26 juegos organizados por él, y se sacrificaron 3.500 fieras de África, que era la principal abastecedora de los animales salvajes. El emperador Tito, en el año 80, montó unas fiestas que duraban 100 días para celebrar la consagración del anfiteatro Flavio, que tenía cabida para 40.000 o 45.000 espectadores; en un solo día se presentaron 5.000 fieras y durante estas fiestas se mataron 9.000 animales. Trajano, en el año 107, celebró el triunfo sobre Dacia, la actual Rumania, con unas fiestas que duraron 4 meses, en las que intervinieron 11.000 fieras que lucharon contra 10.000 hombres<sup>9</sup>.

8 José María Blázquez Martínez. Tesis *Circo y fieras en la Roma antigua. Pantomimas y Naumaquias*. [En línea] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=7048&portal=114>

9 Ídem.

Eran espectáculos creados para congraciarse con su pueblo, un pueblo que veía en la muerte y el sacrificio una catarsis y un homenaje a los dioses.

En los anfiteatros no sólo se exhibían fieras, luchaban éstas unas contra otras o contra hombres, sino que también se simulaban auténticas cacerías; la mejor conocida está descrita en la citada Historia Augusta, con ocasión de las fiestas organizadas por el emperador Probo; dice así: “El espectáculo se dispuso como sigue: grandes árboles, arrancados con sus raíces por los soldados, se colocaban sobre una plataforma de madera de gran extensión que se había recubierto de tierra. De esta manera, todo el circo, plantado de modo semejante a un bosque, pareció florecer con la frescura de las hojas verdes. En seguida soltaron por todos los caminos mil avestruces, mil ciervos, mil jabalíes, mil gamos, mil gamuzas, mil cabritillos salvajes y otros animales herbívoros en tanta cantidad cuanto les fue dado alimentar y encontrar. Hecho esto, dejaron penetrar en el bosque a la plebe y cada uno se apoderó de lo que quiso. Otro día, Probo hizo soltar de una vez en el anfiteatro a cien leones de largas crines...<sup>10</sup>.

Por ejemplo, en un estudio de cine contemporáneo se creaba un bosque, con sus caminos y sus animales, para simular una persecución, para representar una auténtica cacería con animales sacrificados y hombres muertos.

El poeta Calpurnio describe una fiesta dada por Nerón, en la que el suelo se abrió y de los abismos salió un bosque maravilloso con árboles resplandecientes por el oro y surtidores olorosos, poblado de fieras de lejanos países. En los juegos que organizó Septimio Severo, en el año 202, la palestra se transformó en pocos momentos en un barco gigantesco, que inmediatamente se desencuadró, quedando sobre la arena

.....  
10 Ídem.

700 fieras, leones, panteras, osos, bisontes y avestruces, que fueron sacrificados en los 7 días que duró la fiesta<sup>11</sup>.

Abrir los suelos, reproducir de manera realista bosques con sus olores naturales, descuadernar barcos inmensos en la arena, permitiéndonos el paso de setecientos animales, dan cuenta de una maquinaria productiva y tecnológica que cualquier creador de teatro de calle tiene que tener en cuenta. Es necesario saber que hace dos mil años los romanos efectuaban inmensos espectáculos con inimaginables tecnologías artesanales comparables a los grandes espectáculos modernos de grupos como el Royal de Luxe, o Els Comediants en las inauguraciones de los campeonatos mundiales o los Juegos Olímpicos de Barcelona. Igualmente cualquier creador debe interrogarse sobre los conceptos rituales y propios de la condición humana, que convierten a la muerte y a las sangre en una catarsis colectiva “purificadora” y en un mecanismo del poder reinante.

### 1.3. Las pantomimas y la túnica molesta

En los anfiteatros romanos presenciaban los espectadores otros tipos de diversiones, como las pantomimas y las naumaquias, estas últimas no siempre celebradas en ellos. Pantomimas protagonizadas por “actores” no actores que, casi siempre obligados, se arriesgaban hasta a morir para el deleite del público romano. El elemento de la sorpresa, la exigencia del riesgo real, la espectacularidad que permite que aparezcan y desaparezcan, ante los ojos de los espectadores, bosques y ejércitos completos, nos recuerda la relación que hay entre carnaval y muerte desde los inicios de la sociedad.

Continuemos con este cruel relato de nuestro emérito catedrático José María Blázquez Martínez de la Universidad Complutense:

.....  
11 Ídem.



En las pantomimas los actores eran generalmente criminales, condenados a muerte, entrenados para estos tipos de espectáculos. Los actores solían salir a la arena vestidos con túnicas bordadas en oro, con mantos de púrpura y coronados con coronas doradas. De pronto, los vestidos se inflamaban y los delincuentes morían abrasados. El populacho romano había bautizado a semejantes mortíferos vestidos con el nombre de “túnica molesta”.

Otras veces, como a los cristianos, a quienes Nerón en el año 64 echó la culpa del incendio de Roma, se les embadurnaba de resina y de pez y ardiendo se convertían en auténticas antorchas humanas, que iluminaban la noche.

Los escritores de época imperial han conservado datos sobre estas pantomimas que a nosotros se nos antojan espeluznantes, pero que hacían las delicias de los espectadores de los circos.

Muchas veces las pantomimas ponían en escenas hechos famosos de la Historia Romana o mitos. Nuestro poeta Marcial, que también pintó los espectáculos de la capital del Imperio, vio a un criminal disfrazado de Mucio Escévola, con una mano colocada sobre el fuego, hasta que este se la abrasó toda<sup>12</sup>.

Realmente eran espectáculos de una gran factura que exigían una cantidad de recursos para realizarse. Una vertiente del teatro callejero actual recurre a la espectacularidad utilizando grúas, fuego, agua, pólvora, aparatos y efectos que hacen sacudir los sentidos del espectador, sometiendo a sus actores y artistas al riesgo y al peligro permanente de accidente o muerte. Esta corriente sobre todo se da en Europa, tal vez heredera directa de esta espectacularidad sangrienta del circo y las pantomimas romanas. Hoy encontramos espectáculos donde el público a veces es levantado y sometido a experiencias sensoriales, cercanas a la muerte, como en una especie de *reality* que nos recuerda las cacerías y las pantomimas romanas.

12 Ídem.



Leyendo este material surgen una serie de interrogantes en nuestras reflexiones del teatro callejero, y uno de ellos es esta contradicción entre espectacularidad y representación. Séneca se queja del todo vale del circo romano para lograr su espectacularidad, pero también esa queja nos da cuenta de la crisis del teatro romano ante tamaña competencia. Tal vez esto explica que las obras de estos dramaturgos romanos se llenan de sangre en un desespero por atraer al público que se aleja cada vez más de la representación teatral, al no encontrarla tan atractiva.

Obviamente que esta discusión no la vamos a tratar aquí, pero la nombramos como constancia de que es una de la grandes inquietudes de los creadores del teatro de calle en estos tiempos, sobre todo ante una sociedad expectante de la espectacularidad, que sus actores sean consumidos por el fuego para el deleite y el regocijo de la sociedad, tal como los condenados romanos con su "túnica molesta".

#### 1.4. Las naumaquias

También se representaban mitos obscenos y alegres, como el rapto de Europa por el toro. A veces la arena se inundaba de agua y se convertía en un lago, donde se celebraban combates navales. Conocemos una serie de naumaquias gracias a los historiadores Tácito y Suetonio.

La más antigua conocida data del año 46 a.C. La organizó Julio César con motivo de los juegos triunfales que celebraron ese año su triunfo sobre los enemigos. El dictador mandó hacer en el Campo de Marte un gran lago artificial, donde se enfrentaron una flota tiria y otra egipcia. Participaron 1.000 soldados y 2.000 remeros en cada flota; los barcos eran de dos, tres y cuatro remos.

En el año 2 el emperador Augusto, para festejar la consagración del templo de Marte, organizó una gran naumaquia celebrada en un lago artificial; este lago medía 533

metros de largo y 357 de ancho. Combatieron 30 naves grandes de los atenienses y de los persas, más un número mayor de pequeños barcos. El número de participantes fue de 3.000 combatientes, sin contar los remeros.

El emperador Claudio en el año 52 organizó un gran simulacro de combate naval, para celebrar la terminación de las obras que unían el lago Fucino, mediante un canal, con el río Liris. En el combate celebrado en el lago participaron 19.000 combatientes, repartidos en dos flotas, siciliana y rodia. Las orillas del lago, al decir de Tácito, estaban llenas de balsas para impedir que el numeroso público, que se apiñaba en las orillas, se cayera al agua. Las balsas estaban ocupadas por destacamentos de las cohortes pretorias, que eran la guardia personal del emperador. El propio emperador Claudio, acompañado de la emperatriz Agripina, presidió el espectáculo<sup>13</sup>.

Si escuchamos bien, este tipo de producciones hechas hace más de dos mil años, con diecinueve mil combatientes en escena, arenas de circo convertidas en lagos, peces y monstruos marinos, son las que logran impactarnos por su tamaño y su capacidad de producción, teniendo en cuenta que la tecnología y los elementos técnicos eran más escasos que los actuales. Aún hoy no encontramos esta capacidad de producción en los grandes espectáculos europeos, así exista un gusto por este tipo de presentaciones.

Ya en el advenimiento del mundo moderno, encontramos espectáculos similares, según nuestro emérito catedrático, demostrándonos que estos no eran de exclusividad de los romanos:

Recordemos que aún en 1550 el rey Enrique II de Francia celebró una naumaquia en Ruán, en 1755 se celebró en Valencia una naumaquia entre los Puentes del Real y de la Trinidad, con motivo del centenario de la canonización de San Vicent Ferrer.

13 "Nerón en el año 57 o 58 convirtió la arena del anfiteatro levantado por él en el Campo de Marte en un gigantesco lago, donde se exhibieron toda clase de peces y monstruos marinos, y se reprodujo un encuentro naval entre persas y griegos, que recordaba los de las Guerras Médicas...". Ídem.

Igualmente en 1807 se celebró en Milán una naumaquia en honor a Napoleón y en el Parc Monceau de París, aun existe una naumaquia rodeada de una columnata.

[...] Durante los siglos XVIII y XIX, en varios parques de Inglaterra se simulaban batallas navales con barcos a escala, que también recibían el nombre de naumaquias. [...] En 1993, obra *Gladiators* del Festival de Teatro Clásico de Mérida en el anfiteatro romano de esta ciudad se planteó como una naumaquia<sup>14</sup>.

Uno de los integrantes del Tecal recuerda que en la primavera de 1986, en Rostov, Alemania, tuvo la oportunidad de ver una especie de naumaquia frente al mar Báltico, donde se narra la historia de un personaje de la región similar a Robin Hood. Allí participaban cerca de dos mil habitantes de la comarca y concluía con la captura y ahorcamiento de este ladrón-héroe, después de una batalla naval real en el mismo Báltico, que utilizaba juegos pirotécnicos en lugar de armas, en las altas horas de la madrugada. En medio de la investigación tuvimos la oportunidad de ver una serie de fotos, traídas por este integrante del grupo, que hacen parte del archivo del Tecal y que ilustran parcialmente y nos dan una breve idea de lo que pudieron ser estas pantomimas y naumaquias.

### **1.5. En la Edad Media: el teatro sobrevive en la plaza pública. Entre la irreverente carcajada carnavalesca, el escenario múltiple, el drama y los misterios religiosos en el atrio**

Iniciamos con estas palabras de Paolo Beneventi, en su hermoso libro *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*, quien se basa en el historiador romano Quintiliano para hablar del ocaso del teatro imperial:

14 José María Blázquez Martínez. Tesis *Circo y fieras en la Roma antigua. Pantomimas y Naumaquias*. [En línea] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=7048&portal=114>

En realidad, el teatro de la Roma imperial llega en muchos casos a rivalizar con el circo por la crudeza y violencia extrema de los sucesos que en él se desarrollan. No solo exhibiciones sexuales «en vivo», sino también «muertes en directo», cuando en la última escena de las representaciones trágicas el actor protagonista era sustituido a veces por un condenado a muerte que era de hecho ajusticiado ante los espectadores.

No es de extrañar, pues, que en numerosas ocasiones los Padres de la Iglesia alzarán severas voces de condena contra el teatro. También la censura moral con respecto a los actores, una tradición del mundo romano, es retomada y hecha propia por el Cristianismo.

Ya el Papa San Clemente (S.I) sostiene que el escenario donde se representan las comedias «es un púlpito de pestilencia»; San Cipriano (S m) condena las tragedias «porque ofrecen malos ejemplos a través de los crímenes que ilustran», y Teófilo, patriarca de Alejandría y contemporáneo de Agustín, se pronuncia contra las representaciones teatrales, aun cuando se relacionen con la historia sagrada.

Tertuliano, otro frecuentador asiduo del circo antes de la conversión, expresa alrededor del 200 d.C. su intransigente condena al teatro, publicando “De Spectaculis”, texto fundamental para comprender, incluso en los siglos siguientes, la posición de los cristianos.

En el Concilio de Arles del 314 se proclama la excomunión no solo para los actores profesionales, sino también, en general, para cualquiera que suba a declamar en un escenario<sup>15</sup>.

Entonces, si en el mundo cristiano, en plena Edad Media, se ataca al teatro, ¿este dónde se mete para poder sobrevivir?

El mundo cristiano le teme al teatro y lo prohíbe, pero lo usa y lo permite en las

15 Paolo Beneventi. *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*. La Habana: Editorial Alarcos, 2003.

fiestas y en los carnavales. El teatro se admite en los espacios abiertos, con mucho recelo. En realidad, podríamos decir que no se admite, sino que sencillamente no se puede evitar en la representación de los misterios religiosos, en el teatro sacro, en los autos sacramentales, en las representaciones que se realizaban en las iglesias o en los atrios de las mismas.

Sobre esto, en el Capítulo II, sigue diciendo Paolo Beneventi: "Niños en el teatro cristiano medieval" (Supervivencia de las formas teatrales en la Alta Edad Media

Tras la caída del Imperio Romano, el teatro en la Europa Occidental, así como gran parte de las manifestaciones de la cultura antigua, parecen desaparecer. Las últimas noticias al respecto refieren esporádicas exhibiciones de mimos en las casas patricias. Hay también intentos, como el de Teodorico, de revivir la tradición de los grandes espectáculos en Roma. Pero la invasión de Italia por los longobardos (568) parece asestar el tiro de gracia a todo género de actividad teatral.

Durante siglos, el panorama de Occidente es sacudido por guerras, penurias, invasiones y cambios continuos en el plano político; la vida de las poblaciones desciende a niveles de mera supervivencia, el comercio y los trueques entre las diversas regiones se interrumpen casi por completo, el poco de cultura que resta es confinado a los monasterios, mientras que, a menudo, ni siquiera los reyes y los nobles saben leer y escribir. En tal contexto, sin embargo, el teatro sobrevive, o es posible al menos rastrear lugares y momentos en los que están presentes elementos que pueden definirse como teatrales<sup>16</sup>.

El carnaval irreverente y liberador momentáneo de la Edad Media sirve de cueva para que el teatro se ampare y se revitalice:

.....  
16 Ídem.

Durante las fiestas, que miden cíclicamente el transcurso de las estaciones en la pobre economía campesina, la comunidad interrumpe el ritmo monótono y por lo general muy duro de la vida cotidiana para participar con entusiasmo en acontecimientos extraordinarios. Se aflojan los frenos morales, se hacen cosas que en tiempos normales no son permitidas y se come y se bebe de manera exagerada (algo que resulta realmente excepcional cuando a menudo falta el pan cotidiano).

La fiesta significa también cantar, bailar y disfrazarse, sobre todo para encarnar personajes simbólicos como el Carnaval, la Cuaresma y el Año Viejo. Bajo el nuevo aspecto del calendario cristiano se renuevan tradiciones antiquísimas y se repiten mascaradas, ritos y ceremonias de origen prerromano o bárbaro. Durante las fiestas medievales se afirman formas espectaculares que después sobreviven casi inalteradas hasta los umbrales de la civilización industrial<sup>17</sup>.

Según Paolo Beneventi, con el paso del tiempo se comienzan a definir “especializaciones”: juglares, ministriles y cómicos, más que titiriteros o saltimbanquis de feria. Por ejemplo, los trovadores son auténticos literatos que logran ascender en la escala social, pero hasta el 1500, la suerte general de los actores de oficio continuará siendo en extremo precaria. Su ingreso a las ciudades y la posibilidad de presentarse dependen de la tolerancia de las autoridades. “Por lo general, se les considera vagabundos y delincuentes, y cuando mueren son sepultados en tierra no sagrada”<sup>18</sup>.

En 1140, Benedetto, un canónigo de San Pedro en el Vaticano, describe así la intervención de los niños de la Schola Cantorum durante la fiesta de la Kalendae de enero:

Muchísimos son los niños y chicos que toman parte en la vida de la Iglesia, como monaguillos y miembros del coro, pero también como canónigos desde la edad de catorce años (cf. Heers 1990,75). Ellos, en determinados períodos del año, están

17 Ídem.

18 Ídem.

entre los protagonistas principales de las llamadas fiestas de los Locos, de los Inocentes, de los Niños, de los Diáconos, del Asno, etc. Muchos nombres para definir costumbres y tradiciones muy difundidas en toda Europa, cuya característica principal consiste en derribar el orden jerárquico habitual.

Para ello, en tales ocasiones se elige obispo o rey, por ejemplo, a un loco, a un niño, a un inocente, a un asno. Tales fiestas, en las que participan en masa el clero y los fieles, a menudo trascienden y se dan la ocasión para intemperancias y actos licenciosos que provocan la indignación de las autoridades eclesiástica...<sup>19</sup>.

En esta historia, el teatro se refugia en las fiestas y carnavales callejeros y allí sobrevive al duro ataque de la cristiandad. Aprovecha los temas religiosos y desde el mismo atrio de la iglesia sobrevive y se renueva. Recordemos los novedosos escenarios múltiples, colocados a la salida de los oficios religiosos, donde se podía ver una gran estructura de madera que en su primer nivel representaba el infierno, en su segundo nivel la tierra, en el tercer nivel el limbo y, en el más alto nivel, el cielo. Los personajes se movían de acuerdo al pasaje representado. La Virgen y ángeles eran representados por las jovencitas virtuosas de la región, el diablo por un solo actor, por uno de estos juglares del camino, al cual se le llamaba no solo por sus habilidades histriónicas, sino porque al considerarse un oficio indigno y pecaminoso, este era el más indicado para tal papel. Lo más seguro es que al ser el poseedor del talento escénico, resultara siendo el protagonista de estos pasajes bíblicos, ganándose el afecto del público e invirtiendo el sentido de los pasajes representados.

Este teatro, esta cultura carnavalesca del "mundo al revés", al decir del investigador ruso Mijail Bajtin en su estudio famoso sobre la cultura popular y la carcajada irreverente de la plaza pública en Françoise de Rabalais<sup>20</sup>, permite que el mundo medieval se abra hacia el universo moderno, hacia el renacimiento y hacia el humanismo del siglo XVII.

19 Ídem.

20 Mijail Bajtin. *La Cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral editores, 1974.

## 1.6. En el Renacimiento: la “Comedia del arte”, el *canovaccio* y la improvisación

No pretendemos abarcar toda la experiencia de la “Comedia del arte” en un capítulo, eso es imposible, lo que queremos es llamar la atención del actor de calle sobre uno de los grandes momentos del teatro occidental, originado en el carnaval medieval y en la plaza pública del Renacimiento, enmarcado en doscientos años, siglos XVI y XVII. Este momento influenció y sirvió de fuente a los grandes escritores del teatro italiano, del Siglo de Oro español, del teatro isabelino y del teatro de la comedia francesa.

Ferdinando Taviani y Nicolás Sescure, en sus agudos estudios de la “Comedia del arte”<sup>21</sup>, nos muestran cómo ante el agotamiento del teatro en las cortes los actores de la calle deciden inventarse sus propias obras y tomarse la escena a partir de la improvisación. Estos juglares, que vienen del carnaval y de la cultura festiva, van creando una serie de guiones, de *lazzis* (pequeños números cómicos) y rutinas que van haciendo las delicias del público del Renacimiento.

La “Comedia del arte”, es decir el teatro de la plaza pública, propone importantes elementos técnicos como los arquetipos, las máscaras, la improvisación y el *canovaccio* (guiones). Aparecen personajes como Arlequín, Don Pantalón, Colombine y una gama de criados, audaces y pícaros que nutren la escena de la plaza pública. La herramienta de la improvisación adquiere una importancia tal, que aparecen tratados y los primeros escritos y métodos para adquirir las virtudes de esta<sup>22</sup>.

## 1.7. Llegan los *Zanni*, el *boom* de las putas y el demonio de Arlequín

Dejemos que sea el mismo Darío Fo, heredero directo de esta comedia, quien nos cuente algunos aspectos de la historia que nos interesa:

21 Ferdinando Taviani. “La improvisación en la Comedia dell’Arte: testimonios”. En: *Quehacer Teatral*. No. 2. Bogotá, 1987.

22 Ídem.



Tomaré como referencia un monólogo que hice por primera vez en un teatro de Roma hace unos años: se trata del “Fiambre del Zanni”.

El fragmento, que recoge claves de finales del siglo XVI, presenta a un Zanni muerto de hambre que, desesperado, se imagina comiéndose a sí mismo. Ante todo conviene acordar el origen histórico y social del Zanni.

Zanni es el apodo que daban los venecianos, en el siglo XV, a los campesinos del valle del Po, y en particular a los de los valles de Bérgamo. Zanni deriva del nombre Gianni, Giovanni, y está ligado a un momento determinante de la historia de Venecia. Allí, en efecto, a principios del siglo XVI, ocurrió un hecho extraordinario: el nacimiento del capitalismo moderno.

El Magnífico, origen de la máscara grotesca del noble venido a menos, era un banquero. Las familias más importantes de Florencia son familias de banqueros: no es casual que quien se apropió definitivamente del título de descubridor de las Américas fuera un Vesputcio, vástago de una familia de banqueros, quienes, al subvencionar la segunda, tercera y cuarta expedición de Colón, enviaron al hijo Amérigo para que controlase que el genovés no se quedara con nada. Resulta sintomático que América –la del Norte– lleve el nombre de un banquero.

Gracias a la genialidad de los banqueros de entonces, en Venecia inventaron la “maona”. Era el paquete de acciones comerciales ofrecidas en venta a los ciudadanos, y –por primera vez en la historia de la humanidad– ya no son los reyes, los príncipes, los duques quienes organizan las guerras, sino los bancos, que naturalmente involucran a todos los ciudadanos pudientes y arrojados.

Cada ciudadano se convierte en participante y, sobre todo, en provocador de guerras. Guerras de colonización, claro. En efecto, por aquel entonces Venecia consigue multiplicar exageradamente sus territorios, cuyos propietarios siguen siendo sus ciudadanos, miembros de las Repúblicas de Génova y Venecia que, a causa de la enorme cantidad de tierras adquiridas, se ven obligados a emigrar a Turquía, Oriente Medio, Oriente Bajo, Oriente Alto, Grecia, Irán, Irak, Siria, Líbano, etc.



Esta gente logró que se desarrollara también la economía de su tierra materna gracias al restablecimiento de la esclavitud. Los géneros alimentarios llegaban a los mercados de toda Italia a mitad de precio, lo que llevó a la ruina a los campesinos, los Zanni sobre todo. Como ya no conseguían vender sus productos, tuvieron que abandonar sus tierras y emigrar en gran número a Venecia y Génova: diez mil, se calcula, llegaron en tres años a la laguna, un éxodo increíble, si se piensa en la escasa población de la época: diez mil varones y diez mil hembras obligadas a seguir a sus Zanni<sup>23</sup>.

El universo burgués aparece con todas sus consecuencias, sigamos el relato de Darío Fo:

Veinte mil personas que invaden una ciudad de poco más de cien mil habitantes, como era entonces Venecia. Es lógico que los pobres desgraciados se convirtieran en personajes importantes que perturban el clima de un ambiente. Provocan resentimiento y desprecio, y en seguida son víctimas de burlas y mofas, como suele ocurrir. Se vuelven los chivos expiatorios de cualquier malhumor, como toda minoría indefensa que se respete: hablan mal la lengua de la ciudad, son desastrosos, tienen una voracidad desesperada y se mueren de hambre, sus mujeres aceptan los trabajos más humildes, hasta de putas (el de criada es un mercado ya saturado)<sup>24</sup>.

El nuevo cosmos burgués, con sus secuelas de emigración y hambre, es tratado en la escena y forzosamente revitalizan el teatro de los juglares, obligándolos a alternar nuevas temáticas y nuevas formas propias para un mundo capitalista naciente y voraz que revienta los conceptos feudales y patriarcales en crisis. Y este universo, burgués y advenedizo, es el que se vuelve motivo de burlas y mofas, con todas sus nuevas relaciones, nuevos gustos y nuevos protagonistas.

23 Darío Fo. *Manual mínimo del actor*. Graficas Lizarra SL, 1998.

24 Ídem.

Así, los Zanni morían lentamente de hambre. El personaje que os voy a presentar es precisamente un Zanni que cuenta su hambre. Desesperado, imagina que se come un pie, una mano, un testículo, un glúteo. Por fin, introduce una mano en su estómago, arranca las tripas, se las come, vaciadas, limpias por supuesto, levanta los ojos hacia el público, advierte que están los espectadores, y decide que no estaría mal zamparse a alguno de los presentes, la toma con Dios y hace comentarios más bien explícitos que es inútil que os adelante, y por fin se lanza en una tirada pantagruélica que es el fragmento de su pesadilla final.

El texto es de origen francés. Sabemos que la máscara de Arlequín es fruto del injerto del Zanni de Bérgamo con personajes diabólicos farsescos de la tradición popular francesa; como ya he dicho, encontramos por primera vez a Arlequín en París, a finales del siglo XVI, en un escenario gestionado por cómicos de la “Comedia del arte” Italiana llamados los “Raccolti”, los recogidos. El actor que interpretaba la primera máscara de Arlequín, y que ya hemos conocido, se llamaba Tristano Martinelli y había nacido en Mantua<sup>25</sup>.

Dice Darío Fo que el término “Arlequín” nace de un personaje medieval llamado “Hellequin” o “Helleken”, y que tiempo después se convierte en Harlequin-Arlekin. Igual cuenta que en la tradición popular francesa de los siglos XIII-XIV hallamos a este personaje, descrito como un demonio grosero y escandaloso y que como todo diablo que se respete es un gran inventor de burlas y de estafas. Continúa diciendo que se cruza también con el “homo selvaticu”, recubierto de pieles o de hojas según la zona y las estaciones. Este personaje a veces era cándido y torpe y otras listo como un mono, ágil como un gato o violento como un oso enfurecido.

Sumando y mezclando todos estos caracteres, tenemos el Arlequín de Tristano Martinelli, una especie de fauno que farfulla en la lengua lombarda del Zanni trufada de expresiones de argot francés.

.....  
25 Ídem.

Salían a escena agrediendo al público con palabras obscenas y gestos groseros inauditos. Martinelli, en pleno diálogo de amor entre el caballero y su dama, se bajaba los calzones y se ponía a defecar, tan tranquilo, en el proscenio. Después recogía con las manos el resultado de sus esfuerzos (se trataba casi siempre de pan de castañas templado) y se lo arrojaba al público, chillando con risotadas: “¡Trae suerte!... ¡Aprovechaos!”. Creo que nació entonces la expresión francesa de “¡Mierda!” para desear buena suerte a los actores.

Otras provocaciones eran fingir orinarse en el público, caerse encima de las primeras filas, lanzar objetos a la platea, disparar con culebrinas y cohetes sobre los espectadores.

Hay un guión que describe el derrumbamiento de toda la escena, con sus tarimas y practicables derrumbándose sobre las cabezas de los actores. En el último instante, unas cuerdas sujetan todo antes de que caiga. El efecto de pánico estaba asegurado.

El Rey Enrique III estaba literalmente enamorado de este nuevo género de teatro, y se volvía loco por el Arlequín de Tristano Martinelli, le invitaba a menudo a la corte y lo cubría de regalos y muestras de afecto. La reina fue madrina de sus hijos. De tanta simpatía se aprovechaba Arlequín, que se permitía atacar con bromas satíricas más bien pesadas a hombres políticos, aristócratas y prelados, seguro de no recibir castigo. Esto de la sátira política introducida en la “Comedia del arte” es una noticia que desconocen muchos investigadores especializados. En tiempos de Molière, el segundo Arlequín, Biancolli, solía escenificar temas y situaciones candentes, como el problema de la justicia y la injusticia. Existen dos guiones en que Arlequín es respectivamente un juez codicioso y un inquisidor fanático y al mismo tiempo hipócrita<sup>26</sup>.

.....  
26 Ídem.

## 1.8. Expulsión de los cómicos

Termina contando Darío Fo que hacia 1675 casi todos los cómicos de arte tuvieron que abandonar Francia, aunque por breve tiempo, y no por sus chistes, a menudo groseros. Lo que ya no se podía soportar era su juego satírico sobre las costumbres, las hipocresías y la bajeza política del tiempo.

El poder no resiste a la risa... de los demás... de los que no tienen poder. En todo el siglo XVII la comedia a la italiana triunfó en toda Europa. Unas cuantas compañías, las más prestigiosas, continuaron vagando por Europa pasando por Dinamarca, Holanda, Bélgica, Inglaterra e incluso Rusia. El impertérrito trasiego de estos grupos, con noticias sobre la alternancia de suerte y desastre, será el tema de las próximas jornadas. Algunas compañías regresaron a Italia para recuperar los módulos de la “Comedia del arte”, allí ya en declive, y enriquecidos por el inmenso bagaje recogido en el encuentro con culturas de otros países, propusieron nuevas situaciones cómicas y nuevos personajes, logrando auténticos triunfos<sup>27</sup>.

## 1.9. Un *canovaccio* de la “Comedia del arte”.

Cuenta Darío Fo este guion:

Arlequín tiene que cumplir una orden del Magnífico, su amo. Magnífico es un apelativo irónico. En efecto, este amo no tiene nada del fasto de los señores de las cortes italianas de la época. Es un noble venido a menos, arruinado, desinflado y estreñado. El Magnífico se ha enamorado de una prostituta que trata de explotarle lo más posible, sacándole el poco dinero que le queda. La prostituta concede la cita: se verán en casa de ella y harán por fin el amor. Pero el Magnífico teme no estar a la altura del

.....  
27 Ídem.

encuentro en cuanto a capacidad sexual, y hacer un papel espantoso, decide recurrir a una hechicera que le preparará una poción mágica, capaz de suministrarle vigor y fuerza. Envía a Arlequín a buscar el frasquito del líquido milagroso. La hechicera le advierte de que si el Magnífico bebe más de una cucharadita de la poción, corre el riesgo de que le estalle el falo. Arlequín negocia con la hechicera y, como buen pícaro, enreda la contratación hasta que logra pagar la mitad de la cifra acordada. Con el dinero que le sobra va a la taberna a comprar unos frascos de vino y se los bebe. Cania, salta, ríe y ebrio y atontado, bebe también el contenido del frasquito mágico. Se da cuenta, aterrado. Siente subir un gran calor desde abajo. Nota que algo superfluo está creciendo en “letanía”, de manera exasperada, tanto que los calzones no pueden contenerlo: saltan los botones, se suelta el cinturón. Pasan unas mujeres. Arlequín no sabe cómo disimular esa joroba fuera de sitio. Ve una piel de gato tendida a secar y se la coloca para ocultar el exceso.

Una chiquilla quiere acariciar al gato, Arlequín se aleja. Entra en escena un perro que lo agrede mordiendo el gato. Arroja lejos la piel del gato, perseguida por el perro. Llegan más mujeres. ¿Cómo disimular la barbaridad? Arlequín recurre a unas fajas de niño tendidas, envuelve el “exceso” como si fuera un bebé, encuentra también un gorrito, no sabe distinguir el delante y el detrás del bebé y finge acunarlo. Pasan unas muchachas que, enternecidas por lo que creen un niño, tratan de cogerlo en brazos para hacerle carantoñas. Arlequín, desesperado, trata de evitarlo. Las muchachas agarran testarudas al bebé, tiran de él. Arlequín está consternado<sup>28</sup>.

A partir de un guion como este, los actores de la “Comedia del arte” improvisaban con todas sus herramientas y toda su aguda preparación. Estos juglares se aprendían libros enteros, se llenaban de efectos y trucos, llevaban en su ajuar máscaras y vestuarios de los personajes que representaban, hablaban tres o cuatro lenguas, o si no se las sabían se las inventaban, crearon el *gramelott* (especie de jerigonza inventada, juego onomatopéyico de sonidos donde las palabras reales se limitan al diez por ciento, y el resto son balbuceos aparentemente sin sentido que, por el

.....  
28 Ídem.





contrario, señalan el significado de las situaciones), y adquirieron una gran destreza, agilidad y audacia para inventar obras por encargo para los señores feudales.

Y si no lo hacían bien, si se equivocaban política o artísticamente, podrían perder su cabeza, o el público, muy activo en ese entonces, podría reventar frutas podridas sobre sus cabezas. La leyenda habla de un cementerio en las afueras de París donde están sepultados varios bufones que perdieron la cabeza.

### **1.10. Los arcos triunfales, las fiestas schillerianas de la Alemania del siglo XIX y las puestas masivas rusas en los albores del siglo XX**

En el siglo XIX se celebran por toda Europa una serie de actividades festivas donde el teatro juega un papel importante. Por ejemplo, existían los llamados “Arcos Triunfales”, que representaban episodios de las guerras y los triunfos de los germanos. Allí, varios actores se ubicaban, casi como estatuas, representando una especie de paisaje o foto del acontecimiento a celebrar.

Así mismo, encontramos en esta Alemania las fiestas dedicadas a los personajes del escritor Frederick Schiller, llamadas la “schillerianas” según un escrito de G. L. Mosse de 1859, contenido en el libro *El teatro de calle* de Fabrizio Cruciani y Clelia Falletti, titulado “Las fiestas de Schiller, una liturgia de unidad nacional en el centenario de su nacimiento”.

La fiesta se abría generalmente con pasacalles, una costumbre más adelante transformada en norma, y a veces se alegraba con carros alegóricos sobre temas de las tragedias de Schiller, llevando diversos grupos con los símbolos de sus oficios. Las banderas no podían faltar y todos los que participaban en el pasacalle tenían que exhibir el mismo emblema. En Lipsia, por ejemplo, todos llevaban la vara de Mercurio sobre el que estaba posado un búho, símbolo del arte y del comercio. Por las noches se realizaban desfiles a la luz de las antorchas y sobre las colinas circundantes se encendían fuegos. El desfile habitualmente terminaba en la plaza del mercado, donde se pronunciaban los discursos y se brindaba en honor de Schiller y de la

nación alemana. Algunas veces, las ciudades realizaban puestas en escena especiales de particular efecto y que eran posibles por sus características urbanísticas. En Munich, por ejemplo, se usó la Feldherrnhalle, situada al final de la Ludwigstrasse, la calle proyectada por Klenze para los pasacalles. Un desfile iluminado por antorchas, de aproximadamente quinientos estudiantes, concluye frente al monumento cuya logia adornaba un busto de Schiller, circundado por los coros masculinos de la ciudad, que dieron comienzo al canto en el momento en que llegaba el desfile. Los estudiantes luego siguieron hasta otra plaza, donde cantaron himnos estudiantiles y juntaron sus antorchas hasta formar un gran fuego...<sup>29</sup>.

### 1.11. Llegaron los rusos

Ya en los inicios del siglo xx tenemos los espectáculos masivos de Moscú, donde se ponen en escena, con más de veinte mil personas, pasajes históricos que tienen que ver con la revolución bolchevique. Estos espectáculos incluían verdaderos ejércitos y barcos que representaban, por ejemplo, el momento cuando el navío Aurora se unió a la revolución popular.

Allí se esfuerzan los creadores en seguir inventando mecanismos y en el manejo de centenares de actores naturales para sus espectaculares puestas en escena. Allí se abre paso el teatro llamado *agitprop* (teatro de agitación y propaganda), que servía para llegar al pueblo en las fábricas, para crearles consciencia de clase y conscientizarlos de una manera ágil y rápida.

Aquí hay una corta relación de las formas teatrales en los espacios abiertos de aquel entonces, no solamente en Rusia, sino también en varios países europeos y en Asia:

A la historia de las fiestas, del teatro al aire libre y el teatro popular, del espectáculo y las liturgias civiles, de los Festspiele y las Exposiciones Universales, se entrelaza la

.....  
29 Fabrizio Cruciani y Clelia Falletti. *El Teatro de la calle, Técnica y manejo del espacio. Selección de Textos*. México: Editorial Gaceta, 1992.

historia de las experiencias “separadas” del teatro en sus distintas formas y la de aquellas de algún modo concernientes al teatro; pero también la del teatro político, la del teatro obrero y la del teatro Agitprop, en sus distintas formas y géneros que asume a través de los años y en situaciones geográficas e históricas diferentes.

A ello agregamos el internacionalismo que los sustancia y, en parte, los organiza. En definitiva, en la misma tensión: usar el teatro como comunicación y persuasión, o mejor, para usar términos que se correspondan con los hombres que lo han hecho, simplemente “usar” el teatro (también como auto pedagogía para quien lo hace).

Hoy se conoce mejor la historia del teatro político y Agitprop de la revolución soviética; además, numerosas contribuciones han aclarado y coloreado la alemana y también la francesa, la americana o la inglesa. El teatro del Proletkult, del Agitprop, las fiestas conmemorativas de Evreinov, el Octubre teatral de Meyerhold, las Bluse Blu; el teatro Agitprop de Weimar con Piscator; Karl-Heinz Martin, Balázs, Wangenheim y Bertha Lask, y Friedrich Wolf y las organizaciones de teatro socialista y comunista, así como los grupos de teatro y sus intelectuales; la Fédération du Théâtre Ouvrier Français, el Grupo Octubre de Prévert, la acción práctica y teórica de Jean Richard Bloch; el Vorkers Laboratory Theatre y el Federal Project, y John Dos Passos y Hallie Flanagan; el Workers’ Theatre Movement, los Rebel Players, y el Unity Theatre y los Living Newspapers con el aporte de Joan Littlewood.

Se puede conocer el movimiento en España, en la guerra civil, con las “Misiones pedagógicas” y el trabajo de García Lorca y Alejandro Casona; también María Teresa León y el teatro definido “de urgencia”; el teatro checoslovaco con los “espartaquistas”, las “Bluse Blu” y Jindrick Honze; en Polonia, en Lodz y Varsovia, hasta el teatro partisano de la Segunda Guerra Mundial que, con el “Teatro Rapsódico”, se hacía en casas privadas. Y lo que se hacía en Rumania, Yugoslavia y Bélgica. Se puede recordar la “Unión Internacional del Teatro Obrero” de 1930, en Moscú, por iniciativa de soviéticos y alemanes, franceses, checoslovacos, belgas, con sus conferencias y boletines. Además, señalamos las Olimpiadas de teatro para grupos Agitprop, tales como la de Moscú, en 1933. A estos agregamos el teatro, durante la Larga Marcha, en China.

Todos estos son teatros que planteaban problemas radicales para el pensar, pero también para hacer teatro. Por ejemplo, operan en cuanto a la tensión de una técnica que es el bagaje del teatro profesional e institucional (luces, vestuario, espacios, preparación física, preparación vocal, a lo que se suma texto y repertorio –para el teatro Agitprop hubo no solo revistas, sino también colecciones editoriales, tanto en Alemania como en Francia–). Esa tensión es rechazada por los límites ideológicos e incluso operativos, que la técnica plantea, con discusiones apasionadas y polémicas ardientes, tales como la que sostuvieron Maxim Vallentin y la redacción de la revista “Linkskurve”; o el problema del actor aficionado v el profesional; o los contrastes en la definición y el uso de la dramaturgia, y el aporte de los escritores.

Son teatros, sobre todo, que planteaban el problema del “para quién” y el “para qué” hacer teatro...<sup>30</sup>.

Nos enteramos gratamente que grandes creadores como Prevért, Brecht, Meyerhold, Jacques Copeu, Piscator, Serguéi Eisenstein, entre otros, participaron de estas experiencias o tuvieron proyectos de espectáculos al aire libre, utilizando inmensas estructuras o replanteándose la misma arquitectura teatral, como en el caso de Piscator y su “teatro total”, o utilizando la improvisación para hacer participar a los obreros sobre algún tema o noticia de moda.

Se sabe que Stanislavski, el gran maestro ruso de la actuación, por ejemplo, intentó hacer parte de un proyecto de teatro comunitario del cual no sabemos si se llevó a cabo o no. Veamos este artículo, escrito por el mismo Stanislavski en el ya nombrado libro *Teatro de Calle*, llamado “Un proyecto teatral de Stanislavski”<sup>31</sup>:

L. A. Sulerzicki soñaba con crear junto conmigo algo así como una orden espiritual de artistas. Sus miembros debían ser personas de miras elevadas, ideas amplias, de vastos horizontes, que conocieran el alma humana, que aspiraran a nobles fines

30 Ídem.

31 Ídem.

artísticos y fueran capaces de sacrificarse por la idea. Soñábamos con alquilar una propiedad, unida a la ciudad por la vía tranviaria o férrea; con agregar a la vivienda principal la construcción de un escenario y de una sala de espectadores, donde tendrían lugar los espectáculos del estudio. En los anexos de este edificio queríamos ubicar a los actores y para los espectadores habría sido necesario organizar un albergue, de modo tal, que en el precio de la entrada estuviera incluido el derecho a pernoctar en una habitación. Los espectadores debían reunirse durante un tiempo después de haber paseado por el bello parque, después de descansar y haber comido juntos en la sala común que los mismos estudiantes debían mantener, habiéndose sacudido de encima el polvo de la metrópoli, purificada el alma, el público se dirigiría al teatro. Cumplidos estos requisitos, estaría preparado para asimilar las impresiones estético-artísticas.

Los fondos para la creación de este estudio fuera de la ciudad se habrían recaudado no sólo con los espectáculos, sino también con productos agrícolas: durante la siembra y la cosecha, en primavera y verano, los trabajos del campo debían ser hechos por los mismos estudiantes. Esto habría tenido una gran importancia para el estado de ánimo general y para la atmósfera del mundo del estudio. La gente que se encuentra diariamente en el ambiente excitado de las bambalinas no puede establecer las estrechas relaciones amistosas que son necesarias en una comunidad de artistas. Pero, si además del ambiente de teatro la misma gente se encontrara en medio de la naturaleza, en el trabajo de la tierra, al aire fresco, bajo los rayos del sol, sus almas se abrirían, los malos sentimientos se alejarían y la fatiga física común facilitaría su unión.

Durante los trabajos campestres de primavera y otoño la vida teatral se interrumpiría para ser retomada nuevamente después de la cosecha. En invierno, en cambio, en el tiempo libre del trabajo creativo, los miembros del estudio deberían trabajar en la puesta en escena de las obras, es decir, pintar los escenarios, coser los trajes, hacer los modelos, etc. La idea del trabajo agrícola era un antiguo sueño de L. A. Sulericki; sin la tierra y la naturaleza, especialmente en primavera, él no podía vivir; le atraía el campo. La sección agrícola del presunto estudio debía, por lo tanto, desarrollarse

bajo la dirección del propio Sulerzicki. Naturalmente, esta fantasía quedó solo en sueños. Sin embargo, en parte logramos llevarla a cabo<sup>32</sup>.

Gracias a este libro nos enteramos de la importancia del teatro de la calle en los años de revoluciones y de guerras mundiales. El teatro se renueva en la calle, en el debate de las ideas, en el campo de batalla, allí crece y regresa a la sala tal vez mejorado y vuelto a nacer.

### 1.12. Contracultura de los años sesenta, “Mayo del 68”

En los sesenta del siglo xx, en las grandes manifestaciones de los jóvenes norteamericanos contra la participación de los gringos en la guerra de Vietnam, es normal ver muñecos gigantes que representan, a la manera de las moji-gangas de la Edad Media, pequeños y breves *sketchs* contra esta guerra. Los jóvenes y las universidades se apropian del teatro y vuelven a sacarlo a la plaza pública, donde se están dando los grandes debates.

Aquí el teatro salió nuevamente de los teatros. Se volcó sobre los lugares de la vida, en las calles. En toda Europa, en los años “del 68”, el teatro vivió nuevos modos de organizar y producir una vida cultural sentida como un territorio posible, donde poner a prueba una diferente calidad de vida. El mayo francés y la ocupación del Odeón, con las renunciaciones de Barrault; la revolución cultural china; el recorrido de Peter Brook desde la Royal Shakespeare Company hasta el Centro Internacional de Investigaciones Teatrales de París (1970); la explosión del Orlando Furioso de Ronconi y más aún: el Misterio Bufo de Dario Fo (1969), los happenings y el Dyonisus 69 de Schechner, los teatros de Agitprop y de fiesta y reuniones colectivas, dieron prueba de ello...

32 Ídem.

Al teatro comercial y también al teatro público, se contraponen el teatro como fiesta auto gestionada en el difuso generarse, en los años señalados del 68, de las fiestas, de los miles de grupos teatrales, de los teatros radicados en comunidades, de la animación teatral. Se buscaron otras situaciones en las que el teatro tuviera un sentido inmediato. Se es actor en tanto se expresan necesidades y experiencias personales; se relaciona al teatro con el sentido que se encuentra, más o menos inmediatamente, al hacerlo y al gozarlo. Se sale de los circuitos comerciales. Nacen centros culturales y aparecen festivales “distintos”, como el de Nancy (del 63) o el de Santarcangelo (del 78). Nacen en Europa y en América, experiencias de gran peso en la cultura y en el teatro y sería largo el solo nombrarlas; constituyen gran parte de la historia del teatro de nuestros años<sup>33</sup>.

### 1.13. Del Living Theatre de Julián Beck hasta los muñecones del Bread and Puppet de Peter Shuman

Creado en Nueva York, en 1951, fuera de los teatros comerciales, el Living Theatre acentúa su conexión con Antonin Artaud, buscando un rigor y una verdad que hicieran del teatro un lugar de transformación y consciencia para los actores y para el público. A fines de 1963 el teatro fue cerrado. Beck y Malina fueron encarcelados por asuntos fiscales. El Living se trasladó a Europa.

Aquí realizaron espectáculos que pertenecen a la gran historia del teatro, la participación del público fue aumentando por la necesidad de usar el teatro para crear una situación real, hasta el escandaloso éxito de *Paradise Now*, presentado en Avignón, en julio de 1968. Era un espectáculo sobre la liberación y de liberación. Un viaje espiritual y político hacia la revolución anárquica no violenta.

33 Ídem.

El Living es una comunidad que usa la sala teatral como una plaza y que sale por las calles y a los lugares donde se lucha contra la violencia y las represiones de nuestra sociedad. Llega a Brasil para llevar a sus extremas consecuencias ese modo de vivir el teatro, regresará a Europa en 1975. En Brasil, en el 70, inicia un ciclo de creaciones colectivas para intervenciones en las calles, fábricas, manicomios, etc. El ciclo *La herencia de Caín* se estructura agregando sucesivamente<sup>34</sup>.

Un teatro activo política o litúrgicamente y conceptos como teatro invisible, el *performance*, el *happening*, el teatro de asalto, el teatro guerrilla, etcétera., se constituyen en nuevas formas del arte, en espacios abiertos, que renuevan la escena mundial y logran penetrarse con un público juvenil que desea poner en tela de juicio todos los conceptos dominantes hasta ese momento, incluidos los del teatro tradicional de época.

Un elemento importante es que son formas teatrales modernas originadas en las calles y callejones. Han asumido los cambios de la dramaturgia moderna en cuanto al manejo del espacio y del tiempo, de las estructuras teatrales, de las maneras de contar y argumentar el teatro.

El *happening* aparecerá en el transcurso de la relación con el público. Este es un teatro que se va haciendo a la manera de la "Comedia del arte", con un guion inicial, diferenciado de esta porque no tiene un final. Igualmente el teatro del renacimiento es un teatro festivo que celebra, en el *happening* no se celebra nada, se denuncia y se examina, ya no se ríe; el objetivo es cuestionar y confrontar al público. Pierde su carácter festivo y busca otras maneras de llegar a la sensibilidad de los ciudadanos.

Surgen formas contemplativas como el *performance* o de confrontación y provocación como en el caso del "teatro de asalto". Se exploran modos de participación que borran las fronteras entre actor y público, como sucede en "el teatro invisible" del autor brasileño Augusto Boal, o maneras litúrgicas urbanas como el caso del Living Theatre.

Desde el punto de vista de la actividad política veamos algo de la experiencia de Peter Shumann, el creador y director del Bread and Puppet Theatre en los años sesenta y setenta del siglo xx, en el marco de la revolución cultural de "Mayo del 68":

34 Ídem.



El Bread and Puppet busca, artaudianamente, un teatro que sea cultura, necesaria y elemental como el pan. Fundado por Peter Schumann en 1960, después de ocho años en Nueva York, se estableció desde 1970 en una granja en Vermont.

Como él mismo dice: “Una obra de arte que no sea tomada a su cargo por una comunidad no me interesa”. Desde el primer espectáculo, Totentanz, la danza de la muerte, Schumann busca técnicas para contar historias con simplicidad y eficacia, poética y política; y cuando en los años 62 y 63 se encuentra con una sala en Nueva York –una pequeña sala de alrededor de 40 butacas– a los espectáculos de títeres, máscaras y pantomimas, agrega espectáculos de improvisación, teatro callejero con desfiles, espectáculos políticos y antimilitaristas; del 65 es la invención de Únele Fatso, el mascarón del poder estadounidense. En su propuesta utiliza el “cranky” (una especie de película sobre papel que se desliza entre los rodillos), títeres, marionetas, máscaras, papel maché, dibujos, zancos, desfiles, representaciones con figuras. Prepara espectáculos para ámbitos cerrados y la calle, interviene en situaciones comunitarias y en cursos de “expresividad” y de técnicas materiales. Coopera con el teatro radical, como la San Francisco Mime Troupe o el Teatro Campesino de Luis Valdez. El 1 de enero de 1968, por ejemplo, realiza en el Central Park de Nueva York una batalla de títeres gigantes. En el 69 hace una gira europea (incluidas Nancy y Roma) con un elenco de 20 a 30 personas, llevando un espectáculo del cual se hablará mucho: *The Cry of the People for the Meat*. Sigue su camino sin dejarse desviar o atraer por el éxito.

Desde 1970, se establece en una granja de Vermont. Allí realiza grandes espectáculos al aire libre, desde *Domestic Resurrection Circus* hasta *The Simple Light May Come Out From Complicated Darkness*, desde *White Horse Circus* hasta *Joan of Arc*, desde *Masaniello* hasta *The Life and Death of Oswald von Wolkenstein*. En las giras europeas se encuentra con el grupo catalán *Els Comediants*, trabaja con los italianos de *Pupi e Fresedde*; hace también un desfile en Pontevedra con el *Odín Theatret*. Al aire libre o en los teatros, en las iglesias, en carpas, por las calles, en los parques: su teatro se hace en cualquier lugar donde haya gente dispuesta a escuchar y ver sus historias<sup>35</sup>.

35 Ídem.

### 1.14. En los inicios del siglo XXI

Desde entonces, algunos de los incipientes grupos que salieron a la calle dieron el paso para convertirse en verdaderas máquinas de construcción de espectáculos, llegando al siglo XXI como poderosas industrias culturales, sobre todo en el llamado primer mundo. Es el caso del Cirque du Soleil, que empezó como un modesto grupo de calle en Canadá y se ha convertido en una especie de multinacional del entretenimiento con sucursales en Europa y USA.

Grupos como la Fura del Baus, Els Comediants de España o Royal de Luxe de Francia, inauguran juegos olímpicos, campeonatos mundiales de fútbol y los principales festivales internacionales de teatro.

En Latinoamérica son varios colectivos los que se han establecido y se han convertido en escuelas y motores de la cultura en sus respectivos países. En Brasil existen grandes redes de teatro de calle que organizan permanentemente encuentros y festivales; en Argentina, igualmente, hay núcleos que realizan una intensa actividad en festivales y parques de las ciudades; en Venezuela se hacen simposios y encuentros nacionales; en Ecuador, Perú, México, etcétera., sabemos de juglares y grupos que vienen haciendo propuestas novedosas en espacios abiertos; en Colombia hay mínimo diez colectivos y redes que vienen dinamizando la escena nacional desde la calle y el arte público (ver capítulo aparte). Hemos visto maravillosos espectáculos de Australia, Alemania, Polonia, Inglaterra y Asia que dan cuenta de un arte público vivo y temerario.

En resumen, en los inicios del siglo XXI el teatro en espacios abiertos se ha desplegado por todos los rincones del planeta. Los temas afrontan los imaginarios de la ciudad, se busca levedad y rapidez, se explora la multiplicidad y se indagan otras maneras de escenarios, se sale de lo frontal y se asume el círculo, el semicírculo, se experimenta en lo andariego, en la comparsa, en lo estacionario, las alcantarillas, y hasta en el aire (edificios y atrios son escalados, o sirven de plataforma para lanzarse al vuelo); la palabra se fragmenta y se va de lo político a lo litúrgico y viceversa.

Esta aventura del teatro de calle intenta recuperar la ritualidad urbana a partir de imágenes y metáforas, se dinamiza más que nunca la confrontación entre espectacularidad y representación, se afrontan las formas y los contenidos de manera po-

TEATRO TECAL

lémica, buscando siempre conmover y despertar sensibilidad, espiritualidad o ciudadanía política ante un universo que es cada vez más agresivo, consumista y carente de símbolos profundos y duraderos.



*La Llorona (performance)* del Teatro Tecal. En la foto: Sandra Lizarazo. 2010.



*Domitilio, el rey de la rumba, del Teatro Tecal.*

## CAPÍTULO 2

# EL TEATRO DE CALLE EN COLOMBIA

### 2.1. Del teatro sagrado precolombino al teatro misionero

**S**e dice que en nuestro país no existía el teatro antes de la llegada de los europeos, sin embargo, algunos investigadores han encontrado varios escritos de diversos cronistas que nos hacen pensar lo contrario.

Investigadores como Carlos José Reyes, Fernando González Cajiao, Marina Lamus y Carlos Araque, entre otros, han intentado descubrir, polemizar o sustentar formas de teatro precolombino que tal vez existían en nuestro país antes de la llegada de los españoles y que vale la pena tener en cuenta para cualquier creador de la calle.

El cronista español Lucas Fernández de Piedrahita<sup>36</sup> cuenta que en Ubaque (una población hermosa cercana a Bogotá, donde está ubicada una de las lagunas sagradas de los muiscas), en 1700, es decir unos doscientos años después de la llegada

36 Lucas Fernández de Piedrahita. *Noticia historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Ediciones de la *Revista Jiménez de Quesada*, Editorial Kelly, Tomo I, Capítulo V, 1973. P. 219.

de los españoles a estas tierras y donde era imposible que algún campesino o indígena tuviera oro, unos campesinos pidieron permiso a las autoridades españolas para realizar una fiesta, ya que los ibéricos viajaban hacia Bogotá a una corrida de toros para celebrar, posiblemente, la jura de su monarca.

Las autoridades les dieron permiso porque no vieron ningún peligro o asunto extraño en estos campesinos. El día indicado aparecieron, mientras los españoles se divertían en Santafé, centenares de campesinos ataviados en oro de los pies a la cabeza, fabulosamente. Según Piedrahita, iba un grupo de indígenas encabezando la procesión, disfrazados de animales, tocando flautas y tambores, en forma de chirimías, llamando la atención de dioses y vecinos. Enseguida venía un grupo de indígenas disfrazados con mascararas que interpretaban el llanto ocasionado por la falta de ayuda de los dioses, que no los ayudaban con las cosechas. Les seguía otro grupo numeroso que iba tomando chicha, estaban embriagados. Un cuarto grupo estaba disfrazado de micos y ranas, con máscaras alegres porque ya los dioses les habían oído sus ruegos. Al final, en un gran carruaje, venían los jefes caciques totalmente ataviados en oro, como la fábula del dorado.

Cuenta la leyenda que los pocos guardias españoles vigilantes corrieron a la ciudad con la noticia de que los indígenas campesinos, misteriosamente, habían aparecido ataviados con grandes cantidades de oro. Cuando llegaron los ejércitos españoles a Ubaque solo encontraron a unos campesinos laborando, vestidos con sus harapos de siempre. Por más amenazas, torturas y engaños que inventaron las autoridades y curas de Ubaque, jamás encontraron las máscaras, los trajes y los adornos de oro. Estos habían desaparecido tal y como aparecieron, misteriosamente.

Doscientos años después de la llegada de los conquistadores, esta reconstrucción nos remite a una especie de teatro ritual andariego o a una comparsa teatral sagrada. Es admirable la manera como este ritual sagrado había permanecido oculto en la memoria de los indígenas y reapareció junto con el oro, tanto tiempo después.

Además de los personajes y los roles que juega cada uno de los participantes en esta estructura dramática, es importante apreciar que aquí se manejan las máscaras del teatro que representan la tragedia y la comedia. Hay un conflicto general dramático que recorre toda la comparsa: el ruego y las súplicas a los dioses para que ayude

a los indígenas en sus cosechas, el cual se representa y se celebra cuando los dioses acceden a tales pedidos.

Es poco el material que existe al respecto, información compilada a través de los cronistas españoles; sin embargo, estas pocas frases nos permiten encontrar unos vestigios teatrales que para nosotros, quienes hacemos teatro en la calle, nos sirven por la muestra de antecedentes de un teatro ritual y sagrado, exterminado por los españoles y borrado de la historia.

## 2.2. Los “Ditirambos” precolombinos

En el excelente libro *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*, el maestro Carlos José Reyes, investigando sobre los ritos e invocaciones de los chamanes o brujos indígenas, ha encontrado la siguiente probanza escrita por el doctor Francisco Guillen Chaparro del Consejo de Su Majestad:

En cuanto a las fiestas y holguras entre ellos, no tienen más que cuando un indio brioso quiere holgarse, hace hacer mucho vino de maíz o de otras frutas que tienen y llama a sus amigos y parientes comarcanos para beber aquella chicha, y asidos de la mano unos con otros cantan cosas pasadas entre ellos, así de guerras como de muertes de sus pasados, un canto triste; y así como van cantando y bailando van otros indios estanciándoles y dándoles de beber, y el que da el vino hace la salva al otro, y que entre ellos no tienen cosa más estimada que la quieran mucho más que a sus mujeres y a sus hijos y amigos<sup>37</sup>.

37 Probanza escrita por el doctor Francisco Guillén Chaparro, del Consejo de Su Majestad, rubricada por Cristóbal García, escribano público; sección patronato, leg. 196, ramo 1º 5. Archivo de Indias de Sevilla. Juan Friede, tomo VIII. Biblioteca del Banco Popular, Bogotá, 1976, Citado por Carlos José Reyes en el libro *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008.

De acuerdo con lo anterior, dice Reyes que

Estas fiestas parecen coincidir en cierta forma, por lo menos en apariencia, con los antiguos “ditirambos” griegos, aún en lo que se refiere a las borracheras. También, como en la Hélade antigua, existía la participación de la comunidad en la evocación de batallas, muertes de grandes personajes y otros acontecimientos de importancia para la comunidad. La especificación de cómo cantaban “cogidos de la mano” muestra la solidaridad e integración de los participantes en esta danza, que podría hallarse en los orígenes de otras formas teatrales primitivas que se venían gestando en América y que se vieron interrumpidas y frustradas en su desarrollo por el antagonismo de las culturas<sup>38</sup>.

Siguiendo a Carlos José Reyes, nos llama la atención el testimonio de Fray Pedro de Aguado, cronista de la fundación de Santa Marta y de la colonización del Nuevo Reino de Granada, quien “denuncia algunos de los hechos acaecidos en esta primera etapa de la Conquista, y cuenta cómo los indígenas incluyeron en sus rituales los plantos y lamentos por el maltrato que recibieron de parte de los conquistadores”. Dice así el texto de Aguado:

Cuando algunos indios quieren rebelarse y hacer alguna alteración y otra cosa señalada, primero han de anteceder grandes juntas y concursos de gentes. En partes señaladas donde residen las más principales y allí se entretienen algunos días y noches, los cuales dependen en cantar y bailar hasta embriagarse. En estos cantan y representan los indios los trabajos que en servir a los españoles tienen, la libertad y excepción que antes tenían, la opresión en que se ven, las muertes que sus padres, hermanos, amigos y parientes recibieron en la conquista, al despojarles de hijas o hijos para

38 Carlos José Reyes. *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008.



minas y otros servicios de que los españoles tienen necesidad y el verse despojados de sus santuarios y simulacros y no tener la libertad que de antes para idolatrar<sup>39</sup>.

Y comenta Carlos José Reyes:

Sin duda las representaciones continuaron en forma más o menos clandestina después de la prohibición, como lo prueban los escritos de fray Pedro de Aguado, fray Pedro Simón, Lucas Fernández de Piedrahita y muchos otros. Por estos textos de Aguado nos damos cuenta, además, de que, aparte de tener un carácter pagano y de pretendido culto al demonio, estos “cantos y representaciones” comenzaban adquirir un sentido político que podía amenazar con la rebelión, y por lo tanto tenían que ser sofocados<sup>40</sup>.

### 2.3. El santuario de Monserrate le debe su vida al teatro

Cerca de 1560 Fernando Fernández de Valenzuela, un estudiante del Colegio San Bartolomé en Santafé, escribe una corta comedia teatral como ejercicio escolar, llamada *Laurea Crítica*, según relata Carlos José Reyes en su libro, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*<sup>41</sup>.

Por fortuna, este texto se conserva como el primero escrito en Colombia. Es una comedia hecha en los formatos en boga y allí se burla del gongorismo de moda.

39 Fray Pedro de Aguado. *Historia de Santa Marta y el Nuevo Reino de Granada*, Tomo II, pp. 102 y 103. En: Carlos José Reyes. *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008.

40 Carlos José Reyes. *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008.

41 Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. *Materiales para una historia del Teatro en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Incluso se cuenta que Fernando Fernández de Valenzuela hizo una apuesta con su hermano. Esta consistía en que si alguien montaba una de sus obras y tenía éxito, ellos harían una pequeña capilla en el cerro conocido hoy como Monserrate. Efectivamente la obra tuvo un relativo éxito en el público de Sevilla y Santafé; por ende, el autor y sus familiares le hicieron construir esta pequeña capilla, que con el transcurrir de los tiempos se convirtió en uno de los santuarios más importantes de la capital y de Colombia.

Es importante que los creadores del teatro de calle sepan que este símbolo vital de la vida cotidiana de los colombianos, durante varias generaciones, posiblemente se debe a un joven dramaturgo, lo que da cuenta de la activa participación del teatro en la construcción de la ciudad desde sus inicios; incluso se cuenta que uno de los cuadros colgados en esta iglesia es un retrato del escritor bajo el nombre de Bruno de Valenzuela, nombre al que se acogió después de asumir el sacerdocio.

## 2.4. Entre el teatro misionero y las mojigangas festivas y “paganas”

Durante la Colonia una de las formas en las que el teatro se manifiesta de manera asidua es en el teatro misionero y religioso, donde generalmente los sacerdotes católicos evangelizaban a los nativos. Se mezcla con formas negras, que nos llegan a través de los esclavos, y formas indígenas, como el ritual “Andar la tierra”, del que hablamos un poco al empezar este capítulo y que nutre mojigangas, romerías, autos sacramentales y misterios.

Por ejemplo, Fernando González Cajiao en su libro *El Teatro Callejero en Colombia*, hace las siguientes precisiones bajo el título “Las representaciones populares y el teatro callejero”<sup>42</sup>:

42 Fernando González Cajiao (compilador). *Teatro Popular y Callejero Colombiano*. Bogotá: Editorial Aula Abierta, Cooperativa Editorial Magisterio, 1997.

Antes de abordar este aparte sobre representaciones callejeras, parece importante tener en cuenta que, antes de la erección de los primeros locales teatrales en nuestro país (el Coliseo Ramírez de Bogotá solo fue inaugurado hasta 1792), las representaciones teatrales de tradición peninsular tuvieron que llevarse a cabo siempre en áreas abiertas, sobre tabladros públicos colocados en plazas o parques. Tal es el caso, por ejemplo, de una obra como la citada por la investigadora Marina Lamus Obregón en su estudio “Excomuni3n de actores artesanos en Mompox por una comedia en honor de Santa B3rbara en 1673”; en efecto, la historiadora nos narra que la cofradía de San Juan Bautista de dicha ciudad represent3 el 12 de diciembre de ese a3o una comedia “decente” en la plaza de los jesuitas, al aire libre, sobre un tablado iluminado, de noche; los actores, al contrario de lo que solemos pensar del teatro colonial como un teatro exclusivo de “3lites”, eran artesanos, plateros, sastres, zapateros, de raza variada, pardos, zambos, negros; la mayoría de estos actores fueron excomulgados porque se consideraba que la representaci3n de comedias de noche era un peligro para el alma y pretexto de promiscuidad entre hombres y mujeres del p3blico. Otro caso citado por la misma investigadora es el de la pieza “Los encantos de Medea”, representada el 4 y el 8 de diciembre de 1777 en Oca3a, pieza que dio ocasi3n a la muerte de uno de los actores, un negro esclavo, a manos del hermano de un energ3meno sacerdote.

Aunque sería dif3cil calificar estas obras de “callejeras”, por no ajustarse probablemente a esta clase de escenificaci3n como hoy la concebimos, el hecho es que estas piezas, de estilo quiz3 “convencional” para la 3poca, se representaron en 3reas abiertas hasta, por lo menos, finales del siglo XVIII y probablemente tambi3n en el siglo XIX<sup>43</sup>.

Seg3n este excelente investigador, el teatro callejero colombiano actual tiene antecedentes que no pueden desconocerse y podrían trazarse desde hace m3s de quinientos a3os:

43 3dem.

[...] entre los antecedentes republicanos podríamos citar, poco antes de la Independencia, el de las representaciones callejeras que se realizaban en la plaza de la ciudad de Cartago, con base en libretos escritos por el cura Ramón Gamba y otros aficionados al teatro; desgraciadamente, ninguna de esas obras sobrevive. También podríamos citar como ejemplo de esa búsqueda de un teatro popular, fundamentado en las raíces de la historia colombiana, en algunas de las obras escritas en la época de la Independencia por dramaturgos como Luis Vargas Tejada, quien compuso obras sobre la historia muisca con títulos como Nemequene, Sugamuxi o Aquimín representadas en el patio del Colegio de San Bartolomé; de ellas solo sobrevive Sugamuxi, pieza muy retórica que no sería comprensible sino para quienes, en esa época, estaban bien enterados del neo-clasicismo francés en boga entre las clases dirigentes; o la obra Guatimoc de José Fernández Madrid, sobre los indígenas mexicanos, que adolece de las mismas complicaciones; difícilmente podría pues llamárselas populares o realmente callejeras, pero son un intento que hay que tener en cuenta en nuestra historia del teatro<sup>44</sup>.

Igualmente, en medio de las fiestas religiosas y populares, se realizaban mojigangas y mascaradas que de manera espontánea representaban ligeras historias de corte humorístico o religioso. Gloria Triana, investigadora y realizadora de programas culturales citada por Cajiao en su libro, asegura que la mojiganga teatral nació entre los esclavos negros que vivían en la región de Sevilla, en España, cien años antes de la llegada de los españoles a América. Allí, los negros de Andalucía salían enmascarados al carnaval, llevando muñecos o ídolos de madera, mensajeros de los espíritus, que ellos llamaban “mojigangas”. Estas se convirtieron en un género de teatro independiente y así lograron llegar a América. Entonces la mojiganga, de origen africano, nos llega a través de los españoles y aquí se revitaliza y se convierte prácticamente en la única forma teatral de fácil factura para evangelizadores y nativos.

En este mismo libro Cajiao cita a Octavio Marulanda, investigador y folclorista caleño, quien encontró representación de mojigangas durante la Colonia en el área de Cali, en el Valle del Cauca. Cuenta que en 1746 se permitió una mojiganga con

44 Ídem.

once capitanes para la proclamación del rey don Fernando. Define Marulanda a la mojiganga como “una obra muy breve, destinada a hacer reír, con empleo de recursos propios de la farsa y de la pantomima, incluyendo los disfraces y las máscaras”<sup>45</sup>.



*Domitilo, el rey de la rumba del Teatro Tecal, en los patios de un colegio de Bogotá.*

En la foto: Jaime Torres y Leonardo Mariño. Fuente: archivo del grupo, 2005.

Es nominado como un teatro festivo, cantado y bailado, que se desarrolló en la plaza pública al calor de las fiestas religiosas, de las celebraciones cristianas, de las romerías a los lugares sagrados y de las procesiones de la iglesia.

.....  
45 Ídem.

En las investigaciones del Tecal tenemos testimonios que nos cuentan que no hace más de treinta años, en las esquinas de los barrios populares de la ciudad, el día de los faroles o de “las quemas”, el 7 de diciembre, se hacían fogatas y a su alrededor los vecinos se disfrazaban de diablos, muertes, campesinos desplazados, mendigos, policías, ladrones, etcétera., y desarrollaban sencillos conflictos y persecuciones que hacían las delicias del público al calor de la fogata, de la pólvora y de los grupos musicales. Incluso, algunos de estos textos se hacían en formas de versos inventados o recogidos de la tradición oral.

Así mismo, otro testimonio nos cuenta las famosas “posadas”, representación religiosa basada en los hechos de Navidad, vivida por algunos campesinos de la región de Puente Nacional (Santander). Se hacía en las calles del pueblo y representaba el momento en el que José y María llegaban a Belén, con ella a punto de dar a luz al mesías, y los dos recorrían casa por casa, buscando hospedaje. Se escogían los lugares donde se iban a realizar las paradas, se arreglaban dichos lugares con flores y viandas y se preparaban a los “actores” de la comunidad que decían textos inventados o sacados de la Biblia, textos en los que rechazaban darle alojamiento a los protagonistas con argumentos que tenían que ver con la pobreza o el exceso de personas viviendo en su casa, entre otros, y solo hasta el final el personaje elegido les acomodaba el pesebre para que allí naciera el mesías. Los fieles iban siguiendo la procesión y acompañando a los protagonistas en su angustiada búsqueda. Lloraban y reían con ellos, llevaban música, pólvora, viandas y licor, Cuando por fin encontraban el lugar, celebraban, cantaban, bailaban e improvisaban coplas.

El maestro Enrique Buenaventura, con su grupo el TEC, realizaba mojigangas. Tal es el caso de las célebres obras *A la Diestra de Dios Padre* y *El Ánima sola*, basadas en textos del escritor antioqueño Tomas Carrasquilla, quien a su vez recogió estos cuentos de la tradición popular. Una obra reciente creada en este formato por el Tecal es *Domitilo, el rey de la rumba* de la cual hablaremos más adelante.

Dice André Carreira, investigador de la Universidad del Estado de Santa Ca-

tarina, Brasil, en su estudio *Teatro al aire libre en el Brasil colonial*<sup>46</sup>, refiriéndose a su país, pero que consideramos se puede aplicar a nuestra realidad:

Cuando pensamos en los orígenes del teatro callejero casi siempre nos remitimos a los años sesenta y setenta del siglo xx, y a las experiencias del teatro militante. Pero desde los tiempos del Brasil colonial es posible identificar varias manifestaciones que podrían ser consideradas como matrices de nuestro teatro de calle. En el mismo momento en que nuestras ciudades ganaban forma, el teatro ya estaba en las calles explotando la incipiente vida urbana que comenzaba a estructurarse.

Nuestro teatro callejero nació como una herencia de las grandes procesiones medievales que aquí fue reforzada por la intensificación de los ejercicios de evangelización que constituyeron una parte fundamental del proceso colonizador. Aun cuando las villas y las incipientes ciudades brasileñas contaban con pocas calles y una estructura urbana precaria<sup>47</sup>.

Continúa este investigador contándonos cómo la voluntad evangelizadora española dio impulso a la presencia del espectáculo teatral en las calles de la Colonia.

La práctica teatral jesuítica se dio como una continuidad de la tradición de los colegios de la península ibérica, en los cuales los alumnos representaban principalmente obras escritas por los profesores de latín. La Ratio Studiorum, estructura curricular que servía de orientación a los jesuitas, indicaba la utilidad del teatro para el aprendizaje de la retórica y de la doctrina.

46 André Carreira. *Teatro al aire libre en el Brasil colonial*. [En línea] Disponible en: <http://www.telondofondo.org/descargararchivo.php?file=YXJjLz>

47 Ídem.

El gusto de los curas jesuitas por el teatro era tan intenso que no fueron pocas las preocupaciones de la jerarquía católica por los posibles excesos. Antes de ser devorado por los indios Caetés, el obispo Fernández Sardinha se manifestó, en una carta dirigida al Papa, “asustado” con ciertas “extrapolaciones” de los misioneros, que escribían las obras, organizaban las puestas en escena y no dudaban en entrar en escena y actuar. Tal fue la contribución de los jesuitas para la práctica espectacular que estos se tornaron constructores de “máquina de fuego”, artefactos pirotécnicos que daban más impacto a las procesiones y a todo tipo de presentación al aire libre<sup>48</sup>.



*La vida del joven Carbonell* del Teatro Tecal, en los patios de un colegio de Bogotá. En la foto: Jaime Torres, Jesús Pinzón, Silvia González y Sandra Lizarazo. Fuente: archivo del grupo, Octubre de 2010.

48 Ídem.



## 2.5. La mojiganga libertaria

En *Voces de Nariño* [en línea], aparece un artículo titulado “Las mojigangas de Funes y los Gaguas de Pan”, publicado en 2007 y hecho por el investigador colombiano Javier Vallejo Díaz<sup>49</sup>. Este artículo habla de las celebraciones de la fiesta de San Pedro apóstol, el 29 de junio, que coinciden con la época de cosechas en la mayoría de poblaciones de la zona alto andina de Nariño. Nos explica Vallejo Díaz que existen mojigangas en varios países del mundo, que en cada región presentan contextos distintos y que su práctica cultural es diferente. Después nos habla de las mojigangas de Funes y hace una descripción de los vestuarios y las planimetrías de estas, ya que estas ponen el acento en la danza. Allí los hombres se visten de mujeres. Sobre sus cabezas se colocan sombreros con cintas de colores parecidas a las de sus parejas, con la diferencia de que llevan adheridas dos trenzas que caen por la espalda hasta la cintura, estas son de lana y permiten feminizar aún más al personaje. Algunos, incorporan aderezos (collares, candongas, aretes o maquillajes) como parte integral del atuendo para encubrir la apariencia real del actor.

Después relata lo siguiente en el aparte titulado: “Las Mojigangas le danzan a San Pedro”:

Para las de Funes, el término mojiganga hipotéticamente comparte tres acepciones, las que permiten descubrir el simbolismo con el cual ha intervenido en la ritualidad a través de su historia. Carmen Popayán, representante del Cabildo de Funes, manifiesta que “la voz mojiganga es una deformación de la palabra mojigata que hace referencia a la persona que se oculta tras de un disfraz para realizar alguna acción premeditada, por eso se complementa con una máscara.

Igualmente, entre los danzantes y allegados al colectivo, existen relatos que asocian la presencia de las mojigangas con los abusos cometidos por los españoles amparados

49 Javier Vallejo Díaz. “Las mojigangas de Funes y los Gaguas de Pan”. En: *Voces de Nariño*. 2007 [En línea] Disponible en: <http://arturobando.blogspot.com/2009/08/mojigangas-de-funes-voces-de-narino.html>

en la potestad de dominio que tenían sobre las tierras y sus habitantes. Los invasores ingerían licor (chicha) y en su descontrol, satisfacían sus instintos sexuales en forma violenta con las indígenas. Este hecho, maduró entre los machos de las comunidades aborígenes un plan de contención de estos desmanes y fue cuando se disfrazaron con los atuendos de las mujeres y los esperaron en sus albergues. Al intento de agresión, los españoles se enfrentaron con hombres fuertes que los “castraron” violentamente o les dieron muerte<sup>50</sup>.

## 2.6. La modorra vida colonial: entre autos sacramentales, alegorías y juras al Rey

Cuenta Daniel Ortega Ricaurte en *Estampas Santaferianas*, de Guillermo Hernández de Alba<sup>51</sup>, que el día de Corpus, por ejemplo, más que un acto piadoso era una diversión casi carnavalesca. La víspera se iluminaba y se echaban fuegos artificiales; se construían altares en las esquinas y en la plaza, con árboles y animales raros traídos de diversas regiones; se preparaba “el paraíso”; se ponía a Adán y a Eva, representados por dos jóvenes, con una descomunal serpiente enroscada en un manzano. Las campanas sonaban y comenzaba la procesión. Cuenta Ricaurte que la diversión de los bogotanos debió ser inmensa al ver salir a la tarasca de enorme caparazón verde, largo rabo y grandes mandíbulas batientes manejadas por mecanismos artesanales y docenas de jóvenes adentro, amenazando con devorarse todo y obligando a correr a todo el mundo.

Detrás venía la ballena y los mampuchos que evocaban el misterio de la leyenda del profeta Jonás, a quien de vez en cuando se lo tragaban. Los gigantes eran unos grotescos monigotes de madera y pasta, vestidos de colorines y manejados por sujetos adentro. Por último, salían los carros alegóricos, tirados por hombres y que representaban escenas bíblicas, por ejemplo, el rey David con la cabeza de Goliat.

50 Ídem.

51 Guillermo Hernández de Alba. *Estampas Santaferianas*. Bogotá: Villegas Editores, 1988.

También en otras fiestas de aquellos tiempos del 1700 se celebraban los “toros encandelillados” que, con el tiempo, se transformaron en la llamada “Vaca-loca”. Una estructura de madera con cuernos empapados en aceite y encendidos, manejados por jóvenes veloces que perseguían a todo el mundo al salir de la misa, amenazando con quemarlos si no corrían. Este personaje aún sobrevive en varias fiestas colombianas.

Observemos bien, se habla de escenarios múltiples y estacionarios con un tablado principal, donde se reproduce el “Paraíso”, información que no conocíamos en estos tiempos. Otra vez el teatro se revitaliza y se reinventa a partir de la fiesta popular y las celebraciones religiosas. Ya en el siglo XVIII, en nuestra ciudad, había comparsas y gigantes. También existieron tarascas con mecanismos artesanales y gigantes que representaban breves episodios bíblicos, como la suerte de Jonás y, por último, carros alegóricos con escenas detenidas, también con pasajes religiosos.

Es una excelente información que vale la pena explorar más. Conocer estos antecedentes del actual teatro callejero colombiano se hace vital; qué bueno sería poder recomponer estas fiestas y mecanismos o seguirles las huellas en las fiestas populares de nuestros barrios o pueblos, donde figuras como las tarascas permanecen vivas, tragándose a los transeúntes.

Con lo anterior, podemos afirmar que es un gran error considerar que solamente a partir de los setenta nació el teatro de calle en nuestro país, pues estaríamos desconociendo el trabajo de muchos artistas y artesanos que contribuyeron a redimir este movimiento del cual hoy hacemos parte. También se debe reconocer que en la misma década surgieron una serie de grupos que, al salir a la calle a representar con sus obras teatrales, “estaban retomando una tradición remota, en cierta forma olvidada”, al decir del investigador Fernando González Cajiao<sup>52</sup>.

52 Fernando González Cajiao (compilador). *Teatro Popular y Callejero Colombiano*. Bogotá: Editorial Aula Abierta, Cooperativa Editorial Magisterio, 1997.

## 2.7. El teatro callejero colombiano en estos tiempos

Muchos investigadores y creadores del teatro de calle plantean los orígenes del teatro callejero apenas desde los sesenta del siglo xx, tal vez por influencia de un movimiento generado entonces en los Estados Unidos.

Todo comenzaría en los Estados Unidos allá por los años sesenta con grupos como el San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet o el Teatro Campesino. Se trataba de un movimiento contestatario, radical, que no solo se oponía al sistema político dominante, sino, también, al sistema teatral tradicional. Había que sacar el teatro de los recintos cuasi sagrados (las salas) y llevarlo a la calle para devolverlo a su destinatario real: el pueblo... El modelo norteamericano bien pronto sería imitado (en su actitud, más que en su estética) por colectivos de Europa y América Latina. Solo que, con el tiempo, el carácter combativo, crítico, fuertemente ideologizado, fue diluyéndose hasta casi desaparecer<sup>53</sup>.

González Cajiao, haciendo énfasis en su investigación, asegura que aún antes de estos acontecimientos en Norteamérica y Europa, importantes sin duda en la historia teatral reciente, en Colombia y en América Latina existían importantes actividades que podríamos denominar “callejeras” o, como algunos le llaman, “pateatrales”:

[...] Por desgracia, todavía existe el criterio de que todos nuestros desarrollos culturales han sido importados, cuando no siempre ha sido así; nuestra tradición callejera autóctona es mucho más antigua que las recientes importaciones de Norteamérica o Europa, ya no solo en cuanto a procesiones, desfiles, fiestas, regocijos y carnavales se refiere, sino en cuanto a auténticas representaciones dramáticas<sup>54</sup>.

53 Ídem.

54 Ídem.

Después, González enumera algunos pioneros callejeros contemporáneos desde la década de los cincuenta del siglo xx, empezando en Cali con Octavio Marulanda, folclorista, con la representación de *Las convulsiones* de Luis Vargas Tejada, al aire libre, ante aproximadamente unos cinco mil espectadores, en el Teatro del Bosque Popular de Cali, hacia 1953; luego habla del maestro Enrique Buenaventura, quien en 1959 representó el *Edipo Rey* de Sófocles en la Plaza de Bolívar de Bogotá, con ocasión del III Festival Nacional de Teatro, en una función que no tenía antecedentes en la capital.



*Domitilo, el rey de la rumba* del Teatro Tecal, en los parques de la ciudad de Bogotá.  
En la foto: Jaime Torres, Jesús David Pinzón y Sandra Lizarazo. Fuente: archivo del grupo, 2003.

González Cajiao también habla de la década de los sesenta, donde el actual director del Teatro Libre de Bogotá, Germán Moure, hizo parte del conjunto Bread and Puppet Theatre en Nueva York, y de allí trajo la inquietud callejera, aunque no la plasmara en ningún grupo concreto de calle.

Según Cajiao, ya en la década de los setenta, le siguió la experiencia de Rosario Montaña con el grupo de la Asociación Distrital de Educadores, ADE, en Bogotá, con la pieza de Fernando González Cajiao basada en el folclor, *La auténtica y edificante fábula del conejo y los animales poderosos*, representada en calles y plazas en 1971 y habla del Acto Latino, grupo que se dedicó, por lo menos durante cinco años, a representaciones callejeras.

Sigue enumerando la experiencia callejera de Manuel Zapata Olivella, en 1975, con una pieza representada por negros de la costa Atlántica y Pacífica, reunidos en la localidad de Lórica, en el departamento de Córdoba; la obra se llamó *Rambao*, fue dirigida por Fernando González Cajiao y siempre se representó al aire libre. También estuvo en la Plaza de Bolívar de Bogotá y en estadios de béisbol de la costa Caribe; nunca hubo libreto escrito ya que, en general, los actores eran analfabetas<sup>55</sup>.

Igualmente relaciona la pieza *El Bolívar descalzo*, dirigida por el hondureño Rafael Murillo, que llegó a presentarse en la plaza del mismo nombre en Bogotá.

Menciona al argentino Tomás Latino, establecido en la ciudad de Ibagué en 1978 y quien fundó su grupo de pantomimos llamado Teatro de la Calle; y termina hablando del Teatro Taller de Colombia, con su obra *La Cabeza de Gukup*, grupo callejero que se había gestado en Centroamérica con la dirección de Mario Matallana y Jorge Vargas ya a mediados de los setenta.

A partir de los setenta, en adelante, se fue fortaleciendo la idea de un “teatro callejero en Colombia como una modalidad teatral independiente y profesional, involucrando técnicas entonces perfectamente novedosas”<sup>56</sup>.

55 Ídem.

56 Ídem.

A este recuento tenemos que agregarle otros grupos que se dedicaron a la misma modalidad, especialmente el Tecal, con su obra en formato de mojiganga *Domitilo, el rey de la rumba*, escrita y dirigida por Crispulo Torres y con una actividad teatral de casi diez años en el Parque Nacional, todos los fines de semana, generando una verdadera tradición. De este mismo grupo podríamos mencionar también la obra *El álbum*, considerada como representativa de una era del teatro de calle.

De Medellín llegó el talentoso y joven juglar Juan Guillermo Rúa, con su obra *La comedia del centavo y medio* escrita en verso, en un tono fresco y renovador, inspirado en técnicas de la "Comedia del arte". Después aparece el grupo la Papaya Partía, con un excelente montaje llamado *Los Súcubos*, verdadero ritual de diablos y fuego. También aparece Ensamblaje Teatro, con varios espectáculos como *El Circo Invisible*, *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán* y *Las tres preguntas del diablo enamorado*, dirigidos por Misael Torres y Juan Carlos Moyano, quien más tarde crea su propio grupo: Teatro Tierra. Estos montajes dejaron profunda huella en el teatro de calle bogotano. "Hoy en día son numerosos los grupos callejeros de Colombia en Cali, Medellín, Barranquilla, Armenia, Pasto y otras ciudades y pueblos del país".

La gran diferencia entre todas estas representaciones populares tradicionales con lo que son hoy los teatros callejeros de Colombia, es que las primeras solo se realizaban en determinadas ocasiones del año y casi todas ellas estaban aun íntimamente ligadas a los rituales o a la religión, así sea en forma velada; obviamente, las representaciones tradicionales son patrimonio de la colectividad y, por lo tanto, los asistentes a estos espectáculos no tienen que dar una retribución económica; muchos teatros callejeros tienen sus fuentes en estas formas teatrales folclóricas, pero son teatros profesionales, que llevan a cabo sus representaciones en cualquier época y generalmente durante todo el año; los grupos, además, tienen varios montajes callejeros y no exclusivamente una obra, como en el teatro popular. Su ambición, sin embargo, es, como en el caso de las representaciones folclóricas, plasmar la idiosincrasia popular, atraer a las masas, representarlas y tener un público masivo; éste generalmente no paga por los espectáculos callejeros, pero los grupos tienen que financiarse de algún modo, de manera que reciben subvenciones o pagos de instituciones gubernamentales o

privadas como colegios, universidades o entidades públicas. Los teatros callejeros han conservado también la tradición –que proviene de la España del siglo xvi– de hacer pasar un sombrero entre el público para recoger algunos pocos pesos que, claro está, no alcanzan a financiar la función; es un gesto sobre todo simbólico de apoyo al teatro<sup>57</sup>.



*Domitilo, el rey de la rumba del Teatro Tecal. En la foto: Leonardo Mariño.*

57 Fernando González Cajiao (compilador). *Teatro Popular y Callejero Colombiano*. Bogotá: Editorial Aula Abierta. Cooperativa Editorial Magisterio, 1997.



## CAPÍTULO 3

# TEATRO TECAL, ENTRE EL TEATRO FESTIVO Y EL TEATRO URBANO DEL *PERFORMANCE* Y EL *HAPPENING*

**E**n la historia del teatro colombiano, en la primera mitad del siglo xx, aparece el maestro Luis Enrique Osorio, un hombre que crea su propia sala de teatro para hacer sus comedias (lugar hoy rescatado por el Teatro Libre de Bogotá, con capacidad para seiscientas personas), escribe obras y dirige sus puestas en escena, en medio de una Bogotá aldeana y recatada. Además de actuar y dirigir, contribuye con el desarrollo de la dramaturgia nacional a partir de un teatro costumbrista-cómico y político, que trataba temas locales con humor y perspicacia.

En los cincuenta llega la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, en medio de una lucha sangrienta entre liberales y conservadores que disfraza la guerra que los grandes terratenientes colombianos libran por la propiedad de la tierra. Este "reacomodamiento" de finca raíz le costó al país aproximadamente trescientos mil muertos.

Este general, populista como todos los de su época, ve la necesidad de llegarle a la gente directamente y se le ocurre traer la televisión, que por esos tiempos no había llegado aún a Colombia. El general, fascinado con este invento, hace sus discursos y los transmite, pero rápidamente se da cuenta de que él no puede dar discursos

sos todo el día y es necesario llenar una programación. Para tal asunto, le aconsejan formar actores para que representen comedias y decide traer de México al maestro Seki Sano, quien había sido discípulo de Stanislavsky.

Este hombre crea un taller de formación de actores, entre los cuales se cuentan Santiago García, Facundo Cabrera, Carlos José reyes, Delfina Guido, entre otros, quienes en los años siguientes serán los protagonistas del quehacer escénico colombiano.



*El Álbum* del Teatro Tecal, en Nam-Yan Yu (Corea del Sur). En la foto: Mónica Camacho, Jaime Torres, Vera Ramírez y Carolina Barrios. Fuente: archivo del grupo, 2005.

Al cabo de un año Seki Sano es expulsado por el mismo general, bajo intrigas locales y acusado de comunista, pero ya era tarde: el maestro había dejado su huella; habló del teatro como una profesión, como una disciplina con metodología de la investigación, enseñó el teatro y la actuación como un arte, y como todo arte, creativo e irreverente.

Sin desconocer que el teatro, de una u otra manera, siempre ha estado presente en la historia y en la vida nacional, podemos sin embargo precisar que la década de los cincuenta del siglo xx marca un viraje significativo en su desarrollo.

En efecto, en concordancia con una serie de transformaciones acaecidas en las diferentes esferas de la vida social y económica (las cuales cimentaron las bases de la urbanización y modernización del país), el teatro emprende en esta época un proceso que le permitirá desprenderse del provincialismo y del costumbrismo e iniciará la búsqueda de nuevos lenguajes, acorde con el desarrollo y las líneas de tendencias del quehacer teatral contemporáneo en el plano mundial.

De hecho, la conformación de dos grupos, el Búho en Bogotá, (dirigido por Fausto Cabrera y Santiago García) y el TEC en Cali (dirigido por Enrique Buenaventura) permitirá, según modalidades específicas, adelantar la búsqueda de formas escénicas modernas y originales. El Búho se comprometerá con la asunción directa del teatro europeo y norteamericano más decididamente vanguardista (Ionesco, Adamov, Tennessee Williams, O'Neill, Ghelderode, etc.), mientras el TEC desarrollará un proyecto combinado: de un lado escenificación de los clásicos antiguos y modernos, y del otro a partir de novedosas concepciones de la puesta en escena, realizará afortunadas adaptaciones teatrales de cuentos y tradiciones populares, iniciando así una original exploración en pos de un teatro nacional. El punto culminante de esta empresa será, en su etapa inicial, la obra "A la diestra de Dios padre", basada en un relato homónimo de Tomas Carrasquilla<sup>58</sup>.

58 Manuel Pardo. *Diccionario del teatro Colombiano*. 1990.

En los sesenta, estos y otros creadores que se van sumando, generan obras que dan cuenta de la historia y del acontecer del país: *Soldados*, *Montecalvo*, *Bananeras*, *El Abejón mono*, entre otros.

También en los sesenta algunos de estos directores son expulsados de su lugar de origen, de la Universidad Nacional, o de la Escuela de Teatro de Cali, lo que los lleva a crear, definitivamente, sus propios grupos como único camino para seguir con vida en el ámbito teatral.

Los movimientos estudiantiles y políticos que recorrieron los setenta encuentran a estos creadores ya con grupos de planta más o menos estables y desde allí, desde el debate de la utilidad social del arte, conforman el llamado "Nuevo Teatro Colombiano". En algún momento este movimiento llegó a contar con más de cien grupos en el ámbito nacional y es también, desde allí, que Santiago García y Enrique Buenaventura sientan las bases para la llamada creación colectiva.

De la participación colectiva en la creación de algunos de los elementos del texto teatral se pasó a la creación colectiva en la producción de todo el espectáculo. Esto no quiere decir que la creación colectiva haya eliminado definitivamente el texto de autor o haya excluido al director, aunque un lugar bastante aceptado, es que ya no hay campo ni para el uno ni para el otro. Al contrario, hay muchos colectivos que trabajan a partir de un texto ya escrito, y no necesariamente por un dramaturgo asociado al grupo.

En cuanto al director, sigue existiendo una división estricta del trabajo en el cual el director –o directores asignados– sigue dirigiendo. Lo que pasa es que ya no la hace en forma dictatorial sino con la colaboración de los actores. Ahora, lo que sí abolió la creación colectiva fue la jerarquización de las tradicionales compañías de teatro, casi siempre funcionando a través de un productor, que era el dueño de la empresa, y girando alrededor de un sistema de "estrellas", la atracción de la taquilla<sup>59</sup>.

59 Beatriz J. Ritzk. *El Nuevo teatro Latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: MN Prisma Institute, 1987.

Allí, surgen obras con dramaturgia de grupo, como el caso de: *La Ciudad Dorada* o *Guadalupe años sin cuenta*, del Teatro La Candelaria. Otras tienen dramaturgia de una sola persona que pertenece al mismo grupo (el caso de Buenaventura) y otras son hechas por comisiones que conforman talleres de dramaturgia, como el caso del Teatro Libre de Bogotá, quien produce escritores de la talla de Jairo Aníbal Niño, Esteban Navajas, entre otros.

Independientemente de lo que se haya dicho y se quiera decir sobre este periodo del teatro colombiano, queremos resaltar que estos grupos se convirtieron en verdaderos talleres donde, además de aprenderse, cocinarse, despedazarse, reconstruirse y reflexionarse el teatro, se vino a llenar el espacio de la escuela, tan frágil en nuestro país en aquellos tiempos —y aun ahora— por razones fundamentalmente presupuestarias. A la mejor manera de los talleres de artesanos y artistas de la Edad Media y del Renacimiento, estos se convirtieron en escuelas prácticas donde toda una generación del teatro colombiano se formó.

A mediados de los ochenta esta manera de hacer teatro entra en crisis ya que las bases ideológicas, estéticas y económicas sobre las cuales fue cimentado también entran en crisis y es aquí cuando, en nuestro país, aparece el teatro comercial. Distinto a la historia teatral de los países latinoamericanos en los cuales, desde muchos años atrás, ya se contaba con una tradición de teatro comercial, en Colombia solo a finales de los ochenta aparecen en forma estable y agresiva una o dos compañías estructuradas empresarialmente para pisar fuerte, llevándose los presupuestos, el gusto del público, la prensa, y hasta los actores de nuestros “artesanales” grupos.

Dueños de sus precarios medios de producción, la necesidad de evolución y el suceder de los acontecimientos obligó a que estos grupos buscaran otras formas de relación, que a su vez, les permitieran afianzarse en el teatro colombiano sin necesidad de recurrir al teatro comercial —sencillamente no les interesaba— buscando un espacio en dónde hacer teatro como ellos lo querían, sin estar supeditados a los “éxitos” de la taquilla o a los favores burocráticos del auxilio estatal.

Para sobrevivir, muchos de estos grupos prueban otras formas de organización, abriéndose el espectro teatral en todo sentido. A pesar de las dificultades y de la soledad del arte experimental de 1988 a 1995, los grupos se convierten en “núcleos creadores” que se replantean las limitaciones de la etapa anterior. Estos “nú-

cleos” consolidan sus sedes teatrales, estabilizan su producción artística, llegan a un público que se empieza a agotar con la superficialidad del teatro comercial y va a las salas alternativas en búsqueda de un teatro que hable de él, de su entorno, de sus fantasmas y de sus anhelos. Igualmente estos “núcleos” establecen escuelas permanentes con jóvenes que más tarde harán parte esencial de sus proyectos.

En 1980 surge el Tecal, en este marco de transición del teatro de grupo y creaciones colectivas, de debates permanentes, de búsqueda ávida de públicos, del teatro como un laboratorio constante y de dramaturgias propias.

En el caso del Tecal, los dos directores son generalmente los mismos autores de los textos, pero esta dirección no se da en términos verticales, de arriba hacia abajo, más bien se propone en términos horizontales, pues al venir del teatro colectivo, trabajamos con la improvisación como herramienta metodológica. Esta nos permite abordar las propuestas, los textos y los diseños desde la escena, desde el actor.

Todas las obras parten de un texto propuesto o escrito por el director. Allí, con la improvisación, y después de indagar en estilos, lenguajes, tonos, significaciones, actuaciones, imágenes y la resistencia de la estructura propuesta, en conjunto con el director, en un diálogo planteado desde la escena, los actores sugieren y proponen desbocadamente un borrador de puesta en escena. De ahí en adelante el director asume su actitud de reciclador, es decir, la de escarbar entre esta propuesta, un tanto borrasca y confusa, y transmutarla, reciclarla intentando despojarla de las cosas inútiles y permitiendo que aflore el sentido de las imágenes, del movimiento, de los objetos, de la luz, etcétera.

De allí han surgido obras como *Domitilo, el rey de la rumba* (1980), *Las diabladas* (1983), *Pequeño Poder* (1985); obras con técnicas del *performance*, del teatro invisible, provocativas como *Las ánimas* (1984), *Fausto S.A.* (1995), o *Galería del amor* (1993), y obras desde el silencio y la quietud como el caso de *El álbum* (1998) o *Mujer Virtual* (1999).

Para hablar del Tecal hemos tomado como referencia la investigación de Camilo Castillo Rojas, quien en 2004 reconstruyó las memorias de gran parte de los montajes que el grupo había realizado y que se encontraban desperdigados entre periódicos y archivos del grupo. Su investigación se llamó *Crispulo Torres: teatro expe-*

*rimental y callejero en Colombia*, y se encuentra en los archivos de monografías de la Universidad Nacional<sup>60</sup>.

Hemos decidido hablar rápidamente de los principales montajes del grupo y a cada uno le hemos otorgado alguna crítica encontrada de la época o algún comentario de los mismos grupos o del mismo investigador Rojas, lo cual puede dar cuenta de los elementos trabajados en cada puesta en escena.

Rojas plantea que el Tecal, al igual que muchos otros representantes de las artes escénicas en nuestro país, asume los preceptos de la creación colectiva: sobre todo en lo que atañe a la creación de textos propios en la búsqueda de una verdadera dramaturgia nacional.

Estos directores y dramaturgos proponían un teatro que tuviera que ver con las circunstancias sociales de aquellos días y que al mismo tiempo ofreciera una sociedad más justa como única respuesta.

Las obras del grupo han representado al país en los más prestigiosos festivales de Colombia y en importantes encuentros del mundo. *Domitilo, el rey de la rumba* fue incluido entre los cien mejores montajes del siglo xx en la escena nacional, en una selección hecha por Carlos José Reyes y publicada por el IDCT (Instituto de Cultura del año 2000)<sup>61</sup>. Lo mismo ocurrió con su obra *El álbum*, que ha sido uno de los montajes más interesantes realizados en los últimos años en el país, con comentarios en varias revistas nacionales y del mundo; de igual manera podemos mencionar *Ciudad vacía* (1998), que se hizo merecedor del Premio Nacional de Dramaturgia del Ministerio de Cultura.

### 3.1. Las primeras obras

Hacia finales de 1980 el grupo, con muchas dificultades, se estaba intentando

60 Camilo Castillo Rojas. *Críspulo Torres: teatro experimental y callejero en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Ciencias humanas. Estudios literarios, 2004.

61 Carlos José Reyes. *100 Hitos del Teatro Colombiano*. Bogotá: IDCT, Editorial D'vinni Ltda., 2000.

fundar; sin embargo, en ese año, realizaron un convenio con un sindicato que les pedía realizar obras a sus afiliados en las horas del descanso, en espacios abiertos, y las primeras experiencias fueron un rotundo fracaso. En el libro de Camilo Castillo se dice lo siguiente:

Tuvimos que observar a los culebreros y al artista colombiano lo primero que nos preguntamos ¿cómo era capaz un tipo sin luces, sin la parafernalia que nosotros traíamos, para mantener durante tres o cuatro horas, porque así sucedía con El artista colombiano, a mil o dos mil personas en una plaza en medio de ruidos, carros y todo en contra, sin ninguna técnica? La primera pregunta fue esa. Lo mismo los culebreros. Entonces, empezamos a verlos y a escucharlos para saber dónde estaba el secreto de los tipos. Así, descubrimos varias cosas. Lo primero era el argumento. Los tipos plantean que algo va a pasar y generan la curiosidad en el público con eso. Va a salir una culebra, o una calavera va a hablar y le va a decir su futuro, o cortaban un periódico en pedazos y después decían que iban a sacar una paloma de ahí. Entonces uno se quedaba solamente para saber cómo era que el tipo iba a sacar esa paloma. Lo segundo que los culebreros manejaban, era la imagen y la palabra, ellos hablaban o hablan en imágenes. Yo me acuerdo que había uno que tenía una calavera pequeña y decía que esa había sido la novia de Bolívar. Entonces le arma a uno la imagen en la cabeza...<sup>62</sup>.

### **1979-1980, Domitilo, el rey de la rumba**

El Tecal decide hacer un montaje audaz y ágil, que mantenga la atención de los espectadores y así interesarlos en una historia espontánea y divertida; por esta razón, aparece el primer montaje escrito y dirigido por Crispulo Torres, *Domitilo, el rey de la rumba*, montaje hecho para y desde la calle. En él, se advierte una clara influencia de Tomás Carrasquilla y Enrique Buenaventura, con la conocida pieza *En la diestra de Dios padre*. Según el grupo, la obra "fue creada con influencia de la 'Comedia del arte', y como tal, se basa en un texto sencillo que permite el libre juego y la improvisación del actor".

62 Camilo Castillo Rojas. *Crispulo Torres: teatro experimental y callejero en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Ciencias humanas. Estudios literarios, 2004.



Esta obra presenta una historia sencilla: un hombre común y corriente en un sueño fantástico y con un tambor que cree que se supone lo va a sacar de las deudas. El hombre imagina que va tocar en la plaza central y que el público le va a dar suficiente dinero para vivir. Pero cuando Domitilo empieza a tocar el tambor, las autoridades le obligan a desalojar la plaza y a pedir permiso para interpretar el instrumento. Debe entonces pasar por instancias burocráticas como el rey, el obispo y después ante el mismo Dios para que autorice tocar el tambor en la plaza pública.

Domitilo, al mejor estilo del Peralta de Carrasquilla, promete a Dios llenar el cielo de almas si bendice su tambor, Dios accede y al regresar a la tierra con el objeto divino es respetado por todos aquellos que se opusieron a dejarlo tocar en la plaza central. La obra termina con Domitilo despertando de su mágico sueño, volviendo a la realidad perseguido por un cobrador y los gritos de su mujer. Como epílogo, se iniciaba una fiesta final al ritmo de los tambores interpretados por los mismos actores, al mejor estilo del carnaval...<sup>63</sup>.

Esta obra, creada a la manera de la mojiganga, llama la atención del público inmediatamente y de críticos como Fernando Duque Mesa, quien dice lo siguiente:

La clave, a nuestro juicio, que hace que la historia de *Domitilo, el rey de la rumba*, cobre un alto vuelo en la plaza pública, se encuentra en la vigencia y frescura poética, que está, sin lugar a dudas, en la exploración de lo macondiano, lo real maravilloso, como diría Alejo Carpentier, que a su vez establece sus similares nexos con el relato mítico o cuento de hadas (Propp), que posibilitan que el héroe “viaje” a otros mundos como el cielo, por ejemplo, tras intentar pasar por una serie de trámites burocráticos insalvables en la tierra (crítica al tristemente célebre papeleo), porque en Macondo todos los problemas son eternos...; y por eso es más fácil irse a dialogar con San Pedro, sus voceros intermediarios los ángeles, Jesucristo, etc., que con personajes pesados, terrígenos...

63 Ídem.

Estos sufrimientos y peripecias por las que pasa nuestro mínimo antihéroe, son las materias con las que el público se habrá de identificar porque las ha vivenciado en carne propia y porque él, Domitilo, expresa y sintetiza en su imaginario popular todos sus sueños y penurias...<sup>64</sup>.

Con esta obra el Tecal inició su cruzada en la calle y constituyó el motor para crear, años después, dos obras más que siguieron contando las peripecias del personaje central y que fueron publicadas en el libro *Tecal, 20 años, Palabras e imágenes de un teatro distinto*.

Para nosotros el teatro es el espacio que nos sirve para descifrar las calles y las autopistas de nuestra ciudad. El lugar que nos permite hablar de los antihéroes que la habitan, de los gestos y las muecas que la recorren, de sus habitantes, del lenguaje que se origina en el encuentro y el roce efímero de miles de personas afanadas y sin rostro.

Después de 20 años de andar la calle, es apenas obvio que nuestros temas sean esas personas que la habitan, esos anónimos seres de historias fragmentadas, esos asuntos que suceden cotidianamente en la plaza pública, esas fachadas, esas esquinas congestionada y olvidadas, esa arquitectura gris y desordenada, esas metáforas del vértigo y de la desolación que acontecen espontáneamente en el asfalto y esa constante disolución de los hombrecitos que la navegan<sup>65</sup>.

Según fuentes del grupo, *Domitilo* ha alcanzado las cinco mil funciones, realizadas desde 1979 hasta hoy en día, dado que se sigue presentando.

### **1982, El ánimo**

El Tecal estrena *El ánimo*, obra de creación colectiva dirigida por Torres. Esta obra se desarrolla como una pieza llena de personajes populares mezclados con espantos:

64 Mónica Camacho. *Tecal, 20 años. Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editorial Guadalupe Ltda., IDCT, 2002.

65 Ídem.

TEATRO TECAL



*Domitilo, el rey de la rumba del Teatro Tecal. En la foto: Jaime Torres y Johana Acosta.*

Era carnavalescamente macabra con un aura de crueldad muy fuerte. El espectáculo era concebido para calle con el mismo carácter popular de *Domitilo*, pero sin el humor fresco de este. Era un humor negro. Allí empieza a aparecer este humor en las obras del grupo<sup>66</sup>.

Esta obra fue creada a partir de improvisaciones que solo dejaron un guion o *canovaccio*, el cual reposa en los archivos del grupo.

### **1983, Sala'o, búscate tu la'o**

Surgió como obra de sala representada en el Teatro La Candelaria. La obra estaba inspirada en la música del salsero Henry Fiol y hablaba de un hombrecito de mala suerte, quien decide cambiar su destino a como dé lugar. A partir de estos cuadros, se indagaba sobre la vida de un antihéroe, retratado en las letras de Henry Fiol.

### **1984, Las diabladas**

En 1984 se presenta *Las diabladas*, adaptación para la calle de la anterior *Sala'o búscate tu la'o* y que meses más tarde tomaría el nombre de *Domitilo en el infierno*.

Domitilo estaba a punto de casarse con su novia, quien tenía ocho meses de embarazo, cuando ve su boda interrumpida, gracias a un escándalo formado por su suegra en la iglesia. Después de esto, Domitilo se ve obligado a buscar trabajo como vendedor de televisores; sin embargo, gracias al asalto de un electrodoméstico, por parte de un lustrabotas, su empresa fracasa. Sumado a estos acontecimientos, unos brujos prestidigitadores, con unos cantos rituales, lo envían al infierno. Allí trabaja para el diablo y logra conseguirle algunas almas tocando su tambor. En vista de su éxito, ofrece cambiar su tambor por tres deseos. El primero de ellos es volver a ver a su novia: ella ya se encuentra casada con el lustrabotas y no quiere a Domitilo. Al finalizar la obra, Domitilo le pide al diablo que le retorne su tambor para no sentirse solo. Cierra la obra con la música que interpreta.

66 Camilo Castillo Rojas. *Críspulo Torres: teatro experimental y callejero en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Ciencias humanas. Estudios literarios, 2004.

### **1986, Pequeño poder**

Creación colectiva que se convierte en el pilar de las búsquedas del grupo en relación con los temas urbanos. Habla del Bogotazo de 1948, visto por personajes populares como Clavelito, la niña de las flores, el obispo, al mejor estilo de Botero y el famoso bobo Pomponio del centro de la ciudad. Estos personajes populares reconstruyen, irónicamente, la historia del terrible atentado contra Jorge Eliécer Gaitán.

### **1987, Barrio plateado de luna**

Obra de sala enmarcada por el mundo de la música. Está inspirada en textos de Roberto Burgos Cantor y Andrés Caicedo. En ella se presenta a una adolescente llamada Juliana, quien pasa mucho tiempo en la calle, en "La esquina del movimiento", esquina de la rumba y del amor. La historia trata de cómo Juliana, una mujer joven y bohemia, se ha convertido en cantante de taberna. En la estructura dramática, a través de varios *flash back*, Juliana recuerda su origen humilde.

### **1988, Acuarelas**

Es una versión libre basada en el poema de Aquiles Nazoa, *Historia de un caballo que era bien bonito*. Fue creada para la calle, dejando la poética infantil para aprovechar la ironía política que guarda el relato del poeta venezolano.

La idea principal era que todas las escenas fueran "enmarcadas" a la manera de un cuadro pictórico. Según Fernando Prieto, quien participó en esta obra, *Acuarelas* "fue una experimentación con imágenes muy fuertes, en las que se fragmentó el texto por completo, no era nada ilustrativo. Fue una obra muy influida por el surrealismo y por el arte abstracto"<sup>67</sup>.

67 Ídem.

### 3.2. Segunda etapa: un teatro para sala



*Domitilo, el rey de la rumba* del Teatro Tecal, en un improvisado “teatro de corral”.  
En la foto: Paola Duarte, Sandra Lizarazo, Jaime Torres y Leonardo Mariño. 2010.

Entre 1989 y 1992, el Tecal adquiere una sala en el barrio La Candelaria y empieza una nueva etapa en su historia como grupo. No abandona el teatro de calle, al contrario, utiliza el espacio para seguir experimentando con los elementos aprendidos en la calle y para montar sus obras y *performances*. Igualmente establece allí

un taller de formación para jóvenes, quienes eventualmente pasan a ser parte de los montajes del grupo y, por último, también hace allí sus montajes para sala.

En la sala era posible ahondar en los conflictos de los seres en sus relaciones inexplicables y, sobre todo, en el mismo quehacer del teatro. Fernando Duque identifica esta época del Tecal como el momento en que Torres decide “traicionarse a sí mismo”, pero más que traición, en nuestro concepto, es la etapa de creación constante en la que dramaturgo y actores intentaban trabajos anteriores porque creativamente se veían repetitivos y áridos<sup>68</sup>.



*La balada de Arturo Ui* del Teatro Tecal. En la foto: Amanda Rodríguez, Johana Acosta, Sandra Lizarazo y Carolina Barrios. Fuente: archivo del grupo.

68 Mónica Camacho. *Tecal, 20 años. Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editorial Guadalupe Ltda., IDCT, 2002.

**1990, Preludio para andantes o fuga eterna,  
obra propuesta para cuatro manos y seis dedos**

La experimentación con las palabras desemboca en otra obra enmarcada en un contexto social muy urbano. El argumento de la obra se desarrolla en dos cuadros; el primero, unos músicos intentan tocar una pieza musical, pero es imposible porque ya están muertos; y el segundo, unos sicarios se dan cita en un baño para poner una bomba. Esta obra expresa una decepción frente a los ideales después de la caída de la cortina de hierro, el muro de Berlín, la desintegración social y una desilusión frente a la violencia atroz que azota al país en aquellos días. José Assad, dramaturgo y maestro de la ASAB, comentó en un artículo llamado "Preludio de un teatro que busca fugarse de la repetición", lo siguiente:

El eco demoledor de una bomba en medio de una sala de conciertos que se alista para una velada musical escribe el final de una historia que bien podría parecer el fiel espejo de nuestra realidad que nos trae la imagen dantesca de infinidad de acontecimientos que se escribieron con sangre en nuestra frágil memoria histórica. ¿Una fábula de tinte realista? ¿Una pieza brechtiana que invita a la reflexión? ¿Un crudo panfleto maniqueista? ¡No! "Preludio para Andantes" es una metáfora elaborada con los materiales primarios y legibles que podemos encontrar en los titulares de los periódicos, pero recreada por las ocurrencias de un lenguaje onírico y esquizofrenia, salpicado de un humor corrosivo y cuya ambivalencia en sus significados, corretea despiadadamente a los espectadores por los laberintos del teatro del absurdo. Pero de ese absurdo y de ese teatro que se nutre de nuestra realidad absurda y teatral; no del absurdo conceptual ajeno y a veces pobremente plagiado de aquella cultura que acuñó el término<sup>69</sup>.

**1991, Vamos a matar los gaticos**

Adaptación del cuento de Álvaro Cepeda Samudio *A matar los gatos*. El humor cruel de un par de ancianos que se quedan atascados en un ascensor se convierte en

69 Ídem.



la única forma de cuestionar la sociedad. *Los gaticos*, incluye la misma visión absurda que fue propuesta en *Preludio*. La historia es bien utilizada para hablar, a manera de fábula, sobre una realidad gris y chocante de un país donde impera la violencia sobre cualquier otra ilusión.

También está incluida en *Teatro Colombiano Contemporáneo, tres obras*. Allí además de *Los gaticos*, están *Domitilo, el rey de la rumba* y *Preludio para andantes* (Bogotá: Ediciones Salta la piedra, 1991)<sup>70</sup>.

### 1992, Crónicas del delirio

Con los quinientos años del descubrimiento de América, el Tecal elabora esta obra inspirada en las leyendas relatadas sobre la Conquista en las selvas y ríos. De nuevo, la historia pretende hacer parte de la temática del grupo y del intento por crear una propuesta diferente. Sin embargo, a pesar de tener en manos un interesante tema, esta obra no obtuvo los resultados esperados por los actores y el director, hecho que tuvo sus consecuencias, como veremos a continuación.



*Mojiganga* del Teatro Tecal. En la foto: Crispulo Torres, Paola Duarte y Leonardo Mariño. Fuente: archivo del grupo, 2007.

<sup>70</sup> Crispulo Torres. *Teatro Colombiano Contemporáneo, tres obras*. Bogotá: Ediciones Salta la piedra, 1991.

### 3.3. Tercera etapa: *Galería del amor* y la ruptura estética

En esta época el grupo entra en una profunda crisis organizativa y económica, entonces los directores se organizan con otros dos actores como el núcleo fundamental del grupo y, a su alrededor, crean círculos de estudiantes y amigos que apoyan o refuerzan los montajes grandes.

[...] arranca una nueva empresa y propuesta estética; se propone no constituir un grupo de trabajo establecido sino contar con artistas y profesionales de diferentes campos para constituir un montaje en el que se puedan combinar varios oficios a la vez. Se convoca a actores, artistas plásticos, bailarines, músicos y personas naturales para llevar la puesta en escena de “Galería del amor-exposición viva” (1993), obra que consideramos una ruptura definitiva con todas las puestas en escenas anteriores; ésta definirá la estética y quizá el estilo de las obras futuras [...].

En “Galería del amor” se armonizan diferentes propuestas escénicas como el performance, la instalación, el collage, la multiplicidad y por supuesto el teatro, para constituir una galería de arte que el público puede recorrer a su antojo. Cada acto está enlazado por un único hilo conductor que es el amor. De esta forma, la casa sede del Tecal se convirtió en una galería de arte que los espectadores podían visitar habitación tras habitación, encontrando un mínimo suceso apostado a la manera de un cuadro pictórico...<sup>71</sup>.

Los asistentes a la exposición recorrían doce cuadros vivos que hablaban del amor en estos tiempos y en una ciudad como la nuestra. El Tecal detiene los movimientos temporales en las pequeñas puestas en escena. Al salir de la casona del Tecal en la mente del espectador se completaban las historias. Este espectáculo fue reconocido por Fernando Duque como uno de los más interesantes en la pasada década de los noventa, por tal razón, lo incluye en su *Antología de Teatro Experimental*, publicada por el IDCT. En un artículo publicado por el poeta José Luis Díaz Granados dice lo siguiente:

71 Camilo Castillo Rojas. *Críspulo Torres: teatro experimental y callejero en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Ciencias humanas. Estudios literarios, 2004.

Asombro, es la primera impresión que envuelve al espectador cuando cruza el umbral de la puerta del Teatro Estudio Calarcá-Tecal y encuentra un organillero de oscuros espejuelos que lo va conduciendo con su música imaginaria hacia el laberinto total de esa maravillosa exposición viva que es la “Galería del amor”.

El público, en expectante y rumorosa procesión, va caminando lentamente por los pasillos de lo subreal –más cerca de Buñuel que de Bretón–, y entre las sombras y las formas va descubriendo el goce estético de la hembra yacente junto al soñador altivo; seguidamente, nos detenemos en la estancia “Statikus en Kariñus”. En donde se eterniza la fuerza del trabajo en silencio febril.

La alegoría del ser contemporáneo dopado por la dictadura de la pantalla chica, se admira en la figura de una mujer agotada ante la mímica monótona de la persona que sigue sus destinos. En la esquina celeste, sobre la marquesina nocturna, a un lado de la luna llena, ángeles esperpénticos saludan en su quietud orbes insospechados<sup>72</sup>.

### **1993, El encanto**

A este montaje, le siguen obras cortas que le permiten al grupo mantener su cercanía con el teatro festivo. *El encanto* fue una obra realizada en 1993 donde se mezclaron la música, el relato y la improvisación. Después del surgimiento de la *Galería*, el Tecal hizo este montaje basado en la mojiganga, con elementos de la farsa, nuevamente sobre la Conquista, en el que se dio rienda suelta a la improvisación y a todo lo que los actores imaginaron en escena. Fue un espectáculo para sala, de corte ligero, sin texto escrito y sin mayor trascendencia.

### **1995, Fausto S.A.**

Beca de creación del Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Fue un proyecto

72 José Luis Díaz Granados. Artículo publicado en *Tecal*, 20 años. *Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editorial Guadalupe Ltda., IDCT, 2002.

inspirado en el drama de Goethe, pero en un tono moderno. La puesta en escena seguía la misma idea de la *Galería del amor*, pero llevada al extremo sórdido del mundo urbano. La fábula era la misma del doctor Fausto, pero transformada bajo el concepto de la fábrica, es decir, era una especie de puesta en escena industrial donde los espectadores pasaban por diferentes espacios conformados como bodegas. El público era dividido en cuatro grupos que “rotaban” de habitación en habitación. Allí se iba contando la historia del doctor Fausto como si entraran en una gran maquinaria de la que ellos empezaban a hacer parte.

### **1996, El visitante**

Obra elaborada para la calle, inspirada en el cuento de García Márquez *Un hombre muy viejo con unas alas enormes*. Se trata de otra pieza de carácter festivo que, según el mismo grupo, contiene el agotamiento de la fórmula de la calle, con un teatro que ya no conquistaba al público.

### **1996, Canción breve para una ciudad frágil**

Esta obra, ganadora también de una beca del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, fue planteada como una investigación sobre la ciudad y sus historias. El esqueleto fue organizado como una estructura episódica que se iba uniendo con un hilo conductor de pequeños cuadros sacados de la vida urbana de las parejas actuales. Esta estrategia parte de la experimentación de la *Galería*, con una estructura episódica que permite al espectador reconstruir la historia de la ciudad.

Sobre esta obra ha dicho Norma Niurka, la especialista norteamericana del *Miami Herald* en un artículo publicado el 30 de junio de 2004:

“Canción breve para una ciudad frágil”, de Crispulo Torres, conforma cuatro historias urbanas relativas al amor, la violencia y los acontecimientos históricos, con tanto humor e imaginación que hace al lector ir de la risa a la meditación...

Quien desconozca la historia de Colombia encontrará parecido entre estas viñetas coloridas y las novelas de García Márquez, pero es que ese país fascinante, pleno de

contradicciones, está tocado por el realismo mágico y su capital vive día a día anécdotas inverosímiles.

[...] Torres explora la cotidianidad bogotana en distintos tiempos y rescata hechos históricos, leyendas y sucesos trascendentales; y dirige su obra con una imaginación delirante que no da tregua al espectador.

[...] Uno de esos relatos muestra a una estudiante y un bibliotecario de la actualidad atrapados en un diálogo hilarante de suposiciones e hipótesis que los llevan a que cobre vida una relación inexistente. La última historia está sacada de un episodio de 1916, durante la época conocida como la Patria Boba, y muestra una representación de continuada exterminación fratricida, un juego repetitivo de palabras que es como el cuento de la buena pipa.

[...] Esta breve pieza para el Bogotá frágil y fuerte resulta un divertido teatro urbano de largo alcance que nos da la noción de que aquel teatro colectivo de otra época se estilizó y se refinó para dejarnos lo mejor de su esencia popular<sup>73</sup>.



*Canción breve para una ciudad frágil* del Teatro Tecal, en el Festival Hispano de Miami (Miami, Estados Unidos). En la foto: Jaime Torres y Vera Ramírez. 2003.

73 Norma Niurka. *Miami Herald*. Junio 30 de 2004.

Pero dejemos que sea Carlos José Reyes, reconocido director e investigador del teatro colombiano, quien nos hable de la obra. En *Bogotá en escena 2005*, el autor dice:

Cuatro estampas de la vida en la ciudad: historias de amores fallidos, que compensan las carencias de la realidad con fantasías, mientras los personajes luchan por superar su soledad y el terror a la muerte [...].

[...] Canción breve para una ciudad frágil contiene cuatro obras breves o cuatro estampas de la mujer en diferentes momentos de la historia, que bien podrían suceder en el presente, aunque en la trama de alguna de ellas tenga un referente histórico preciso [...].

Una alusión directa y aguda a la falta de compromiso y sentido crítico de los ciudadanos, frente a una situación que pide a gritos que las muertes repetidas y la violencia continua se detengan. Más que una advertencia, se trata de un campanazo para señalar, que no bastan las compensaciones imaginarias, y que es necesaria y saludable asumir una posición más crítica en la realidad, para detener la maquinaria de la muerte y el terror venga de donde viniere.

Un espectáculo austero, minimalista, que muestra diversas escenas en una ciudad casi fantasmal, representada por tiras de cortinas manchadas como muros de edificios viejos y que dejan ver el desamparo, la soledad y las fantasías compensatorias que viven los habitantes urbanos. Un trabajo pulcro y efectivo, dentro del repertorio más reciente del Tecal [...]<sup>74</sup>.

### **1997, Domitilo enamorado-relato musical bufo**

Última obra donde concluyen las aventuras de este antihéroe. El origen de la trama se inspira en el reconocido vallenato de Polo Valencia *Alicia dorada*, en el que ella muere y ha dejado a su compañero juglar abandonado y rogando a Dios para que se la devuelva.

74 Carlos José Reyes. *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de Crítica Teatral*. Bogotá: Colección Teatro en Estudio, 2005.

Torres se apoya en la idea para hacer que, en esta ocasión, Domitilo vaya al “otro mundo” a rescatar a su adorada. Cual Orfeo, Domitilo desafía a duelo al Señor Muerte, esposo de una Señora Muerte, para tratar de liberar a su novia de la hora suprema. Domitilo no puede vencer al Señor Muerte pero produce compasión a la Señora Muerte, lo que permite que Alicia sea liberada del más allá. Domitilo, al mejor estilo de Peralta o el héroe, vuelve a la Tierra y sigue tocando su infaltable tambor.

Esta obra cierra una etapa de agotamiento del teatro de calle que venía elaborando el Tecal. Concluye su ciclo carnavalesco y juglar. La obra, sin embargo, tiene una realización más compleja que los Domitilos anteriores, es notoria la inclusión de personajes mejor caracterizados. Se nota la experiencia de un autor que intenta una propuesta diferente para la calle, que recurre a distintos matices y un tratamiento especial del espacio urbano. Sin embargo, Domitilo enamorado sufre de los mismos males que los anteriores, es un teatro lineal, sencillo y sin grandes peripecias<sup>75</sup>.

### 3.4. Cuarta etapa: la búsqueda de la imagen fragmentada

#### 1997-1998, El álbum, instantáneas a color

Es una obra escrita esencialmente para el teatro de calle. Por medio de fotos se narra la vida de una niña y el fantástico modo de ver a su familia. Esta obra es una invitación al ritual que realizamos cotidianamente cuando visitamos a nuestras familias y se nos presenta el álbum de fotos con sus sucesos más importantes, la diferencia está en que aquí las fotos son vivas y por sus venas corre sangre. Las fotos son mostradas por una joven quien, por medio de su fantasía y de su imaginación, nos cuenta los sucesos más importantes de su familia: el matrimonio de sus papás panaderos; la luna de miel de los primos ricos; el tío capitán y su único hijo; la hermanita que perdió la cabeza; los cien

75 Camilo Castillo Rojas. *Críspulo Torres: teatro experimental y callejero en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Ciencias humanas. Estudios literarios, 2004.

hijos de sus primos los pobres, y los edificios grandes que querían comerse a su hermano mayor en Nueva York. Con su ternura e imaginación, la niña nos lleva por caminos contradictorios, a veces de profundo humor negro o a veces de intensa melancolía.



*El Álbum* del Teatro Tecal, en la ciudad de Neiva. En la foto: Jorge Torres, Sandra Lizarazo, Amanda Rodríguez, Felipe Chona, Edwin Riaño, Marcela Vanegas, Mónica Camacho, Crispulo Torres, Santiago Barreneche y Paola Duarte. Fuente: archivo del grupo, 2007.



El poeta nadaísta Jotamario Arbeláez dice sobre esta obra, que marca una ruptura estética en el teatro de calle colombiano:

Durante mi paso por la burocracia cultural del departamento de Cundinamarca, tuve la idea –y los felices recursos– de impulsar un vasto programa de arte popular que fue bautizado “Culto por la paz” con la participación de poetas, teatreros, pintores, bailarines, músicos y payasos. El entusiasmo desencadenado de los participantes contagió a los habitantes de por lo menos cuarenta municipios que vibraron con la llegada inesperada de estos cómicos culturales.

Una de las agrupaciones que integraron la singular ofensiva artística y sin duda la que se llevó las palmas por lo exótico y refrescante de su propuesta escénica callejera fue el Tecal. Presentó la obra “El Álbum, Instantáneas a color”. Había que ver los rostros iluminados de los niños, de los ancianos, de una comunidad toda acostumbrada a la prosa de la supervivencia, ante la historia estática que se narraba a partir de la plástica (pues la pintura de los rostros y de los cuerpos es de por sí una exposición de arte icónico) impresionando esos puntos delicados de la nostalgia.

EL Tecal logró una obra maestra. Por su recursividad, por su finura, por su ternura, por su apelación a esas fibras del alma humana tan sensibles a la caricia de la remembranza que se confunde con lo onírico...<sup>76</sup>.

### **1998 y 1999, Mujer virtual, *historia diminuta en forma de noticiero***

Inspirada en el formato televisivo, cuenta la historia de una mujer que pierde su identidad en medio de una ciudad masificada, incoherente y voraz.

76 Jota Mario Arbeláez. Artículo publicado en *Tecal, 20 años. Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editorial Guadalupe Ltda., IDCT, 2002.

El argumento está hecho para la calle pero es preciso decir que la obra también ha sido representada en la sala, lo que demuestra la plasticidad de la dramaturgia. “Mujer Virtual” habla de la sordidez, recordando un poco la fábrica de “Fausto S.A.”, con los retos de una capital industrializada, contemporánea, donde la identidad goza de poco gracias a la influencia de los medios masivos de comunicación.

[...] Encontrado un relevante componente estético en la ciudad con sus movimientos caóticos representa la historia de Ana, una mujer que pierde su otro “Yo” para salir a buscarlo por la ciudad...

[...] El discurso se dirige a una sociedad posmoderna en la que los medios y al manejo de la información, deforman la escala de valores éticos y culturales.



*Mujer Virtual* del Teatro Tecal, en el Parque Nacional (Bogotá).  
En la foto: Natalia Giraldo. Fuente: archivo del grupo, 2000.

### **2001 y 2002, Embalaje y ¿Qué hora es?**

Dos montajes para sala hechos, realizados, escritos y dirigidos por Mónica Camacho: *Embalaje* y *¿Qué hora es?* Estas obras hablan de las mujeres en sus condiciones en medio de la pobreza y la reivindicación de su propia condición femenina. Ignacio Ramírez, periodista, crítico de arte, decía en su revista virtual *Cronopios*:

Con recursos teatrales sencillos pero específicos, como la luz, los sonidos, la oscuridad, las rejas, las sombras, las palabras, Mónica Camacho consolida su condición de dramaturga, directora y ejecutora integral de los proyectos teatrales que, como este novedoso y listo para enfrentarse al doble reto de la crítica y del público, aumenta el acopio de representaciones de sala de El Tecal, grupo de teatro que por igual en las calles del mundo (ha obtenido numerosos premios internacionales) que en los escenarios grandes y pequeños, labora sin descanso en esa gran escena inexorable que es la vida cotidiana<sup>77</sup>.

### **2001 y 2002, El guiñapo**

*El guiñapo* es sobre un hombre que pierde su corazón en una ciudad bella y horrorosa a la vez. Nuevamente, un antihéroe, en este caso escritor, se esconde tras la ficción para olvidar a la mujer que adora; sin embargo, esta lo devora y lo va descomponiendo. En la obra se recogen una serie de personajes con extensos monólogos que van describiendo su propia identidad en medio de una metrópoli cubierta de fantasía y horror. Allí los seis personajes hablan entre sí para reconstruir la manera como fue robado el corazón de El guiñapo.

Es una obra muy bien constituida, hecha con la altura de la poesía de *El Álbum* y de la ciudad de *Mujer Virtual*, pero que establece un referente en el Teatro Tecal, pues incluye una historia policial en su argumento.

En la sala El Tecal, del barrio La Candelaria de Bogotá, una extraña tragicomedia singular donde no solo se refleja la sórdida y la lúdica noche bogotana sino también el humor negro, la crítica y la metáfora de la risa en el rostro de la muerte.

77 Ignacio Ramírez en Revista *Cronopios* [virtual], 2002.

Como en los modelos para armar propuestos por Julio Cortázar en su universo lúdico y burlesco, en “El guiñapo”, la obra que acaba de estrenar el Teatro Tecal de Bogotá, en su sala de La Candelaria, hay personajes a quienes les roban el corazón en plena calle y en cuya búsqueda a la vez fantástica y angustiada desatan una auténtica hecatombe, que no por ello deja de ser cómica, aunque jamás renuncie a su esencia dramática.

Críspulo Torres, el director, crea en la escena un envolvente disparate concebido a la imagen y semejanza de ciudades complejas y monstruosas, a la vez que sorprendentes y deslumbrantes, como Bogotá, donde es posible que el descorazonado entable diálogos con el motociclista descabezado, lo mismo que uno y otro accedan al requiebro de todo tipo de damas y de damiselas idénticas a las que cualquiera de los habitantes de esta urbe pudiera tropezar si se aventurase en los submundos tan fantasmagóricos como sórdidos de la noche suya de cada día<sup>78</sup>.



*El Guiñapo* del Teatro Tecal. En la foto: Jaime Torres, Rafael Bombiela, Alexa Rodríguez, Sandra Lizarazo, Jhoana Acosta y Edwin Riaño. Fuente: archivo del grupo, 2003.

78 Ídem.

### **2002 y 2003, Besitos del corazón y El gabinete del doctor Jack**

En la actuación, el Tecal ha venido experimentando con juegos de improvisación llamados *Besitos del Corazón* y *El gabinete del doctor Jack*, donde un mismo actor debe asumir varios personajes. Se indaga más en el oficio del actor que en la dramaturgia y se realizan talleres de estudio sobre la "Comedia del arte".

### **2003, Ciudad vacía**

Obra escrita por Mónica Camacho en 1998, al interior del grupo y ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia. Fue montada por el Tecal en el 2003. En esta obra hay cuatro personajes en medio de una ciudad abandonada, quienes creen ser los últimos habitantes perseguidos por misteriosas sombras que son, seguramente, la muerte. Estos personajes representan los males de una sociedad en todo su esplendor pues son avaros, mentirosos, amorosos, egoístas, fatalmente humanos. La obra propone un transcurrir que solamente la muerte puede deshacer.

### **2004 y 2005, Ciudad oculta**

Obra con elementos del *happening* y del *performance* que se hacía en toda la casa de Tecal y en donde el espectador-visitante encontraba doce carpas dispuestas, como en una especie de templo, bajo la música gregoriana. En cada una de las carpas al espectador se le leían las cartas del Tarot, o se le daba un masaje, o se le realizaba una limpia de yerbas, o se le hacía una consulta psicológica, o se le daba una serenata.

Como una tentativa sobre la simultaneidad de las sensaciones, en la que los actores, cada uno limitado por el ambiente de una carpa, hace un oficio que provoque en el público una impresión. Dentro de cada tienda, el espectador puede encontrar a un actor que le cuenta un cuento, otro que le lee el futuro en las cartas, otro que toca una canción para él y así, varias carpas en las que puede encontrarse disímiles sensaciones que le hagan sentirse distinto a la salida del teatro. Se trata de un experimento

que no se ha definido como teatral sino como una experimentación entre la realidad y la fantasía escénica.

En “Ciudad Oculta” nuevamente tenemos una obra constituida sobre una estructura al igual que “Preludio para andantes”, “Galería del amor”, “Fausto S. A.”, “Canción frágil para una ciudad frágil” y “El Álbum, instantáneas a color”, obras en que la estructura tantea a través de cuadros, momentos, episodios o estaciones, en las que el orden es susceptible de intercambio. El deber del espectador será entonces organizar y comprender estos momentos e identificar cuál es el tema que las unifica. Esta estructura asociativa es característica particular de las obras del Tecal<sup>79</sup>.

### **2006, La puerta prometida**

*Performance* teatral para la calle sobre el problema del desplazamiento, metafórico a través de unas grandes estructuras elaboradas en tubos de PVC, con disímiles formas geométricas. La obra retoma el tema de las artes plásticas, recordando las experiencias de *Fausto S.A.* y *Galería del amor*.

### **2007, La balada de Arturo UI**

Obra que concluye los talleres de improvisación, basada en el texto de Bertolt Brecht y adaptada libremente para dos actrices. En 2009 resultó ganadora en el programa de itinerancias del Ministerio de Cultura.

79 Camilo Castillo Rojas. Críspulo Torres: teatro experimental y callejero en Colombia. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Ciencias humanas. Estudios literarios, 2004.

TEATRO TECAL



*La Puerta prometida (performance)* del Teatro Tecal.  
En la foto: Johanna Acosta. Fuente: archivo del grupo, 2004.



*El Joven Carbonell* del Teatro Tecal. En la foto: Silvia González, Crispulo Torres, Sandra Lizarazo y Jesús David Pinzón. 2010.



### 2008 y 2009, El joven Carbonell y Proyecto Llorente



*El Joven Carbonell* del Teatro Tecal. En la foto: Mónica Camacho y Sandra Lizarazo. 2010.

Durante este tiempo, el Tecal recompone su repertorio realizando temporadas largas con sus obras en la sala del grupo y en la calle. Igualmente crea dos obras, una para sala y otra para calle, que han sido estrenadas con motivo del Bicentenario de la Independencia colombiana.

### 3.5. Los tiempos de la Red Capital de Teatro de Calle

En los últimos tiempos el Tecal es fundador, junto con otros grupos, de la Red Capital de Teatro Callejero, desde donde viene propiciando periódicos, talleres, festivales y encuentros de crítica sobre el tema de la calle.

En resumen, vemos que el Tecal incursiona en el teatro de sala y en el de calle; ha originado un teatro que recoge lo mejor de la cultura urbana y ha creado una dramaturgia que refleja el universo contradictorio de las calles de la ciudad. Igualmente, cuenta con una sala ubicada en el barrio La Candelaria, en pleno corazón de Bogotá, donde realiza temporadas permanentemente, talleres de actuación y recitales de mú-

sica y poesía. Actualmente cuenta con una sala de teatro independiente con capacidad para ciento cincuenta personas, allí funciona, entre otros, el taller permanente de teatro donde se forman setenta jóvenes actores en la pedagogía del teatro-laboratorio. También cuenta con salones de exposición y una sala alterna para teatro de cámara.

El Tecal ha estado con gran éxito en importantes festivales del mundo en Asia, Europa y América. Ha visitado países como España, Estados Unidos, Venezuela, México, Nicaragua, Panamá, Costa Rica, Ecuador, Alemania, Rusia, Corea, Argentina, Costa Rica, Francia, entre otros.

### 3.6. Conclusiones

A partir de esta relación, podemos ver un grupo comprometido con la instauración de una dramaturgia propia. Ya sea desde la sala o en la calle, el grupo aprovecha esta doble condición para acrecentar su exploración estética.

En el caso del teatro de calle, que es el que nos interesa, ha incursionado desde el teatro festivo y rural hasta el teatro urbano, postmoderno. Cuando siente agotar su fórmula del teatro festivo, de mojiganga y participativo, no duda en acudir a nuevas maneras, intentando otros caminos como en el caso del *El álbum*, o *Mujer Virtual*, donde el espectador asume una actitud contemplativa. Esta pesquisa obsesiva nos muestra un grupo creador al que solo le interesa la escena y no duda en girar o mirar hacia otros lados para examinar nuevos detonantes creativos.

El Tecal ha trabajado insistentemente con elementos de la cultura popular colombiana como la mojiganga, la música de tambores y la tradición narrativa. También ha intentado establecer con estos elementos nuevas obras y nuevos espectáculos, acrecentándolos con los conceptos del carnaval o del distanciamiento brechtiano. Sin embargo, tampoco ha dudado en intentar con formas modernas actuales como el *performance*, el *happening* o la instalación.

Así mismo, vemos un grupo que trabaja con el teatro, no como una suma de fórmulas, sino como un lugar de experimentación. Este hace parte de esa pléyade de grupos colombianos interesados en la creación y el enriquecimiento de la dramaturgia nacional. Obras como *Domitilo*, *Canción breve para una ciudad frágil*, *Preludio para an-*

*dantes*, *El álbum* y *Ciudad vacía*, hacen parte de lo mejor de las obras creadas en los últimos tiempos en el teatro colombiano y son obras que se montan en distinto lugares del país, como es el caso de *Domitilo*, o que han ganado el Premio Nacional de Dramaturgia que entrega el Ministerio de Cultura anualmente, como es el caso de *Ciudad vacía*.

En los últimos tiempos, el grupo está obsesionado en articular redes de intercambio con otros grupos y ha participado en la creación de la Red Capital de Teatro Callejero, donde vienen realizando eventos, festivales, encuentros de críticos y periódicos que tratan de manera exclusiva los asuntos de la calle; por ejemplo, el periódico *Escenario abierto*. “Desde allí se ha propuesto la meta de fundar una ‘Escuela profesional de Teatro Callejero’ que recoja la historia aquí planteada y la experiencia de lo mejor de los creadores de este tipo de teatro en nuestro país”<sup>80</sup>.

---

80 Ídem.



*La Ópera de los pobres*, versión del Teatro Tecal. En la foto: Mónica Camacho (codirectora del teatro). Fuente: archivo del grupo, 2009.

# CAPÍTULO 4

## EJERCICIOS Y REFLEXIONES

### 4.1. Recopilación de ejercicios creados para el entrenamiento de un actor en los espacios abiertos

**E**n el mundo, en los últimos años, la cultura es originada en las calles, en las plazas públicas y en los espacios abiertos. Verdaderos centros de efervescencia social y económica, las calles se convierten en las venas por las que corre la sangre que nutre a las grandes o pequeñas ciudades de cualquier lugar del planeta.

En todo pueblo o ciudad, por más pequeña que sea, siempre existe una calle, un parque, una avenida o un lugar al aire libre donde, en determinado momento, se ha puesto en juego el destino de toda una comunidad o de un país entero. Si conociéramos la historia de cada una de nuestras calles, encontraríamos la verdadera memoria de nuestro país. Así mismo, los espacios públicos de la ciudad son el punto de encuentro y de roce necesario de todos los estamentos. Allí evolucionan y se manifiestan todas las actividades sociales, económicas, políticas y culturales de la comunidad, las manifestaciones reconocidas y las no reconocidas.

Como parte de esa recuperación del espacio público, como encuentro hacia la vida y la creatividad, los artistas populares, los juglares ambulantes, los poetas de la calle, los teatreros, entre otros, han jugado y siguen jugando un papel importante.

Con sus poemas, sus malabares, sus imágenes, sus risas y su música, desde hace años vienen arrebatándole las calles y las esquinas de las ciudades al miedo y sus secuelas.

El teatro colombiano, y en particular el teatro callejero, ha ido creciendo en calidad y representatividad internacional en la medida de las condiciones y presupuesto con los que trabaja.

Existe un saber acumulado de personas y grupos que han ido aportando al desarrollo del teatro callejero y de comunidades de diferentes rincones de la ciudad y del país.

En Colombia, las experiencias del teatro en la calle no son nuevas. Desde antes de la Conquista ya existían eventos sagrados y teatrales en la plaza pública. La ceremonia de "Andar la tierra" en búsqueda de las lagunas sagradas, era una verdadera "puesta en escena" que no tenía nada que envidiarle al teatro moderno.

Con los españoles y los africanos llegan la mojiganga, la romería, las juglarcadas, los misterios religiosos, la Semana Santa, las representaciones navideñas, las ferias, los carnavales, la mascarada, el bazar, los ruedos, la cumbiamba, etcétera. Estas se han configurado en experiencias de teatro en la plaza pública, las cuales estamos en mora de investigar y procesar.

Las décadas del sesenta y el setenta, así como su cultura en la calle, los primeros grupos profesionales, los *happenings*, el artista colombiano, el *performance*, el teatro festivo, entre otros, han dejado huellas en el asfalto, en el arte y en la dramaturgia nacional.

En el 2010 se realizó un taller teórico-práctico con los directores y los actores de los grupos de teatro de todo el departamento de Cundinamarca, invitados por la Universidad Distrital, como parte de un diplomado sobre teatro de calle organizado por la ASAB en el bello pueblo de San Antonio del Tequendama, incrustado entre las montañas de los Andes colombianos.

El director, los actores del Tecal y los participantes del taller propusieron ejercicios y reflexiones para que, entre todos, se explorara y se sacaran conclusiones y nuevos retos que más tarde nos sirvieron para hacer esta relación de ejercicios y planteamientos sobre el teatro de calle. Esta práctica fue acompañada de lecturas de los libros y artículos que sirvieron de base para este libro.

El taller se realizó con el objetivo de explorar sobre los elementos que constituyen y sustentan la puesta en escena en la plaza pública y, además, se propuso generar urgentes reflexiones sobre este modo de hacer teatro.

En cada sesión, hicimos calentamientos con ejercicios propuestos por el director y enseguida pasamos a tratar cualquiera de los temas referentes a la actuación, puesta en escena y espacio escénico.



*Los Gitanos (performance) del Teatro Tecal.*

En la foto: Maylin Galindo y Leonardo Mariño. Fuente: archivo del grupo, 2007.

El taller se propuso recapacitar y reflexionar sobre los entrenamientos, la actuación, la improvisación, la dramaturgia a la intemperie, la dramaturgia del espacio,

la dramaturgia del actor, las formas del teatro en espacios abiertos, la escena circular, semicircular, frontal, itinerante, estacionaria, procesión, múltiple, así como el *happening*, el *performance* y el teatro invisible. Por último, el taller se propuso crear unos ejercicios finales que intentaran dar cuenta de nuestras observaciones.

## 4.2. Primer módulo. Los entrenamientos

### ***El espejo colectivo (ejercicio). Recorriendo “La geografía urbana”***

En todas las jornadas se hicieron varios ejercicios de calentamiento propuestos por el director y los actores. Por ejemplo alguna vez, utilizando “el espejo colectivo”, cada participante propuso unos movimientos, desplazándose, y los demás lo siguieron. En el ejercicio fue usual que el grupo subiera y bajara de manera ágil, por lo que lo denominamos “la geografía urbana”: escaleras, paredes, ventanas, balcones, etcétera.

### ***La lleva. Ejercicios de la dificultad***

Ejercicio de calentamiento en una biblioteca o en un lugar público lleno de muebles y gente. En medio de esto, sin dañar ni hacer ruido o mover algo, los talleristas jugaron a la lleva. La condición: no interrumpir la lectura, no hacer ruido. Tenían que volverse invisibles para las personas que estaban allí.

Este juego llevó a la reflexión sobre los espacios públicos, el cómo navegar en ellos, el cómo trabajarlos sin dañarlos. Primero observarlos, conocerlos. Era una especie de entrenamiento para andar con cien ojos y obligarnos a conocer los lugares y respetarlos, siempre primero desde la observación y el conocimiento para luego proceder a su intervención.

### ***El performance breve (circo romano)***

Por parejas, en el mismo espacio, se hizo una imagen, un *performance* breve, una instalación, o un *happening* corto, con tres condiciones:



- **Alto impacto:** es decir, que llamara poderosamente la atención, que fuera capaz de impresionar.
- **Sorprender:** que causara admiración, que fuera extraño y extraordinario, que conmoviera, que nos inquietara, nos alterara o nos enterneciera. Que atravesara la cotidianidad y sedujera al espectador por su rareza.
- **Arriesgado:** que se jugara audazmente con el espacio. Que los actores se arriesgaran física y mentalmente. Salirse de los lugares comunes; imaginar la calle como una delgada cuerda, atada a la punta de dos edificios, que el actor tiene que cruzar.

Este *performance* tenía que retozar con el espacio. Tenía que arriesgar para lograr los tres parámetros establecidos. Después de cada ejercicio todo el grupo calificó cada una de las propuestas y, como en el circo romano, implacablemente, punto por punto, aclamó o rechifló.

Si los actores no se comprometían y arriesgaban, era muy difícil que se lograra siquiera uno de los tres puntos anteriores.

### ***Circularidad del actor de calle***

Se dice que el actor de calle no es frontal, como sí sucede con el actor de sala, quien generalmente tiene el público al frente y esto determina su posición y sus esfuerzos corporales. En la calle no, en la calle el público está en todas partes, a veces en semicírculo, a veces en círculo completo, a veces atrás, a veces arriba, a veces abajo, en fin, en todas partes. Entonces se dice que el actor de calle es circular, es hemisférico y su cuerpo y sus energías se deben manejar así.

### ***Jugando con las ópticas (ejercicio)***

Varios grupos prepararon una improvisación, pero esta debía ser presentada de espaldas al público, como si el espectador estuviera viéndola desde atrás. Ningún actor se podía volver frente al público. El grupo decidía si utilizaba la palabra o no.

Los espectadores, sin desplazarse y desde atrás, debían entender y no perderse ningún detalle de la improvisación.

Luego se realizó la misma actividad, pero los actores actuaron de lado a los espectadores (derecha o izquierda). Los actores debían preparar la improvisación para actuar de lado al público, sin volverse de frente, y el público debía entenderla y comprenderla en su totalidad.

### ***Solo tus ojos (ejercicio)***

Se puede hacer con los actores sentados y estos solo pueden mover los ojos. No pueden desplazarse. Así tienen que hacer la improvisación. No es que sean tullidos, sino que deben inventar una situación donde no necesitan o no pueden mover el cuerpo, solo los ojos.

También se puede hacer solo con los pies, sin desplazarse; por ejemplo, sentados en un consultorio. Los personajes solo pueden expresarse con sus pies. Igual con los distintas partes del cuerpo, una por una, en cada improvisación: la cabeza, los labios, los dedos, etcétera.

### **4.3. Segundo módulo. Las diferencias y el convite (ejercicios)**

Se exhortó a los actores e invitados a reflexionar sobre la siguiente pregunta: ¿Existen diferencias entre el teatro de calle y el teatro de sala? Si las hay, ¿cuáles son?

Por grupos, se propuso hacer una intensa reflexión sobre la pregunta y sacar varias diferencias. Se le propuso a los grupos ahondar y salir de las respuestas obvias, aquellas que siempre hemos creído como ciertas. Por ejemplo: en la calle el teatro es popular y en la sala no.

Los grupos propusieron varios enunciados, los que fueron debatidos de manera exhaustiva por los integrantes del taller para intentar demostrar su eficacia o inutilidad y, en el caso de las primeras, tenerlas en cuenta para debatirlas durante el desarrollo del mismo:

- **Convite.** Hay que convocar al público. Llamar su atención.
- **Transformar al transeúnte en espectador.** El público de la calle no sale para el teatro. El público de la calle es transeúnte desprevenido. El teatro de calle tiene que convertirlo en espectador y mantenerlo así hasta el final de la representación. Aquí la dramaturgia del espectáculo juega un papel vital. La trama. Las imágenes y sobre todo las capacidades del actor. Él, además de ser cimiento arquitectónico, tiene que convertir al transeúnte en público; es decir, ser mago. Al transeúnte, para convertirlo en público, hay que seducirlo, enamorarlo, asustarlo, convencerlo, acorralarlo, "asaltarlo", engañarlo y todas las otras posibilidades que se les ocurran a los creativos actores de calle: ese es el reto. Aclaremos que esto del "asalto" es una metáfora. Estamos hablando de arte.
- **Constructores efímeros del edificio teatral. La campana de cristal.** Los actores de calle se diferencian de los actores de la sala en que estos últimos no tienen que inventar el edificio teatral, los primeros sí. Los primeros tienen que volver visible lo invisible. Es decir, con dos o tres pases mágicos tienen que hacer aparecer un teatro (circular, semicircular, frontal, itinerante, entre otros), en cualquier autopista, parque o esquina. El público de la calle es transeúnte, no es público. Solo se vuelve público cuando decide entrar a ese teatro en el aire.

El edificio teatral en el teatro de calle es imaginario. Está en la imaginación del público. Trazamos una raya y le decimos a la gente "este es el teatro", con escenario y gradas, y la gente lo acepta o lo rechaza. Si el público no acepta este juego, no hay teatro de calle. Los cimientos de ese "teatro en el aire" son los actores. Sobre ellos reposa la estructura teatral "virtual" que nos hemos inventado. Ellos tienen que poseer la capacidad de desplegar, en cualquier callejón, la estructura teatral que está en su imaginación, o en su corazón, para que el público la visualice y se introduzca.

El actor lleva sobre sí mismo la arquitectura teatral y soporta las vigas, la fachada, el techo y hasta el camerino. Si llega a dudar un instante el edificio se cae, se derrumba, lo aplasta y muere solo, porque el público de la calle no existe si no existe el edificio. A los actores de calle nos queda doblemente

peligudo, pero encantador. En la calle no se puede tambalear. Si nos desconcentramos un instante, se nos cae el teatro encima, con público y todo.

- **La improvisación y lo incierto:** elementos sustanciales en las calles. En la calle, todo es posible, no hay paredes ni acomodadores protegiendo el espectáculo. En una función puede suceder cualquier cosa.
- **Tendencia a lo masivo.** El teatro de calle es susceptible a lo público, a lo masivo.
- **Una dramaturgia maleable.**
- **Todas las formas escénicas posibles:** como la itinerancia, la procesión, la forma circular, semicircular, frontal, aérea, la multiplicidad, el *happening*, el *performance*, la instalación, etc.

Estas diferencias siempre serán relativas, nunca serán definitivas, esto se hace en aras del ejercicio para pensar y repensar las cuestiones vitales del teatro de calle.

### ***El convite (ejercicio)***

Tomamos algunas de las premisas anteriores y hablamos de ellas; no las tomamos todas porque cada una merece un taller específico y el tiempo que teníamos no era suficiente. Así, tomamos algunos puntos como eje del módulo para realizar ejercicios: el convite, la improvisación y la dramaturgia maleable.

A partir del primer punto, al día siguiente, el taller arrancó con el tema del "convite". Lo llamamos así porque se asemeja a los bandos preparatorios del carnaval, en los que se invita a la ciudadanía, preparándola para las fiestas.

En nuestro caso, en el teatro de calle, se trata del momento en el que se llama la atención de la gente para invitarla al escenario.



*El hojarasquín (performance) del Teatro Tecal.*  
En la foto: Jesús David Pinzón y Silvia González. 2009.

Camilo Castillo, en su tesis sobre el teatro callejero, escrita en el 2004, dice:

[...] Sabemos que para hacer una representación en la calle, es necesario conocer los secretos de la misma, sus avenidas, sus reglas, sus enigmas y contradicciones. No es lo mismo que el espectador pague por una boleta, se siente en la sala en una silla cómoda o no tan cómoda, y espere a que se haga el último llamado para que toda su atención se concentre en la caja negra, elaborada específicamente para él o ella, y que

las luces de distintos tonos iluminen el escenario. En este caso se da un pacto entre el espectador y los creadores escénicos para dar origen a un Texto Espectacular.

Generalmente, cuando se habla de teatro de calle o callejero, viene a la mente el sonido de los tambores, las banderas ondulando y los zancos que se adelantan a una multitud de saltimbanquis que juegan con el público, hacen bromas y acaparan la atención de los caminantes con el retumbar de los redoblantes que estremece los tímpanos. Si hay una condición especial en el teatro de calle es que los actores o comediantes deban convocar al público, ordinariamente desprevenido, para que asista a su espectáculo; es decir, que debe trasladar a sus espectadores hasta el escenario imaginario donde se va a representar una historia<sup>81</sup>.

Pero, ¿cómo convocar al público?, ¿cómo llamar la atención? Generalmente se usan ciertas herramientas para tal fin: los zancos, los tambores, los desnudos, entre otros, pero ¿no hay otras opciones?

Los grupos propusieron varias opciones, la mayoría con técnicas del teatro invisible.

### ***Teatro invisible (ejercicio)***

Por ejemplo, un grupo intentó un “suicidio” desde el segundo piso, con lo que lograron detener el tráfico y crear expectativas. La reacción de los habitantes del lugar fue interesante, ya que la mayoría hizo hasta lo imposible para convencer al “suicida” para que desistiera; incluso uno o dos vecinos arriesgaron su vida para atrapar al “suicida”, lo que lo obligó a renunciar a sus intentos.

### ***El asalto (ejercicio)***

Otro grupo hizo una explosión fingiendo un disparo estruendoso y mostró a

---

81 Ídem.

un hombre moribundo y a un supuesto asesino huyendo. Obviamente el grupo ya había hablado con las autoridades del pueblo y contaba con la ayuda de ellas, ya que el ejercicio ocasionó una tremenda conmoción, que incluso puso en peligro la vida de los actores participantes.

Se logró llamar poderosamente la atención entre los habitantes, casi perturbando el orden público, ya que querían linchar al supuesto "asesino".

### ***La caravana (ejercicio)***

El tercer grupo propuso un grupo de gitanos que iba de café en café y de tienda en tienda invitando a una representación en el parque. Este ejercicio, aunque lleno de colorido, no logró aglutinar ni llamar la atención, fue débil. La estrategia trazada por los actores no logró convencer y el público no se acercó.

### ***La epidemia del estornudo (ejercicio)***

Un inmenso grupo de actores, mezclados entre los ciudadanos que descansaban o cruzaban por una plaza, lentamente y uno tras otro, empezaron a estornudar. La epidemia fue aumentando en los sonidos y estornudos, lo que llamó poderosamente la atención. En un momento determinado todos cayeron al piso, moribundos, y uno de ellos asumió el teatro (un personaje), quien comenzó a narrar el momento en el que llegó la epidemia al barrio, incluyendo a los habitantes de la plaza del Chorro de Quevedo.

### ***Llegó Dios (ejercicio)***

Un supuesto loco dijo en tono predicador que él era Dios. Al cabo de un tiempo, un joven normal que pasaba por allí se acercó y empezó a cantarle una canción de alabanza al Dios que llegó, después una señora elegante se arrodilló y gritó que sí, que ese era el verdadero Dios. Un policía, que pasaba por allí, se puso a cuidar al mesías. Un doctor se bajó de un carro, gritó y llamó a la gente para que viera al mesías. Ante semejante expectativa el predicador empezó a inducir a la gente hacia el teatro.

### ***Un loco que le teme al agua (ejercicio)***

Un grupo mostró a un loco que huía por todo el pueblo, semidesnudo, y a varios médicos y enfermeros que corrían tras él con guantes, cepillos y baldes de agua. El loco le huía a su baño semanal. Se lograba subir a un árbol y los médicos tenían dificultades para bajarlo, así que terminaban convenciéndolo con un dulce que alguien le ofrecía. Después disfrutaba del baño como un bebé. Este ejercicio llamó la atención hasta el último momento. Podríamos decir que el loco se ganó la simpatía de todo el público y hasta los enfermos del hospital del barrio se levantaron para ver lo que estaba pasando. Fue un gran acontecimiento.



Taller de Teatro de calle. Teatro Tecal, Chorro de Quevedo, 2010.



Como conclusión de este ejercicio, se analizó que la mayoría de las propuestas asumieron el convite desde la violencia y la confrontación, a excepción de dos o tres, sobre todo este último, que convirtió el baño del loco en una gran fiesta y terminó con una imagen de ternura y solidaridad de la vecindad alrededor del personaje.



*Performance del Teatro Tecal en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. En la foto: Ángela Triana, Sandra Lizarazo, Alexandra Talero, Mauricio Rusinque, Camilo Castillo y Johana Acosta. Fuente: archivo del grupo.*

#### 4.4. Tercer módulo: la actuación. Juegos de improvisación

Los artefactos de la improvisación: el actor de calle navega en medio de la tormenta, aprovechando los embates de lo desconocido. Por eso su preparación debe dirigirse a agudizar los sentidos y estar atento a lo recóndito.

En la “Comedia del arte”, uno de los mejores momentos del teatro occidental, (años 1500 a 1700, aproximadamente), la improvisación no consistía en sacar de la nada “ideas originales”, no. Los textos y los guiones estaban en la memoria del actor. La improvisación era una exhibición del saber y no solo de espontaneidad. Cada actor sabía tres o cuatro idiomas locales, se aprendía libros completos de poesía, tratados sobre medicina, historia y literatura, que en momentos de necesidad aplicaba a los personajes o a las máscaras reconocidas de la “Comedia al improviso”.

Entonces la improvisación era un asunto más de velocidad y agilidad que de “originalidad”. Un asunto más de reacción acertada y precisa en el momento oportuno, como lo señala Ferdinando Taviani en su artículo “La improvisación en la Comedia dell’arte: testimonios”<sup>82</sup>.



*El Álbum del Teatro Tecal, en París. Fuente: archivo del grupo, 2008.*

82 Ferdinando Taviani. “La improvisación en la Comedia dell’Arte: testimonios”. *En: Quehacer Teatral*. No 2. Bogotá, 1987.

En la *Commedia dell'Arte*, donde no existían textos escritos y los *canovaccios* o guiones estaban en la memoria de los actores, la censura de los cardenales no podía llegar hasta la escena, lugar donde el teatro aparecía y desaparecía mágicamente. Un asesor del cardenal Paleotti, uno de los protagonistas del Concilio de Trento, apuntó en Bolonia, en 1578 y ante la necesidad de censurar las comedias:

Decir que de antemano se deben examinar estas comedias y quitarles lo que no está bien para luego permitir su presentación no es valedero puesto que, en la práctica, esto es imposible, ya que los actores con frecuencia agregan palabras y frases que no están escritas en los textos, o, mejor dicho, no escriben nada más que el resumen o el argumento de la comedia, y todo lo restante lo hacen de una manera improvisada. Y después de que lo han hecho es difícil condenarlos por las palabras prohibidas o inconvenientes. Además hacen movimientos y acciones lascivas y deshonestas: y estos movimientos, y estas acciones no aparecen, por cierto en el texto escrito<sup>83</sup>.

Lo anterior nos indica, entre otras cosas, que el cardenal ya sospechaba del teatro como algo más que la traducción de un texto y aquí “denuncia” los lenguajes no verbales y la improvisación.

### ***Conferencias en otros idiomas. El gramelot (ejercicio)***

Ejercicio sacado del *Manual mínimo del actor* escrito por Dario Fo, quien a su vez lo retomó de la “Comedia del arte” y consiste en hablar un lenguaje inventado. Cada grupo hizo charlas y conferencias sobre distintos temas fantásticos, disparatados e inventados:

- La importancia de la perra Laika en la sociedad y la historia rusa.
- Las cinco extraordinarias maneras que tienen los franceses para enamorar.

.....  
83 Ídem.

- La importancia de los espaguetis en la liberación de los italianos.
- El espíritu de la yuca en los sueños de los “Rogus”, comunidad indígena.
- El Volkswagen y la nacionalidad alemana.

Estas conferencias se hicieron en un francés, alemán, ruso o polaco inventado. Tenía que ser inventado y los actores tenían que hacerse entender. Se obligó al grupo a agudizar sus capacidades expresivas, su gestualidad, su lenguaje no verbal, entre otros elementos.

En las conferencias se tenía que incluir una danza folclórica del país correspondiente, lo mismo que una canción y piezas alusivas al tema.

Igualmente contaron con ayudas audiovisuales, como las filminas, el video, los televisores, tableros, etcétera, pero en realidad todo estas ayudas eran artificios inventados por lo actores.

Generalmente este tipo de improvisaciones lleva a la comedia. Es casi inevitable, por las características del tema y las exageraciones a que se ven abocados los actores para hacerse entender.

### ***La tragedia del príncipe japonés (ejercicio)***

En el taller, escogimos a un grupo que “hablaba japonés” y les propusimos hacer una tragedia contando la historia del príncipe “Hirokito”, quien mata a su mujer equivocadamente al creer, por celos, que esta lo engaña con su jefe militar.

El resultado fue excelente, el grupo logró crear una atmósfera oriental a partir de los esquemas que tenemos del mundo asiático, tal vez por las lecturas, por el cine o por la televisión. Este esquema fue roto por la capacidad de compromiso de los actores, quienes inteligentemente armaron una bella historia llena de símbolos y melodías, de metáforas y sonidos que nos conmovieron de manera sorprendente. La cualidad con la que los actores se comprometieron con los personajes permitió una atmósfera intensa. La orgánica e inteligente estrategia, trazada por el grupo, les sirvió para evitar caer en el melodrama y cargó de poesía y sentido la escena.

### ***“Arquitectos” y “escultores” del espacio (ejercicios de improvisación y composición)***

Juegos con el espacio: por grupos se eligió un escultor, quien jugó con los actores y el espacio, componiendo cuadros o fotos con ellos. Tenía que incorporar ventanas, paredes, escalas, etcétera. Esto lo obligó a ser muy observador con el espacio y sus características. Debía sacarle provecho. La condición era que esta escultura, imagen o foto tenía que verse como si siempre hubiese estado allí, como si hiciera parte de la arquitectura, del paisaje urbano, o como si hiciera falta en el lugar.

Se escogieron dos o tres fotos y se analizaron entre todos. El mejor análisis se hizo desde la escena, proponiendo cambios en el cuadro, como si fuera un cuadro hecho a varias manos. Es importante tener en cuenta elementos de la plástica como el color, la composición, la simetría, el énfasis, los matices, los tonos, el volumen, etcétera.

### ***La fachada (ejercicio-variación)***

En una fachada, en una fuente o en un lugar de juegos infantiles, un grupo propone un cuadro, una foto o una imagen estática que cuenta una historia. Aprovechando los niveles, las terrazas, las ventanas y puertas de la fachada, el público tiene que entender la historia con solo observar la foto “viviente”.

### ***Ejercicio de improvisación sobre la puesta en escena callejera***

Cada grupo propuso una improvisación que no podía pasar de cinco minutos, creando una micro obra de teatro para calle y sustentando por qué creía que servía para dicho espacio. Esta micro obra debía prepararse en un espacio cerrado en aras de la investigación.

Cada vocero de grupo dio sus razones teóricas y sus argumentos para pensar que esta obra era de calle. Primero la obra se presentó en la sala y ahí se volvió a hablar sobre las posibilidades de esta cuando saliera a la calle, se podía especular y hacer suposiciones.

Después el grupo presentó su micro obra en la calle. Al cabo de la función el grupo fue sometido a un foro, donde confrontó las razones expuestas inicialmente y el resultado final, así como las diferencias entre el ensayo en la sala y la función en

la calle. Los compañeros espectadores de la micro obra tenían que ser implacables y auscultar si esta había funcionado o no, el asunto de la voz, el manejo del espacio escénico, la relación con el público, entre otros.

Más que un juicio, la idea era que todos los participantes siguieran ahondando en las características de su propia propuesta, siguieran ubicando las posibles diferencias del teatro de calle y de sala e, igualmente, analizaran la diferencia entre el decir y el hacer, el gran dilema de todo creador.

### ***Improvisaciones sobre la forma del escenario (ejercicio)***

Después de esta confrontación, a cada grupo se le asignó una forma escénica especial para rehacer su micro espectáculo: círculo, semicírculo, múltiple, aéreo, andariego, estacionario, etcétera. Esto obligó a los participantes a replantearse el ejercicio. Debía incorporar los lugares creativamente y tener en cuenta la ubicación de los espectadores.

Después de presentar sus propuestas, es posible intercambiar las formas del escenario entre los grupos y volver a presentar el ejercicio. Allí observaremos cómo pueden cambiar prácticamente las obras con el solo cambio de la forma del espacio escénico.

## **4.5. Cuarto módulo: una dramaturgia a la intemperie y componentes de la puesta en escena (reflexiones)**

El teatro es como una especie de escritura en el aire que desaparece con el viento. Es algo muy parecido al sueño que desaparece al despertar.

Cuando hablamos de dramaturgia, no hablamos solo del texto literario, hablamos de la dramaturgia del espectáculo, es decir, de ese tejido de lenguajes sonoros y visuales, de los lenguajes del espacio y de la luz, de los lenguajes no verbales; de esa articulación de señales que generan una especie de escritura en el aire, irrepetible y efímera llamada teatro.



*La Ópera de los pobres*, versión del Teatro Tecal.  
En la foto: Mónica Camacho, Maily Galindo y Juan Carlos Abella.

Dice Anne Ubersfeld: "... el enunciado en un texto de teatro, si bien tiene significación no tiene sentido todavía. Adquiere sentido en cuanto deviene en discurso, cuando vemos cómo se produce, por quién, y para qué es producido, en qué lugar y en qué circunstancias. Vemos cómo para pasar del texto del teatro (diálogo) al teatro representado, no se puede hablar de traducción, ni de interpretación sino de producción de sentido"<sup>84</sup>.

Enrique Buenaventura insiste en que el texto escrito es solo uno de los lenguajes del texto total del espectáculo, el cual establece una organización discursiva con los otros textos, es decir con los textos no escritos: con los lenguajes no verbales<sup>85</sup>.

En la calle, muchos de estos componentes o sustancias del lenguaje teatral funcionan de manera distinta a la dramaturgia de una obra preparada para un espacio encerrado.



*Los ciegos (performance) del Teatro Tecal, en el Festival de Manizales. 2004.*

<sup>84</sup> Anne Ubersfeld. *Lire le theatre II: Lécole du spectateur*. París: Editions Sociales, 1982.

<sup>85</sup> Enrique Buenaventura. "La dramaturgia del actor". *En Gestus*. Nro. 4. Enad.



El actor escoge el lugar donde despliega su teatro, pero no puede poner paredes, no puede separar y proteger su espacio escénico como en el teatro de sala. El parque que contiene su espacio escénico está ahí y se ve, se percibe como un segundo anillo espacial, y significa. Además los lugares y edificios aledaños al parque también están ahí, son visibles y significan, como un tercer anillo espacial. La ciudad que contiene ese parque también está allí, con sus latidos y su palpitar, como otro gran anillo inevitable, significando, denotando y dialogando con sus trazos, sus luces, su sonoridad y su tiempo e interviniendo en la dramaturgia de la obra.

El entorno, el espacio que rodea al espacio escénico es maleable, es elástico, está vivo, en el caso del teatro callejero. Este entorno está presente y hace parte de la dramaturgia del espectáculo. No se puede ignorar, o mejor dicho, ignorarlo sería desperdiciar una oportunidad para cualificar el suceso teatral. En la sala, los entornos del espacio escénico más o menos funcionan de manera estable, son los mismos, y no hay mayores sorpresas.

En *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino, las ciudades dialogan con sus habitantes. Las ciudades se pueden leer. El concepto de lectura allí es distinto, se es lector aunque no se lea un libro. Recorremos la ciudad y esta emite permanentemente signos, jeroglíficos, señales y códigos que nos permiten descifrarle. Signos invisibles o explícitos que están ahí, rondando los callejones. Recorrer es leer, somos "transeúntes-lectores".

No podemos ignorar que cuando estamos haciendo una función en la Plaza de Bolívar, además de "la lectura" que le estamos proponiendo, la gente también está viendo el edificio del Congreso, ubicado al fondo del panorama y, con él, puede leer leyes, historia, independencia o, también, puede leer corrupción. Si mira hacia el frente, leerá el Palacio de Justicia, el mismo que fue incendiado e inmolado por un presidente "poeta", unos militares "patriotas" y unos rebeldes "justicieros", con más de ciento veinte personas adentro. Eso lo lee la gente y no podemos evitarlo. Entonces un componente de nuestra dramaturgia, el espacio, está al desnudo y es susceptible y suspicaz. No se trata de un teatro de improvisación, pero cualquier creador al aire libre sabe que por más que la obra sea milimétrica siempre será distinta de acuerdo con el lugar escogido.

La ciudad está escrita y sobre ella estamos reescribiendo. Lamentablemente los contenidos de la escritura grabada sobre nuestra ciudad son generalmente de violencia, propios de un país en guerra. Vemos el Palacio de Justicia y leemos injusticia, dolor, incendio, muerte. Pasamos por la zona de “El Cartucho” y vemos miseria, infierno, exclusión y abandono. Recorremos la Avenida Séptima y leemos rebusque y desempleo. La dramaturgia del teatro al aire libre comparte su lectura con el habitante-transeúnte y al convertirlo en espectador-lector, le propone nuevos contenidos y le agrega nuevos significantes a esa lectura.

Recordemos, en épocas de miedos y represiones, la insolente rumba de *Domitilo, el rey del teatro* en la Plaza de Las Nieves; o el Palacio de Justicia y su tragedia exorcizada por los clamores de la macondiana Úrsula Iguarán del Teatro Ensamblaje; o la Avenida Séptima leída como el “comparsódromo”, donde muñecos y figuras desfilan por allí cada año en celebración del cumpleaños de la ciudad.

Recordemos también el caso de “El Cartucho”, pues también ha sido reescrito desde el teatro, como el ave fénix que de las cenizas resurge con los *performance* que allí se han hecho; vemos también que en el Parque Lourdes se leen acelere, vértigo, dibujos y las argucias del “artista colombiano”, o los irreverentes obispos del *Pequeño poder* del Tecal. En el Parque Santander se leen palomas y próceres de la patria, como también hombrecitos de maíz luchando contra dioses falsos en *La cabeza de Gukup*, del Taller de Colombia; en la iglesia San Francisco se lee Colonia y exterminio, por parte del español Pablo Morillo en su intento por evitar la Independencia de los criollos, y también se lee la novia de harapos en patines, cual Ofelia extraviada del grupo Teatro Tierra. En el Parque Nacional se leen tradición y policías paseando con sus novias domingueras y, a su vez, se leen las estremecedoras fotos a colores de la niña de *El álbum* del Teatro Tecal. Sobre las gradas del Congreso se lee el inolvidable *Edipo* de Enrique Buenaventura o las bellas juglarías de Juan Guillermo Rúa con su *Moneda del centavo y medio*.

Así se pueden seguir leyendo los distintos contenidos que han aportado docenas de creadores que nos antecedieron y de los cuales nos cuentan los diarios y hasta las crónicas antiguas que hablan de rituales hechos por los indígenas en las lagunas de la región; verdaderas puestas en escena, antecedentes de un teatro precolombino que no tiene nada que envidiarle a algún espectáculo moderno.

En una misma obra, sin cambiarle una coma al texto, sin variar gesto o movimiento alguno, se pueden generar distintos sentidos de acuerdo con el espacio donde se realice.

San Cayetano es un pueblo a dos horas de Bogotá que se está hundiendo por razones geológicas, de acuerdo con los científicos, y por brujería, según rumoran los habitantes. En todo caso, las autoridades han puesto un campamento provisional en una loma cercana, donde se ha trasladado el pueblo para evitar cualquier catástrofe.

Los tres mil habitantes se duermen todos los días mirando desde arriba su desolado pueblo, que se hunde lentamente como una maqueta fatídica. Allí llegamos con *El álbum, instantáneas a color*, la nombrada obra del Tecal, para acompañarlos un fin de semana. Al aparecer los personajes de la obra, caminando en completo silencio por entre las calles de ese pueblo fantasmal, semejaban almas en pena que deambulaban sin sentido, lamentándose el triste destino de su pueblo. Arriba, desde el campamento, los habitantes reales observaban. Para el público, los personajes fueron leídos como sus propias imágenes atrapadas en el pasado.

Un año después la misma obra, ante miles de espectadores, en Seúl, Corea, en algún parque construido con trazos futuristas, los personajes ya no parecían fantasmas o recuerdos en pena, ahora parecían extraterrestres que llegaban del mañana, deslizándose por entre esas estructuras metálicas en una posible invasión o para algún tipo de encuentro cercano. Apreciémoslo con detenimiento: en el primer caso, los personajes venían del pasado y, en el segundo, llegaban del futuro.

Nosotros no nos tomamos la calle, la calle nos toma a nosotros, ella interviene en nuestras dramaturgias reinventándolas, transformándolas, bombardeándolas, y allí está la vitalidad y la particularidad de este teatro a la intemperie.

Si hay algo en lo que este teatro ha aportado y sigue aportando a esta ciudad es en reescribirla. Al instalar sus teatros ambulantes, los artistas están reinaugurando los territorios, reinventando los signos de la ciudad y ofreciendo una nueva lectura de los lugares<sup>86</sup>.

86 Artículo del Tecal en *Escenario abierto* Número 3. Bogotá: Red Capital de Teatro de Calle, 2008.

#### 4.6. Quinto módulo. Estructuración del ejercicio final

Por último, se le exigió a cada grupo que uniera el ejercicio del convite, que se había inventado en la primera parte del taller, con la micro obra. Era importante revisar que el convite fuera eficaz para convertir al transeúnte en público y que la micro obra también fuera capaz de mantener la atención del público hasta el final.

El espectáculo tenía que impactar, sorprender y estremecer. Para lograr esto, el grupo y los actores tenían que comprometerse y exigirse, tenían que arriesgar y jugársela toda, tensionando el drama y manteniendo el suspenso. Cuando en la calle aparece el aburrimiento, desaparece el drama. Es más, desaparece el público, y sin público se termina el teatro.

Ya preparados los ejercicios, a cada agrupo se le asignó un espacio en el parque, en la zona o en el pueblo. Un árbol, una fachada, la iglesia, la estación de policía, etcétera.

En general, el espacio propuesto funciona como un detonante que proyecta la imaginación de los grupos. Así lo tenía que ver el grupo y, así mismo, aprovecharlo.

Terminamos con cuatro ejercicios. Los cuatro grupos presentaron sus ejercicios, los cuales crecieron en espectacularidad y factura.

- Un grupo armó y contó una historia de soldados en la guerra; puso el acento en la parte física por medio de la acrobacia y los ejercicios como metáfora de la violencia y la fuerza. Una anciana, con su carreta, termina buscando el cadáver de su hijo a la manera de “Madre Coraje” y sus hijos. Este grupo tenía la exigencia de lo aéreo y, aunque en un principio lo intentó, este aspecto no se trabajó, al contrario, el ejercicio quedó “pegado al piso”, dando la sensación de pesadez y no de levedad, como se les había propuesto.
- Otro grupo continuó con el tema de los gitanos y armó una colorida y hermosa caravana de gitanos donde incluyeron “mulas”, caballos y burros prestados por los vecinos. Después, en el lugar elegido, contaban una historia de amor prohibido y muerte entre una gitana y el hijo de un hacendado del pueblo. Recurrieron a actos de magia, trucos y música para congregar al público.

Este grupo tenía el compromiso de trabajar el concepto del espacio circular. Igualmente se enredó, como el primero, y esto influyó en el ritmo. Un manejo embrollado y confuso del espacio hizo que se rompiera “la campana de cristal” y el público perdió el interés, lo que desencadenó que los actores se desconcentraran, o viceversa: los actores se dilataron en el mal manejo del espacio y el público perdió el interés.

- Otro grupo mostró a Policarpa Salavarrieta, la heroína de la independencia colombiana, cuando fue fusilada. A través de varias Policarpas nos fueron mostrando la valentía y el amor de esta mujer por su causa y su novio militar. Este grupo aprovechó la fachada de la iglesia, las casas, los árboles y logró una de las más bellas imágenes desde el campanario de la iglesia que da a la plaza mayor. El planteamiento de este grupo era la itinerancia; escogieron bien los lugares para el movimiento y desplazamiento: un árbol, el lugar del fusilamiento, el atrio, el campanario y una rotonda.
- El último grupo retomó el convite de la explosión, del disparo y el asesino, pero cambió el tono de provocación y tragedia por una parodia cómica con los mismos elementos de la pólvora, disparo y muerte. Lo asumieron como una especie de *clowns*. Aquí, el pueblo-espectador entendió el juego y se comprometió con el ejercicio al entender que era una versión paródica del ejercicio del día anterior, que les había causado tanto susto. Fue una manera de exorcizar los miedos del ejercicio anterior. El hombre detenido, desde la inspección de policía, cuenta las razones del asesinato; es una historia de un amor traicionado.

A este grupo se le pidió que trabajara con la premisa del espacio múltiple; es decir, que manejaran varios espacios al tiempo. Lo articularon de tal manera que crearon cuatro puntos (micro escenarios): la esquina, la estación de policía, el parque y la venta de comestibles. Manejaron un ritmo acertado, una historia clara, fresca y divertida; además, la actuación con conocimiento del clown mantuvo el encanto permanente y sorprendió, lo que cautivó al público desde el principio hasta al final.



*Mujer Virtual* del Teatro Tecal. En la foto: Nidia y Felipe Chona. Fuente: archivo del grupo, 1999.

#### 4.7. Apuntes finales (Reflexión)

El público de la calle es un monstruo inexplicable de siete cabezas. A veces es implacable y no perdona; a veces, generoso y caritativo; a veces, cretino y no entiende; a veces, experto: más papista que el Papa; a veces, débil y se va con la primera que le abra las piernas. Otras veces es “sapo” y corre a llamar a la policía. La mayoría de las veces es cómplice, compinche y hasta “parcero”, como se dice en la calle. El público de la calle es agitado, como es agitado el país.

El techo que cubre nuestra frágil campana de cristal tiene tres materiales: la inquietud, el asombro y el estremecimiento. Si no hay este techo, en el teatro se “filtrarán” goteras y vientos que, tarde o temprano, mandarían de bruces nuestra frágil arquitectura. La investigación, la experimentación, la imaginación y la madurez nos indican cómo hacer para que esos materiales sean sólidos y precisos. La calidad es nuestra piel. No hay de otra. Al no tener un lugar real en el espacio

en el tiempo, solo nos queda la calidad que, como la piel, nos vuelve visibles y nos incrusta en la geografía y en la memoria urbana.

El actor en la calle transforma, así sea efímeramente, los espacios y el entorno; escucha la ciudad y dialoga con “el espacio urbano”. El actor de calle es un “cosmonauta” del asfalto, o mejor dicho: un “callenauta”.

### ***Los “cosmonautas” del asfalto***

Para nosotros, el teatro es el espacio que nos sirve para descifrar las calles y las autopistas de nuestra ciudad. El lugar que nos permite hablar de los antihéroes que la habitan, de los gestos y las muecas que la recorren. De sus habitantes, del lenguaje que se origina en el encuentro y el roce efímero de miles de personas afanadas y sin rostro.

Después de treinta años de andar la calle, es apenas obvio que nuestros temas sean sus habitantes, esos anónimos seres de historias fragmentadas, esos asuntos que suceden cotidianamente en la plaza pública, esas fachadas, esquinas congestionadas, olvidadas, arquitectura gris y desordenada, metáforas del vértigo y de la desolación que acontecen espontáneamente en el asfalto y esa constante disolución de los hombrecitos que la navegan.

La calle incita y es el escenario de un contacto efímero y múltiple. La calle es el encuentro fugaz. La calle es el resumen de un sinnúmero de pequeños choques que como fuegos fatuos provocan miles de destellos.

Y los habitantes de la calle aprenden a ver las cosas a través de esos fugaces destellos. Esta cita diaria de destellos origina una visión del mundo, un cuerpo filosófico, y obviamente un lenguaje singular que lo expresa. Un lenguaje que contiene al mismo tiempo el rostro y el trasero de nuestra querida nación.

La calle es un mar bravío con sus tormentas y sus naufragios. Para navegarla con fortuna se requiere cierta habilidad especial que sólo poseen por completo los ciudadanos que han pasado y repasado toda su vida por allí, aprendiendo inconscientemente el arte de escurrirse ilesos entre laberintos de asfalto y de ruedas y la ciencia peligrosa e inexplicable de permanecer indiferentes cuando el tranvía pasa detrás de

ellos, rozándolos apenas, sin atropellarlos. Un extraño no sabrá hacer nunca ese preciso cálculo matemático; siempre conservará los nervios demasiado sensibles a las bocinas de los vehículos; siempre irá dando empujones y trompicones y limpiando con las mangas la cal de las paredes<sup>87</sup>.

Con estas palabras inicia Luis Tejada, el cronista de los años veinte, uno de sus escritos en un periódico bogotano y, más adelante, cuenta la historia de un joven vagabundo que, maravillado por los recién llegados paraguas ingleses, se lanza desde un segundo piso con el suyo abierto, "aterrizando" en plena calle real y, como si nada, sigue caminando sonriente ante la mirada atónita de los transeúntes.

En 1948, los habitantes de estas calles se levantaron ante la muerte de su líder Jorge Eliécer Gaitán y destruyeron el centro de la ciudad; hecho que pasó a la historia como "El Bogotazo".

Recordemos que se rumora que Efraín González, famoso bandolero de los sesenta, tratando de huir por estas mismas calles y ante más de doscientos soldados que lo tenían rodeado, se convirtió en perro y casi escapó entre las piernas de los que lo buscaban.

A Jaime Bateman, el jefe guerrillero más buscado de los ochenta, se le veía al mismo tiempo en distintos lugares de la ciudad, a veces comiendo helado, otras veces comprando libros o discos. Mientras tanto la Policía, el Ejército y la Fuerza Aérea ofrecían una recompensa por él. Los transeúntes decían que Bateman tenía la capacidad de volverse invisible; los más enterados decían que se podía multiplicar.

Hay un grafiti escrito en una calle de la ciudad: "Bogotá, 2.600 metros sobre el nivel del mal". Otro, escrito por un optimista en la calle, es el siguiente: "Bogotá, 2.600 metros más cerca de las estrellas". Otro, escrito por un analista: "Bogotá, 2.600 metros más cerca de las estrellas, pero más lejos de la realidad".

Un hombre, durante ocho horas, con los brazos abiertos y parado sobre un bolardo, como una estatua, con un cable en una mano, sirve de antena a su socio y

---

87 Recopilación de crónicas de Luis Tejada, 1980.



colega, quien vende “televisores roba-señales” en una acera de la séptima.

En un segundo y para evitar que se los decomisen, otro vendedor guarda entre sus bolsillos, ante la cercanía de un policía, doscientas corbatas, cincuenta ejemplares piratas del libro *Cómo hacerse rico en un minuto* y dos sillas. Cuando el guardia se aleja, el vendedor saca otra vez de sus bolsillos las doscientas corbatas, los cincuenta libros, las dos sillas y esta vez un paraguas “por si llueve, mano”.

El deseo de conocer la calle y sus habitantes, sus símbolos, sus signos, sus señales, sus revelaciones y su críptico lenguaje nos quedó de tantos años de teatro allí. Comprender las diferencias que puedan existir entre una calle bogotana y una calle en Lima, en Buenos Aires o en Santiago. ¿Qué características nos acercan o nos alejan de un Bulevar de París, de una calle en Londres o de la calle Nevsky de San Petersburgo?

En estas calles, que se nos convirtieron a nosotros en un vicio, en esas calles contradictorias, fascinantes y cómicas, encontramos el último auto cibernético creado por la Mazda, comprado por algún galán de barrio para descrestar a las muchachas bonitas, compitiendo con la carreta del reciclador de basuras, empujada por él mismo, adornada y engallada de mil colores para conquistar también a esas mismas muchachas. Ahí está atrapado el habitante contemporáneo bogotano, con los últimos inventos electrónicos en el bolsillo, mientras en la próxima esquina no hay luz.

El espacio público se nos reveló como un universo propio, complejo y contradictorio. Un mundo con sus leyes, que se expresa a través de un lenguaje particular y específico. Es allí donde quisimos sumergirnos para excavar, cual recicladores de la calle, buscando las señales que configuraran nuestro teatro al aire libre, intentando que nuestras obras se acercaran, así fuera en una mínima parte, al más íntimo de los espacios públicos, el corazón del transeúnte.

En la calle encontramos al “hombrecito del subsuelo”. Entendiendo la calle como aquel mar de encuentros y contactos efímeros, los hombres que la habitan se han de considerar los náufragos permanentes de tal océano. Personajes y máscaras que flotan por allí, día y noche, en una plétora de encuentros momentáneos. Individuos que cruzan la calle armados de sus máscaras fugaces, personajes que habitan allí en su propia rutina, algunos que se instalan en la mitología ambulante y se

vuelven “héroes” de la esquina. En su mayoría hombrecitos anónimos invisibles de oficios varios, transeúntes etéreos, “hombrecitos del subsuelo”, como los denomina Dostoievsky, hombrecitos que llevan el asfalto en el alma. En fin, un sinnúmero de seres que caminan en sentidos contrarios, en un interminable laberinto de asfalto, autos, miedos y neblinas.

Inagotablemente rica, la vida en las calles es más de lo que nos imaginamos: “sentarnos por un instante, en la oscuridad, viendo las sombras y oyendo los sonidos que llegan de la acera, a veces hay dureza y cólera, o un sollozo triste, triste... Hacia las tres de mañana se canta y se canta muy bien, hay allí un acordeón, una guitarra, ¿de dónde viene el músico y a dónde va?...”<sup>88</sup>.

Y también hallamos “el evangelio según la calle” (la historia contada desde la óptica del asfalto) y sus exquisitos argumentos. Hallamos la multiplicidad y la simultaneidad; encontramos técnicas de comunicación como el chisme, el rumor, el incidente, el pánico; descubrimos la música que, como campanas de iglesia, convoca al público y a veces se convierte ella misma en personaje; se nos reveló el color de la calle como un telón de fondo en su variedad de grises o azules; aceptamos definitivamente la ruptura del mecanismo teatral que nos enseñaron en nuestras frágiles escuelas; percibimos el ritmo urbano; aprendimos del culebrero y de la imagen de su palabra, en fin, nos iniciamos en la dramaturgia de la grosería, de los juramentos, de los pregones, de lo instantáneo, de lo repentista y de la irreverente carcajada de la plaza pública...

### ***La transmutación***

Como buenos cartoneros, nuestra idea es sumergir las narices en las alcantarillas, untarnos del *smog* y sentarnos en el pavimento. Escarbar hasta que se nos revele el lenguaje de los objetos, el sentido de los deshechos. Hurgar hasta que se nos revele el rito, el cuento, o el juego de las cosas y de los pedazos de espíritus que sobran.

88 Marshall Bernard. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, 1998.

**Reciclador:** persona que somete a los objetos o las cosas a un nuevo ciclo con el fin de terminarlas o de transmutarlos en otro objeto.

**Alquimistas:** arte quimérico de la transmutación de los metales.

Los recicladores son urbanos por excelencia, y son para nuestras ciudades lo que los hongos para los árboles. Los hongos son la vida después de la muerte. Nacen de los excrementos, de la materia muerta y durante un proceso corto y natural atrapan las bacterias y los virus que le hacen daño al árbol que le da la sombra. Y además, muchos de estos hongos son como el teatro, algunos son comestibles, otros son venenos letales y los más agradecidos son sublimes alucinógenos.

Por supuesto, el director de nuestro teatro no podría ser más que un reciclador, un reciclador de memorias fragmentadas, un reciclador de máscaras rotas y abandonadas en el asfalto, un reciclador de sueños, de anhelos y de frustraciones. Ese es su papel, recomponer lo roto, o viceversa, romper lo compuesto; descifrar y hallar el lenguaje de los objetos (o de las basuras), y proponer diminutos rompecabezas. Una especie de rey Midas de las basuras, que todos los desechos los transmuta en esencia.

Para nosotros, esas son las virtudes de un director. Ahora cuando la sociedad de consumo y la ampliación del espectro de la información producen toneladas de basura, el papel del director, de los actores y de nuestro teatro es reciclar todos esos escombros que pretenden sepultar el alma de los habitantes de la ciudad. En Colombia, hay que agregar las cantidades de ruinas, mentiras y víctimas que se producen diariamente por la guerra.

Los recicladores modernos son los alquimistas de la Edad Media, solo que en el caso del director teatral, del que hablamos nosotros, no mezcla para buscar el resplandor del oro, sino para buscar el resplandor de una caricia, de una mirada o de un abrazo. No estamos hablando del director del teatro comercial, ni del director del teatro de la farándula, para ellos sería una grosería. Estamos hablando de ese director que piensa el teatro como espacio de creación irreverente, iconoclasta, que se juega el corazón por el fuego y se quema en él, dejando solo las cenizas en el escenario, como lo soñó —o mejor— como lo vivió Artaud.

Este cartonero-reciclador se desplaza en un carrito *esferado* o de balines, generalmente construido en madera por él mismo, engallado con timón, pintado casi siempre con los colores de la bandera nacional o del equipo de fútbol favorito. A este carrito le ponen nombres como: “Marta, la bella”, “No se pase”, “La toco y me voy”, “La última y nos vamos”, “Macondo”, entre otros; le ponen espejos retrovisores robados o comprados en el mercado negro; se desplazan utilizando las caídas del terreno, es decir, aprovechando la ley de la gravedad y el impulso que, cada dos o tres metros, le da su conductor con un pie. En resumen, en estos tiempos de energía nuclear, atómica y eléctrica, el carrito del reciclador se desplaza con energía humana, con impulsos vitales.

En consecuencia, el director de nuestro teatro es un reciclador que, rodeado de energías atómicas, de combustibles y contaminantes, de electrónicas y ciberespacios, hace estallar la energía humana en las tablas, hace del sudor una virtud y una noticia. Permite que el torrente sanguíneo y el cuerpo del actor florezcan en el escenario, en ese espacio íntimo, en ese huequito, en ese vacío, en esa soledad. Y es allí donde al director, como buen reciclador o jardinero moderno que es, le corresponde provocar: o en el frenesí de los jinetes del Apocalipsis o, sencillamente, en el desenlace de una rosa.

Después de tanta historia y tanto progreso, el teatro sigue ahí, sobreviviendo a las leyes, a los reyes y a los rayos X. Ahora cuando lo masivo, lo uniforme y la muchedumbre avasallan al hombre y lo fatigan, el espacio de lo íntimo, el espacio del contacto y la sublime calidez del uno a uno, son el único refugio donde, piel a piel, actores y público seguiremos jugando a ser los creadores de nuestras diminutas vías lácteas<sup>89</sup>.

89 Ponencia presentada en el encuentro El Papel del Director de Teatro en Estos Tiempos... En el marco del Festival Internacional de Teatro de Mercosur. Córdoba-Argentina, Octubre 2000.

# CAPÍTULO 5

## “EL TEATRO EN ESPACIOS ABIERTOS ES UN RETO” (TRES ENTREVISTAS)

**E**La Red Capital de Teatro de Calle realizó, para uno de sus números, ocho entrevistas a los directores de los grupos profesionales más destacados de la ciudad, quienes han hecho de los espacios abiertos, las plazas, las calles y los patios de la ciudad, su mundo escénico y su razón artística. De estas retomamos tres entrevistas que dan cuenta de los distintos puntos de vista y son testimonios de unas vidas dedicadas con pasión y profesionalismo a esta forma de hacer teatro.

El teatro de calle es un reto permanente y genera una serie de enigmas para quienes lo hacen y para quienes lo disfrutan. Por esta razón, las entrevistas resultaron ser una agradable e inquietante charla polifónica sobre los aspectos básicos de esta práctica teatral que dejó varias horas de grabación; acá se publican sus partes esenciales con el fin de aportar algún dato importante para aquellas personas o estudiantes interesados en el teatro de los espacios abiertos, o como material de consulta para cualquier exploración que se quiera hacer sobre el tema. Las entrevistas completas hacen parte de una investigación mayor que vengo realizando bajo la tutela de la Universidad Antonio Nariño sobre *La formación del actor en los espacios abiertos*: pronto verá la luz.

Las preguntas son las mismas para todos y espero que, al terminar de leer, el público se quede con un panorama variado y una constancia de la osadía, la persistencia, la decisión y las preocupaciones de estos creadores. Las preguntas ponen el acento en la formación, ya que dentro de varios de los proyectos que la Red Capital de Teatro de Calle viene realizando este año, la formación y la investigación adquirieron protagonismo. Por eso dimos vida a la primera Escuela Itinerante de Formación de Teatro de Calle, con el apoyo de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, cuya forma rodante y sui géneris de funcionar la descubren como una de las propuestas más creativas en la pedagogía del teatro actual, lo que ha llamado la atención no solo del teatro colombiano, sino de varios movimientos latinoamericanos que ya han expresado su deseo de participar.

El año pasado, después de realizar un diagnóstico en las localidades de la ciudad, nos propusimos crear cinco núcleos: La Candelaria, Chapinero, Antonio Nariño, Bosa y Fontibón. Estos están coordinados por los grupos de teatro de calle y en ellos participan más de ciento cincuenta personas, desde profesionales hasta estudiantes y jóvenes interesados en el arte dramático. Durante todo el trimestre, maestros y alumnos van rodando por estos núcleos, viendo simultáneamente dramaturgia, puesta en escena, actuación, entrenamiento, música, voz y artes circenses, hasta concluir con cinco ejercicios sobre los asuntos más vitales del teatro callejero.

¡Salud!



*El álbum del Teatro Tecal, en Carmen del Viboral. 2009.*

**Entrevista 1. Jorge Vargas, codirector, cofundador y actor del Teatro Taller de Colombia. Director del Festival Internacional “Al aire puro”.**

**¿Cuántos años lleva en el teatro al aire libre?**

**Jorge Vargas:** En el setenta, más o menos, empecé a hacer teatro callejero en el grupo La Mama, no con el lenguaje que estamos manejando hoy en día. Nos iban a desalojar de la sede que teníamos en la carrera 13 con calle 57, un lugar muy lindo. Iniciamos unas manifestaciones e intervenciones en la calle, para protestar.

**¿Cuándo y cuál fue su primer montaje callejero?**

**Jorge Vargas:** En 1974 o 1975. Mario Matallana y yo iniciamos un proceso de teatro callejero por Centroamérica. Actuábamos en los parques, los atrios de las iglesias y en los patios de los colegios. Hicimos la obra *Génesis*, escrita y dirigida por mí. Nos movimos por Centroamérica, los dos solos, y llegamos a Estados Unidos, donde también la presentamos; pero alterno al *Génesis* hicimos un espectáculo basado en poemas. En Costa Rica estuvimos en *La isla de los hombres solos*, que era como una Gorgona y actuamos en las celdas de los presos, en el patio de alta seguridad, una experiencia que también nos marcó. En Guatemala actuamos en un espectáculo muy grande, la producción del *Popol Vuh*, un espectáculo realizado en un escenario que se movía, con un director que ya murió y que en la época fue importante en Guatemala; se presentaron unos trescientos artistas.

Más adelante, en Estados Unidos, trabajamos en espacios no convencionales *La pasión de Cristo* en San José, California. Fuimos a la sede del teatro campesino de Luis Valdez y al San Francisco Mime Troupe. Nos acercamos al teatro chicano, que nos aportó elementos para hacer lo nuestro, actuábamos en la toma de las fábricas, metidos en esta pelea como latinos. Esto nos acarreó que no nos dejaron entrar por varios años a Estados Unidos.

**¿Cuál y cuándo fue su último montaje de teatro de calle?**

**Jorge Vargas:** *Éxodo*, coproducción con el 12<sup>vo</sup> Festival Iberoamericano de Teatro, en 2010, y con el Ministerio de Cultura de Australia; vinieron con directores, músicos, preparadores físicos y trabajaron con nosotros.

### ¿Cómo prefiere llamarlo: teatro de calle, espacios no convencionales...?

**Jorge Vargas:** Debe llamarse “teatro de calle”, yo siempre he sentido que soy un callejero. El teatro nació en la calle. A mí me gusta “teatro callejero”, me siento bien, por ejemplo, al Festival de Teatro al Aire Puro, nosotros le pusimos ese término porque es como estar libre, en el aire.

### ¿Cuándo inició el teatro de calle en Colombia?

**Jorge Vargas:** Realmente es difícil saber cuándo nació el teatro callejero en Colombia. Estaban los culebreros, los secretistas, haciendo una especie de teatro, tenían círculos, tenían personajes y nosotros bebimos de esas fuentes. También vimos el grupo de Tomás Latino, un argentino que pasó por aquí en 1975. Después aparece el Acto Latino con una especie de *happening* político; también el Teatro Libre hizo esto. Después aparece el Teatro Taller de Colombia, en 1973, más o menos, y comenzamos en el Parque Nacional; no teníamos espacios, ya teníamos un bagaje del teatro en espacios abiertos, hacíamos actos de quince minutos, actuábamos en Las Nieves, en el Santander, la gente no estaba acostumbrada, pero después comenzó a gustarle y nosotros a disfrutar la calle. Damos gracias a Dios por ser parte de ese proceso no solo en Colombia sino en Latinoamérica.

### ¿Por qué hace o cuáles son las razones para hacer teatro callejero?

**Jorge Vargas:** Lo sigo haciendo por la misma razón con la que empecé, porque quedé encantado de estar frente a frente con un público muy exigente. Es más exigente que el de la sala, este se va, silba; en la sala, se tiene que quedar, le da pena por el qué dirán. Me gusta sentir el público, los abrazos, el “¿cuándo vuelve?”, la felicidad de la gente, ir a un patio por allá en una vereda, ser aventureros, como unos trotamundos por los caminos. El teatro callejero nos lleva a otros espacios, a capturar otros espectadores que no están acostumbrados al hecho teatral, podemos llegar a sitios donde el teatro no puede llegar, el teatro es vida.

### ¿Hay diferencias entre el teatro de sala y el teatro de calle?

**Jorge Vargas:** La diferencia sería más bien de forma, pero el fin es el mismo y la preparación la misma. Todos tenemos que tener principios teatrales, ser actores



integrales como los actores de sala, pero la forma de aplicarla es diferente, se maneja un público tres o cuatro veces más grande, no se pueden esconder las falencias porque están a la vista de todos, hay público que se emociona con la tras escena, está viendo otra obra, el color, la música, las imágenes, todo cambia, en esencia hay un actor.

**¿Qué diferencias metodológicas pueden existir en la formación de un actor de calle con uno de sala?**

**Jorge Vargas:** Pienso que en el rigor en el entrenamiento del actor; el de calle es mucho más exigente que el de sala, los de sala tienen un rigor, ensayan una hora antes, tiene virtuosismo, hay unas formas, estereotipos, no hay fracturas, no hay movimiento, son muy rígidos; en la calle se debe tener un físico, estar preparado psicológicamente para un aguacero, un sol, para el loco que se pase por el centro... y tiene que improvisar. El actor de calle debe manejar como mínimo un instrumento, la máscara, el vestuario, debe manejar otra dimensión, trabajar mucho sobre la imagen, el lenguaje no verbal, y convertir un texto escrito en un texto de imagen. El manejo de la palabra..., no niego el texto en el teatro de calle, pero no podemos salir con solo texto, en el teatro de calle hay factores que distraen, por eso el teatro de calle debe ser muy efectivo y atractivo.

**¿Qué materias o asignaturas se deben ver en la formación de un actor de calle?**

**Jorge Vargas:** La dramaturgia es importante porque muy pocos trabajan la dramaturgia, y hay que tener una propia; segundo, la plástica; es muy importante la parte visual, el teatro de calle debe ser impactante visualmente, el vestuario, los elementos, la música, el manejo del espacio; por ejemplo, si hay una fuente, nosotros cómo la vamos a utilizar... Tener capacidades de visualizar una propuesta de calle.

**¿Conoce algún proyecto estatal o independiente de formación de teatro callejero en Colombia?**

**Jorge Vargas:** Estatal, ahora, ninguno. Hubo uno en la Escuela Distrital, en la época de Jairo Aníbal Niño, con un pensum que era de teatro de calle, en los ochenta, duró unos diez años. Después estuvo Carlos José Reyes, que lo mantuvo y después

llegó un polaco, Pawel, y lo quitó. Se hacían pequeños montajes con los alumnos, algunos de ellos ahora son actores de televisión. Todos los alumnos tenían que pasar por teatro de calle. Salíamos con unas mujeres hermosas a las seis de la tarde que hacían de gitanas y terminábamos con 150 mil pesos, todos creían que eran gitanas. Hay algunos grupos que tienen proyectos de teatro de calle, como el que tiene el Taller de Colombia o el Tecal, iniciativas privadas más que todo. También está la Escuela Internacional de Teatro Callejero y Técnicas de Circo que tenemos en el Huila. Este es un proyecto muy difícil y sufrido, pero se mantiene. Las escuelas de comparsas tienen que ver con el teatro de calle, ayudan a formar.

**¿Qué técnicas teatrales les han servido a ustedes para la formación de sus actores de calle?**

**Jorge Vargas:** Los planteamientos del Odín, que aunque no hace teatro de calle tiene algunos espectáculos en espacios abiertos que usan un lenguaje y un entrenamiento útil para nuestro objetivo. Grotowski nos funciona perfectamente en nuestro entrenamiento, en su filosofía, sus espectáculos y su lenguaje. Igual Meyerhold, Augusto Boal con todos sus ejercicios, sus improvisaciones, sus enseñanzas, las que aplicamos aquí en épocas de paros y actividades políticas. Tenemos lo del Bread and Puppet, en Estados Unidos, y en Europa el teatro italiano, el teatro Tascabile de Bérgamo. El teatro griego nos da luces, igual que Artaud, para la concentración y la magia del teatro que buscamos. Stanislavsky y su formación del actor... Todo nos puede servir para el teatro de calle, que no es nada extraño sino que tiene un lenguaje específico.

**¿Nos puede contar algún ejercicio que realicen ustedes como grupo para la formación del actor?**

**Jorge Vargas:** Mario Matallana es el director encargado del entrenamiento de los actores, es un hombre que da brincos, monta zancos y muchos jóvenes no pueden resistir su entrenamiento. Nosotros lo hacemos bajo un rigor y un trabajo muy fuerte. Hay un ejercicio muy violento sobre las energías; lo adaptó de Iso Miura, un maestro oriental que hace un ejercicio donde se inclina el cuerpo y pega unos saltos enormes y, al mismo tiempo, saca unas voces sin hacer fuerza en el cuerpo. Es la

energía. Esto da una fuerza tenaz, física y mental, de resistencia. Al tercer día los actores no lo resisten, pero cuando pasan la etapa del cansancio, pasan la etapa de resistencia y ya empiezan a volar, es algo hermoso para el cuerpo y la mente.

**¿Qué dificultades o carencias encuentra para la realización de su teatro de calle?**

**Jorge Vargas:** Primero las trabas burocráticas, que cada vez son peores; ahora los parques son privados y hay que pagar para hacerlo. Segundo, la falta de presupuesto, no hay apoyos, los existentes son mínimos, el Ministerio de Cultura se olvidó de que es un lenguaje escénico teatral fuerte. Necesitamos presupuestos decentes para hacer montajes y crear una red de presentaciones por todo el país.

**¿Ha tenido experiencias con otros movimientos de teatro de calle?**

**Jorge Vargas:** La Red ha fortalecido esta integración. Igual intercambiamos con grupos nacionales e internacionales cuando viajamos a festivales de teatro de calle, o con los grupos que vienen a nuestro festival. No hace falta constituirnos en redes internacionales, creo que se quedan en el papel; la única que funciona realmente es la Red.

**¿Por qué es importante hacer teatro de calle?**

**Jorge Vargas:** El teatro cada día se está comercializando más, las academias, los actores, la televisión y los nuevos actores salen con un pensamiento de que el teatro se hace en sala, o se trabaja en televisión y en cine. Deberían saber que el teatro también se hace en espacios abiertos y pienso que es vital. No hay muchos espacios en las provincias, pero hay muchas plazas hermosas, espacios maravillosos inexplorados. Hay que hacer que las autoridades lleven todos los domingos un espectáculo de teatro callejero. Eso no cuesta mucho y son espacios de paz y convivencia, diversión y tolerancia.

**¿Qué significa o ha significado la Red Capital de Teatro Callejero para usted?**

**Jorge Vargas:** Fue un gran paso en el movimiento que estamos construyendo, un acierto. Antes cada grupo luchaba por separado, ahora lo hacemos en Red. Así

podemos incidir más en los presupuestos del Estado, lograr otros proyectos, hacernos sentir como movimiento de teatro de calle. Es algo importante, hay que conservarla y dinamizarla, tenemos que reinventarnos cada día, mirar hacia el futuro, es el acierto más grande que hemos tenido en los últimos años.

### **¿Qué le puede decir a un actor que quiere hacer teatro de calle?**

**Jorge Vargas:** Yo le digo: bienvenido sea. Lo que necesitamos son pastores para esta cruzada de hacer teatro callejero. Hay que hacer teatro callejero, la preparación es maravillosa. Hagan teatro con buenos elementos. Aquí es importante la Escuela Itinerante de Teatro Callejero, porque las inquietudes que hay en Bogotá son grandes, ya se han rebasado todos los cupos que teníamos para el núcleo de La Candelaria, coordinado por el Tecal y el Taller, y esto nos va a dar fuerza para poder exigir el año entrante, seguimos con la escuela y con proyectos más ambiciosos.

### **Entrevista 2. Juan Carlos Moyano, cofundador, director, dramaturgo y actor del Teatro Tierra.**

#### **¿Cuántos años lleva en los espacios abiertos?**

**Juan Carlos Moyano:** Yo empecé a hacer teatro en espacios abiertos en 1975, en el Teatro Taller de Colombia, hace treinta y cinco años exactamente. Es una extraña mezcla de consecuencias y deseos. La primera obra de teatro que vi fue en 1974, cuando llevaron a mi colegio, el Restrepo Millán, *La ciudad Dorada* del Teatro La Candelaria. Me impresionó porque yo no podía creer que el teatro era eso, tenía una noción de que era aburrido. Entonces me quedó una gran inquietud y empecé a asistir al teatro en el Parque Nacional, donde era muy barata la entrada, o era gratis. Una vez yo estaba consiguiendo novia, enamorando a Clara, quien estudiaba en el colegio y la invité a cine, a ver *Giordano Bruno*, pero no logré conseguir plata. Entonces le dije a Clara: “vea, yo no creo que el cine sea lo único que divierte, hay que ir a ver teatro, y el teatro es en vivo, es más interesante, usted paga los buses y yo las entradas”. En el teatro, el portero

que era amigo mío, don Hernando, me dejó entrar y me habló como si fuera un tipo prestigioso.

Con el teatro tenía simpatía, pero no había pensado nunca en dedicarme a este oficio y, de casualidad, esa tarde se presentaban Mario y Jorge, el Taller de Colombia. Ellos acababan de llegar de una gira por Centroamérica y Norteamérica, venían de trabajar con Luis Valdez en California, presentaron *Génesis* y, en el foro, como a mí me encantaba hablar y como estaba enamorando, fui el primero que pidió la palabra; hablé media hora.

Después, para continuar afianzando el romance, invité a la muchacha al camerino para saludar a los actores, yo sabía que eso se hacía. Cuando entré, ellos me preguntaron: “Compañero, ¿usted qué hace?” En ese momento, yo tenía quince años y estaba en sexto, entonces les dije de una: “soy escritor”. Ellos me dijeron: “estamos buscando a alguien que nos ayude a escribir el texto de *Génesis*, no está escrito y queremos redactarlo. En diciembre queremos hacer una obra para niños y necesitamos quién nos la escriba”, y como yo estaba enamorando les dije que sí, pero en realidad yo era un niño.

Entonces al poco tiempo, a los pocos días, yo me encontré con ellos, tomé nota sobre el libreto de *Génesis*, me comprometí con el libreto de diciembre y ahí comenzó mi vida teatral. Ese día me pasaron tres cosas definitivas en mi vida: conseguí novia –Clarita, novia para toda la vida– me dediqué a escribir como oficio, comprometiéndome a hacer una cosa para la cual yo no estaba preparado y lo tercero, me dediqué al teatro.

### ¿Cuál fue su primer montaje de teatro callejero?

**Juan Carlos Moyano:** Entonces empezamos a hacer *Los actos callejeros*. Yo trabajaba como actor, ayudé a escribir los textos y ese fue mi aprendizaje. Después fue *La Cabeza de Gukup*, en 1979, a partir de una propuesta que trajo Jorge Vargas, él planteó que montáramos el *Gukup* de Manuel Galich, basado en el *Popol Vuh*. En el proceso de trabajo decidimos hacer una versión completamente nuestra, y escribí ese texto. Realmente era la primera obra hecha para la calle, con formato para teatro de calle.

### ¿Cuál es su último montaje callejero?

**Juan Carlos Moyano:** Una nueva versión de *La cabeza de Gukup*. La estrenamos este año, con el iberoamericano y los australianos, 2010.

### ¿Cómo prefiere llamarlo, teatro de calle, de espacios abiertos...?

**Juan Carlos Moyano:** Yo lo llamo "teatro en espacios abiertos". Hay más libertad para concebir los espacios, para apropiarse de plazas, parques o campos deportivos, no solamente la calle.

### ¿Cuándo nació el teatro de calle en Colombia?

**Juan Carlos Moyano:** Yo creo que eso es inmemorial, siempre se han manifestado expresiones cercanas a lo escénico y al espacio abierto. Recuerdo en los setenta la obra *Rambao*, de Manuel Zapata Olivella, en la Plaza de Bolívar; no era en realidad teatro callejero, tenía el concepto del fandango y los ritmos costeños, pero me impresionó mucho. La dirigió Fernando González Cajiao. Estuvo Delia y Manuel Zapata Olivella, un equipo muy bueno. El Teatro Taller de Colombia sale a las calles de manera regular en 1975. Ese año estaba también el Acto Latino con unos actos alternativos. Igual aparece el Tecal y Juan Guillermo Rúa, excelente poeta, juglar, cantor. Recuerdo que el TPB hizo una obra con textos de Arturo Alape, no era muy buena porque ellos tenían el modelo de la puesta de escena en la sala.

### ¿Por qué hace teatro de calle?

**Juan Carlos Moyano:** Nosotros, con el Taller de Colombia, íbamos a trabajar a pueblos, a cuanta feria y fiesta había en este país. Entonces había una intención política, estética y escénica muy definida. Siempre hubo un carácter motivador por lo estético y lo político y ahora no veo un motivo distinto para hacerlo. Por otro lado, descubrí muchas cosas que pertenecían a mi raíz inconsciente; mi mamá de origen campesino, emigrante por la violencia, me hablaba de los matachines, ella tenía toda la cultura campesina.

### ¿Qué diferencias hay entre el teatro de calle y el teatro de sala?

**Juan Carlos Moyano:** El público de sala tiene una actitud de disposición para el espectáculo, mientras que en la calle el público surge de la misma dinámica callejera. Los conceptos de espacio, actuación y puesta en escena cambian. Con el Taller insistíamos mucho en el manejo de imágenes altas para que un mayor número de personas viera, por eso los cabezones, las máscaras y las banderas. Cuando hago una obra para sala es como cuando un pintor dibuja en un lienzo con pincel, y cuando hago una obra para calle tengo la impresión de estar haciendo un mural con brocha, en una pared, porque los trazos son largos, los gestos son amplios. Siento que las diferencias son enormes, aunque creo que, en el fondo, el teatro es uno solo. Si uno se remonta en la historia, el teatro preclásico en Grecia es solamente un círculo, a ras de piso, en un claro del bosque, el teatro de calle es más antiguo que el de sala y posee los elementos de carácter clásico más definidos que se pueden encontrar a estas alturas, después de cinco o seis siglos.

### En el Teatro Tierra, ¿cómo preparan a los actores para el teatro de calle?

**Juan Carlos Moyano:** Cuando empezamos a ensayar la nueva versión de *Gukup*, la indicación que yo le di a la gente es que se hacía indispensable manejar casi 360 grados en el uso del cuerpo, ampliar los gestos, porque en la calle resulta difícil manejar los matices menudos, y cuando vamos a trabajar en la calle lo que se añade al entrenamiento es un trabajo de presencia, agilidad y acrobacia, de condiciones físicas suficientes para responder al ritmo y a las exigencias que impone la calle. El actor callejero parece que necesita mayor disposición física. Hacemos saltos, maromas, acrobacias, resistencia. El gasto de energía que tiene un actor en la calle es mayor al de la sala.

### ¿Cuáles materias o asignaciones se deben tener en cuenta para la formación de un actor de calle?

**Juan Carlos Moyano:** Se necesita una preparación íntegra: el cuerpo, la psicología, las emociones. El actor de calle sobre todo necesita relacionarse con un es-

pacio que, pareciendo ser un lugar común, por lo general, resulta siendo un lugar inédito para la actuación. El espacio callejero demanda una relación distinta, más pormenorizada. Necesita tener en cuenta la arquitectura, el ruido ambiente. Se requiere mayor capacidad de concentración, de disociación y de atención. La presencia actoral en la calle de hecho es circular, así esté trabajando hacia una cara o una media luna. Un actor tiene que aprender a actuar con la espalda, tiene que estar más despierto. Si el actor se deja llevar por la rutina, el espectáculo queda anulado, el público es muy benévolo, pero también implacable. Si una obra le gusta, comparte, aplaude, pero si no le gusta se va o comienza el sabotaje.

**¿Conoce algún proceso de formación para teatro de calle, estatal o independiente?**

**Juan Carlos Moyano:** Recuerdo cuando estaba Jairo Aníbal Niño en la Escuela del Distrito, él armó la cátedra de teatro callejero, eran ejercicios, pero yo retomé e hice varios montajes. Fuimos a buscar a los cirqueros tradicionales a hacer un convenio y a vivir un año con los estudiantes, para armar, desarmar, coser las carpas. *El circo invisible* salió de ahí, originariamente como una obra de grado. Ahora sabemos del grupo La Runfla en Argentina.

**¿Cuales teorías teatrales tiene en cuenta para la formación del actor de calle?**

**Juan Carlos Moyano:** Al principio uno anda buscando conocimiento y técnica. Trabajamos Grotowski, Boal, conocimos al Bread and Puppet y a Peter Schuman e intentamos movernos en esos planteamientos. Luego conocimos al Odín y vino una influencia muy fuerte, pero con el paso de los años la vida se me ha vuelto más sencilla; he terminado concluyendo que si bien el asunto técnico es importante, casi todas las metodologías buscan propósitos similares. Estoy acudiendo a un tipo de trabajo que se ha dado en el grupo y que ya no tiene la sofisticación teórica de los maestros que nosotros quisimos imitar. Se basa en una práctica decantada con nuestra propia experiencia. El asunto técnico se puede hallar a través de actividades sencillas muy cercanas a la cultura corporal de la gente. Dependiendo de la obra, por ejemplo, hemos trabajado el currulao, el fandango, el joropo, y me he dado cuenta de que estos tienen el mismo tipo de trabajo técnico de zapateo que utiliza Suzuki con su metodo-



logía famosa, y produce unos resultados similares. También utilizamos técnicas de danza contemporánea, en talleres con Wilson Pico del Ecuador.

**¿Nos puede contar un ejercicio que utilice para entrenar en su grupo?**

**Juan Carlos Moyano:** Utilizo tres tipos de ejercicios: los primeros, a partir de un taller que tomamos en 1978 con un japonés llamado Iso Miura. Son ejercicios básicos de energía y estado físico, herencias marciales donde la respiración es vital. También utilizo una clase de ejercicios que llamo "La serie de los ciegos", de percepción sensorial, exploración del espacio interno y del espacio externo del actor. Por último, utilizo ejercicios para la dimensión plástica, ya que buena parte del trabajo lo resolvemos a través de imágenes visuales. Con el paso de los tiempos, quizás porque fui un intelectual precoz, me ha tocado "desintelectualizar", intentando zafarme de la complejidad dialéctica que a veces se vuelve demasiado analítica y pierde la materia viva del teatro.

**¿Qué dificultades o carencias encuentra para hacer teatro en la calle?**

**Juan Carlos Moyano:** En primer lugar, la reglamentación para el uso del espacio público. La gente que administra los espacios públicos no ha hecho conciencia de la importancia de las expresiones artísticas. Ese es el principal problema, las instituciones y la visión de los funcionarios. Hay que pagar para usarlo, es absurdo. En segundo lugar, las ciudades deberían tener mayores planes o proyectos. En otros países saben que si se invierte en estas expresiones la ciudad se cualifica, y el otro problema es el de los medios de comunicación, a quienes parece que no les interesara lo que se hace en los espacios abiertos.

**¿Ha tenido contacto con otros movimientos o grupos de teatro de calle?**

**Juan Carlos Moyano:** En Bogotá, con la gente de la Red; en Pasto, con los artesanos del carnaval; en Barranquilla, con el carnaval y con la gente de Ay Macondo; y en Medellín, con Barrio comparsa. Igual con los argentinos, con el Perú, con el Bread and Puppet, con el Odín, con el Teatro Tascabile, con Peter Schuman..., él me enseñó a zanquear, es un zanquero muy bueno.

### **¿Por qué es importante hacer teatro de calle en Colombia?**

**Juan Carlos Moyano:** Creo que en las calles han sucedido los acontecimientos más importantes de la historia de nuestro país, están llenas de vida, de contradicciones, de conflictos, y hay unas circunstancias de comunicación muy apropiadas para que el teatro se exprese y se desarrolle. Es una manera para no perder el contacto con la masa ávida de teatro; otros se han dedicado a la destrucción y quienes hacemos teatro nos hemos dedicado a construir una expresión cultural y espacios para la formación y la creatividad.

### **¿Qué significa la Red Capital de Teatro Callejero para usted?**

**Juan Carlos Moyano:** Es la tentativa de organizar un sector que no había estado reconocido con suficiente claridad. Es otro nivel de organización para proyectar posibilidades en compañía, esta escuela es consecuencia de este proceso.

### **Si un joven le dice que quiere hacer teatro en la calle, ¿usted qué le diría?**

**Juan Carlos Moyano:** Que comience de inmediato. Una cosa que tiene el teatro de calle es que a nadie se le prohíbe expresarse en un espacio abierto, no hay demasiadas restricciones, pero muchos piensan que solo basta con maquillarse el rostro, salir, y el problema está resuelto. No se dan cuenta que si se quiere hacer un buen teatro hay que manejar rigor, dedicársele al asunto.

## ***Entrevista 3. Crispulo Torres, director, dramaturgo y fundador del teatro Tecal.***

### **¿Cuántos años lleva en los espacios abiertos?**

**Crispulo Torres:** Unos treinta años. Empecé con el Tecal y sigo en él.

### **¿Cuál fue su primer montaje de teatro callejero?**

**Crispulo Torres:** *Domitilo, el rey de la rumba*, entre 1979 y 1980. Nuestra primera creación.

**¿Cuál fue su último montaje callejero?**

**Crispulo Torres:** *La vida del Joven Carbonell*, a propósito del bicentenario, en 2010, con el apoyo de la Red.

**¿Cómo prefiere llamarlo: teatro callejero, teatro de calle, teatro en espacios abiertos...?**

**Crispulo Torres:** Me da lo mismo, el nombre es lo de menos. Lo llamaría Teatro, con T mayúscula.



*El hojarasquín (performance)* del Teatro Tecal. En la foto: Silvia González. 2010.

### ¿Cuándo cree usted que nace el teatro de calle en Colombia?

**Críspulo Torres:** Hay vestigios de ceremonias rituales con substanciales elementos teatrales en los Muiscas. Por ejemplo, en la ceremonia Andar la Tierra, donde los indígenas recorrían las cinco lagunas sagradas de la Sabana, durante veinte días, en una especie de romería sagrada, encontramos componentes que no tienen nada que envidiarle al teatro moderno. En la Colonia, la mayoría del teatro se hacía en los espacios abiertos. Los jesuitas hacían su teatro misionero, y las representaciones de los misterios religiosos, generalmente en el atrio de las iglesias y en la plaza mayor para captar fieles. Se sabe de celebraciones del Corpus Christi con escenificaciones de *La expulsión del paraíso*, en la plaza mayor, con centenares de árboles y de animales traídos para esto.

Mientras tanto, en los palenques y bosques se daban las mojigangas, con participación de artesanos, negros y campesinos. En el siglo XVIII, estas fueron prohibidas por la iglesia; se habla de un grupo de artesanos que fue excomulgado en Mompox, por representar una mojiganga alrededor de una fogata, al atardecer, “cuando es fácil caer en el pecado” y hasta de un actor asesinado a golpes por un cura rabioso, por no seguir las indicaciones que este le había dado para la representación.

En la Independencia algunas de estas representaciones se hacían al aire libre; se habla de “La Pola” ante centenares de espectadores, con la presencia del general Santander, para celebrar los primeros años de libertad. Hay indicios de representaciones en los años cincuenta, en la plaza de toros, de pasajes de Navidad y Semana Santa; se habla de un *Edipo* montado por Enrique Buenaventura en los sesenta, en las escalas del Congreso; de un fandango teatral llamado *Rambao*, dirigido por Fernando González Cajio en los setenta. En Bogotá, la cultura campesina se alojó en los barrios, y en los mismos setenta se advertían representaciones de vecinos en coloridas mojigangas festivas “el día de las quemas”. Alrededor de las fogatas, algunos “actores” disfrazados de diablos o de muerte perseguían a las muchachas, atrapando pecadoras; incluso se veían personajes populares como el “artista colombiano”, un juglar natural, quien era capaz de mantener un inmenso público con números, caricaturas, música, chistes y comentarios políticos. En los inicios de los ochenta, la influencia de lo que sucedía en Europa y en Estados Unidos contra la guerra del Vietnam nos llega, y nos vamos de la sala hacia la calle. El teatro de calle es teatro afuera del teatro. Así empezamos esta última etapa.

### ¿Por qué hace teatro al aire libre?, ¿cuáles son las razones?

**Críspulo Torres:** Me atrae muchísimo el universo y el cosmos complejo de las calles bogotanas. Hoy estoy convencido de que las ciudades urgen de espacios de encuentro para exorcizar y confrontar tantos fantasmas urbanos, y el teatro es el mejor mecanismo para hacerlo colectivamente. Pero eso lo entendí muchos años después. Al principio no fue así.

Los albañiles, los que construyen los edificios, tenían un sindicato con una sala de teatro espectacular que habían construido con los materiales que se tumbaban de la obras. Nos hicimos amigos de ellos y nos prestaron un sitio para ensayar a cambio de que nosotros presentáramos obras en sus lugares de trabajo y a la hora del almuerzo. Ellos tenían jornadas largas y la hora del almuerzo era sagrada para almorzar, besar a la novia y jugar fútbol. Nosotros, ilusos, pensamos que con algunos “cuadros” hechos en la sala les íbamos a llegar. Entonces fue un fracaso y los amigos del sindicato ya nos miraban “rayado”. Infatigables, nos pusimos a mirar culebreros, personajes callejeros como el “artista colombiano”, quienes, con pocos elementos y a punta de verbo, eran capaces de entretener a centenares de personas durante horas. Allí comprendimos el poder de la imagen, de la palabra, del argumento, de la intriga y de la tensión dramática. Por otro lado miramos hacia la tradición oral y los cuentos populares y allí nació *Domitilo, el rey de la rumba*, con la cual llegamos a las cinco mil funciones y aún está en repertorio. Los amigos del sindicato no nos echaron y todavía somos amigos.

### ¿Qué diferencias hay entre el teatro calle y el de sala?

**Críspulo Torres:** El teatro de calle inventa un edificio teatral invisible en la imaginación del espectador; en cualquier momento y si el actor se desconcentra, se desvanece el edificio con público y todo. La calle tiene una tendencia hacia lo masivo y eso implica conocer, investigar o inventarse algunas técnicas de altura y volumen para esto. El teatro de calle tiene que convertir al transeúnte en espectador y mantenerlo ahí. El Teatro de calle es una necesidad de la ciudad para generar interrelación con los lugares públicos y dotarlos de sentido.

**Entonces, según lo anterior, ¿qué diferencias metodológicas pueden existir para la formación de un actor de calle y uno de sala?**

**Crispulo Torres:** Los actores de calle, además de ser actores, es decir de interpretar o encarnar personajes diestramente, tienen que tener una fuerte inclinación hacia el riesgo, hacia lo insólito y hacia lo utópico, es decir, van contra toda lógica del mercado moderno. Y ya metidos en gastos, el actor de calle no tiene límites.

**Además de las bases y fundamentos del teatro en general, ¿qué materias o cuáles temas tendría que aprender un actor de calle, distintas al de la sala?**

**Crispulo Torres:** Además de manejar sagazmente las bases de la actuación, debe ver la historia de las utopías, conocer a Tomás Moro y Campanella y repasar el *Elogio a la locura* de Erasmo de Róterdam. La alquimia debe ser otra materia obligatoria, es decir, aprender a transformar lo ordinario en oro. También debe aprender a reciclar en todo sentido, porque las ciudades generan montones de basura material y espiritual y el actor de calle tiene que aprender a convertir esto en luz, o viceversa. Estudiar de memoria *Las ciudades invisibles* y *Las seis propuestas para el próximo milenio* de Ítalo Calvino. Aprender a ser un “callenauta”, es decir, saber volar y navegar entre el asfalto. Conocer algo de derecho público, arquitectura y de geografía urbana. Saber hacer pan, como Peter Schuman, para recuperar el carácter litúrgico y ceremonial del arte.

**¿Conoce algún proyecto estatal o independiente de formación de teatro callejero en Colombia?**

**Crispulo Torres:** Se sabe que los indígenas preparaban especialmente a los oficiantes en sus rituales a punta de fuego y vino de maíz (chicha). Ya en los tiempos actuales, supe de la cátedra de calle que se inventó Jairo Aníbal Niño en la antigua Escuela del Distrito en los ochenta. En la ASAB, por el trabajo de algunos maestros y sobre todo por las exigencias de los mismos alumnos, hacen diplomados y ahora están pensando en un énfasis, lo cual es muy bueno. He sabido de algunos intentos en la Universidad Pedagógica que han sido un rotundo fracaso, ya que pretenden hacer un traslado mecánico de la sala a la calle. Los mismos grupos de calle son las verdaderas escuelas independientes de todo este movimiento, y de allí han surgido creadores que le han cambiado la faz al espíritu de la ciudad y al teatro colombiano en general. En el Tecal desde hace años venimos haciendo talleres e intentando armar escuela.

### ¿Cuáles teorías teatrales tiene en cuenta para la formación del actor?

**Críspulo Torres:** En distintas épocas nos han llamado mucho la atención algunos pensadores del teatro y hemos intentado aplicar y beber de ellos. Bajtin nos inspiró con sus análisis de la cultura festiva medieval y renacentista. Igual Darío Fo, con su "Comedia del arte" y el *Manual mínimo del actor* nos da luces para la improvisación y para comprender la importancia del teatro en las plazas públicas. Inspirados en Grotowsky, Boal, Enrique Buenaventura y Peter Brook, nos inventamos la mayoría de los ejercicios. No hay una teoría teatral específica para la calle y entonces nos toca inventárnosla. Buscamos en la tradición oral, en la música y los ritmos colombianos y en la cultura festiva popular, desde allí proponemos o investigamos.

### ¿Nos puede contar algún ejercicio para la formación del actor?

**Críspulo Torres:** Hacemos entrenamientos individuales del actor, con sus técnicas y rutinas personales. Ya en grupo probamos distintos temas, por ejemplo, buscamos un espacio público y trazamos un círculo y allí entrenamos. Nos obligamos a mantener la concentración hacia el centro del círculo, durante horas, pase lo que pase afuera. Los comentarios de la gente, el ruido y el azar de la ciudad, ponen a prueba cualquier concentración de un actor. Otro ejercicio, que nos da excelentes resultados, es que cada actor se tiene que inventar diariamente una manera de convocar al público, de llamarlo, para acercarlo al teatro. No admitimos las de siempre, o sea tambores, saltos y zancos. Nos obligamos a buscar nuevas maneras y a ver el teatro de calle como una constante renovación.

### ¿Qué dificultades o carencias encuentra para hacer teatro en la calle?

**Críspulo Torres:** Yo creo que hemos sido capaces de sortear las peores dificultades, partimos de cero y sin cinco y ahí vamos, sin el apoyo y bajo una malévola discriminación, pero mientras tengamos inspiración sortearemos mil dificultades más. Y eso sí, me preocupa perder la inspiración, la investigación, el fuego que nos motiva y que se enrede entre tanta burocracia, papeleo, gestión y tanto proyecto inverosímil.

**¿Han tenido contacto con otros movimientos de teatro de calle a nivel regional, nacional o internacional?**

**Crispulo Torres:** Sí claro, con la Red esa relación se cualificó a nivel local y nacional. Tenemos intercambio con grupos españoles, cubanos, coreanos, argentinos, franceses y venezolanos.

**¿Por qué es importante hacer teatro de calle en Colombia?**

**Crispulo Torres:** El mundo actual urge de espacios de encuentro real en los lugares públicos y el teatro es el lugar preciso para propiciar esta catarsis, este encuentro espiritual, atribuyéndolo con nuevas liturgias y símbolos. El problema es que la historia del teatro ha sido contada desde la sala, por gente de sala y críticos de sala, pero si investigamos objetivamente vamos a encontrar que el teatro colombiano se ha renovado desde los espacios no convencionales y, desde allí, se han inventado obras imborrables en la memoria de la ciudad, obras que han cambiado la historia teatral, y los grupos de calle han generado en la ciudad los principales movimientos culturales de las localidades y participan en las principales instancias de la cultura distrital, han ganado premios y viajan representando al país; incluso están en las academias y hasta en el Congreso de la República. Este es un movimiento poderoso que aún no tiene consciencia de su poder.

**La Red Capital de Teatro de Calle, ¿qué significa para su grupo?**

**Crispulo Torres:** Es una organización antiorganización, nos unen las diferencias, es una buena escuela y viene generando ideas para la cualificación, la formación y la circulación de las obras y los grupos. Es un “botadero de corriente” sugestivo, un ejercicio de creación y gestión colectiva, difícil, pero gratificante.

**¿Qué le puede decir a la gente joven que está empezando a hacer teatro callejero?**

**Crispulo Torres:** Hace un tiempo nos invitaron para que diéramos una charla a unos jóvenes del “por qué hacer teatro”. En el camino nos propusimos dictar la



charla en el sentido contrario: "por qué no hacer teatro", y eso les dijimos: "venimos a convencerlos para que no hagan teatro". Les dijimos que esto es una profesión, que hay que estudiarla, que económicamente es un riesgo y que tal vez sus familias les van a "cortar el chorro". Que hay que tener disciplina y la tenacidad para investigar y no correr el riesgo de descubrir que el agua moja. Que los juglares de la "Comedia del arte" se aprendían libros enteros para que los príncipes no les cortaran la cabeza y que el público de la calle es un monstruo de siete cabezas, que a veces es cordial y cómplice, pero a veces es muy regalado y sapo. Al final todos se inscribieron al taller y hoy algunos de ellos son actores profesionales. No logramos convencerlos. Allí se nos reafirmó, una vez más, ese asombroso misterio que tiene el espíritu joven, al que le fascina rebelarse contra todo lo que tenga que ver con el conformismo y el aburrimiento, afortunadamente.

Restaurante  
**La Frisolerita**  
Especialidad  
Frijoles  
Boston

2<sup>do</sup> piso

Comida a la carta  
Perros  
Hamburguesas  
Sandwich's  
Empanadas Chilena

Dulces y

Helados D

CREM  
HELADO

Momentos mágicos

# BIBLIOGRAFÍA

André Carreira. "Teatro al aire libre en el Brasil colonial". [En línea] Disponible en: <http://www.telondefondo.org/descargararchivo.php?file=YXJjLz>

Anne Ubersfeld. (1982). *Lire le theatre II: L'école du spectateur*. París: Editions Sociales.

Archivo Tecal. Programas, prensa, ensayos.

Aristófanes. (2001). "Asamblea de mujeres". En: *Las once comedias*. México: Editorial Porrúa.

Beatriz J. Ritzk. (1987). *El Nuevo teatro Latinoamericano: una lectura histórica*. Minneapolis: MN Prisma Institute.

Camilo Castillo Rojas. (2004). *Críspulo Torres: teatro experimental y callejero en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Ciencias humanas. Estudios literarios.

Carlos José Reyes. (2000). *100 Hitos del Teatro Colombiano*. Bogotá: IDCT, editorial D'vinni Ltda.

Carlos José Reyes. (2005). *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de Crítica Teatral*. Bogotá: Colección teatro en estudio.

Carlos José Reyes. (2008). *El Teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT. 2008.

Carlos José Reyes, Maida Watson Espener. (1978). *Materiales para una historia del Teatro en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura.

Crispulo Torres. (1991). *Teatro Colombiano Contemporáneo, tres obras*. Bogotá: Ediciones Salta la piedra.

Darío Fo. (1998). *Manual mínimo del actor*. Gráficas Lizarra, S.L.

Enrique Buenaventura. "La dramaturgia del actor". En: *Gestus*. Nro. 4. Enad.

*Escenario abierto*. Publicación de la Red capital de Teatro de Calle. Bogotá. Nro. 1, 2, 3, 4.

Fabrizio Cruciani y Clelia Falleti. (1992). *El Teatro de la calle, Técnica y manejo del espacio*. Selección de Textos. México: Editorial Gaceta.

Ferdinando Taviani. (1987). "La improvisación en la Comedia dell'Arte: testimonios". En: *Quehacer Teatral*. Nro. 2. Bogotá.

Fernando González Cajiao (compilador). (1997). *Teatro Popular y Callejero Colombiano*. Bogotá: Editorial Aula Abierta. Cooperativa Editorial Magisterio.

Guillermo Hernández de Alba. (1988). *Estampas Santafereñas*. Bogotá: Villegas Editores.

Ignacio Ramírez. (2002). Revista *Cronopios* [virtual].

Javier Vallejo Díaz. (2007). "Las mojígangas de Funes y los Gaguas de Pan". En: *Las Voces de Nariño*. [En línea] Disponible en: <http://arturobando.blogspot.com/2009/08/mojigangas-de-funes-voces-de-narino.html>

José Luis Díaz Granados. (2002). Artículo publicado en el libro *Tecal, 20 años, Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editorial Guadalupe Ltda., IDCT.

José María Blázquez Martínez. Tesis *Circo y fieras en la Roma antigua. Pantomimas y Naumaquias*. [En línea] Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=7048&portal=114>

Jota Mario Arbeláez. (2002). Artículo publicado en el libro *Tecal, 20 años, Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editorial Guadalupe Ltda., IDCT.

Lucas Fernández de Piedrahita. (1973). *Noticia historial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Ediciones de la *Revista Jiménez de Quesada*, Editorial Kelly, Bogotá, Tomo I, capítulo V, p. 219.

Marshall Bernard. (1998). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI Editores.

Mijail Bajtin. (1974). *La Cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral editores.

Mónica Camacho. (2002). *Tecal, 20 años. Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editorial Guadalupe Ltda., IDCT.

Norma Niurka. *Miami Herald*. Junio 30 de 2004.

Paolo Beneventi. (2003). *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes*. La Habana: Editorial Alarcos.





# KURT Y LOS VAMPIROS (2011)

**AUTOR: CRÍSPULO TORRES B.**

*Dedicada con inmenso amor a Juan Nicolás  
y a Darío Alejandro, mis vampiros favoritos.*

**PERSONAJES:**

Cristian Yurice: Joven estudiante.  
Emma: La mujer más bella del mundo. Estudiante.  
Hermana de Cristian: Enamorada de Sargento.  
Sargento: Cuñado experto. Enamorado de hermana.  
Profe Sicóloga, Jefes de pandilla, Vecina joven, Sombra de Kurt Cobain,  
cómplices del Sargento y otros.

*Se escucha Smell Like Teen Spirit de Kurt Cobain mientras entra Cristian lentamente. Todo el texto de esta obra se escuchará en la escena como si percibiéramos lo que Cristian piensa. El público oye sus pensamientos. En la escena se ve a Cristian, a quien le van sucediendo las cosas que piensa. Entran y salen los personajes y se cambian los lugares y los tiempos, de acuerdo con los pensamientos de Cristian.*

**VOZ OFF** A veces uno nace en el lugar equivocado y de ahí en adelante todo sale chueco. No exagero, pero a mí las cosas siempre me salen torcidas. Debe ser porque las hago mal.

Hay una canción de Kurt Cobain que dice que "soy el peor en lo que mejor hago". ¿Recuerdan esa melodía que dice así? ¿No? Bueno, no importa.

¿Y por qué no pensar así? Imagínate que eres un simple habitante de una ciudad llamada Bogotá. No sé si ustedes saben dónde queda. Es una ciudad tan lejana, pero tan lejana, que está ubicada a 2.600 metros, más cerca de las estrellas. No sabemos si existe o no existe. Es una ciudad difusa. Imagínate, una ciudad que está ubicada a 2.600 metros sobre el nivel del mar, es difícil de ubicar en un mapa. Es imposible. Por eso cuando uno llega, después no se puede salir.

Imagínate que en esta ciudad difusa existe un barrio inmenso, lleno de pandillitas, casitas estrechas, buses y panaderías llamado Ciudad Bolívar y que allí vives tú, en una de esas casitas estrechas.

Imagínate que tienes dieciséis años, que te llamas Cristian Yuricel Vargas y que eres estudiante del grado décimo del Colegio Distrital Julio Arboleda; que vives solo, con tu única hermana, ya que tus padres te abandonaron hace años y tú ni te acuerdas de cómo eran ellos. Te cuentan de un hermano mayor, a quien tampoco conociste, porque te dicen que lo mató una pandilla vecina por peleas de territorio, pero tú no te acuerdas. Algo te duele, pero no sabes por qué. Imagí-



nate que el único sueño de la buena de tu hermana es casarse con su novio, un sargento de la Policía, a quien le prometieron su ascenso a capitán si hace una buena y heroica acción en los próximos meses.

Imagínate que en ese Colegio Distrital Julio Arboleda, estudia la niña más bella del mundo, la más hermosa del planeta, matriculada en el grado décimo, tu mismo curso. Y no es que ella sea la más popular, no, al contrario, no le gusta llamar la atención, siempre está buscando la sombra, pero con esa belleza, con esa palidez deliciosa, con esos labios sensuales, con esa ropa negra, ceñida, que le da un aire misterioso, de mujer lejana, silenciosa y enigmática, no puede pasar desapercibida.

Imagínate que a esa niña bella y silenciosa, con la cual nunca has podido hablar, porque te da susto, te da miedo, te da un no sé qué en no sé dónde y no te salen las palabras porque se te atraviesan en la mitad de la garganta y te dejan sin respiración, haciéndote perder por unos instantes el sentido, quedando aturdido, algo parecido a como si te atropellara un camión.

Imagina que a esa niña la amas. ¿Qué tal? La amas y punto. Suponete que estás enamorado perdidamente de ella. Que siempre que la miras, te vuelves tatareto e idiota y si alguna vez intentaste decirle "hola", ella siguió de largo, cuan hermosa es, porque no te alcanzó a escuchar, porque en realidad no fuiste capaz de pronunciar la palabra "hola"; se te atragantó.

Imagínense ustedes que un día cualquiera esa mujer, esa niña, esa virgen, esa perfección, esa misión imposible, esa diosa, esa luna, esa puerta del cielo, se te queda mirando y te dice: "Quieto Kurt Cobain" y te mira dulcemente y te sonrío.

¿Cómo quedarías? ¿Inmóvil, loco, obnubilado?, Por los dioses de Seattle, ¿será cierto lo que escuché? Y como si ella te escuchara, te

repite al oído coquetamente: “adiós Kurt Cobain” y continúa caminado en cámara lenta con sus movimientos armoniosos. Y tú te quedas como si otro camión te hubiera atropellado, o como si te hubieran dado un puño de frente y te hubieran reventado las narices.

Te quedas disparado como un cohete que se eleva y no alcanzas a agarrarte de los edificios, y sigues subiendo y traspasas las nubes y ni siquiera la densidad de la atmósfera te detiene, y sigues subiendo y no alcanzas a agarrarte de la luna. De la velocidad que llevas, traspasas Marte y Júpiter y solo un hoyo negro logra detenerte con su potente gravedad y te regresa a la Tierra, Bogotá, Ciudad Bolívar, Colegio Julio Arboleda, décimo grado, frente a la única mujer perfecta que hay sobre la Tierra.

Y cuando retornas, ella está ahí, no se ha ido y te dice: “¿Entonces qué Corbain?” Y sigue ahí, como un sueño, como una magia, como una traba, sonriéndote con su pálida divinidad, igual que tú, pálido, pero del pánico, sin poder emitir sonido alguno, con las palabras atoradas.

Imagínate que ella te coge del brazo y te saca del colegio, y te pide que se vayan por la sombra porque a ella no le gusta el sol, tú solo sonríes con una risita nerviosa, de pendejo asustado. Ella no para de hablar, se suben en el transmilenio y te cuenta que tú te le pareces a Kurt Cobain y entonces te da risa y ríes como un loco, perturbado, porque tú siempre piensas en Kurt, y hablas de él, y cantas las canciones de él, pero para ti mismo, porque en ese colegio a nadie le interesa Kurt Cobain. Entonces la primera palabra que se te ocurre decir es *grunge*, y entonces, a ella le da risa y te dice que sí, que a ella también le gusta esa música y eso te entusiasma más y más.

Imagínate que durante el viaje hablan de cosas importantes, es decir de Nirvana y nada más. A veces, cuando se desconcentran hablan de Lady Gaga o de Shakira, pero cambian rápido de tema porque la charla se pone aburridora.

Imagínate que tú, por andar entretenido y embelesado, no sabes para

dónde van. Y es Emma quien te pregunta “¿y hacia dónde vamos?” Y tú sin saber el porqué, le dices que para tu casa, en Ciudad Bolívar. Y ella vuelve y te pregunta, “¿para tu casa?”, y tú, sin evitarlo, vuelves y le respondes que para tu casa, y a ella le da risa y te dice que sí, y recuerdas que tu hermana, por razones de trabajo, regresa hasta pasado mañana, y le agradeces a Dios por tanta casualidad. Imagínate, vas ahora para tu casa, en donde no hay nadie, con Emma, la niña más admirable del mundo, hablando de Kurt Cobain, imagínate.

Imagínate que llegan a tu casa y sin tantas vueltas y al calor de la guitarra de Kurt y sus canciones pasan una noche exquisita. ¿Sabes lo que es una noche exquisita?, es una noche que no se puede describir, es aquella noche en la que, hagas lo que hagas, al otro día amanece volando.

Entonces Imagínate que cuando te despiertas pasas tu mano, buscando a tu chica, y te das cuenta de que no está. Entonces te levantas y te sientes más liviano que de costumbre y sientes que puedes elevarte, como si hubieras pasado una noche exquisita, aquella en la que uno, haga lo que haga, se levanta volando. Pero esta es una levedad distinta porque intentas abrir las ventanas y el sol te molesta, es más, te duele. Y eso te parece muy extraño. Entonces te tocas el cuello y sientes unas pequeñas heridas como de colmillos, te rozas los dientes y sientes dos colmillitos que te están naciendo, sales corriendo a mirarte al espejo y no te ves, ¡oh sorpresa!, ahora eres invisible ante el espejo.

Y entonces piensas, “invisible ante el espejo, dos marcas de colmillo en el cuello, sensación y ganas de volar permanentemente, ¡Oh!, soy un vampiro. Un debilucho y pálido vampiro”. ¡Aggggggggggg!

Imagínense lo que es levantarse después de una noche exquisita, ¿ya te expliqué lo que es una noche exquisita?, bueno, no importa. Despertarse y no encontrar a la niña más bella de la naturaleza y en su lugar hallar una perfumada nota, donde ella te dice que fue una noche maravillosa, pero que lamentablemente se tiene que ir porque no puede ver el sol. Igualmente te dice que no pudo evitar chuparte la sangre y convertirte en vampiro.

Imagínate que concluye la notica así: "Ahora eres un vampi, igual que yo, pensé que te gustaria, está de moda, de todas maneras no te preocupes, si quieres deshacer el proceso tienes que encontrarme de nuevo y tú chuparme a mí. Vivo en el norte de la ciudad, es mejor que no me busques, yo te llamo, yo te ubico cuando sea el momento preciso y te lo explico todo. Te amo. Adiós Kurt. Besos, Emma".

Imagínense ustedes, yo, Cristian Yuricel Vargas, un estudiante del grado décimo, del colegio Distrital Julio Arboleda, y habitante del barrio Ciudad Bolívar, soy un vampiro.

¿En qué momento de la noche exquisita pasó? ¿Quién se iba a imaginar? Emma, la hermosa y misteriosa niña del grado décimo, es una vampira. Ahora tengo que encontrarla, y sin saber dónde vive... ¡Agggggggggg!

Imagínense como queda uno: desorientado, desubicado, *paila*, turulato, tostado, ahuevado. Lo primero que intento es arrancarme los colmis, pero eso me duele. Después intento rezar pero no sé por qué solo me salen canciones de Kurt Cobain, quiero volar pero no puedo, y pienso en qué clase de vampiro me he convertido, y me prometo que pase lo que pase jamás beberé sangre humana y salgo a la calle para demostrarme hasta dónde podré resistirme, pero solo veo los deliciosos cuellos de las personas y me dan ganas de clavarles los colmillos. Escucho en mi cabeza una voz que me dice: "No te resistas, tú eres un vampiro digno de Ciudad Bolívar, es decir rudo. No como esos perdedores de las películas que usan camisetas apretadas, gomina en el pelo y son vegetarianos". Me regreso porque el sol me duele. Realmente esto es el fin de todo y no sé qué hacer.

¿Qué hacer?, se pregunta uno. Calma, lo primero que hay que hacer es tener calma. Pero, ¿dónde diablos van a encontrar a esa niña que, para remate de males, vive en el norte de la ciudad, donde nunca han ido?

Imagínate que no tienes a quién pedirle ayuda, que tu hermana re-

gresa hasta mañana. Entonces decides que lo mejor por hoy es encerrarte y dormir para ver si te pasan estas ganas de beber sangre, recuperar tus fuerzas mientras sueñas con la niña más bella del mundo y la noche perfecta que pasaste con ella, ya mañana amanecerá y veremos, al fin y al cabo todo valió la pena.

Imagínate que al otro día llega tu hermana, está contenta porque le fue bien en el trabajo y no para de hablar, abre las cortinas para que entre el sol, te invita a desayunar y te regaña porque te ves pálido y ojeroso. Tú no sabes dónde meterte y en ese preciso momento una vecinita tuya, de largo cuello, llega a visitar a tu hermana. Tú no puedes dejar de mirarle el cuello y sientes ganas de clavarle el colmillo y eso te preocupa. “No puede ser”, te dices para ti mismo, no sabes si puedes controlarte o no. Sientes que te tiembla todo, en tus adentros una voz te ordena, “chúpale la sangre”, pero te dices que no, te resistes, tu educación y los consejos de tu hermana te suenan también.

Entonces tu condición de vampiro te obliga a saltar de la silla y, casi delirando, escuchas la voz de Kurt Cobain que te ordena: “el cuello, el cuello, el cuello, el cuello...”, y ya no te importa nada y te abalanzas sobre la amiga de cuello tierno y dulce hasta que el grito ensordecedor de tu hermana te hace reaccionar y ves a tu pobre amiguita huir despavorida, cubriéndose el cuello, y a tu hermana mirándote con cara de pánico.

Imagínate que te portas de una manera misteriosa y entonces tu hermana te pregunta “¿qué te pasa?” y decides contarle todo a ella. Tu hermana, que es inteligente, te cree, tal vez por el color de tu rostro o por tu delgadez extrema y decide esconderte. Te deja encerrado en tu habitación y te manda las bebidas por debajo de la puerta y, sabiendo que tú solo quieres beber sangre, te manda jugos de remolacha, tomate y vino rojo, mientras decide qué hacer contigo. Te mira de vez en cuando a través de las rendijas de tu habitación y te observa cada- vérico. Y se preocupa. ¿Qué hacer? ¿Qué va a decir la gente?, tanta

palidez es un problema. ¿Qué va a pensar el cura?, ¿las pandillas del barrio, que sospechan de todo? Y tú con esa delgadez y esos colmillos que cada día te crecen más.

“¡Una sicóloga, sí, una sicóloga nos puede ayudar!”, grita tu hermana. “Primero tenemos que traer una sicóloga para ver si descubre qué te pasó, a lo mejor es un desorden mental o sicológico”, y tú piensas, “¿loco yo?, ¡eso es imposible!, fue esa niña hermosa de piel clara y carita de ángel”. La sicóloga del colegio es la más indicada, ella tiene la obligación de visitarte si tú estás enfermo y no puedes ir al colegio, es lo mejor para no tener que salir a la calle y que alguien te vea o el sol te pille y te derrita.

Imagínate que la sicóloga del colegio acepta, a quien tu hermana antes le pide la mayor prudencia posible. La sicóloga llega y cuando abre la puerta de tu habitación te encuentra pegado al techo aprendiendo a volar. Ella se pone nerviosa al verte tan pálido y vestido con esos chiros que a veces parecen alas de murciélago. Empieza a charlar contigo.

Imagina que ella, como todos los sicólogos brillantes, lo primero que te pregunta es: “¿Cómo te llamas?” y tú piensas, “¿no sabe cómo me llamo?, es la quinta vez que viene a mi casa, claro por otras razones, enviada por mi profesor de física, quien me tiene una bronca visceral y no sabe mi nombre”. Tú le dices tu nombre y le cuentas que eres un vampiro y te quedas mirándola y ella te sonríe nerviosa y te pregunta que si estás fumando o consumiendo algún tipo de droga y tú lo niegas con la cabeza y ella te insiste, pero tú ya no la escuchas.

Mientras tu hermana sale por un tinto, tú cierras la puerta, y te diriges hacia ella. Sin poder evitar, y sin quererlo, le miras el cuello, delgado y provocativo, y te parece un pedacito de pizza con piña, queso y jamoncito. Ella te sigue preguntando y tú no escuchas mayor cosa sino que adentro de ti una voz te dice: “el cuello, el cuello, el cuello”.

Y sin pensarlo te mandas sobre su cuello y le chupas toda la sangre, porque sabes que esta te va alcanzar por un buen tiempo, y así, hasta que la sicóloga queda muerta ya que no le dejaste ni un tris de sangre para que pudiese resucitar.

Cuando regresa tu hermana solo atina a decir, “se te pasó la mano, Cristian Yuricel, porque ¿qué vamos a hacer con el cadáver? Ahora si estamos en verdaderos problemas”.

Imagínate que tu hermana se va a casar con el sargento de la Policía, en un futuro próximo, cuando él sea ascendido. Este la visita dos veces por semana y ese día, hoy, precisamente hoy, hay una reunión en tu casa para pedirle la mano y quedar comprometidos. Él quiere que tú estés presente como único miembro de la familia, y tienes que asistir.

En plena cena, el sargento se asusta cuando te ve pálido, delgado y con esa incomprensible mirada. Tu hermana trata de simular diciendo que has estado agripado toda la semana y que te han llevado al médico y todo está bajo control. Imagina que en plena cena, mientras el sargento de la policía ríe, come y canta, tú empiezas a escuchar esa voz interior, de Kurt Cobain que te dice: “mírale ese cuello gordito”. Y cada vez esa voz se hace más páfida y sin pensarlo dos veces te lanzas sobre el cuello gordito de tu cuñado para beberle la sangre, y entonces él se defiende y los dos se transan en una tremenda pelea. El sargento, más entrenado, más fuerte que tú, saca un arma y te da tres disparos en el pecho y entonces tú caes, y el sargento confundido, sin saber qué pasó, trata de disculparse con tu hermana, quien llora desconsoladamente.

Atolondrado, tú pareces que agonizas mientras tu hermana te llora y trata de ayudarte. Agonizante, tú le pides disculpas al cuñado y le explicas que te has convertido en un vampiro y que estaban tratando de mantenerlo en secreto, pero que el cuello gordito fue una tentación.

Y pareces que mueres.

El sargento está avergonzado, tu hermana llora y le hace reclamos, están peleando. Tú te levantas como si nada hubiese pasado, sacudiéndote los tres disparos de tu cuñado, recordando que los vampiros son eternos y que solo los mata el exceso de sol o una bala de plata en el corazón.

Todos se alegran y tu cuñado empieza a trazar una estrategia y te explica que esa situación es nueva y que es mejor que nadie se entere porque en esa zona cualquier cosa extraña se vuelve un peligro, por aquello de las pandillas, la intolerancia y los fanáticos.

Le muestran el cadáver de la sicóloga y el cuñado se preocupa porque la cosa con muertos sí es muy complicada.

El cuñado experto les explica que, conociendo el barrio donde viven, se pueden despertar las más sensibles suspicacias entre las pandillas que allí gobiernan. Entonces te recomienda no salir esos días mientras te hace algunas averiguaciones.

El sargento explica que hay que tomar medidas, ya que es un peligro un vampiro en Ciudad Bolívar. Imaginémonos, "vienen los de la pandilla de arriba y van querer que tú seas su líder y creo que eso no son tus deseos, y entonces tú te niegas y ellos te declaran la guerra, o puede pasar algo peor, que los de la pandilla de abajo crean que tú eres un extraño que viene a quitarles el liderazgo y el territorio y planeen matarte. De cualquier manera se puede armar una tremenda guerra y eso sería fatal, ya que el barrio no resiste otra guerra más. Eso es posible, lo mejor es que nadie se entere, lo mantendremos entre nosotros mientras vemos como solucionamos este embrollo".

Imagínate que el sargento dice que lo primero que hay que hacer es sacar el cadáver, ocultarlo e intentar llevarlo por aquí y por allá, pero es muy difícil hacerlo. El sargento vuelve y sugiere que lo que hay



hacer es descuartizarlo y tú dices que jamás, ya que eres un vampiro y no un asesino en serie.

Tu cuñado se acuerda de que tiene un amigo en el Ejército que es muy bueno para solucionar este tipo de contratiempos, desapareciendo toda clase de huella comprometedoras y entonces lo llaman y este les dice que lo hace, pero tiene un costo.

Imagínate que ustedes negocian y aceptan porque no hay nada más que hacer. El señor del Ejército manda una comisión especial, con autos, ambulancias, escoltas y permisos de jueces, que sin decir palabra alguna recogen el cadáver de la profe siquiátra, toman unas fotos y se lo llevan, sin murmurar y ante la vista de todos.

Imagínate que al otro día, encerrado en tu cuarto porque tu hermana te tiene encerrado por seguridad de todos, lees en el periódico que, en un enfrentamiento con la Policía, esta dio de baja a una bandolera conocida como "La siquiátra asesina", la cual estaba intentando atracar un banco y en la huida se metió en una casa del barrio Ciudad Bolívar, donde fue ultimada. Tú miras la foto y reconoces allí a tu profe de psicología, y te sientes incómodo porque así no pasó. Y también dice el periódico que el alcalde de la ciudad está orgulloso de sus autoridades. Y en la foto del lado aparece el poli que atrapó a la bandida y es tu cuñado, quien además de la medalla es ascendido a capitán.

Tu hermana se pone feliz y dice "mira cómo son las cosas. No hay mal que por bien no venga". Ahora sí se va a casar, ya que ese era el ascenso que estaban esperando.

Y ese día el nuevo capitán, lleno de medallas, te cuenta, mientras le pide matrimonio a tu hermana, que habló con sus amigos del Ejército y le propusieron que cada semana les envíe un muerto, para que ellos lo hagan pasar como bandidos dados de baja por el Ejército y los vayan ascendiendo.

Es decir el nuevo capitán, tu cuñado, te dice que puedes chuparle la sangre a cualquier vecino semanalmente y que él se encarga de arreglarlo todo y hasta un dinerito se pueden ganar.

Y tú piensas, “pero si yo no quiero eso. Yo no soy ningún asesino en serie”. Y no quiero chuparle la sangre a nadie y entonces le dices a tu cuñado que mañana le das una razón, pero en realidad, y para tus adentros, estás pensando en irte bien lejos, ya que en Ciudad Bolívar no se puede vivir siendo un vampiro.

¿Qué haces tú en ese caso?, si te quedas en el barrio, te pueden coger de carne de cañón cualquiera de las pandillas en las que está dividido el barrio. Y si no sales de la casa, tu cuñado ya está pensando en armar negocio contigo. Definitivamente nací en el lugar equivocado.

Imagina que en ese sin saber qué hacer, esa noche llega volando y entra por una ventana la bella mujer, la niña perfecta, la del Colegio Distrital Julio Arboleda que te ha convertido en vampiro, y tú te le lanzas encima, pero en lugar de atacarla le das besos y besos.

Imagínate que ella te pide perdón y te explica que le tocó alejarse porque había decidido abandonar su barrio del norte y tenía que dejar las cosas en orden. Te cuenta que ella siempre estuvo enamorada de ti y que por eso te hizo vampiro.

Imagínate que ella te explica que hay que tener cuidado, que en esta ciudad maltratan a los vampiros, que por eso ella solo sale de noche y se conoce la ciudad nocturna como la palma de sus manos. Que a veces ella cree que nació en la época equivocada, pero no importa, hay que salir adelante. Los vampiros han pasado épocas más difíciles y lo último que se pierde es la esperanza.

Imagínate que te dice que ella descubrió que la única manera de evitar las ganas de chupar sangre es hacer el amor con otro vampiro, todos los días, y que eso los vuelve casi normales y evita que maten a alguien.

Imagínate que ella te dice que espera que tú la entiendas y aceptes estar con ella para siempre.

Imagínate que tú aceptas, cual idiota vampiro enamorado, y le propones que se vayan de allí porque Ciudad Bolívar es un barrio extraño que todavía no está preparado para escuchar a Kurt Cobain y menos para tener su primer vampiro. Imagínate que levantan vuelo y se van a vivir en lo alto de una iglesia abandonada, ubicada en el antiguo barrio de La Candelaria, donde es normal ver vampiros merodeando por allí y nadie dice nada.

Imagínate que por eso es que algunos vecinos creen ver la silueta tuya y de tu niña hermosa, de vez en cuando, retozando de amor, a la luz de la luna llena, mientras a lo lejos se ve la silueta de Kurt Cobain sobre un tejado, y se escucha su voz cantando aquello de que él es el peor en lo que mejor sabe hacer, imagínate.

*Se escucha a lo lejos Smell Like Teen Spirit de Kurt Cobain.*

FIN





# EL ÁLBUM (INSTANTÁNEAS A COLOR) (1997)

**AUTOR: CRÍSPULO TORRES B.**

*A todas aquellas familias colombianas  
—incluidas las nuestras— que  
han sido desplazadas por la guerra.  
Familias que a pesar de la violencia,  
libran con su esperanza y su ternura,  
una batalla cotidiana en contra  
de la tristeza y la pobreza.*

*A Don Crispulo Torres y Teresa Bombiela de Torres,  
por su dulce obstinación,  
por su coraje infinito y por su inmensa valentía al  
sacar adelante el sueño de su casita y su familia.*

Obra estrenada por el Teatro Tecal en 1998, en el Parque Nacional, Santafé de Bogotá, Colombia. Con la actuación de Marcela Vanegas, Blanca Ávila, Mónica Camacho, Johanna Acosta, Paola Duarte, Mauricio Rusinque, Fernando Prieto, Felipe Chona, Sandra Lizarazo, Camilo Castillo, Carolina Barrios, William Rodríguez, Rosario Pineda, Juan Carlos Abella y Jorge Torres.

**PERSONAJES:**

Marcelita: la niña relatora (color blanco)

Olga: la mamá panadera (color blanco)

Sergio: el papá panadero (color blanco)

Carolina: la prima rica (color azul)

El esposo: su esposo, vendedor de televisores (color azul)

Juan Carlos: el hermanito de Nueva York (color azul oscuro)

Laura: la hermana hongo (color lila)

Ángela: la amiga de la familia (color rojo)

Gabriel: el amigo de la familia (color rojo)

Luz: la prima pobre (color ocre)

Alberto: el primo pobre (color ocre)

Ana: la tía profesora (color verde)

William: el tío capitán (color verde)

*El Álbum (Instantáneas a color)* es una obra creada para cualquier espacio teatral. La niña es la única que habla y va mostrando cada una de las fotos de la familia en los distintos momentos de su historia. En realidad las fotos son actores y actrices que generan imágenes de absoluta quietud, y que solo cambian de acuerdo con el relato de la niña. Estas "fotos vivas" van por parejas a excepción de la hermanita hongo y del hermano en Nueva York. Igualmente cada pareja luce en sus rostros, manos, vestuarios y en sus almas, un determinado color que las caracteriza

## PRÓLOGO-LA EVOCACIÓN

*Aparecen los personajes en el espacio elegido, como si llegaran del pasado y de los recuerdos. Por parejas, hacen imágenes-fotos en las esquinas, en los balcones, en los parques, en las calles, en las puertas, etc. Concluyen con una imagen-foto de toda la familia.*

*Saliéndose de la foto, lentamente, la niña adquiere vida.*



## I MOMENTO: LA FAMILIA

**LA NIÑA** *(Al público)*. Me gusta que todos estén en mi casa, sigan, yo puedo atenderles. Es lindo tener visitas. Mi mamá no está, de repente se volvió invisible, pero me dijo que regresaría más tarde. Se fue en un platillo volador hasta el supermercado y me pidió que me portara bien. Si quieren les puedo servir un hongo, mi hermana los hace, yo los saco del televisor y mi hermana los prepara. Mientras tanto, si lo desean, les muestro el álbum de la familia como siempre lo hacemos con las visitas.

No le vayan a contar a mamá que les hablé del álbum, ella no quiere que juegue con él porque dice que me meto entre las fotos y si no me gustan, las cambio. Si la foto está triste le pinto un sol y ya. Mi mamá dice que eso no se debe hacer, que las fotos hay que respetarlas, pero si entro en la foto y me tropiezo con un recuerdo triste, lo cambio, así no me ahogaré cuando sea viejita.

En esta primera foto está toda la familia completa:

*Al ser nombrados, los personajes se ubican en su respectivo recuadro, y realizan una imagen-foto de acuerdo con el relato de la niña.*

**LA NIÑA** *(Señalándolos)*. Ella es mi mamá, Olga, la que a veces se vuelve invisible, y él es mi papá Sergio. Él nunca le ha pegado a mi mamá. Un día intentó hacerlo y mi mamá le puso un pan viejo en la cabeza y lo desmayó. Desde entonces, él se volvió panadero. ¡No, mentiras, él ya era panadero cuando conoció a mi mamá!

Ella es Carolina, mi prima la rica, la que soñaba con ser actriz de televisión y siempre lloraba cuando veía telenovelas. Su esposo es ven-



dedor de televisores.

Aquí están mi tío William y Ana su esposa, ella era profesora y él era capitán de un ejército para matar dragones.

Ellos son Alberto y Luz, mis primos los pobres, mi mamá dice que ellos vienen del cielo que queda al otro lado de Monserrate.

Estos son Gabriel y su esposa Ángela, los amigos de juventud de mis papás, ellos tienen una bola de fuego en el estómago.

Ella es Laura, mi hermana mayor, la que nació entre un hongo.

Él es Juan Carlos, mi hermano grande, el que se fue para Nueva York porque desde allí se podía ir en un cohete hasta la luna a comer pizza y a él le gustaban las pizzas flotantes.

Y esta soy yo, la menor de la familia y la que muestro las fotos.

*Se queda totalmente quieta en alguna pose traviesa. Música.*

## II MOMENTO: EL AMOR

*Los personajes cambian de posición, creando una imagen de sus respectivos noviazgos de acuerdo con el relato de la niña.*

**LA NIÑA** (*Paseándose de foto en foto*). Esta foto es de mi prima la rica cuando se conoció con su novio, el vendedor de televisores. Se enamoraron cuando ella fue a su almacén a comprar un televisor. Él le vendió uno donde solo pasaban noticias azules y ella de la emoción lloró muchas lágrimas azules.

Esta foto es de mi tío, el capitán del ejército, cuando se enamoró de Ana, la profesora. Se conocieron un día en que él estaba matando dragones a diestra y siniestra. Él no la mató a ella. Ella lo mató a él con sus ojos de dragón. Claro que yo no la quiero mucho, porque yo antes sabía volar y vivía flotando de edificio en edificio. Pero ella, como es profesora, me explicó que todos los cuerpos son atraídos por la ley de la gravedad hacia la tierra y que solo los pájaros vuelan, las niñas no, y ¡zuás! me caí y se me olvidó volar.

Estos son mis primos los pobres, se conocieron en las nubes, donde ellos vivían. Mi tío dice que son gamines, pero él no sabe que de verdad son ángeles que se han caído de su casita en el aire y se han extraviado en Bogotá y, como no la conocían, entonces los han atracado y les han quitado sus alas. Ellos huelen pegante para recordar la época en que podían volar. La gente les da comida, pero ellos lo que necesitan es que los ladrones de alas se las devuelvan y así puedan volver a volar hasta su casita en el aire.

Estos son mis papás. Él todo el tiempo hace pan. Aquí fue cuando se conocieron. Mi papá tenía un puesto de bizcochos y cuando vio pasar a mi mamá le cantó: *(canta imitando a su papá)* “¡aay dónde andarán, esos ojitos que me hicieron suspirar!” y ella le dijo que sí, entonces mi papá le regaló su corazón de pastel, y ya.

Ellos son los amigos de mamá: Gabriel y su esposa. Se conocieron en las procesiones de Semana Santa. Aquí están vestidos de angelitos en La Pasión.

Laura, mi hermana la que nació entre un hongo, aquí está en un concierto cuando vinieron los Beatles al Parque Santander. Como pusieron vigilantes para cobrar la entrada, todos los amigos de mi hermana se lanzaron desde el último piso del edificio más alto de la ciudad con las manos extendidas hasta el parque, y cuando estaban a punto de llegar a tierra dieron un pequeño giro sobre sí mismos y se acostaron en el piso para escuchar a John Lennon. Mi papá dice que

ella no supo caer y que por eso perdió la cabeza. En esta foto todavía la tiene puesta.

Aquí está Juan Carlos, mi hermano el grande, el que se fue para Nueva York porque le gustaban los cohetes que iban a la luna. Aquí todavía no se ha ido. Aquí soñaba con ser piloto y ahorró para comprarse un avión, y le dio la plata a mi papá y él le hizo un avión de pan para que volara, y cuando salió a la calle, como había tantos mendigos, se le comieron el avión y mi hermano culpó a mi papá porque le había echado dulce de chocolate al avión y se puso triste y se fue para Nueva York.

*La niña se mete entre la foto y abraza al hermano. Juan Carlos canta una melancólica canción de ciudad. Música.*

### III MOMENTO: LOS MATRIMONIOS

*A una señal de la niña, las imágenes cambian y los personajes asumen las fotos de sus respectivos matrimonios.*

**LA NIÑA** Esta es la foto de la boda de mi papá y mi mamá. Los padrinos eran de pan, los cuñados eran de pan, los suegros eran de pan, las argollas eran de pan, los regalos eran de pan y hasta el cura lo hizo mi papá con harina bendecida por el Santo Papa en persona.

Esta es la boda de mi prima, la rica. La grabaron en vídeo. Mi prima cuando quiere salir en televisión coloca su vídeo y llora, llora muchas lágrimas azules.

Esta es la primera foto que mandó mi hermano, el grande, desde Nueva York. Él repartía pizzas para ahorrar e irse en un cohete hasta la luna. Aquí ya compró su primer *beeper* para comunicarse con

los edificios que le pedían pizzas. Si mi hermano no iba rápido ellos abrían una boca muy grande y se comían a la gente y a las autopistas y a los carros y a las fábricas. Por eso mi hermano repartía pizzas en Nueva York, para que los edificios no se comieran a Nueva York.

Aquí están los amigos de mi papá. Ellos se casaron en Semana Santa. En plena procesión de resurrección. Esta fue la primera vez que ella dijo que tenía un sol diminuto escondido entre su vientre. Nadie le creyó. Yo sí porque tengo varias lunas escondidas entre mis rodillas.

Esta es la boda de mi tío, el capitán. No pudo asistir porque estaba ocupado. En la foto se ve a mi tío escondido en la barriga de la profesora, matando dragones.

Esta es la foto de mi hermana, la del hongo, en una manifestación contra la velocidad. Ella decía que todo iba en una rapidez peligrosa y que sentía vértigo. Aquí grita "¡abajo el vértigo!" y también decía que la Tierra iba muy veloz y que podría estrellarse contra algún sol. Por eso es que los años nuevos se están acabando.

En esta foto mis primos los pobres se casaron, sin iglesias, sin curas, a escondidas. Con pegante, como lo hacen los ángeles sin alas. Se pegaron las venas para siempre. *(Se oye una sirena)*. ¡Viene la policía!

*La niña, apresurada, entra en la foto y la cubre, mientras se deja de oír la sirena. Música. Los personajes se reúnen en el centro del escenario y realizan diez fotos familiares en escenas cotidianas. Regresan a sus respectivos recuadros.*

#### IV MOMENTO: LA LUNA DE MIEL

*Los personajes ahora componen imágenes de sus respectivas lunas de miel.*

**LA NIÑA** Mi tío el capitán pasó su luna de miel entrenándose para enfrentar a

unos dragones que se comían los colores y estaban dejando a la ciudad en blanco y negro.

En la foto, mis papás pasaron su luna de miel entre un horno de la panadería, donde hacía bastante calor, como si estuvieran paseando por Marte o por Cartagena, que es lo mismo, solo que aquí, en el horno, es mejor porque se puede graduar el calor.

Los amigos de mi mamá, pasando su luna de miel en plena Semana Santa. Él hizo de Cruz y ella de Magdalena. Esto fue antes de que ellos cayeran en el infierno, como dice mi mamá. Ella insistía en que tenía una bola de fuego en el estómago y nadie le creía. Mi mamá decía que en Semana Santa no había que hacer esas cosas.

Mi hermana. Aquí aparece con unos indígenas haciendo unos bailes rituales para volverse transparente. Ella decía que si los hombres eran un 70% agua ¿por qué no eran transparentes o por lo menos azules?

Mi hermano el grande envió esta foto cuando compró su primer celular, desde entonces repartía las pizzas vía fax y así los edificios no lo molestaban tanto.

Mi prima la rica pasó su luna de miel comiendo noticias azules, películas azules y telenovelas azules para alimentarse bien y cuidarse por si un televisor la llamaba algún día para que actuara dentro de él.

Aquí mis primos los pobres pasaron su luna de miel debajo de un puente, aprendiendo a reciclar. Él estaba tan feliz que decidió abrir una llave de una alcantarilla y del cielo empezó a caer lluvia, pero de basura. Llamó a mi primita la pobre y le enseñó hacer muñequitos de basura. Son iguales a los de nieve solo que estos son de colores. Cuando están listos uno los sopla como a las velitas del cumpleaños y ellos empiezan a llorar.

*Música.*

## V MOMENTO: LOS HIJOS

*Cambian las fotos, los personajes con sus respectivos hijos.*

**LA NIÑA** Esta es la foto de los hijitos de mis primos los pobres, reciclados entre besos, lluvias de basura y pegante. *(De una bolsa vieja, sacan decenas de muñecos de plástico).*

Este es el primer hijito de mi prima la rica, lo llamaron Panasonic García. *(El hijo es el televisor).*

Esta es la hijita de los amigos de mamá, una deliciosa manzana, la llamaron bola de fuego. *(La hija es la manzana).*

Aquí está mi tío el de los dragones, con su único hijo, lo llamaron Metralleta Pérez. *(El hijo es el fusil).*

Mi hermano el de Nueva York, nos mandó esta foto con sus dos hijitos, los compró a crédito después de pagar el celular. *(Muestra dos muñecos de plástico: Batman y Robín, por ejemplo).*

Aquí cuando yo nací. Mi papá me hizo con una receta secreta de pan que se inventó. Mi mamá la guardó en su corazón para que nadie se la robara. Era tan gordita que mi papá me quería llamar Mogollita Pérez. Mi mamá le lanzó una mirada de tal modo que mi papá no insistió más y se fue juicioso a hacer pan. *(La hija es un pan).*

Y mi hermanita, la del hongo, tuvo una hija sola, sin papá, por magia de los indios, y mi papá gritaba furioso que iba a matar a todos esos indios. *(La hija es la guitarra).*

*La niña corre donde la mamá, mientras la hermana canta una canción. Música.*

## VI MOMENTO: LA GUERRA

*Las fotos cambian, los hijos ya están grandes.*

**LA NIÑA** Estas fotos son tomadas tiempo después, cuando todos ya están grandes. Aquí mi tío, el papá de Metralleta Pérez, perdió una mano. Le tocó retirarse y no volvió a ser capitán. Ana, su esposa, sembró la mano en una matica y dijo que algún día crecería un árbol de manos. Este almuerzo es en el lugar donde mi tío venció al dragón que se le comió la mano. Metralleta ya está grande.

Este es mi papá construyendo la casa que mi mamá quería. Ella soñaba una casita y mi papá durante ese tiempo, en la panadería, investigó una pócima mágica para construirle lo soñado a mi mamá. Cuando mi papá se cansaba de hacer pan o se le olvidaba, mi mamá se volvía invisible y mi papá se ponía rápido a hacer pan para que ella apareciera.

Aquí mi hermanita, el honguito, perdió la cabeza. Yo sí sé por qué. Como ella andaba con indios, los papás de los indios, que sabían secretos, eran reductores de cabezas y la dejaron así. Ella seguía gritando que si un infeliz zancudito sabía volar, por qué no podía volar ella que era aún más infeliz. Yo le dije que se volviera paloma y no zancudito.

Mis primos, los pobres, cada año que pasaba reciclaban más niños. Les resultó tan bueno el negocio que los profesores y los capitanes les hicieron muchos pedidos. No descansaban haciendo niños en todas partes: en los buses, en las puertas de las iglesias, en los callejones, en los puentes, en las esquinas y en las escaleras. Aquí están presos en una cárcel, "veraneando", como dice mi primo.

Aquí están los amigos de mis papás cuidando la manzanita que era su hija, y esta creció y creció y se volvió un frondoso árbol de manzanas rojas, pero el susto era que a las manzanas rojas todo el mundo se las quería comer. Mi mamá decía que hasta pecado sería y que por eso les pasaban esas cosas a ellos.

Este es mi hermano el de Nueva York cuando le tocó mandarse a cambiar la nariz, la cabeza y los ojos, para que los edificios no lo reconocieran, lo confundieran con una pizza y se lo comieran.

Aquí mis primos, los ricos, llevan años y años y años de casados. A ella de tanto llorar viendo telenovelas azules se le derritió el amor. ¿Cómo será el amor en la luna? Perdón, estoy diciendo tonterías, mejor me duermo.

*Se acuesta en los brazos de la prima. Música. Los personajes, por parejas, inician un baile mecanizado y repetitivo que se detiene bruscamente con la música. Quedan en total quietud. La música se reanuda, el baile también. Así varias veces.*

## ÚLTIMO MOMENTO: LA EMIGRACIÓN

*Cambian las fotos.*

**LA NIÑA** Y estas son las últimas fotos. Aquí está mi hermano, el que se fue para Nueva York. Aquí está cuando lo ascendieron a “Robocop” y se volvió tan fuerte, pero tan fuerte, que él mismo empezó a comerse a todos los edificios de Nueva York que le pedían pizzas, pero lo que en realidad querían, era comérselo a él.

Estos son mis primos los pobres; colocaron una fábrica de niños con tecnología japonesa y ahora exportan niños a Mercurio y a Saturno



para tapar los volcanes que hay allá. Ellos dicen que con lo que ahorren comprarán unas alas como las que les robaron y volverán a volar hasta su casita en el aire.

Mi tío el capitán de príncipes mancos, quedó abandonado por la esposa. Ella se fue tras de su hijo, quien también quería ser manco como su papá. Pero mi tío no quedó solo porque un día, cuando estaba triste y se sentía sin esposa y sin hijo, encontró la matica de manos que había sembrado su profesora. Al poco tiempo germinó una manita y otra manita y mi tío se entusiasmó. Le regó agua por las mañanas antes de salir a cobrar su pensión de príncipe manco y a la matica le salió una mujercita pequeñita que en lugar de hojas le florecían sonrisas por todas partes. Por eso mi tío no está solo.

En una Semana Santa, cuando el diablo estaba suelto, los amigos de mis papás se cansaron de cuidar la manzana y se la comieron. Quedaron pegados para siempre, sintiendo una bola de fuego en el estómago que les hace cosquillas por todas partes y a ellos les da risa y risa y risa, pero mi mamá dice que eso es falso, que ellos sufren mucho y que todo fue castigo de Dios porque en Semana Santa está prohibido comer manzanas rojas.

Mi prima la rica por fin se metió dentro del televisor y se perdió en él, buscando qué era lo que la hacía llorar tantas lágrimas azules. Cuando cumplan las bodas de plata y yo sea grande, les regalaré un televisor a colores.

Mis papás siguieron inventándose su casita de pan y azúcar. Mi papá dice que va a encontrar una fórmula para que un día de estos la casa se vuelva un edificio como los de mi hermano el de Nueva York y le quepan los cien hijos y los mil nietos que él va a hacer de pastel de chocolate en su panadería; a mi mamá le da risa y risa y no se vuelve invisible.

Mi hermanita, la que nació en un hongo y perdió la cabeza, se volvió paloma. El médico dijo que una ciudad completa había estallado en

su corazón. Cuando sea grande voy a volverme pájaro y me iré a cantar con mi hermanita Laura en la copa de un hongo.

*Suena la música y la niña parece que volara al lado de su hermana. Se oyen pasos de la mamá que llega.*

**LA NIÑA** *(Al público).* Ya llegó mi mamá, por favor no le cuenten que yo me salí de la foto, ella se pone muy triste. A ella no le gusta que me salga de las fotos porque dice que un día de estos no podré regresar y me quedaré por fuera, y eso sería terrible porque, así, me volveré invisible fácilmente y la gente me olvidará pronto.

## EPÍLOGO FINAL

*La niña pide silencio. Sigilosamente se introduce en la foto y desde allí le dice adiós al público. Quietud. Se oye música y los personajes crean otra gran foto familiar. En esta imagen se advierte que el tiempo y los acontecimientos han dejado su huella. Suavemente, la familia sale y se distribuye en los espacios iniciales. En total quietud, permanecen el tiempo suficiente como para generar en el público una profunda inquietud.*

FIN



**AUTOR: CRÍSPULO TORRES B.**

Obra estrenada en 1999, en el Parque Nacional, con la actuación de Mónica Camacho, Paola Duarte, Carolina Barrios, Sandra Lizarazo, Katherine Sánchez, Lina Forero, Camilo Castillo, Felipe Chona, Mauricio Rusinque y Juan Carlos Abella.

**PERSONAJES:**

Ana: la secretaria que no se halla.

William: su esposo, el vendedor de televisores.

Locutor.

Locutora.

Hombres y mujeres con televisores en lugar de cabezas.



## ESCENA I

*En la escena, hombrecitos y mujercitas con televisores en lugar de cabezas, recorren el escenario sin rumbo fijo. Todos leen las noticias en un periódico gris. En sus efímeros encuentros o tropiezos intentan un baile que abandonan inmediatamente y siguen transitando inútilmente por la calle. A un lado, dos presentadores. Un hombre y una mujer leen las noticias mientras en la escena se muestra el "vídeo" de los sucesos. A una señal, quietud total.*

**LOCUTOR** Buenas tardes. Las siguientes son las principales noticias del día:

Atención, a una joven secretaria se le desapareció su otro yo. Las autoridades no dieron explicación del caso misterioso.

Se sospecha que el otro yo de la joven empleada haya sido secuestrado.

*Asombro y movimiento general, encuentros furtivos. Quietud.*

**LOCUTOR** La secretaria invisible fue a buscarse hasta el peligroso barrio llamado La Esperanza, más conocido como "Puerto Bala".

Suicidio colectivo de teléfonos. Desesperados, miles de teléfonos se ahorcan con sus propios cables. Caos en las comunicaciones.

*Flash de asombro y movimiento general. Encuentros y quietud.*

**LOCUTORA** En medio de un desfile de modas, Ana, la secretaria misteriosa, se busca a sí misma.

También acompañamos a la protagonista de nuestra noticia a buscarse en el supermercado central, donde fue vista por un testigo anónimo.

*Flash de asombro y movimiento general. Encuentros y quietud.*

**LOCUTORA** Además vea el informe sobre el estado del tiempo, la nota musical y las cosas curiosas, bienvenidos a TV Noticias, en un momento regresamos.

*Música y movimiento general. Guardan el periódico.*

## ESCENA II

*Los personajes deambulan por la calle. Se aprecia a Ana, quien se quita el televisor y se busca entre los demás.*

**LOCUTOR** Buenas noches, bienvenidos a nuestras noticias. Atención, enfrente de su esposo, esta mañana a una joven secretaria se le extravió su otro yo. Según nos cuenta su propio esposo, ella se levantó temprano para ir a su trabajo y, cuando se miró al espejo, no se vio. Volvió a mirarse y no se halló por ningún lado. Desesperada al descubrir que no se reflejaba en el espejo, pensó que había muerto o se había transformado en un vampiro.

**LOCUTORA** Ana es una joven de veintiocho años que trabaja como secretaria en un pequeño almacén del centro de la ciudad y está casada con William, un vendedor de televisores. En sus pantallas, ustedes pueden ver cuando ella se despide dolorosamente de su

esposo para salir a buscarse a sí misma.

*Ana y William se besan y tratan de partir. Todos los hombrecitos y las mujercitas se besan y tratan de partir, vuelven y se besan y tratan de partir varias veces, pero no se pueden alejar.*

**LOCUTOR** William, el esposo de Ana, dijo a este noticiero:

**WILLIAM** Es muy cruel que la mujer que uno ama un día se levante sin su otro yo y lo abandone todo para ir a buscarlo.

**LOCUTOR** Y agregó que un dolor profundo se alojaba en su corazón de vendedor abandonado.

*Todos arman un círculo. Ana en el centro, buscándose.*

**LOCUTORA** Aquí vemos a la secretaria, asustada, cuando se dirigió al cementerio buscando su propia tumba.

**ANA** Disculpen, ¿ustedes han visto a mí otro yo? Es muy parecido a mí...

**TODOS** ¡No!

*Le dan la espalda a Ana.*

**LOCUTOR** Al no encontrarlo, inmediatamente Ana se dirigió a los hospitales y a las comisarias de la ciudad, preguntando si alguien había visto a su otro yo.

**TODOS** ¡No!

*Le dan la espalda a Ana. Los personajes deambulan.*

**LOCUTORA** En ninguna parte le dieron noticia de sí misma.

*Ana pregunta a un sacerdote.*

**LOCUTOR** Ante la crisis de identidad que la afectó, habló con el párroco de su barrio, quien le recomendó que rezara cincuenta Avemarías y fuera a misa todos los domingos.

**TODOS** ¡No!

*Ana pregunta a una enfermera.*

**LOCUTORA** Intentó ir a un psicólogo, pero en el Seguro Social le dieron la cita para dentro de dos años.

*Los hombrecitos y las mujercitas arman una fila.*



**LOCUTOR** En su loca carrera, y sin darse cuenta, llegó hasta el barrio La Esperanza, más conocido como “Puerto Bala” —una de las zonas más peligrosas de la ciudad—. Lugar tradicional donde desde hace más de cien años las personas, cuando están aburridas o deprimidas, llegan hasta allí para matar o hacerse matar.

*Alguien asalta a Ana.*

**LOCUTORA** En este barrio existen por lo menos cinco ejércitos distintos, disparando tiros a diestra y siniestra.

*Alguien asalta a ese alguien. Alguien atraca a ese otro alguien.*

**LOCUTOR** Todo el mundo es enemigo de todo el mundo.

*Alguien asalta a otro. Otro asalta a ese alguien. Cadena de atracos.*

**LOCUTORA** Allí toca pertenecer a cualquier bando para poder sobrevivir, así no se sepa nunca el motivo de la pelea.

*Al final, el sacerdote los asalta a todos.*

**LOCUTOR** Lo llaman el barrio La Esperanza, donde se sube a pie y se baja en ambulancia.

*Los hombrecitos y las mujercitas se requisan y se abrazan unos a otros varias veces.*

**LOCUTORA** Ante un pedido de la Cruz Roja Internacional, las cinco pandillas que se enfrentan en esta peligrosa zona emitieron un comunicado indicando que el caso de Ana no tiene nada que ver con ellos.

**LÍDER** Estamos muy ocupados matándonos unos a otros, no tenemos tiempo para quitarle el otro yo a una secretaria despistada.

**LOCUTORA** Esa fue la declaración de los líderes de las distintas pandillas, en medio de la balacera, a este noticiero.

*Los hombrecitos y las mujercitas se requisan y se abrazan unos a otros varias veces.*

### ESCENA III

**LOCUTOR** Al no aparecer por ningún lado el otro yo de Ana, sus familiares llegaron a sospechar que se trataba de un secuestro.

*Los hombrecitos corren al público.*

**HOMBRECITOS** *(Al público)*. Ruego a los secuestradores de mi esposa que me la devuelvan. No tenemos dinero. Ella es una sencilla secretaria, yo soy un humilde vendedor de televisores, mis suegros venden sombrillas. Se han equivocado. Lo único que puedo ofre-

cer por ella es un televisor de veintisiete pulgadas con sonido estereofónico y que sirve para ver los partidos de fútbol o las telenovelas del medio día.

**LOCUTORA** Por las condiciones económicas de la víctima, las autoridades descartaron de plano que hubiese sido un secuestro. Los vecinos incluso llegaron a sospechar de su esposo, el vendedor de televisores, pues se decía que las relaciones entre ellos no andaban muy bien.

*Todos comentan y miran acusadoramente a William, el vendedor de televisores.*

**LOCUTOR** Frente a esta acusación él dijo a este medio lo siguiente:

**WILLIAM** No niego que las cosas no estaban funcionando bien. Me iba mal en el trabajo y las ventas estaban bajas. Peleábamos por tontearías. Ella estaba muy aburrida en su empleo. Decía que la rutina la iba a matar. Andaba muy asustada. Decía que toda la ciudad se estaba convirtiendo en un campo de batalla. A veces quería irse de aquí para siempre. Estaba muy sensible. Otras veces no me hablaba en todo el día. A ratos nos agarrábamos por el televisor, ella quería ver su telenovela del mediodía y yo quería ver mi partido de fútbol.

*Se aprecia a William y a Ana, peleando exageradamente por el televisor.*

**WILLIAM** Ella con sus telenovelas y yo con mi partido, yo con mi partido y ella con sus telenovelas, así hasta que dañábamos el televisor.

*(El televisor se rompe).* A pesar de estas tonterías yo la quería mucho, en realidad ella era tan frágil como una muñeca de trapo.

*William se levanta e intenta abrazar a Ana. Ella llora.*

#### ESCENA IV

**LOCUTORA** Una de las cosas curiosas y que llamó la atención de los especialistas fue que el caso de Ana, la secretaria, ocasionó un caos en las comunicaciones.

*Todos asumen forma de teléfonos humanos. Se escucha un tu-tu suave.*

**LOCUTORA** Ustedes pueden ver en sus pantallas... Cuando los habitantes de la ciudad, presos del pánico al enterarse de lo acontecido a la secretaria sin rostro, no se despegaban de sus teléfonos, buscándose a sí mismos.

*Se ven algunas personas sacando teléfonos de todas partes y de los lugares más insólitos.*

**LOCUTOR** Un testigo del hecho aseguró que todo empezó cuando Ana utilizó su teléfono personal para llamarse y buscarse a sí misma. Otras personas que tampoco se hallaban, creyeron que este era el mejor método para encontrarse y parece que allí se originó el caos telefónico.

*Aparecen personajes con diez o veinte teléfonos al tiempo, tratando de comunicarse.*

**LOCUTOR** Los teléfonos no estaban programados para comunicar a una persona consigo misma o con sus otros yo. Los teléfonos estaban programados para comunicar a una persona con otra únicamente. Esto fue lo que ocasionó el colapso en el sistema, enloqueciendo a las máquinas.

*Los teléfonos quedan en corto circuito corporalmente.*

**CORO DE MUJERCITAS** Discúlpeme, ¿usted me ha visto por allá?

**CORO DE HOMBRES** ¡Tu-Tu-Tu!

**CORO DE MUJERCITAS** Discúlpeme, ¿usted me ha visto por allá?

**CORO DE HOMBRES** ¡Tu-Tu-Tu!

**CORO DE MUJERCITAS** Discúlpeme, ¿usted me ha visto por allá?

**CORO DE HOMBRES** ¡Tu-Tu-Tu!

**CORO DE MUJERCITAS** Discúlpeme, ¿Usted me ha visto por allá?

**CORO DE HOMBRECITOS** ¡Click! ¡Click! ¡Click!

**LOCUTORA** Los teléfonos se congestionaron y se negaron a funcionar. Tu-

tu-tuu fueron las últimas palabras que alcanzaron a emitir y luego se ahorcaron.

**TODOS** Tu, tu, tu, tu, tu...

*Los cables ahorcan a los hombrecitos y mujercitas.*

**LOCUTOR** (*Acercándose a uno de los ahorcados*). Señor ¿sabe qué pasó?

**AHORCADO** Nunca habíamos observado un comportamiento tan extraño de los teléfonos, es como si tuvieran vida propia y expresaran miedo, mucho miedo.

**LOCUTOR** El 99% de los teléfonos quedaron muertos. El alcalde nombró una comisión para investigar las causas de este angustioso *telefonocidio*. Ante esta situación, las personas empezaron a inventarse y a utilizar formas distintas en la comunicación como las miradas, las señales de humo, la piel y los besos. Esta imagen fue tomada en una de las calles de la ciudad, donde se ve a las personas ansiosas por comunicarse a través de los besos.

*Las mujercitas coquetas lanzan besos como si fueran flores de otoño. Los hombrecitos se levantan y se lanzan a atraparlos.*

## V ESCENA

**LOCUTORA** Mientras tanto, Ana no cedía en su empeño de hallarse, se sentía muy vacía. La siguiente fue una carta pública que ella escribió, dirigida a su otro yo en un intento desesperado por encontrarlo.

*Ana saca una carta y lee.*

**ANA** Respetado otro yo mío:

Es injusto lo que estás haciendo conmigo. ¿Dónde diablos te has metido? Yo te conozco, yo sé que tú no querías ser secretaria, que soñabas con ser una actriz famosa y salir en la telenovela del medio día, pero qué le vamos a hacer, trabajé y trabajé y las cosas no se dieron. Todo fue muy difícil. No fui estrella de televisión, pero casi... Me casé con un vendedor de televisores. Yo sé que no es lo mismo, pero algo es algo.

*Aparece otra Ana y sigue leyendo.*

**ANA II** No te deprimas tanto, el Seguro Social no me cobija esta enfermedad. La depresión solo les da a mis jefes. A mí me sale muy caro cualquier tratamiento. Cálmate otro yo mío, cálmate que las cosas cambiarán.

*Aparece otra Ana y sigue leyendo.*

**ANA III** Te ruego, te suplico, otro yo, ahora las cosas no están para andar jugando a las escondidas. Puedo perder mi trabajo, a mi esposo. Tienes que volver a mi, otro yo mío, sin mí yo no soy yo. En verdad tú no eres mi otro yo, tú eres yo y punto. Regresa ya, vuelve a mí. Tú eres la mitad de mí y para mí, es imposible vivir sin mí.

Cordialmente Ana, la secretaria que no se halla.

*Todas las Anas queman las cartas.*

## ESCENA VI

**LOCUTOR** Después de que la carta fue difundida por los medios de comunicación, la joven secretaria que no se hallaba apareció. El problema es que no apareció una si no que aparecieron miles de secretarias llamadas Anas.

*Llegan decenas de Anas y se dirigen a Ana la verdadera.*

**MUJERCITA 1** Yo soy la secretaria, yo soy la secretaria. Yo soy tú.

**HOMBRECITO 1** No, yo soy la secretaria ¡Yo te amo, yo soy tu yo!

**MUJERCITA 2** ¿Secretaría? ¡No la oigas, está loca, Yo soy tu sombra!

**HOMBRECITO 2** ¿Sombra? ¡No le ruegues, yo soy tu vida!



**MUJERCITA 3** ¿Vida? ¿Por qué le crees a ella? Mírame a mí, yo soy tú.

**HOMBRECITO 3** Tú, tú, tú... ¡Sin mí, tú no eres tú!

**MUJERCITA 4** ¡No le ruegues, yo soy tu alma!

**HOMBRECITO 4** ¿Alma? Imbécil ¡Yo soy lo que tú quieres ser!

**MUJERCITA 5** ¿Ser?, mírame, tú y yo somos lo mismo. Somos una sola secretaria.

*Entre todas despedazan a Ana, la verdadera.*

**ANA** Realmente quedé muy confundida. Entonces mi familia organizó un pequeño desfile para que yo pudiera escoger cuál de ellas era yo.

## ESCENA VII

**LOCUTOR** Bien, damos cambio a nuestra presentadora de modas, quien se encuentra desde el lugar de los hechos.

*Música. Los hombrecitos y las mujercitas desfilan*

**LOCUTORA** *(Desfila una mujercita)*. Una de las primeras Anas que desfiló para que Ana la secretaria la reconociera fue esta Ana. Ustedes la ven en la pantalla. Dijo llamarse "Ana la coqueta". Aprécienla

luciendo un vestido muy ceñido a su cuerpo. Observen, al lado izquierdo de sus televisores, cómo se alcanza a notar que los hombres caen a su paso.

*Los hombrecitos caen.*

**LOCUTORA** Su *hobby* favorito es coleccionar besos de todas partes y sus palabras preferidas: “Bésame, bésame mucho”.

*Desfila otra mujercita.*

**LOCUTORA** Observen esta otra Ana: “Ana la esposa”. Observen ustedes cómo luce un negro delantal de cocina y una bella escoba regalados por su esposo en el día del amor y la amistad. Aprecien cómo lava a su marido tres veces al día hasta dejarlo completamente desperdido y planchado, listo para el trabajo.

*Cepilla a su marido y lo plancha. Desfila otra mujercita.*

**LOCUTORA** Ahora pueden observar a otra de las Anas que están desfilando para ser reconocidas. Esta es “Ana la trabajadora”. Luce un uniforme obsequiado por el almacén donde labora como secretaria. Colecciona mensajes, cartas, llamadas telefónicas, computadoras, fax y uno que otro chisme. En esta imagen, se le ve a la hora del almuerzo.

*La secretaria se come el papel. Desfila un anciano.*

**LOCUTORA** Insólitamente, también apareció desfilando el padre de Ana, la gente lo quiso sacar, pero él insistió en que por derecho propio también hacía parte de los otros yo de su hija Ana. Propietario del almacén La Escobita, aquí se le ve mostrando, orgulloso a las cámaras, el cariñoso objeto con el que levantó y educó a sus hijos.

*Con la escoba golpea a todo el mundo.*

**LOCUTORA** También estuvo presente en aquel desfile "Ana la protagonista de la telenovela del medio día". Parece que ella es el sueño que alguna vez Ana, la verdadera, siempre anheló. Muestra el humilde rostro de una empleada doméstica que, más tarde se descubrirá, es heredera de una inmensa fortuna. Vean ustedes cómo luce en sus ojos dos mares de lágrimas, pues su papel es el de llorar y llorar.

*Salen ríos de lágrimas de sus ojos. Desfila otra mujercita.*

**LOCUTORA** Y por último, desfiló aquella vez la mujer que ustedes ven en sus televisores. Dijo ser "Ana la angustiada". Luce una pálida camisa de fuerza. Colecciona pastillas antidepresivas de distintos colores. Aquí se le ve, destornillador en mano, arreglando alguno de los desperfectos de su marido.

*Arregla el pene de su marido.*

**LOCUTORA** "Nunca pensé que en mí habitaran tantas otras". Fue lo único que atinó a decir Ana, después de ver este desfile de sus otros

yo. Ahora volvemos al estudio, donde continuaremos contándole que pasó con Ana y su pérdida de identidad.

## ESCENA VIII

**LOCUTOR** Gracias... Sí... Nos han comentado nuestros corresponsales que Ana alcanzó a ir hasta el célebre bar Cómo me Compongo, donde pensó que se había extraviado en alguna borrachera. Estas escenas fueron captadas en el bar. Nótese a Ana un poco ebria y fijense en su rostro, donde se advierte el desconcierto del abandono.

*Bailan todos. Ana está ebria.*

**CORO MUJERES** (*Tarareando*). Taca taca taca taca taca taca taca taca...

**CORO HOMBRES** Yo quiero pegar un grito vagabundo, yo quiero pegar un grito y no me dejan.

**CORO MUJERES** Yo quiero decirte adiós, adiós mi vida, yo quiero decirte adiós, me voy del mundo.

*Las mujeres caen, los hombres las recogen.*

**ANA** Cómo me compongo yo si vivo triste,

TODOS        ¡Güepa!

ANA            Cómo me compongo yo me duele el alma.

TODOS        ¡Güepa!

ANA            Cómo me compongo yo si vivo triste.

CORO          ¡Güepa!

ANA            Cómo me compongo yo me duele el alma.

*Cae.*

CORO          ¡Güepa, je!

## ESCENA IX

LOCUTORA     Tiempos después una llamada anónima dijo ver al otro yo de Ana en el supermercado central. Sin perder las esperanzas, Ana se dirigió hacia allá para buscarse.

*Los hombrecitos y las mujercitas hacen una fila interminable. Cruzan una registradora y empiezan a comprar.*

**LOCUTOR** Ustedes pueden observar en sus televisores cómo Ana empieza su ansiosa búsqueda de sí misma en medio de electrodomésticos, alimentos, juguetes, cosméticos, ropa, máquinas de escribir, prótesis para lisiados de guerra, implementos de aseo, armas, minas quiebra-patas, y televisores.

*Todos se exhiben y se revisan unos a otros como si fueran mercancía. Se oye una máquina registradora. Cada televisor revisa al otro televisor.*

**LOCUTORA** También se alcanza a apreciar cómo algunos clientes compran a otros clientes. Incluso, si se observa con cuidado, se alcanzan a apreciar a algunas personas comprándoles a otras un seno, un brazo, una pierna, la cabeza, o el corazón. En el piso, en bolsas rotas y empacados al vacío se notan productos como el amor, la nostalgia, la melancolía, la confianza y la risa pisoteados por los compradores.

*Se compran unos a otros violentamente. Atrapan a Ana y la empacan.*

**LOCUTOR** Si ustedes siguen observando atentos, se darán cuenta de que Ana repentinamente también fue empacada y puesta en promoción.

*Los hombres alzan a las mujeres como si fueran paquetes. Ana canta una canción infantil, todos caminan como robots sin control. Salen.*

**LOCUTORA** Sin un pie, sin cabeza y sin corazón salió Ana del supermercado. Con tanta gente era imposible encontrarse allí.

*Los ciudadanos deambulan por la calle.*

## ESCENA X

**LOCUTOR** Algo que llamó poderosamente la atención mientras Ana, la joven secretaria seguía sin verse, fueron los cambios que se presentaron misteriosamente en el clima de la ciudad. “Las Heladas de Ana” llamaron los ciudadanos a este extraño fenómeno climático.

*Llueve en la escena. Algunos ciudadanos sacan paraguas.*

**LOCUTOR** Observen ustedes, en las imágenes que les tenemos, cómo algunas personas empezaron a convertirse en lluvia o en huracanes. Si escuchamos con cuidado, oiremos los ruidos del viento, los truenos y la ventisca que azotó inclemente el alma de los ciudadanos.

*Otros sacan jardineras y rocían cantidades de agua sobre los que tienen paraguas.*

**LOCUTORA:** Otros, sin poderlo evitar, registraban en sus ojos las cuatro estaciones. Y algunos, sobre todo los niños, se transformaron en invierno con vientos helados y fuertes huracanes. La imagen que les tenemos muestra una de las tempestades más largas y misteriosas que ha caído sobre la ciudad.

*Un fuerte viento sacude a los ciudadanos.*

## ESCENA XI

LOCUTOR: Igualmente se sintieron fuertes tormentas interiores en el corazón de Ana. La secretaria que no se hallaba.

*Se ve a Ana ahogándose.*

Parece que por culpa del abandono de su otro yo, se ocasionó un terremoto en el corazón de Ana de 5.6 grados en la escala de Richter. Según los expertos en meteorología, se registraron grandes inundaciones en los ojos de Ana. Veamos en las siguientes imágenes la acción de los bomberos en el momento en que rescataban a Ana cuando casi se ahoga en el mar de sus lágrimas

*Se arma una cadena de rescate. Alguien le alcanza una soga. Otros piden auxilio, unos se quejan, otros le claman a Dios, alguien suplica, etcétera. Estos movimientos concluyen mecanizados aceleradamente.*

## ESCENA XII

LOCUTORA: La Policía, en un afán por solucionar esta desaparición en forma rápida, capturó en los bajos fondos a otras Anas sospechosas y las llevó a la comisaría en espera de ser reconocidas. Mientras el gobierno nacional emitió el siguiente boletín de prensa:

LOCUTOR: “Se Busca. Se ofrecen mil millones de pesos a quién dé información sobre el paradero de Ana la secretaria, alias ‘la melan-



cólica'; quinientos millones de pesos por Ana la secretaria, alias 'la soñadora'; doscientos millones de pesos por Ana la secretaria, alias 'la nostálgica'; veinte millones de pesos por Ana la secretaria, alias 'la afligida'; diez millones por Ana la secretaria, alias 'la impulsiva', y cinco millones de pesos por todas las otras Anas secretarias que existan. Colabora con tu ciudad. No podemos dejar que esto se nos llene de Anas sin rostros. Con tu ayuda también caerán. Se garantiza total reserva y viaje al exterior con toda su familia a quién dé información.

*Se observa a unos policías capturando mujeres que no tienen rostro.*

LOCUTORA: Lamentablemente entre los capturados no apareció el otro yo de Ana.

### ESCENA XIII

LOCUTOR: Fue tanta la soledad y la angustia que se apoderó de Ana en aquella época por no hallarse, que se encerraba días enteros en su cuarto mientras escuchaba su música preferida a todo volumen.

*Ana pasa al frente como una directora de orquesta. A una señal, los ciudadanos se quitan la cabeza y calientan la voz como quien va a dar un recital. Dirigidos por Ana, lentamente empiezan un coro polifónico, esta vez con frases y dirigido por Ana.*

MUJERCITA 1 Me siento sola.

HOMBRECITO 1 Yo también... Yo también.

**MUJERCITA 2** Sola, sola, sola, sola...

**MUJERCITA 2** Solita, solita, solita...

**HOMBRECITO 3** Qué solo estoy, qué solo estoy...

**MUJERCITA 3** Soledad, soledad, soledad...

**HOMBRECITO 4** Ayúdenme, ayúdenme, ayúdenme.

*Este último se va imponiendo sobre los demás y termina con un grito profundo. Los hombrecitos y las mujercitas quedan desbaratados.*

## ESCENA XIV

*Ana alista un lazo para suicidarse. Se escucha al fondo el coro: "Se siente sola, se siente sola, sola, sola..."*

**LOCUTORA** Estaba desesperada y a punto de colgarse, cuando llegó la noticia de que su otra parte había sido rescatada sana y salva en una acción rápida y contundente de una Brigada Especial de Asalto.

*Aparecen hombrecitos descolgándose por las paredes.*

**LOCUTOR** Después de una operación de rastreo por toda la ciudad, la bri-

gada de asalto llegó a la conclusión de que había que buscar en el lugar menos pensado, en su propia casa, y así fue como encontraron a la desaparecida dentro de un bolsillo de su propia cartera.

*Ana busca entre su cartera y saca a otra Ana diminuta. Una mujercita se acerca y le coloca el televisor. Todos aplauden. Ana se lo quita. Los ciudadanos le apuntan. Así varias veces. Por fin se lo deja. Todos aplauden.*

**ANA** Ese día amanecí con mucho miedo. Llegué cansada del trabajo y no podía dormir. Prendí el televisor pero fue peor, sentí más miedo. Me dieron ganas de escaparme hasta de mí misma. De pronto salí corriendo y no sé por qué me escondí dentro de la cartera. Allí me sentía segura. No quería volver a salir. Juro que no lo volveré a hacer. Ya me hallé. Ya yo soy yo. Si no me hubiera hallado yo sería otra, y estoy segura de que aquí estaría otra yo, una yo que no soy yo...

**LOCUTORA** Aquel día, en la casa de Ana, se realizó, una gran fiesta con aguardiente, tamal y pólvora para celebrar el reencuentro de Ana con Ana. Ustedes pueden apreciar imágenes de los principales momentos de esta reunión familiar.

*Los hombrecitos y mujercitas muestran fotos de saludos, besos, reencuentros, picardías, borracheras, etcétera., de la fiesta. Última foto, salida de la fiesta.*

**LOCUTOR** *(Interrumpiendo)*. ¡Urgente, atención, últimas noticias, atención, urgente, urgente! Interrumpimos este programa para dar una noticia de última hora: ¡atención! acaba de volverse invisi-

ble delante de sus familiares otro habitante de esta ciudad.

*Los ciudadanos corren a diferentes lados, asustados. En algún momento sacan periódicos.*

**LOCUTORA**     ¡Atención! Urgente, últimas noticias. Las autoridades creen que va aumentar el caso de personas que extravían su otro yo en esta ciudad. Urgente, urgente. Parece que la persona que perdió a su otra parte esta mañana es William, un joven de veintiocho años que trabaja en el centro de la ciudad como vendedor de televisores y está casado con Ana, una joven mujer a quien le había pasado lo mismo en días anteriores.

*William queda sin máscara, desconcertado.*

**LOCUTOR**     ¡Atención, posiblemente se decrete el Estado de Sitio!, ¡la emergencia económica!, ¡el toque de queda!, ¡la ley seca!, ¡conmoción interior!, ¡cadena perpetua!, ¡alerta amarilla!, ¡cámara de gas!, ¡bombardeos de la ONU!, ¡Alerta!, continúa azotando a los habitantes de nuestra ciudad la peste de la identidad. Atención, cárcel a quienes huyan de sí mismos. Se anuncian severas penas a quien deje escapar su otro yo. El Ejército disparará contra cualquier otro yo que ande por la calle sin su respectivo propietario... ¡Atención, atención, atención!...

*Los hombrecitos y las mujercitas, desconcertados, intentando huir, al final caen con sus cabezas de televisor.*

**LOCUTORA** Bien, y esto es toda la información en el día de hoy. Mañana ampliaremos esta y otras noticias. Los esperamos a esta misma hora y por este mismo canal. Buenas noches.

*Se oye música suave. Los ciudadanos se quitan los televisores, abandonan el periódico, se requisan a sí mismos, caminan, y se abrazan entre ellos.*

*Los locutores, con el control de televisor, apagan.*

FIN





Este libro  
se terminó de imprimir  
en la ciudad de Bogotá  
en el mes de noviembre de 2012.  
La tipografía utilizada fue  
Filosofía y NewsGoth BT