



De los Títeres a la Calle

Edición Especial



Maria Teresa Vela
Misael Torres
Carlos Araque
Jorge Dubatti
Magdalena Rodriguez
Manu Mancilla
Hector Loboguerrero
Santiago Alonso



Mayo 2024
Bogotá D.C.

revistachechere@gmail.com

Títeres Barrios Unidos



TÍTERES Y OBJETOS
CHECHERE
NEWS
REVISTA CRÍTICA

"Esta publicación es producida con el apoyo del estímulo del Programa Es Cultura Local, otorgado por el Instituto Distrital de las Artes IDARTES y la Alcaldía Local de Barrios Unidos"



WWW.LAPEPADELMAMONGILLO.COM.CO





Elaborado por "La Pepa del Mamón"

Coordinador Editorial
Diego Fernando Del Castillo

Producción general
Myriam Enriquez

Dirección General
Hector Loboguerrero

Esta publicación es producida con el apoyo de la Beca Es Cultura Local
Localidad Barrios Unidos Cuarta Versión, otorgada por el Instituto Distrital de
Las Artes - IDARTES y la Alcaldía Local de Barrios Unidos



Reservados todos los derechos de autor, prohibida su reproducción total o
parcial sin permiso del editor

Bogotá, Colombia 2024

Contacto
lapepadelmamocillo@gmail.com

Tabla de contenido

EDITORIAL	4
BLA BLA BLA SOBRE LAS COSAS QUE MÁS ME GUSTAN.	6
MANU MANCILLA	6
LOS ESPECTADORES, SUJETOS DE LA CULTURA, AGENTES FUNDAMENTALES DEL CAMPO TEATRAL Y SUJETOS DE DERECHOS	8
EL PROYECTO ESTÉTICO EN EL TEATRO DE TÍTERES	13
EL TÍTERE Y LOS MEDIOS, DE LA TRADICIÓN A LA VANGUARDIA	20
¿ACADEMIZAR EL TEATRO CALLEJERO?	23
TRASEGAR DE UNA TITIRITERA	30
ENTRE GIGANTES Y SONRISAS	36
ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL REPERTORIO EN EL TEATRO DE TÍTERES, MARIONETAS, OBJETOS Y DEMÁS FORMAS ANIMADAS.	38
-EL ACTOR FESTIVO-	46

Acusados y declarados "CULPABLES", por atreverse a semejante fechoría. Por tanto, se les hace responsables de las afectaciones intelectuales que puedan llegar a ocasionar como consecuencia de la lectura y expansión de ideologías trasgresoras del sentido Titeril.

A Continuación, damos sus nombres para que tomen sus debidas precauciones. Estos son los editores de esta Revista de Chécheres

Mriryam Enriquez

Andrés Loboguerrero

Diego Del Castillo

Héctor Loboguerrero

Editorial

Esta edición especial de la Revista Chéchere News ¡Viene cargada!

Nos sumergimos en el evento celebrado en la sede del grupo de teatro y títeres "La pepa del mamoncillo", impulsado por el incentivo "Es Cultura Local" de la alcaldía local de Barrios Unidos, que se ha convertido en un espacio anual de reflexión y diálogo sobre el arte de los títeres y el teatro callejero.

En años anteriores, este evento había convocado a diversos titiriteros, a compartir sus perspectivas sobre el arte escénico y el oficio titiritero. Sin embargo, este año, el director de "La pepa del mamoncillo" optó por un enfoque más selectivo, invitando a figuras reconocidas del medio con amplia trayectoria, libros publicados y experiencia en el ámbito de los títeres, la calle y el arte en general.

El tema central de este "Aguaparlando" fue ***La contemporaneidad de los títeres y el teatro de calle***. Un tema complejo y desafiante que se abordó desde diversas perspectivas gracias a la presencia de un panel de lujo:

- **Jorge Dubatti:** Director y escritor argentino, con una amplia trayectoria en el teatro de títeres y la filosofía teatral
- **Héctor Loboguerrero:** Director del grupo "La pepa del mamoncillo", reconocido por su trabajo en el teatro callejero y la formación de nuevos titiriteros.
- **María Teresa Vela:** Profesora de la Universidad Pedagógica Nacional, investigadora de títeres, profesora y educación artística.
- **Santiago Alonso:** Titiritero y director mexicano-español, con una destacada trayectoria en el teatro de objetos en televisión y medios audiovisuales.
- **Magdalena Rodríguez:** Directora y fundadora del grupo "El baúl de la fantasía", un referente del teatro infantil en Colombia.
- **Carlos Araque:** Director del grupo "Vendimia Teatro", reconocido por su trabajo en el teatro de calle, investigador y la formación de actores en la Asab.
- **Misael Torres:** Director del grupo "Ensamblaje Teatro", una compañía que explora nuevas formas de expresión escénica a través del teatro de calle.
- **Manuel Mansilla:** Director y titiritero argentino, con una amplia experiencia en el teatro de títeres para adultos.

Las reflexiones compartidas por estos maestros del arte titiritero nos permitieron adentrarnos en los retos y desafíos que enfrentan los títeres y el teatro de calle en la actualidad. Se abordaron temas como la pertinencia del arte titiritero en un mundo dominado por las pantallas, la necesidad de innovar en las técnicas y lenguajes escénicos, y el papel del teatro callejero como herramienta de transformación social.

Más allá de las opiniones individuales de cada invitado, lo que realmente enriqueció el debate fue la diversidad de perspectivas y la experiencia acumulada por este grupo de artistas. Cada uno de ellos aportó una mirada única al tema central, permitiendo al público reflexionar sobre la evolución y el futuro de los títeres y el teatro de calle.





Aguaparlando se consolida, así como un espacio fundamental para el diálogo y la reflexión sobre el arte titiritero en Colombia. Un evento que nos invita a repensar la importancia de este arte milenario en la construcción de una sociedad más sensible, creativa y crítica.

Invitamos a nuestros lectores a reflexionar sobre las ideas compartidas en este **"Aguaparlando"**, a sumarse al debate y a contribuir a la construcción de un futuro vibrante para el arte de los títeres y el teatro callejero.



Bla bla bla sobre las cosas que más me gustan.

MANU MANCILLA

¿Por qué nos fascinan tanto los títeres?, ¿De dónde proviene ese efecto magnético que tienen, que cuando aparecen hacen que toda la atención se concentre en ellos?

Tienen el poder de las cosas antiguas, vienen trayendo algo de misterio, algo que todavía debemos descubrir.

Es muy bella esta cualidad, que a los títeres los habite un halo de misterio, sobre todo si evaluamos la posibilidad de que la sociedad occidental, contemporánea construye la vida a partir de la muerte, no a partir de la vida, o sea, llegado un cierto punto, hacemos las cosas porque nos vamos a morir, no por que las deseamos.

Si fuera al revés probablemente arribaríamos al comienzo de la vida y chocaríamos de frente con un gran misterio, la vida es un misterio, los títeres parecieran tener vida, otro misterio.

Me gusta pensar que los títeres están con nosotros desde que comenzamos a expresarnos, cuando en la caverna necesitamos ampliar nuestras expresiones, cuando nuestros antepasados buscaban re-presentar aquello que con el cuerpo no alcanzaba.

Con la intimidad de la cueva como una sala de teatro, la complicidad del fuego que nos brindó la sombra, con el poder de lo emitido con los diferentes resonadores de nuestro cuerpo, los sonidos, con una combinación de movimientos nació quizás el primer títere.

Cuando somos chiquitos creemos, creemos todo lo que nos dicen y nos dan.

Vemos a los títeres como aberraciones simpáticas, les tenemos miedo o los amamos en cualquiera de los dos casos son fascinantes.

Un poco más crecidos desconfiamos, queremos saber la verdad de todo ¿qué se esconde debajo de una piedra? ¿si es verdad que no queda más chocolate?, ¿por qué no puedo ir a la casa de mi amiga? ¿quién es el que se esconde atrás de la tela que está moviendo los muñequitos?, está confirmado, ahí atrás se esconde una señora, yo la vi. Yo la descubrí.

Crecemos, somos ahora adolescentes, la vida nos acaricia y nos golpea con verdades y mentiras diariamente.

Aquello que nos seduce y nos define es, todo aquello que se opone, lo que se manifiesta, lo que dice yo pienso distinto.

Tengo otras reglas, me revelo. Eso es lo que nos entiende, lo que nos ayuda a confrontar, lo que está conflictuado como yo.

El adolescente es conflicto puro y nadie mejor para entender el teatro que un adolescente. Los títeres y los adolescentes se entienden bárbaro, la constante ruptura de conceptos, formas y maneras que ofrecen los títeres le dan a la adolescencia la puerta para gritar escénica y plásticamente, acá estoy.

Y crecemos, finalmente crecemos, nos hacemos GRANDES. Hacerse grande es un concepto muy titiritero, por cierto.

Al hacernos grandes lamentamos conocer los secretos y los trucos, al ser grandes nos pasan por el cuerpo miles de estímulos y acciones que debemos contener para nosotros pero al mismo tiempo para los que amamos, somos barrera constante entre lo que nos llega y los que amamos, dejamos pasar lugares, personas, expresiones y al mismo tiempo filtramos y alejamos lugares, personas, expresiones.

Y entonces aparece el títere, ya somos grandes, pero nos fascina y nosotros no sabemos por qué, ¿cómo logro pasar todas las barreras? Estoy sentada acá mirando los títeres y me siento una niña, por un momento me olvidé de todo y decidí creer, ese trabajo/proceso que hacemos para creerle a los títeres es un cofre muy valioso que todos tenemos dentro y que al abrirlo nos cura.

Creer es un ejercicio bellísimo. Cuando creemos en los títeres nos llevan a un espacio muy placentero. Allí quiero estar. Si volviese a empezar mi vida, les aseguro que volvería a recorrer el mismo camino, nunca sería igual, claro, pero me gustaría poder crecer creyendo. En algo, en mi **caso, en los títeres**.

Los espectadores, sujetos de la cultura, agentes fundamentales del campo teatral y sujetos de derechos

Jorge Dubatti¹

Director Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA)

¿Qué significa hoy el trabajo con las/los espectadores?

Estamos viviendo un movimiento cultural de reivindicación y auto-reivindicación de los espectadores como sujetos de la cultura, sujetos complejos y agentes fundamentales del campo teatral, ciudadanas y ciudadanos. Hay claras señales del empoderamiento del espectador como sujeto. Hoy no hablamos de espectadores a secas, sino de espectador-creador, espectador-crítico, espectador-gestor, espectador-multiplicador, espectador-filósofo, espectador-investigador. Sin embargo, sabemos muy poco todavía de las/los espectadores. Tenemos que trabajar en nuevas líneas para los Estudios de Expectación: investigación participativa, auto-observación, filosofía de la praxis, razón de la praxis, producción de conocimiento desde la propia experiencia y desde la experiencia con otros espectadores. Tenemos que hacer Fenomenología de Espectadores. Desde hace años venimos trabajando en la expectación como laboratorio de (auto) percepción del acontecimiento teatral, como espectador-investigador, quien a partir de sus horas de expectación, saberes de experiencia y saberes de tiempo, de su territorialidad, de su frecuentación con otros espectadores, produce conocimiento desde la expectación. Hacia una Filosofía de la Praxis del Espectador Teatral. La expectación también es praxis teatral, es acción. Mucho más que recepción: hablamos de Teoría de la Expectación y no de la recepción.

¿Hay entonces una reconsideración del espectador desde una razón de la praxis?

Sí, se trata de un giro epistemológico y práctico, impulsado por una filosofía de la praxis con/desde/para/hacia los espectadores en el campo teatral. Por ejemplo, ese giro práctico se observa en la

¹ Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Es Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal/Historia del Teatro 2 (Carrera de Artes, UBA). Es Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2022-2024) “Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914”. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 88 escuelas de espectadores en diversos países. Entre 2021-2023 se desempeñó como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Desde 2023 es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega) y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española. Co-coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III, Teatro y territorialidad y Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Con dirección de Gastón Marioni y actuación de Mercedes Morán realizó la conferencia performativa *María Velasco y Arias, una mujer de teatro en la Facultad de Filosofía y Letras* (disponible en el Canal Cervantes Online).

actividad de las escuelas de espectadores. La primera, la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, nació en 2001 y lleva más de veinte años de trabajo. Se han abierto 86 escuelas de espectadores en diversos países: México, Uruguay, Brasil, Perú, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Francia, Venezuela, España, Panamá, El Salvador, etc. En la Argentina hay escuelas de espectadores en CABA, Mar del Plata, Córdoba, Santa Fe, Bahía Blanca, entre otras. Integran la REDIEE (Red Internacional de Escuelas de Espectadores). Cada escuela es territorial y diferente en su funcionamiento (convocatorias, estructura de clase, ejercicios, etc.). Las hay de diversos tipos: para adultos que se inscriben voluntariamente, con escuelas primarias y secundarias, para universitarios, en las cárceles (Devoto y Ezeiza), especializadas en infancias o en danza, etc. Si en 2001 hablar de Escuela de Espectadores era una rareza (que incluso recibía rotundos rechazos), hoy la formación y estimulación de audiencias es atendida por organismos privados y públicos. Es agenda institucional, fogoneada por subsidios y planes de estímulo.

¿Por qué tenemos que atender la acción de las/los espectadores?

Porque reconocemos que la expectación, según la Filosofía del Teatro, constituye uno de los componentes *sine qua non* del acontecimiento teatral, del “teatrar”, tanto en su dimensión lógico-genética (convivio + *poiesis* corporal + expectación) como en la pragmática (zona de experiencia y subjetivación que resulta de la multiplicación de convivio + *poiesis* corporal + expectación). Sin espectador no hay acontecimiento teatral, de allí su relevancia. También de la mano de la Filosofía del Teatro reconocemos que la expectación produce *poiesis*: tanto *poiesis* específicamente expectatorial, como convivial. El espectador incide poiéticamente en el acontecimiento, lo configura, lo modifica. Cambia el espectador, cambia el acontecimiento poiético en la zona de experiencia.

La expectación es una acción omnipresente, circulante en el acontecimiento, ¿en qué sentido?

La expectación no es privativa del espectador (es decir, de quien observa al otro producir *poiesis* corporal), expectan todos los agentes del convivio teatral, incluidos los actores y los técnicos. En realidad, estamos redescubriendo que el espectador acciona mucho más que lo que se cifra etimológicamente en su designación (de *spectare*, *exspectare*, observar atentamente, a la espera, desde afuera de lo que observa / hacia afuera de sí). La palabra “espectador” no nombra todo lo que hace un espectador. Es mucho más que un receptor, y mucho más que espectador (en el sentido etimológico).

¿Por qué el espectador es un sujeto complejo?

Hablamos de un sujeto complejo, que construye un vínculo existencial con el teatro y genera en su vida otros acontecimientos a partir de su relación con los espectáculos. Cada espectador/a es diferente, resultado de infinitas variables: su historia, su deseo, su profesión, su ideología, su subjetividad, sus traumas, sus gustos, sus situaciones... Esta multiplicidad lo hace imprevisible. Pero además se trata de un espectador-creador (que produce *poiesis* expectatorial y *poiesis* convivial en el acontecimiento), espectador-artista. Por

otro lado, produce discursos críticos y comunicación sobre el teatro (espectador-crítico, que cumple las funciones transhistóricas de la crítica, espectador-multiplicador o comunicador). Este empoderamiento del espectador significa una democratización en la producción de dichos discursos, y la posibilidad de su colaboración como masa crítica (con la que se puede contar no solo para expectar espectáculos). Por una encuesta de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires sabemos que cada espectador, al menos, multiplica en 10 a través de su “boca-en-boca”: los 400 alumnos, si les gusta el espectáculo, reproducen el entusiasmo en 4.000. Y si a esos 4.000 les gusta el espectáculo, la recomendación es imparable. Así tenemos en Buenos Aires espectáculos que están en cartel más de una década. El espectador, además, con su celular, produce registros como fotógrafo y videasta, o en la web escribe literaturas de espectador. Es un agente fundamental del dinamismo de los campos teatrales. Un espectador-maestro, que forma a otros espectadores, por ejemplo, iniciándolos en el teatro o llevándolos regularmente a ver espectáculos. Hoy somos conscientes de la energía cultural y existencial del espectador, de su fuerza, de su poder. Pero es importante señalar que, aunque haga todas estas cosas, no deja de ser espectador (en el sentido etimológico), no deja de expectar (es decir, observar atentamente, a la espera, etcétera.).

¿Qué saberes, qué capacidades pone en juego el espectador?

De acuerdo con la teatralidad en sentido antropológico, la expectación es un atributo omnipresente en todas las actividades de la vida, no solo en las artísticas. Por eso hablamos de expectatorialidad, expectación y expectaciones, transexpectación. Así como el teatro no inventó la teatralidad, que lo precede, podemos decir lo mismos de la expectación. No sólo se trata de expectar el mundo, sino también de expectar que se es expectado, y de actuar en consecuencia para esa expectación. Aprendemos a actuar expectando a otros. El actor aprende a actuar viendo teatro, por eso es tan importante hacer escuelas de espectadores en los cursos de teatro, como hace Jonathan Pizarro en Cuenca, Ecuador. Teatralidad, actoralidad y expectatorialidad son una tríada inseparable, de la misma manera que transteatralidad, transactorialidad y transexpectatorialidad. Un espectador teatral pone en juego todos sus saberes en expectación, los artísticos (porque expecta cine, televisión, radio, la web, etc., no solo teatro) y los sociales.

Es entonces un acontecimiento de pluralismo y confluencia de expectaciones.

Exacto, podemos hablar en la contemporaneidad de un espectador en la “sopa cuántica” espectacular, frente a la destotalización de los campos teatrales, al canon de multiplicidad por el que proliferan espectáculos y situaciones de expectación muy diversas. En principio hoy somos espectadores de las artes conviviales, tecnoviviales y liminales. No fue siempre igual en la historia, tenemos que estudiar las competencias de las/los espectadores históricamente. Si bien hay constantes en la expectación en larga duración histórica, también es cierto que según cada época la expectación es una palabra general que debe ser desambiguada por la diversidad de expectaciones históricas y territoriales. La desambiguamos colocando un sustantivo o adjetivo asociado: por ejemplo, en la Grecia antigua el espectador de tragedias y comedias en las fiestas era

un “espectador ritual”; el espectador que encarna los valores modernos hacia el siglo XVIII es un “espectador crítico” (que se vale del teatro como medio de cuestionamiento y superación crítica de su sociedad hacia un futuro mejor), en cambio el espectador isabelino en Inglaterra o el Molière en Francia en el siglo XVII era un “espectador conformista”, que asistía al teatro para ratificar sus creencias pre-existentes y el *statu quo* de los respectivos régímenes monárquicos. Pensemos, de la mano de Catherine Bouko, todo lo que significa hablar de “espectador posdramático”.

¿A qué refiere la construcción de un vínculo existencial con el teatro desde la expectación?

Especialmente a través de la frecuentación en el trato con las/los espectadores en las Escuelas de Espectadores, hemos observado que hacen múltiples acciones con los espectáculos en sus vidas. El teatro no se termina cuando salen de la sala. Así como Pavlovsky me dijo: “Si no hago teatro me muero”, oigo en las Escuelas decir a las/los espectadores: “Si no veo teatro me muero”. La expectación teatral es parte de la vida. Ser espectadores nos llena de energía vital y nos cura. Así como la Modernidad intentó regular al actor y al espectador, ahora en la Posmodernidad es el mercado el que intenta regularlo como cliente, como algoritmo, como encuestado, como número de estadística. El espectador amasa su existencia en la expectación, y la cuece en los fuegos de la infancia, de la inefabilidad, de la despalabra. La expectación es experiencia que colma la existencia de pasiones alegres. En las Escuelas de Espectadores trabajamos para propiciar ese vínculo existencial con el teatro.

¿Qué son y para qué sirven las Escuelas de Espectadores?

Son espacios donde las/los espectadores se reúnen con un coordinador o coordinadores para dialogar sobre los espectáculos que se han visto. Cada escuela es diferente, pero todas cumplen algunas funciones recurrentes: armar agenda de espectáculos; empoderar con herramientas analíticas, históricas, teóricas, técnicas, etc., para que cada cual construya su propia relación creadora con los espectáculos; reunirse con los artistas a través de una pedagogía del diálogo y la escucha mutua; ir construyendo una masa crítica cultural integrada por personas con las que se puede contar para mucho más que ir a ver obras de teatro. En las escuelas nadie le dice a nadie ni qué tiene que pensar ni qué tiene que sentir. Se empodera al otro para que construya su propia creación. Las escuelas de espectadores son laboratorios de observación y auto-observación de los sujetos espectadores en esas demandas, comportamientos, actitudes, emprendimientos, etcétera, que no podemos relevar con una o varias encuestas.

¿Qué quiere decir que las/los espectadores son sujetos de derechos?

Por la iniciativa política y de gestión de un grupo de espectadores, el sábado 20 de julio de 2019 se fundó la Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Artes Escénicas (AETAE), que busca atender necesidades del desarrollo del campo teatral y reconocer al espectador como sujeto de derechos y ciudadano, con sede en el Centro Cultural de la Cooperación. En julio de 2020 fue reconocida por el Estado Argentino a

través de su personería jurídica. Es llamativo que en la Argentina existían asociaciones de actores (Asociación Argentina de Actores), de dramaturgos (ARGENTORES), de productores (AADET), de directores (Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica, APDEA), de escenógrafos, iluminadores, vestuaristas (Asociación de Diseñadores Escénicos de la Argentina, ADEA), pero no de espectadores, siendo estos parte fundamental del acontecimiento teatral. La AETAE tiene como finalidad, según sus estatutos aprobados en asamblea, constituirse en referencia institucional de los intereses de los espectadores de teatro y artes escénicas; reconocer a los espectadores como ciudadanos y sujetos de derechos; problematizar aquellas cuestiones que permitan el crecimiento de las audiencias teatrales; estimular su formación; favorecer la creación de escuelas de espectadores; obtener beneficios para su acercamiento a las obras teatrales; producir teoría, investigación e historia sobre el público y los espectadores; realizar publicaciones específicas; dialogar con otras instituciones hermanas o semejantes. Si bien la AETAE empezó a trabajar recientemente y en medio de la pandemia, ya se está extendiendo desde Buenos Aires a las provincias y esperamos poder brindar un balance de sus primeros pasos en breve.

Finalmente, ¿hay éticas del espectador?

Hay una fuerza y un poder de los espectadores, y una creciente conciencia de los espectadores respecto de los alcances de esa fuerza y ese poder, por lo tanto, es necesario discutir políticas y éticas del espectador, con sus modelos positivos y sus contra-modelos negativos, según se ejerza y encauce esa fuerza y ese poder en forma positiva o negativa en los campos teatrales. Hablar de expectación incluye discutir políticas y éticas. La experiencia en el trabajo con espectadores nos ha permitido diseñar ciertos modelos y contra-modelos de comportamientos. Pensamos que un espectador “ideal” practica la disponibilidad hacia el otro, la amabilidad, la hospitalidad, la apertura de criterios, el dialogismo, una ética de la alteridad (Lévinas), se transforma en un espectador-compañero (etimológicamente, del *cum panis*), “el que comparte el pan” con el otro. Pero también en estos 23 años de trabajo con espectadores teatrales hemos elaborado, desde la observación, al menos 45 contra-modelos de comportamiento, sea en relación a los espectáculos, a los artistas, a los otros espectadores o a los coordinadores de escuelas: el espectador metroteatral, el verdugo o golpeador, el asesor, el acreedor, el monologuista, el saboteador, el negacionista, el cazador de autógrafos, el nostálgico, el solipsista, el amateur, etc. Si el espectador es cada vez más consciente de sus comportamientos, podrá evitar prácticas negativas para el campo teatral y favorecer otras positivas para el desarrollo y crecimiento de los campos. Tenemos que construir nuevos pactos con los espectadores, fundados en la conciencia de su poder y energía cultural.

○ ○ ○

EL PROYECTO ESTÉTICO EN EL TEATRO DE TÍTERES

MARIA TERESA VELA MENDOZA²

1. INTRODUCCIÓN

"Imágenes plásticas capaces de actuar y representar", "corporeizar metáforas", "modalidades de la animación dramática", muñecos animados"; ó "figuras teatrales que se mueven por medio del control humano"; desde cualquiera de estas formulaciones, se habla de un arte que, en nuestro país, en los últimos tiempos, ha cobrado una importancia enorme y que, afortunadamente, ya no es un espectáculo exclusivo de los niños, sino que se ha ido rescatando para un público adulto, como era tradición.

Los títeres pueden ser tan antiguos como nuestra especie. Afirma Francisco Porras (S.F.): "El teatro de muñecos es tan antiguo como la humanidad y tan eterno como la sonrisa infantil...Al nacer el primer ídolo articulado, nació el teatro de muñecos... El ídolo no sólo es la representación del dios en la tierra: el ídolo es la excusa para que a su alrededor se monte un espectáculo, con sus luces, sus sonidos, sus declamaciones. Según Jairo Aníbal Niño: "Los títeres surgen desde que el hombre empezó a ser hombre, cuando ese lejano abuelo de algún lugar del mundo hizo la forma de un caimán y la movió o arrastró en el fango. Representación de la figura humana o de los animales; eso es un títere, así estén dotados de otras necesidades religiosas, mágicas, esencialmente son títeres."

En efecto, a finales de la década del 70 del siglo pasado, surge y se consolida lo que el titiritero e investigador Camilo Ruíz, trágicamente fallecido en diciembre de 1991, llamó **la tercera generación de titiriteros**.

La primera, según él, se había dado hacia 1917 con Manuelucho Sepúlveda, un personaje creado en Manizales por el titiritero Sergio Londoño. Esta historia ha sido bellamente relatada por Beatriz Helena Robledo:

"Juan Casola, director de una compañía española de títeres, oye a Sergio Londoño cantar e imitar voces, mientras pintaba los carteles de anuncio de la temporada. Juan Casola ha descubierto un talento escondido. Lo invita a viajar con él, a formar parte de su compañía. Sergio Londoño se niega...Casola insiste...por fortuna para la historia del teatro de títeres colombiana, Sergio Londoño rehúsa rotundamente. Ante esto Casola le regala quince muñecos, lo cual motivó, que al cabo del tiempo, naciera Manuelucho Sepúlveda, figura central de todas sus historias, tormento de los maridos, motivo de redención para los curas, consuelo de las solteronas y bocado de tentaciones para los demonios"

² Licenciada en Ciencias Sociales y Magister en Sociología de la educación de la Universidad Pedagógica Nacional, con estudios de Sociología en la Universidad Nacional y Arte Dramático en la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD. La Universidad Pedagógica publicó dos investigaciones: *El tratamiento del dictador en literatura* en 2009 y *La representación social de artista* en 2011. Entre 2020 y 2022 la autora editó y publicó sus últimas investigaciones: *La historia del teatro de títeres en Colombia, Paco Barrero toda una vida al servicio del teatro* y *El Nuevo teatro Debates, retos y rupturas del arte dramático en Colombia*.

La segunda generación surge a partir de la construcción del Teatro Cultural del Parque Nacional y su primer director Antonio Angulo, con la visita de la compañía de títeres de hilo del italiano Vittorio Podrecca, la cual fue apreciada, entre otros, por Jaime Manzur, Don Eloy y el Maestro Angulo "recordando a esta experiencia como una de las más importantes dentro de sus respectivas carreras profesionales y que los animó a seguir adelante con dedicación y esmero".

El maestro Antonio Angulo, se convertiría en el pionero del moderno teatro de títeres constituyendo "la primera escuela de titiriteros, en la que se formaron insignes trabajadores escénicos como Esther Sarmiento de Correa, Carlos Escobar, Pepa Méndez, Ana Mojica, José Muñoz -Muñocito-, Carlos De la Fuente y doña Rosaura Sánchez, esposa del maestro." Además, el maestro Angulo presentó el primer espectáculo de muñecos para niños llamado *Prohibido hacer ruido*, travesura infantil de marionetas. Posteriormente se produce su desmantelación y posterior rescate por parte de Cecilia Muñoz hija del maestro, quien, a pedido del director del teatro, el Poeta Jorge Rojas, restauró los muñecos de la bodega en que se encontraban. Con esto se revive la función originaria del teatro y se inicia una nueva época de esplendor bajo la dirección de Gabriela Samper a principios de la década del sesenta.

En la década del 70 del siglo pasado, **la tercera generación**, sería la vencida, pues ya cuenta con una tradición de más de cincuenta años en la búsqueda y exploración de nuevas y mejores formas expresivas del teatro de muñecos, con encuentros y festivales que han permitido la investigación sobre nuevas temáticas y técnicas que desembocarían en la creación y consolidación de grupos dedicados al teatro de títeres de manera profesional.

La mayoría de los grupos objeto del presente trabajo, vienen del teatro, lo cual, seguramente fue una ventaja a la hora de asumir esta otra forma de expresión.



Pioneros en la creación y desarrollo de los colectivos actuales fueron, en los años sesenta los grupos *El Burrito*, fundado y dirigido por Gabriela Samper, el cual se conformó como grupo de planta del teatro, *la Compañía Don Eloy* de Ángel Alberto Moreno, el *Teatro Arte Popular* de Carlos José Reyes, los *Títeres Cocoliche* de Cali bajo la dirección de Julia Rodríguez, considerada como pionera en la innovación del diseño, construcción y manipulación de muñecos, *los Títeres de Juan Pueblo* de Jairo Aníbal Niño en Medellín y *Los Búcaros* y *El Mirringa* de Príncipe Espinosa en Bucaramanga, quien después viajaría a Bogotá y fundaría *La Pulga Gótica*.

Hay que reconocer además a Beatriz Caballero, Carlos José Reyes, Julia Rodríguez y Rosario Montaña desde la Dirección del Teatro del Parque Nacional; y Enrique Vargas, quien desde el Departamento de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional, abrió un valioso espacio a los nacientes grupos, entre ellos *El Guiño del Guiñol*, *La Libélula Dorada* y *Los Matachos*.

2. METODOLOGÍA

Este trabajo consistió en una indagación sobre nueve grupos de títeres que surgieron a finales de la década del setenta del siglo pasado y comprende de 1977 al 2007. Esta se realizó mediante la metodología de estudio de caso, sustentada en dos herramientas: la recopilación y contextualización de las críticas y notas de prensa acerca de cada uno de los grupos estudiados y la entrevista en profundidad. Se indagó acerca de

la historia de los siguientes grupos de títeres: El Guiño del Guiñol, La Libélula Dorada, Los Matachos, Teatrova, Sol o Burbujas y Trutruica hoy llamado El teatro Comunidad de Bogotá, La Fanfarria de Medellín, El Volantín de Pereira y La Loca Compañía de Armenia.

La propuesta consistió en realizar una mirada desde *el proyecto estético* que cada grupo ha construido durante el período de la investigación. Un proyecto estético se define como una forma particular de abordar la representación, desde la escogencia de las obras (una determinada propuesta dramatúrgica), pasando por las diversas formas organizativas, la elección de las técnicas de manipulación, la escenografía, las luces, etc. Esto implica que cada grupo, consciente o inconscientemente le propone al público una mirada sobre el lenguaje artístico, sobre la forma de su representación y, por supuesto, sugiere un nivel de percepción favorecido por las decisiones pre-establecidas sobre el montaje. Los aspectos del proyecto estético considerados fueron:

1. La escuela de formación. Se entiende aquí por escuela de formación, no solamente las academias de educación formal o no formal por las cuales pasaron los integrantes de los grupos, sino, y como ocurrió en todos los casos, la manera informal y experimental como adquirieron los conocimientos y las habilidades para el ejercicio profesional del teatro de títeres, los grupos y propuestas que ejercieron influencia en los inicios de su conformación y las motivaciones y expectativas.

2. El planteamiento dramatúrgico. El teatro de títeres, igual que el teatro de actores, se encuentra en la búsqueda de una dramaturgia propia. Algunos grupos han optado por una construcción dramatúrgica, que exprese las condiciones particulares de esta nación, y la posición de los actores frente a estas condiciones. Al contrario de los marionetistas que han permanecido en la tradición dramatúrgica de los clásicos infantiles: Perrault, Grimm, etc., - debe exceptuarse la reciente búsqueda de referentes dramatúrgicos propios de nuestra herencia indigenista asumida por Ciro Gómez de Hilos Mágicos- algunos titiriteros han emprendido una búsqueda de historias que reflejen la realidad y que permitan plantear caminos muy vinculados con los grandes problemas de los hombres y las mujeres de hoy. Otros grupos han desarrollado su trabajo al margen del contexto socioeconómico y han escogido temáticas con escaso compromiso político.

La existencia de un espectáculo no implica necesariamente la presencia del drama. “El drama nace de las diferencias y las oposiciones, no de las semejanzas y los acuerdos... Si el teatro es el lenguaje del conflicto, de las oposiciones, lo es porque su estructura está montada sobre las contradictorias relaciones entre los hombres. En unas hipotéticas relaciones SIN CONFLICTO difícilmente existiría la creación dramática. Lo que cambia, de una época a la otra, es el conflicto y por lo tanto, el escenario donde este conflicto tiene lugar.”

Se miraron los temas tratados en las obras y se analizó si son de contenidos políticos, clásicos, moralizantes, pedagógicos o históricos.

3. La forma. Este punto contempló dos aspectos: Las técnicas escénicas y las soluciones de carácter plástico. Las soluciones plásticas incluyen el teatrino y las técnicas de los muñecos. Estos pueden ser: guiñoles, articulados de boca, sombras, muñecones, o más recientemente la técnica del bunraku japonés, entre otros.

Lo plástico incluye también los colores, los materiales, la escenografía, la utilería, las luces, lo cual no se escoge al azar sino que responde a los diferentes proyectos estéticos asumidos por los grupos.

4. Las formas organizativas. Este aspecto, aunque parecería extra-artístico, tiene vital importancia en el proyecto estético. Hemos asistido a varias experiencias en las cuales se presenta una división tajante entre dramaturgos, constructores de muñecos, actores y técnicos, que si en el teatro de actores ha tenido consecuencias funestas, en el teatro de títeres no ha sido menos. La distancia que se empieza a generar entre constructor y manipulador, se manifiesta sin lugar a dudas en la calidad del espectáculo, pues la unidad que debe producirse entre muñeco y actor se rompe, por el desconocimiento de éste último sobre la manera como ha sido producido el títere. Asuntos tan sencillos como las dimensiones, el material, la movilidad y flexibilidad del muñeco determinan la facilidad o dificultad en el proceso de creación del personaje.

3. ALGUNAS CONCLUSIONES DE LA INVESTIGACIÓN

En el período comprendido las preocupaciones de los grupos considerados en este trabajo se pueden sintetizar en tres aspectos:

1. La reivindicación del teatro de títeres como parte del teatro dramático, y, en consecuencia, la lucha por espacios dignos y equitativos en los festivales de teatro. Este fue un trabajo arduo, pues a pesar de que algunos grupos de títeres fueron aceptados en los festivales nacionales de teatro, éstos eran ubicados en pésimos lugares, sin las mínimas condiciones técnicas y sin ningún tipo de promoción ni publicidad. En el Primer Festival Internacional de Teatro de Manizales de la segunda época, en 1984, al que asistió La Libélula Dorada, no invitada, y La fanfarria invitada, las condiciones fueron deplorables.

Para el segundo festival ya contaron con condiciones de espacios más adecuados, se amplió a cinco grupos la participación y se logró una mayor audiencia.

2. El posicionamiento del teatro para niños como un arte mayor cuyas temáticas superen las tradicionales moralejas y contenidos estupidizantes. Para lograr este propósito, los grupos debieron empezar por posicionarse ante los críticos que escriben en los periódicos, para convencerlos de que lo que presentan no son 'obritas', como frecuentemente son reseñados, sino OBRAS de arte, con toda la complejidad que exige cualquier resultado artístico. Según Iván Darío Álvarez: "Esto es doblemente importante en un país como Colombia, donde el títere es pobemente conocido por no haber gozado de una amplia tradición y donde al teatro de muñecos se le considera como una miniatura del teatro de actores, que como género

menor no puede aspirar a ser más que una pasajera niñada, relegada y destinada a los pequeños -hermanos gemelos de los títeres- a quienes fácilmente se entretiene o manipula porque son sinónimos de tontos" (1989, pp4-6)

3. La búsqueda de una sede propia. Este logro, como se sabe, se convierte en detonante de las posibilidades creativas de un grupo artístico, pues permite la continuidad del trabajo de experimentación y la tranquilidad para plantear propuestas creativas, sin la angustia del errar permanente y del trasteo constante de muñecos, escenografías y biombos, situación en la cual se encontraron durante más de diez años los grupos reseñados. Los primeros grupos en lograr este objetivo fueron: Paciencia de Guayaba, de Bogotá, Hilos Mágicos, La Fanfarria de Medellín, más tarde La Libélula Dorada y Teatrova.

4. La experimentación y búsqueda de una dramaturgia propia del teatro de títeres. En Europa, según se señala en la literatura al respecto, la dramaturgia para títeres y marionetas, asume temáticas que van desde el destino amenazador y funesto y la muerte que ronda a los personajes y se les enfrenta, hasta personajes deformes del estilo grotesco, pasando por la marionetización del hombre, concebido no como producto de nuestra condición existencial, sino como resultado de nuestras acciones. (Jurkosky, 1992)

Erich Kaestner, a mi juicio de manera maravillosa ha expresado la necesidad de abordar las historias infantiles desde un realismo que no oculte la realidad ni la disfraze:

"A través de gafas de color rosa, el mundo parece de color rosa. Puede que sea una bonita vista pero se trata de una ilusión óptica. Es por las gafas y no por el mundo. Quien confunda ambas cosas se asombrará cuando la vida le quite las gafas de la nariz. Hay también ópticos –pienso también en poetas y filósofos- que venden a la gente gafas con cristales negros y así la tierra es un valle de lágrimas y un planeta en tinieblas y sin esperanza. El que nos recomienda gafas oscuras para que el sol no nos haga demasiado daño a los ojos, es un comerciante honrado. Quien nos las pone para que creamos que el sol no brilla es un estafador." (Citado en Álvarez, 1992)

Lo que se observó a lo largo de este trabajo, fue que muy pocos grupos asumen como temática de sus obras una postura política frente al contexto. Si bien, por ejemplo, en la década de inicio de los grupos estudiados, el mundo sufrió grandes convulsiones de carácter político y social, y particularmente nuestro país, vivió momentos de tensión, estos temas están ausentes.

Se plantean dos caminos: uno didáctico-educativo, que utiliza al títere como herramienta pedagógica, y otro, desde una propuesta estética más relacionada con la expresión artística y desde la óptica de la construcción de una obra de arte, con la cual el títere es una forma de develar los sueños, de plantear alternativas ante un mundo injusto, una manera de plantear utopías. Según la Libélula: "La utopía es descubrir lo desconocido. Como los contenidos interiores no son muy claros, el artista, el visionario o el poeta tiene que tratar de descubrir, de comunicar" (González Uribe, 1982)

5. La experimentación de nuevas y arriesgadas técnicas. Si bien inicialmente los grupos trabajaron con guiñoles, títeres de varilla y articulados de boca, ampliamente conocidos en Colombia, sobre todo por la difusión en el cine y la televisión de los Muppets de Jim Hensen, a mediados de los 80s, la mayoría de los grupos habían incursionado, casi siempre con bastante éxito, en técnicas como las sombras chinescas, la manipulación a la vista fundamentalmente con la técnica del Bunraku japonés, la combinación de actores y muñecos, los títeres gigantes y otras. Estas nuevas técnicas, han permitido la exploración de nuevas formas expresivas, a la vez que han permitido la combinación siempre ingeniosa de esas formas, que viendo de Europa, se han “colombianizado” generando unas maneras particulares y específicas de producir nuestro teatro de títeres.

Esto es lo que se ha logrado con esfuerzo, dedicación y terquedad, que en nuestro medio constituye la manera de perdurar.

El Títere y los medios, de la tradición a la vanguardia

*Santiago alonso

Empecé en el oficio de los títeres a los 19 años, ahora tengo 52 y si algo he aprendido de los títeres es que nunca se deja de aprender.

Varias veces en este camino de conjunción del arte y la técnica me he visto en la necesidad de dedicarme a otras cosas, pero siempre termino regresando al títere. El títere y su mundo extraordinario con tantas variantes creativas que siempre estás experimentando; el títere y su maravillosa complejidad.

Hay muchas frases que intentan describir este oficio, ahora se me ocurre esta:

"Es el arte de dar vida a un personaje o historia a travez del objeto."

Y aquí la hermosa complejidad de la que les hablo, aunque esta definición puede sonar potente y concisa, no termina de describir en absoluto lo que este arte es, ya que el objeto es relativo y lo mismo podemos estar hablando de un títere maravillosamente construido con una gran cantidad de recursos técnicos y tecnológicos que de algo aparentemente simple y efímero como el dedo del titiriterx o un pedazo de papel.

Por otra parte, el personaje también es relativo, ya que lo mismo podemos estar hablando de algo tan obvio como un pirata o algo tan poético y efímero como el viento o las olas del mar, entonces ¿cuál sería la frase correcta para definir este arte?

En mi opinión no la hay y eso es hermoso, ya que este arte no es una ciencia exacta, ni algo tangible o cuantificable, es algo que con su magia nos sorprende y emociona, nos arranca la carcajada y remueve los sentimientos más profundos, tiene el poder de transmitir y expresar de la forma más directa que hay, el títere, que en un instante, puede pasar de la irreverencia a la ternura, del sadismo a la reflexión, del llanto a la risa, de lo irreal a lo absurdo.

A lo largo de mi trayectoria he tenido la oportunidad de trabajar con títeres para diferentes medios como teatro, televisión, cine, publicidad, plataformas, redes, etc, lo que me ha permitido conocer diferentes técnicas y tipos de títeres, así como participar en distintas disciplinas de este mundo como el diseño, la construcción, la escritura, la dirección, la producción y por supuesto la manipulación.

Siempre me gustó dibujar personajes y hacer caricaturas de personas, animales o cosas y a veces también en figuras de plastilina.

Cuando estudiaba la carrera de diseño me invitaron a realizar escenografías para obras de títeres y la experiencia con estos me gustó tanto que casi de inmediato empecé a construirlos y a manipularlos. Había encontrado una

herramienta que combinaba muchas de mis inquietudes; podía crear personajes e historias dándoles vida desde la plástica hasta la interpretación con la maravillosa presencia del público, todo un sueño hecho realidad. Sentía una plenitud similar a la que sentía cuando jugaba fútbol o pintaba un cuadro, así que inevitablemente se convirtió en mi estilo de vida. A menos de un año de haber iniciado mi carrera con los títeres gané junto con un compañero de la universidad el premio FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) en México, con recursos para realizar proyectos infantiles para la televisión Metropolitana de México (Canal 22). Recuerdo estar leyendo libros sobre terminología audiovisual unos días antes de empezar a grabar ya que teníamos que llegar a dirigir en un foro de televisión sin tener ninguna experiencia en el medio, aunque eso sí con muchas ganas. Esta etapa, produciendo proyectos de títeres para la televisión, fue una gran escuela que me obligó a investigar y desarrollar toda una técnica no solo para la manipulación, sino también para la producción y realización de títeres y todos los elementos que los rodean como vestuario, escenografía y utilería específica que funcione tanto para los títeres como para los titiriterx, hicimos muchas horas de práctica puliendo la técnica de manipulación frente a cámara ya que en el audiovisual a diferencia del teatro el cuadro de la cámara es el escenario y trabajas para este encuadre a través de monitores. Todo esto es muy complejo por que en los monitores se invierte la imagen y tienes que acostumbrar a tu cerebro a que la izquierda es la derecha y la derecha es la izquierda.

Después de 3 años y 4 series producidas para Canal 22, considero a esta etapa de mi vida como mi carrera universitaria en el mundo de los títeres.

Recién egresado de esta universidad inventada me enteré de un casting que se iba a hacer para los nuevos titiriterx de Plaza Sésamo al cual por supuesto me inscribí. En este casting participaron más de 200 titiriterx y constaba de varias etapas eliminatorias acompañadas de un taller de una semana impartido por el gran Maestro Martin Robinson, quien se encargaba de seleccionar y formar a los titiriterx de los diferentes Sesam Street al rededor del mundo. Al final fuimos seleccionados 4 y que de uno por uno teníamos que pasar a la mesa con el Maestro para que nos diera el resultado de nuestras fortalezas y puntos a trabajar. Para mi sorpresa cuando fue mi turno el maestro me dijo que estaba muy bien en todos los puntos y que era la primera vez desde que impartía estos talleres que ponía a alguien una calificación de A+ por lo que si considero mi etapa en Canal 22 como mi carrera universitaria me parece lógico entonces considerar la calificación de este curso como mi titulación.

Recién titulado y lleno de confianza produje y participé en varios proyectos de teatro, internet, publicidad y televisión, estos últimos para Tv Azteca, Zoom Tv, Direc TV, Televisa y CTW y por supuesto entre ellos Plaza Sésamo.

Mi espíritu aventurero y una maleta llena de títeres me llevaron a España, tierra de mis padres y abuelos, donde rápidamente empecé a trabajar en la television de Galicia (tv gal) con el títere de un gallo de pelea mexicano (El Gallo Cecilio) que se incorpora al elenco del programa estelar Super martes. Este programa representa nuevos retos técnicos ya que el personaje interactúa con el presentador, los artistas invitados y el público en una transmisión en vivo que dura más de 3 horas.

Antes de cumplir un año en España fundé Galitoon, una productora especializada en títeres que buscó formar y reunir talento de diferentes disciplinas para explorar y desarrollar diversos proyectos de teatro, publicidad y televisión. Esto me permite ir de gira por España, Islas Canarias, Portugal y Cuba, así como producir para Tv gal, Tv española y Clan tv.

Después de 12 años, un hijo y una hija, regresé a México para crear un proyecto de arte y cultura para las infancias con el apoyo de Fundación UNAM. Para la gestión de este proyecto fundé Dagon Producciones y con 4 obras de teatro recorremos 12 Estados de la República Mexicana, alcanzando a llegar a más de 80,000 familias. También produzco una serie de televisión (Las Aventuras de Mussi y Brie) que se transmite en todo México y parte de USA por Televisión Educativa y Canal Once.

Para estas alturas Dagon cuenta ya con un aceitado y bien engranado equipo de especialistas que trabajan en la fusión de las técnicas y en el desarrollo de la creatividad y la tecnología en beneficio del títere, fusionando la manipulación tradicional con la robótica , el 3D y las nuevas tecnologías. Desde este punto se emprenden los siguientes proyectos:

Cuenta con Sofia- (Serie Canal 11)

Opa Popa Dupa- (Nat geo Kids/ Disney+)

Fuego Negro (cine- Netflix/Prime)

Viaje al centro de la tierra-(serie- Disney+)

Malvada- (cine- Netflix)

C.H.U.E.C.O- (Sitcon- Disney+)

Los Peluches (comedia política Tv azteca).

Trabajar con títeres ya sea individual o colectivamente, siempre me ha resultado muy enriquecedor y apasionante, disfruto mucho compartiendo lo que sé y aprendiendo de otros titiriterx. Gracias a los títeres he viajado a diferentes partes del mundo con proyectos increíbles que me han hecho conocer a gente maravillosa.

Entiendo que el títere forma parte de la naturaleza humana por lo que siempre necesitaremos de su magia y del talento y la pasión de los titiriterx.

¿Academizar el teatro callejero?

Carlos Araque Grupo vendimia teatro

Resumen:

El interés de este ensayo es como académico pedagogo y como integrante del grupo de teatro callejero “Vendimia”, propiciar debates sobre el teatro en espacios no convencionales. En este escrito son importantes algunas ideas y conceptos expuestos para clarificar una perspectiva que trata de generar diálogo entre la academia y el teatro de calle buscando dirigir la mirada hacia el conocimiento de cómo entienden lo popular las instituciones oficiales y cómo lo practican otras formas de organización alternativas, que sustentan su quehacer y su vivencia en las tradiciones y expresiones populares, en la memoria colectiva y en el rescate de lo ancestral, por ello el carnaval, las procesiones, la comparsa, las fiestas civiles y patronales, los actos rituales y las manifestaciones estéticas al aire libre son la base y el sustento de la reflexión.

Palabras claves: Teatro callejero, pueblo, tradición, estética comunitaria, academia.

La academia, el teatro y la comunidad escénica han tenido relaciones marcadas por amores, desamores, diferencias y aceptaciones que aportan al desarrollo de los programas de artes escénicas y a la instalación del teatro Callejero, incidiendo en los procesos de creación, tanto en espacios de aprendizaje como en los grupos de teatro, ya sea para mejorar o complejizar las relaciones entre personas de diferentes procedencias, crear conciencia de lo que está pasando en el oficio y principalmente destacando el impacto de prácticas, técnicas y discursos del teatro de calle en las teorías y conocimientos que se investigan desde los programas académicos de artes escénicas.

Es interesante comenzar analizando cómo el teatro en espacios no convencionales en ocasiones entiende a los espectadores como sujetos de acción; partícipes-testigos, es decir gente que aporta elementos formativos tradicionales, ancestrales y primigenios diferentes a los imperantes en la academia, donde aparentemente se genera el conocimiento y se perfilan diversos modelos de pensamiento.

El teatro callejero opera como una propuesta creativa y las personas sin recurrir a los modelos académicos configuran sociedades más igualitarias, anhelando una mejor calidad de vida y un buen vivir, por esto prospera en situaciones difíciles y complejas como por las que atraviesa nuestro país en los últimos tiempos y se consolida a partir de varios fenómenos artísticos y culturales, de los cuales podemos destacar el teatro que emerge directamente de la tradición, que difunde eventos propios organizados y promovidos por los grupos y personas que insiden en la comunidad, destacando los puntos de vista del pueblo en momentos especiales, inscribiéndose en proyectos de cultura popular, alimentándose de teorías y prácticas que emergen al interior de los grupos y de sus hacedores y creadores.

Actualmente existen varias formas de organización teatral que, a través de escenarios liminales constituidos en el placer del oficio, interpretan los deseos de la sociedad, visibilizando las realidades que los gobernantes y

administradores esconden, y desde las puestas en escena se proponen estéticas que propician formas de organización social, generando canales de conocimiento e interacción con la academia.

El teatro callejero no es un teatro de masas ni públicos complacientes controlados por el consumismo y no pregonan formas degradadas de espectáculo al servicio de los grandes poderes y de los medios masivos de comunicación y por lo tanto no se instala como una forma de propaganda y de control social.

Por el contrario, está ligado directamente con la constitución de la sociedad otorgándole elementos políticos, sin impedirle su capacidad creativa y convirtiéndola en fuerza de transformación mediante la cual se forma y prepara; elementos que en ocasiones no cumple la academia, que con frecuencia se rige por los intereses del mercado y de los estándares internacionales, utilizados para controlar los movimientos sociales.

El Teatro callejero cobra relevancia como uno de los acontecimientos posibles para retornar a las personas a la memoria primigenia a partir de la recuperación de la tradición oral, la danza, el carnaval, la comparsa, el pasacalle, donde el re-descubrimiento del cuerpo se convierte en lugar significante y en donde emergen nuevas simbologías, lenguajes sensoriales y vivenciales.

El objetivo de varios grupos es mantener viva la memoria de los acontecimientos que sucedieron en sus lugares de origen, explorando otras formas de entender el cuerpo, de contar historias y hacer relato de lo vivido, generando nuevas alternativas; tanto dramatúrgicas como de puesta en escena para el arte en general y para el teatro en particular y en las localidades, zonas o barrios, se puede desarrollar desde la particularidad de las personas que integran los grupos, contribuyendo a la creación de discursos artísticos y político, con elementos estéticos y “académicos” que impactan la ciudad, el país e incluso se proyectan internacionalmente y según su lugar de enunciación puede interpelar a la academia.

Su quehacer se convierte en una directriz que genera disertaciones y prácticas sociales, identificándose con problemáticas que evidencian las diferencias, que en últimas son las que nos han llevado a esta condición de sociedad en crisis. Ahora; no se podría afirmar si esta crisis es nociva o beneficiosa para el conjunto de la comunidad, pues los tiempos de crisis pueden generar otras formas de realidad.

En la academia en ocasiones también se instalan áreas técnicas que apuntan tangencialmente a la configuración de un cuerpo para la escena, pero esas técnicas no siempre son asimiladas o implementadas por los grupos, los cuales para lograr otros desarrollos, colocan en el centro de su actividad el cuerpo y este juega un papel esencial en las puestas en escena, pues se aparta del concepto de cuerpo productor de actividad y se convierte en cuerpo poético que permite la creación artística impregnada y constituida por el deseo de escribir no solo con el texto, sino desde la acción poética y no solo con la dramaturgia tradicional que conduce al cuerpo a ilustrar lo que está escrito.

Los grupos y en ocasiones los programas académicos de artes escénicas exploran técnicas y prácticas que buscan descifrar el cuerpo poético, el constituido por órganos, sistemas, partes y extremidades que producen y crean arte con olor, sonido, sudor, lágrimas, placer, dolor, ritmo, color, volumen, velocidad, intensidad, sentimientos, percepciones, razonamientos y emociones. Ese cuerpo poético que se manifiesta por medio de acciones físicas, verbales y sensitivas, relacionadas con las memorias física, racional y emocional, elaborando discursos y acciones que evidencian la condición del individuo y lo reconocen según diversas circunstancias de trabajo, hábitos de

consumo, clase social, comportamientos e incluso sus diversos niveles de pertenencia a subculturas o micro-culturas.

El cuerpo en el teatro se convierte en “texto” entendido como tejido y técnica, desenmascarando lecturas de dominación, donde el cuerpo del dominador es diferente al del dominado. Las personas no solamente dialogan con los otros de manera física, sino con otras formas de comunicación sensibles. Podríamos destacar maneras de pensar, caminar, danzar, cantar, hablar o el vestuario, tatuajes, peinados implementados para realizar versiones estéticas de nuestro ser.

Michael Foucault planteó el carácter político que el cuerpo tiene y como la quinesia está en función de la versión del cuerpo con el que hacemos acto de presencia en la sociedad. El cuerpo humano es una innegable fuerza de producción, pero no existe solo como una entidad biológica o como ente material, actúa en y a través de sistemas políticos, culturales y artísticos, proporcionando espacios autónomos a las personas; espacios donde puede comportarse, adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma. También puede convertirse en un mecanismo de control y disciplina social, pero es un lugar de creatividad transgrediendo esa frontera entre la expresión como muestra de rigidez establecida o como espacio de libertad.

Las obras de teatro callejero no son solo el resultado de la ocurrencia genial de una persona, sino de la creación de los vecinos-actores que practican en los grupos y se integran por acuerdos artísticos, por ello son una invitación para que más moradores y artistas se sumen a diversos proyectos”, generando ambientes de diálogo horizontal, donde la historia se construye grupalmente, aceptando a las/los otros, cuestionando la dependencia a las políticas del estado y propiciando discursos diversos y con la capacidad de ponerse en la situación del otro.

Por medio de esta reflexión y diálogo académico, se quiere intentar una perspectiva de lo que se puede entender por Teatro callejero. Se propone un planteamiento elemental y es que el teatro callejero es una manifestación autónoma, espacio de resistencia y expresión políticamente contestataria, pero creativamente constructora de comunidad.

Es una actividad estética que se lleva a cabo a través de la relación actores/actrices y partícipes testigos y es un acontecimiento público por excelencia que representa la vida cultural y comunitaria, empleando múltiples formas de percibirse y de percibir el mundo que nos circunda. Son formas estructuradas de actividad poética y se relaciona con otras estructuras, llámense instituciones, empresas u organizaciones.

Claro, lo que se entiende por callejero puede ser solo un adjetivo que el estado utiliza para nombrar a la población subalterna regida por jerarquías, donde hay gobernantes y dominados. Desde esta perspectiva se podría analizar como acción coercitiva, que vista desde quienes manejan el poder, puede aplicarse como condición de inferioridad, control social, artificio, invención y mecanismo de poder. No olvidemos que todo artificio cultural comprendido como imposición política, promueve relaciones de dominación y sometimiento, que son los lugares desde donde el estado constituye la dimensión de lo popular.

Entonces; ¿lo que llamamos pueblo podría estudiarse como discurso genérico y por tanto no habría algo que se pueda definir como popular que es solo un adjetivo utilizado para manipular la conciencia social?

Sin embargo, seguiremos hablando de lo popular porque existe la dimensión de lo hegemónico y de lo subalterno, pero también lo anhelado y lo posible, lo deseado y lo pretendido, por ello lo popular es una dimensión simbólica de la cultura que cuestiona y pone en duda al dominante y al dominado.

El Teatro callejero pretende configurar una visión del mundo diferente a la que promueven aquellos que dominan, decodificando las realidades mediatizadas, alienadas y anestesiadas, construidas desde el poder con la intención oficial de atomizar las manifestaciones culturales, incluyendo las artísticas.

Pero desde lo popular se construyen formas comportamentales que buscan por medio de actos creativos motivar a las personas hacia posturas críticas, formando ciudadanos/as autónomo/as, activo/as y esencialmente creativo/as.

Pero regresemos a lo esencial. El primer elemento que cobra relevancia a la hora de pensar la relación academia-teatro callejero son los espacios donde presentamos las obras; es decir la plaza, la escuela, el auditorio, la sala, la casa, el parque el galpón o la calle. Nuestra experiencia artística tiene la particularidad de presentarse en lugares no establecidos oficialmente y espacios abiertos. El uso, ocupación y apropiación del espacio público es importante, pues uno de nuestros objetivos es recuperarlos, re-habitarlos, para hacerlos vivos desde el arte. Por lo general no se trata de cualquier sector, sino zonas fundacionales, espacios simbólicos o territorios descolonizados y en muchos casos donde habitamos las personas que integramos los grupos de Teatro.

Mientras la academia puede ejercerse y llevarse a cabo de manera des-territorializada, una de las fortalezas de nuestro teatro es el lugar en donde se lleva a cabo, abordando circunstancias cruciales a la hora de pensar la dramaturgia y concretar puestas en escena. Así, nuestras creaciones se entrelazan estrechamente con la comunidad generando sentido de pertenencia, por ello tienen gran impacto, no solo por su constante actividad, sino porque logran establecer múltiples escuelas y espacios de formación no convencionales ni académicos, pero muy populares y cercanos a las problemáticas comunitarias.

Estas formas de aprendizaje son lideradas por miembros de la comunidad que están estrechamente relacionados con los/las integrantes de los grupos; amigos, familiares, conocidos, parceros, cómplices, cófrades, que en común acuerdo buscamos opciones al conflicto, resolvemos problemáticas e indagamos otras alternativas contra la violencia, la desigualdad, la represión y la injusticia.

En esta dirección, la conexión que se genera a partir de como creamos las obras, son temas comunes y persistentes en la realidad de nuestra comunidad y con ello motivamos a los espectadores-testigos para que hagan parte de proyectos propuestos con la posibilidad de vivenciar, transformar y plantear opciones hacia el futuro.

Nuestro teatro se convierte en una oportunidad pedagógica que forma y construye comunidad, rehaciendo nuestra existencia. En estos tiempos tan complicados continuamos promoviendo proyectos de formación teatral ligados e influenciados por la cultura popular y tradicional y difícilmente aceptamos que la información manejada desde el estado y para su beneficio sea la única comunicación imperante. La televisión por ejemplo ha sido y seguirá siendo constructora de sentidos equívocos, promoviendo modelos ideales generalmente dudosos y cuestionables y fomentando apologías e idolatrías a falsos héroes y heroínas desnaturalizadas.

Por el contrario, nuestro teatro involucra al espectador en el rescate de la memoria histórica, social y cultural, Con la creación de personajes que provienen de las tradiciones populares y asimilados por amplios sectores de la población, originamos una resistencia a lo que podríamos entender como industria cultural; ¿economía naranja? Nuestro comportamiento pone en duda la identidad nacional construida por fenómenos como el futbol o la religión, promovidos por las producciones oficiales a partir de lo que el bloque hegemónico define como popular, de paso apropiándose de nuestras manifestaciones culturales y en ocasiones con complicidad de la academia que interpreta lo popular desde quien ejerce el poder.

Nuestro teatro de tradición popular crea en otras direcciones y en propuestas estéticas de investigación-creación, propiciando diálogos entre lo que podríamos entender como dominante y lo que asumimos como alternativo y estamos contaminados por eventos como carnavales, fiestas patronales, fiestas cívicas, celebraciones rituales, procesiones, la danza y el canto popular, que reconocidos o no por los gobernantes generan movimiento social, transforman nuestro oficio con propuestas que reivindican lo agrario, rural, citadino, urbano campesino y construyen semilla de esperanza en estos tiempos de conflicto armado.....

Sin ser triunfalista, ni excesivamente optimista. considero que día tras día es más necesaria la presencia del teatro callejero, pues se hace notoria nuestra ascendencia en la comunidad moderando las tensiones sociales que enfrentan a sus integrantes.

Es difícil creer que la justicia social, la posibilidad de la paz, la re-distribución equitativa de los recursos se hará realidad en los años venideros, como con frecuencia lo pregonan la academia desde los templos del saber, pero alejándose de los sectores marginados, de las poblaciones desprotegidas y de los movimientos artísticos populares. Por el contrario, nuestra presencia creativa por medio del arte de tradición, con seguridad logrará un lugar significativo en la resolución de los conflictos.

Y es llamativo observar y analizar como nuestros/nuestras jóvenes con su inmenso valor y decisión practican posibilidades sociales en estas épocas de transformación y como esas búsquedas construyen futuras oportunidades colectivas y salidas sorprendentes a la crisis social y económica que afrontamos los sectores olvidados.

El teatro callejero para nuestros/as jóvenes puede ser palabra, texto, parlamento, pero fundamentalmente acción concreta realizada desde el cuerpo de forma directa, viva, lúcida y en oposición al uso del cuerpo fomentado desde la academia, generalmente promovido por adultos que se rigen casi siempre desde la razón y la cabeza.

Nuestras comunidades juveniles no solo encuentran en el teatro callejero un elemento de entretenimiento, sino que develan verdades que el estado calla, observan y analizan acciones que se refieren a sus problemáticas, develan sus inquietudes, crean modelos con los que se pueden identificar no solo con su yo, con su ella, sino con sus ellos, con sus ustedes, con sus mercedes y con los nosotros, descubriendo a través de personajes de tradición popular otras formas de entender la vida menos acartonada, menos clásica, menos rígida.

Mientras que la academia sigue virando hacia occidente, nuestros jóvenes miran hacia su propia esencia, origen, ancestralidad, hacia el reconocimiento e identificación de las herencias, por ello surgen acciones que unifican la fortaleza de la juventud con el conocimiento de la madurez, posibilitando otro teatro, un teatro contestatario que

nos conduce hacia valores y pensamientos críticos, en oposición a una exaltación de la sociedad realizada desde la comodidad del aula.

Nuestro teatro fue, es y seguirá siendo una herramienta de resistencia, una reivindicación estética de la vida barrial, rescatando posturas críticas sobre la violencia promocionada como espectáculo por lo más media.

Creamos actos que trascienden y fomentan la tolerancia, el reconocimiento y la aceptación de las personas que configuramos la colectividad, dejando de lado diferencias ocasionadas por ideologías y afiliaciones que no construyen, sino destruyen la posibilidad del buen vivir.

En este orden de ideas, es interesante observar cómo quienes configuramos los grupos, cimentamos desde la colectividad reclamos comunes, simbologías propias, iconografías reconocidas como artísticas, con las que intentamos transformar la vida, porque lo importante es estar, formar parte, constituir pueblo y por ende consolidarnos con el apoyo de un público partícipe consiente y crítico de su situación.

A diferencia de la academia, nuestra preparación para la escena es una transmisión de conocimiento que se apoya más en prácticas empíricas que en intelectualidades aceptadas, evidenciando un gran avance en la constitución del aprendizaje escénico y posibilitando que actrices/actores con mayor técnica y conocimiento del oficio y nuevos conceptos y teorías argumenten su quehacer. No es que no tengamos argumentación de nuestra práctica, sino que nuestros referentes están más relacionados con el diario acontecer que con tesis o escuelas reconocidas, pero ajena a la realidad.

En nuestro teatro los temas importantes pueden ser el barrio, el pueblo, la juventud y la consolidación de la cultura, que es diferente al fomento del populismo, al mero entretenimiento, a la enajenación inducida.

En oposición al teatro clásico, lo popular surge de forma humilde, pero a su vez hermosa, dotada de las virtudes de actrices/actores y directores/as conscientes de nuestro contexto, que investigan estéticas pertinentes para nuestras comunidades, donde vibramos con la posibilidad del cambio y la transformación y sin permitir que nos utilicen como simples objetos de estudio.

La carnavalesca, la fiesta popular reconstruye su propia identidad, porque venimos aprendiendo de los otros, incluso propiciando acuerdos y encuentros con la academia para re-pensar los marcos metodológicos, para recomponer nuestras propias teorías. Quizás algunos se argumentan en conceptos occidentales y euro-centrista, pero para nosotros/as es indispensable que nos constituyamos en conocimiento autónomo, con nuestras propias poéticas para posesionarnos como interlocutores/as válidos y con la capacidad de interactuar con todos los sectores de la sociedad.

Venimos disputando espacios para desarrollar actividades donde el arte haga parte del panorama político y artístico. Ya pasaron los tiempos que se entendía el teatro como una expresión basada en ilusiones emotivas ficcionarias, ahora es una versión poética de la vida de quienes pertenecemos a las cofradías, asociaciones, combos o ensambles. Si, es el sustento placentero de nosotras/os y de nuestras vivencias, en contextos asombrosamente divertidos.

No creo que el teatro callejero sea víctima del estado ni esté a punto de desaparecer. Con otros sectores podemos exigir la democratización de los recursos públicos y entre ellos el derecho a pertenecer y hacer parte de los gremios académicos, de las instituciones encargadas de formar a los futuros artistas escénicos, porque lo

público-popular puede llegar a ser lo más bello cuando pertenece a todas/os, pero puede ser lo más dudoso y perverso cuando algunas/los se lo apropián y lo convierten en propiedad privada.

Somos esencialmente felices y pertenecemos a lo público y nos debemos a la colectividad, a nuestros espectadores partícipes, a los cómplices y al quehacer el espacios no convencionales, que escogimos como la forma de vida más bella, activa y creativa.

Carlos Araque Osorio

“Actor dramático y director de escena”, ENAD, “Maestro en arte dramático”, Universidad de Antioquia. Antropólogo, Universidad Nacional de Colombia. Especialista en “Voz escénica”, Universidad Distrital de Bogotá y en “Ciencias de la Educación”, Universidad Antonio Nariño. “Magister en Resolución de Conflictos y Mediación”. Doctor en Artes de la Atlantic International University.

Fundador de Vendimia Teatro donde ha dirigido, El último juego de la noche, La parábola del trueque, Informe a la academia, La geografía de los nervios, A la deriva, De pelonas tílicas y calacas, El espectro que soy yo, El fallecido ojo de vidrio, Las banderas que migran, El cura caído, El rostro feliz del hombre muerto, Un concierto sin concierto, etc. Docente asociado Facultad de Artes Universidad Distrital. Asistente de dirección del maestro Theodoros Terzopoulos grupo Attis Theate. Dirige el grupo de investigación “Estudios de la voz y la palabra”, Universidad Distrital.

Publicaciones: Voces para la escena, El teatro está en la Calle, El destino del caminante, Teatro en acción, propuestas pedagógicas, Teatro Poshistórico o en diferencia. Voces para la escena, Presentar-Representar, Preparación actoral, Teatro poshistórico y conflicto social, Artaud, ese maldito que es él. Editor académico de Ecos de voces sin aliento I y II, El retorno de Dionysos de Theodoros Terzopoulos. El arte de monologar en convivio....,

Trasegar de una Titiritera

Por: Magdalena Rodríguez y Sergio Murillo

En la historia oficial de los títeres en Colombia de la segunda parte del siglo XX aparece una serie de hombres importantes, que han dejado huellas y legados fundamentales. Durante esa época la mayoría de las mujeres que se dedicaban a este arte, lo hacían desde el acompañamiento y apoyo a sus maridos, como costureras y/o actrices. Sin embargo, existió un puñado de mujeres colombianas, que llegaron en la década de 1960 a revolucionar el arte de los títeres, las cuales por primera vez dirigieron y escribieron obras pensadas para esta disciplina teatral, desarrollando estéticas particulares y abriendo nuevas posibilidades técnicas y poética para el teatro de títeres del país; entre ellas se encuentran: Julia Rodríguez, Ruquita Velazco y Magdalena Rodríguez. De esta última mujer será de la que hablará el presente artículo.

Magdalena Rodríguez nace en Bogotá el 20 de agosto de 1945 en un hogar, cuya tradición familiar está enmarcada por un ambiente de arte; su abuelo pintor y su padre, amante de la música clásica. A la edad de 9 años se adentra en este mundo del arte iniciando sus estudios de ballet clásico, camino que recorrió hasta los 21 años. Posteriormente inicia sus estudios de Arte Comercial y Publicidad. De manera simultánea, ingresa a estudiar en el Centro Colombo Americano, lugar donde tiene su primer contacto con el teatro, tomando clases de actuación con los maestros Fernando Sáenz y Mario Sastre, entre otros. Allí mismo, conoce el teatro de títeres a través de los talleres impartidos por los maestros Príncipe Espinoza y Ernesto Aronna, de tal manera, como resultados de éstos, se crea “Los Puppets”, grupo de títeres del Centro Colombo Americano, siendo ella la subdirectora. Este proyecto se vio interrumpido por el atentado sucedido en el año 1966 en dicho establecimiento, donde fallece Fernando Sáenz. En ese mismo año, junto con Fernando Murillo, crea su primera agrupación de teatro de títeres, “La Farándula”, donde, además, empieza a escribir sus propias obras.

En el año 1974 participa en el taller, Estudios Especializados en el Teatro Infantil, en el Centro Piloto de Educación Artística Infantil, con sede en el Teatro El Parque de Colcultura, dirigido por la maestra Julia Rodríguez. Allí mismo, en 1977, participa en el taller, Estudios Avanzados de Teatro de Títeres, impartido por el maestro argentino Eduardo Di Mauro, leyenda latinoamericana del teatro de títeres, con quien perfeccionó la técnica de interpretación del títere de guante o guiñol. Al finalizar el taller, fueron seleccionados por el maestro Di Mauro, Javier Montoya, Mauricio Castañeda y Víctor Ávila y Magdalena Rodríguez, para crear el grupo adscrito a dicha institución, el cual bautizaron “Compañía de Títeres Cataplum”.

Paralelo a esto, Magdalena se desempeña como profesora de títeres en INUNIVERSITAS, dictando clases en la carrera de Preescolar. Ese mismo año emprende una gran aventura, viaja con la “Compañía de Títeres Cataplum” a Guadalajara, México, con el ánimo de realizar una pequeña gira, pero se radica allí hasta 1982. Trabaja de forma constante con importantes entidades de la ciudad y del estado de Jalisco como, la Universidad de Guadalajara, Bellas Artes de Jalisco, y FONAPAS Jalisco, presentando obras como, “Las Aventuras de don Gato”, “Miel de Abejas”, “El Canto de la Cigarrilla” y “Pedrito en el Bosque”, en la mayoría de los municipios del

estado. Bellas Artes de Jalisco devela placa en reconocimiento a la agrupación en el Teatro del Lago de Guadalajara, por sus 100 representaciones.

De regreso a Colombia en 1982, la maestra Julia Rodríguez la propone al Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá - ICBA, entidad de la Gobernación de dicho departamento, para crear y dirigir un teatro de títeres en la ciudad de Tunja, en cuyo proyecto, ella propone fundar una sala estable con el propósito de continuar el legado de su maestro, Eduardo Di Mauro, de crear salas estatales en América Latina, para servir a la población infantil, consolidándose así, la Sala Estable de Títeres “Fanny Osorio”, con programación continua todo el año y un aforo para 200 personas.

De 1982 a 1989 escribió y dirigió 17 obras, de las cuales se destacan, “**Con Aseo y Alegría, el Teatro de la Fantasía**”, obra pionera en la animación de teatro de objetos en Colombia y Latinoamérica, donde un objeto sacado de su cotidianidad y colocado en otro contexto, adquiere un nuevo significado. En este tipo de teatro, los objetos que se animaban ya no eran títeres (entendidos como muñecos construidos para una acción dramática), sino objetos construidos con fines utilitarios, ligeramente modificados para la escena, los cuales al ubicarlos en la obra adquirían nuevos significados. Esta puesta le implicó no sólo una investigación en lo plástico, sino en la manera de interpretar al personaje a partir de objetos, entrando en una profunda pesquisa sobre la relación entre el actor y la materialidad, observando las posibilidades de movimiento, de ritmo y de expresión. El objeto era como un cascarón poético expresivo, generando personajes construidos desde la forma, entendiendo las posibilidades motoras y su gesto. “**Simplemente una ilusión**”, obra pionera del teatro colombiano, por indagar la técnica de teatro negro, la cual la llevó a sumergirse del todo en la investigación sobre la particularidad del teatro de objetos, reconociendo que el objeto posee un estado ontológico diferente al de un actor humano. Para ella, el teatro de títeres y objetos substancialmente encarna una lucha de elementos inertes que buscan tener vida; detrás de cada movimiento y cada gesto del títere-objeto, existe una riña para convencer de su vida. Por eso acciones cotidianas aparentemente menores, puede tomar proporciones épicas y conmovedoras, donde el espectador empatiza con la fragilidad de la vida del títere. El objeto, en esta obra, se convertía de manera poética, en la encarnación manifiesta de nuestra propia lucha para vivir, para ser humano, para actuar. Esta obra, la condujo a hablar de lo efímero de la vida, donde cada uno de nuestros seres queridos luchan por permanecer, pero que finalmente sucumben ante la inevitable muerte. En esta obra Magdalena, le dio prioridad a la imagen, ya que lo que estaba sintiendo por la muerte de su padre; era imposible comunicar con palabras y solo era viable transmitirlo por medio de la poesía visual, implicando, en el momento interpretativo, una precisión gestual, creando una rigurosa partitura de movimiento en los objetos, explorando los principios de la dramaturgia de la imagen y la forma no aristotélica de hacer teatro, creando una obra totalmente disruptiva para su tiempo. Esta obra es el culmen de la unión de las tres máximas que más amaba Magdalena: el ballet, las artes plásticas y el teatro, realizando una de las primeras obras de teatro visual del país, quitándole peso total a la palabra, creando una propuesta dramática en la que consideraba el escenario como un espacio pictórico donde todo lo presente cobraba sentido y vida. Fue una obra de carácter simbólico, que evocaba una pintura de

Kandinsky, llena de figuras, tamaños y colores en movimiento. Por su alta calidad estética, la obra circuló ampliamente por Venezuela, gracias a la gestión del Teatro Tempo.

Dos años después, con la misma técnica de teatro negro, crea “**Vamos a inventar un sueño**”, una obra de carácter onírico, en la cual continua desligándose de la tradición titiritera colombiana, donde las obras debían dejar una moraleja, y comenzó a explorar nuevas relaciones no conductistas entre el la escena y la platea, buscando generar imágenes poéticas que pudieran ser resignificadas por el espectador, convirtiendo al público en un cocreador de la obra, pues la obra no estaba sucediendo solamente en la escena, sino principalmente en el interior del público. Exploró una dramaturgia fragmentada, con cuadros, con historias dispares, que el público pudiera relacionar en su cabeza. Aquí utilizó títeres de carácter figurativo, imbuidos en universos surrealistas, en los cual las reglas que rigen el mundo caducan.

En dicha época, entre 1982 y 1989, Magdalena hace una importante labor pedagógica en Tunja, organiza talleres para maestros y estudiantes universitarios, ampliando la apreciación del teatro de títeres y sus posibilidades artísticas y pedagógicas. De estos talleres salen alumnos que consolidan un amplio elenco para la Sala Estable de Títeres “Fanny Osorio”, llegando a tener 8 artistas. Al ser un amplio elenco, el grupo de títeres tenía un elenco para la sala estable y otro que circulaba por las veredas y municipios más alejado de Boyacá. Durante ese periodo organizó, junto con la Caja de Compensación de Boyacá, Comfaboy, los primeros festivales de títeres de Colombia, llevando al departamento de Boyacá a los grupos más representativos del país.

En 1990 conformó la Compañía de Títeres de Comfaboy, donde dirigió las siguientes obras, entre otras: “**¿y usted?**” (1990), “**Juan Grillo Vence al Diablo**” (1991). Para Magdalena, el teatro de títeres y objetos no pretende la imitación de la naturaleza, como tampoco debe querer ser un reflejo de la realidad. El teatro de títeres es una expresión artística con sus propias reglas, a pesar de que beba de otras artes, tiene sus particularidades que lo distingue del teatro de actores. Para reafirmar esa idea, en 1992 realizó su tercera escenificación de teatro negro “**Y ahora... ¿qué?**” explorando el juego escénico propio arte del teatro de títeres, recalando lo ficticio del teatro, pero a su vez, convirtiéndolo en realidad. Para que existiera este dominio sobre la escena, era necesario tener una partitura escénica exacta, que eliminaba todo tipo de improvisación. Todos los elementos de significación de la obra eran interdependientes, donde había una relación estrecha entre la música y las acciones dramáticas. Esta obra fue realizada en conmemoración de los 500 años del “descubrimiento de América”.

Después de 10 años, regresa y se establece en la ciudad de Bogotá, continuando su carrera artística con la “Compañía de Títeres Catapum”. Paralelo a su labor artística también hizo labor docente universitaria en la Corporación Universitaria CENDA (1993-1995), difundiendo entre los estudiantes de docencia el arte de los títeres.

Desde el 2005, comienza una nueva etapa en su vida artística, escribe nuevas dramaturgias, explora distintas técnicas e investiga otras formas de relacionamiento entre titiritero y los títeres-objetos. Junto con su hijo, Sergio

Murillo, crea la compañía **El Baúl de la Fantasía**, donde inició un proceso de pesquisa diferente. En esta época, comienza a plantearse la posibilidad de tener al animador a la vista de los espectadores para dejar acentuar la ilusión de que las figuras tienen vida autónoma dentro de su espacio escénico. En el 2009 dirige la obra “**¿Hasta cuándo, Francisca?**”, una obra de carácter contra ilusionista, donde se revelan al público los trucos de la animación, al estar el animador a la vista, creando una co-presencia del actor-animador y los títeres, generando la “convención consiente” en que el titiritero, aunque se vea, formalmente no está allí, neutralizando su gesto, dando vital importancia al títere, pero a su vez, realzando la idea del teatro como ficción. Inició su investigación sobre teatro Bunraku (japonés) en el que los titiriteros están a la vista del público, vestidos de negro para “desaparecer”. Magdalena, comenzó a resignificar, no solo la relación títere - titiritero, sino, también la técnica de animación de títeres del Bunraku (títeres de cuerpo completo, animado por tres titiriteros y un cuarto que le da la voz al personaje) esta vez, para ser animado por un solo actor para darle limpieza a la imagen. Esta técnica implica una relación distante con el personaje, el actor no se identifica con él, el títere se convierte en el instrumento expresivo. Se puede evidenciar en esta propuesta algunos de los principios interpretativos de Meyerhold, extrapolados al teatro con títeres.

En estos últimos 19 años, con su agrupación ha indagado una diversidad de dramaturgias comprometidas con la infancia, trabajando de la mano de la dramaturga mexica Verónica Maldonado Carrasco, montando obras como “Jaguar de Luna”, “Valentina y la sombra del diablo” y “El Yeitol”, todas ganadoras de becas de creación de la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte. Esta trilogía se caracteriza por estar inscrita en la corriente de obras que buscan compartir con el público temas que son urgentes y necesarios, hablan de esos secretos que duelen y son callados, de situaciones en las cuáles es necesario tomar decisiones para poder salir adelante. Las obras exploran los símbolos universales, poniendo especial énfasis en la potencia de la imagen y en la sutil belleza de los títeres, para con estos elementos, crear un universo en el imaginario del público, que les encienda la fuerza interior y amplíen su percepción de mundo. En general las obras que ha montado con **El Baúl de la Fantasía** problematizan asuntos históricos de interés para la sociedad colombiana como: la guerra, la paz, el abuso sexual, el destierro, los derechos de las infancias, el alzheimer y la muerte, entre otros; siendo un aporte significativo para la apropiación social del conocimiento, brindando herramientas poéticas y bellas para que la infancia pueda tener una doble lectura de la realidad, desbordando el carácter académico y ofreciendo mediante un lenguaje estético sencillo momentos sensibles que afianzan e interrogan la identidad nacional.

En su trasegar, Magdalena, ha orientado un sinnúmero de talleres de interpretación en teatro de títeres a nivel nacional e internacional. Actuando, ha llegado a más de 150 festivales de teatro y títeres, y ha representado a Colombia en múltiples ocasiones, en países como: Venezuela, México, Brasil, Ecuador, Perú, Argentina, República Dominicana, Chile, Puerto Rico, Turquía y España. El último evento internacional en el que ha participado como actriz fue el: V FITO- Feria Internacional de Títeres y Objetos de República Dominicana, 2023. Ha actuado en los teatros más emblemáticos de la capital, como: el Teatro Colón, El Teatro Jorge Eliecer Gaitán, Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo. Ha circulado por toda Colombia desde la costa Atlántica,

hasta el Guainía, llegando a las poblaciones más vulnerables de país, como indígenas, campesinos y, niños y niñas huérfanas del conflicto armado.

Con su compañía ha ganado las becas más importantes de creación en teatro de títeres y objetos, y de teatro infantil, tanto del Ministerio de Cultura, como de la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte, e IDARTES. Ha actuado en más de 30 obras de títeres, con distintas técnicas, estéticas y estilos interpretativos. Y ha ganado múltiples premios y becas de circulación, tanto nacional, como internacional.

Es de admirar, que, sin tener una sala propia, encarnando las vicisitudes que enfrenta el quehacer artístico en países como el nuestro y afrontando su rol de madre viuda y cabeza de hogar (de tres hijos), haya persistido por tantos años y dedicara su vida a la creación de distintas maneras de hacer teatro de títeres, investigando diversas estéticas y técnicas interpretativas, que buscan generar múltiples formas de relaciones con el público, en especial el público infantil. Para ella, el artista que se presenta ante niños adquiere una responsabilidad gigante, porque al ser un adulto, se convierte en autoridad ante ellos y el significado de lo que presenta en escena adquiere otras dimensiones. Todo lo que se revela en la escena, son signos, que deben ser cuidadosamente seleccionados, ya que con ellos se creará una red de significados que debe ser muy sutil, profunda, respetuosa y potente, para que enriquezca la experiencia de ser infante.

Nunca ha utilizado el teatro de títeres para remplazar actores, sino todo lo contrario, estudió la materialidad y poética propia de los títeres-objetos, para crear distintos tipos de personajes: Personajes arquetípicos, personajes tipo, abstractos, expresionistas, pero nunca naturalistas. Su interés le llevó a explorar las acciones dramáticas que los actores no pueden realizar, a partir de las posibilidades y límites que los títeres-objetos poseen. Como buena artista buscó la manera de romper el límite de todo concepto, extender las fronteras más allá de las cuatro paredes que nos encierran en la lógica, en las normas y los cánones; y plantear otra realidad de vida más allá de lo convencional. En su aparente debilidad frente a otras artes, el títere-objeto esconde una enorme potencia comunicativa, gracias a su carácter sinecdoótico, que se traduce en su capacidad para representar como parte un todo, donde el espectador termina de completar en su cabeza la imagen sugerida por el artista.

Magdalena Rodríguez ha aportado a la escena teatral colombiana, especialmente en el campo de la creación y circulación. Por su increíble recorrido, en el 2011, Magdalena recibe el premio “VIII Mariona Masgrau”, el cual se entrega a grandes maestras titiriteras del mundo en el marco del Foro Femenino, del Centro de Documentación de Títeres de Bilbao (España). En el 2021, recibe de manos de Ramiro Osorio, director del Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, un reconocimiento a su trayectoria artística y contribución cultural.

Uno de los grandes aportes de Magdalena, es la metodología de trabajo y su forma de conceptualizar el teatro de títeres, con la cual ha venido trabajando y enseñando. Viviendo ella la condición relegada tanto de las mujeres, como del teatro de títeres, ella enaltece la enseñanza y dirección desde la ternura, como una forma de resistencia ligada a la enseñanza-aprendizaje que potencie las capacidades de los aprendices en construcción dialógica, subvirtiendo el viejo método jerárquico del maestro poseedor de la verdad absoluta, para que, desde los saberes

situados en realidades y contextos específicos, se haga accesible el arte de los títeres. Esta misma metodología es la que ha utilizado al momento de dirigir, donde ella crea a partir del trabajo en equipo, escuchando las voces de los artistas creadores, detonando imágenes para luego investigar en ellas y poder crear relatos potentes para el público.

Magdalena ha derramado las semillas de su arte, dejando vástagos en Boyacá, como el caso de Carlos Sánchez quien después de ser su alumno y trabajar con ella, creó el Teatro Popular de Boyacá; Diana Hoyos de Cocuyo Cultural del Tolima y Sergio Murillo, su hijo que ha heredado el arte de su madre.

Magdalena, nos deja su tesón y perseverancia, su alegría y ternura, su fortaleza y creatividad. Hoy, a sus 79 años, Magdalena está dirigiendo **“Ratós, el tejido del tiepo”**, obra que habla el transcurso de la vida, la vejez y la pérdida de memoria; obra ganadora del “Concurso de Creación Escénica para la Infancia” del Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, uno de los premios más importantes del país, consolidándose como una de las directoras de teatro más prolíficas de la nación y una de las más reconocidas en su campo, de las pocas directoras mujeres que se arriesgaron a hacer un arte profundo, sensato y bello para las infancias de Colombia. Magdalena ha sido un referente para las nuevas generaciones de titiriteras del país, siendo ejemplo de perseverancia, rigurosidad y amor.

Bibliografía

- Didi-Huberman, G. (1992). Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Bordes Maniantal.
- Kartún, M. (2007). Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador. Coyoacán: Paso de Gato.
- Taylor, J. Ed. (2009). Handspring Puppet Company, Sudafrica: Ultra Litho.
- Trefalt, U. (2005). Dirección de Títeres. Guadalajara, España: Naque Editora.

Entre gigantes y sonrisas

Héctor Loboguerrero

Somos propensos a ponderar lo imposible. Imaginamos el futuro y sus posibilidades con nuestros pensamientos gestuales; elaboramos soluciones a problemas que creemos pueden llegar a suceder. Y aún después de fracasar en nuestras predicciones, continuamos fantaseando con las subsiguientes posibilidades.

No es tan descabellado afirmar que, cuando los grupos de teatro callejero avanzan por las calles con sus enormes muñecos, muchos de los espectadores se congracian con ellos, como si en su fantasía ya los hubieran puesto en marcha por los caminos. Niños, jóvenes y adultos acuden a las orillas para contemplar el paso de lo gigantesco y colorido; y en ese breve instante bordean el límite de lo mágico y lo real, creyendo de nuevo en las imposibles emergencias de la realidad. Entregados a esta comunión itinerante, el espectador sueña despierto, fantasea, asumiendo roles y personajes que se desarrollan en el fondo interno de la cabeza.

En todas las culturas se pueden encontrar historias de gigantes, y no solo eso, sino que cada cultura trató de diseñar una representación de aquello que bordeaba el límite de la realidad, es decir, figuras que iban más allá de su propio tamaño y que podían superar sus propias fuerzas, tanto constructoras como destructoras. Pensar en lo gigante era pensar en el origen y la destrucción al mismo tiempo. Por eso, los muñecos en la calle causan fascinación.

Durante la época de la invasión europea a América, la representación y construcción de los muñecos y carrozas alegóricas toma nuevas formas de la mano de los sacerdotes evangelizadores; toda la fantasía bíblica entra en la escena. Así, el diablo (sincretizado) y los ángeles entran con significado mitológico y picaresco, introduciendo también la figura de animales, desde las celebraciones populares en las fiestas religiosas y procesiones cívicas. En Colombia, se introduce esta manifestación cultural que toma fuerza en el "Teatro Callejero" y en los "Carnavales".

Pero esto es más que una forma figurada de emocionar, los "Títeres gigantes" en las calles, se despliegan en un espectáculo que rebasa lo visual y se convierte en una expresión viva de la agudeza simbólica. Estas figuras colosales, manipuladas con destreza y gracia, se elevan como desobedientes sociales que se apalancan con la tradición para dar vida a lo inanimado.

Así, al considerar los mecanismos y formas de animación utilizados en el "Teatro Callejero", se descubre una síntesis de habilidades artísticas y técnicas que convergen para crear un mensaje, una carta de detalles. Los titiriteros, en su danza coordinada con los gigantes, no solo dan movimiento a estas estructuras enormes, sino que también infunden vida y personalidad a través de gestos meticulosos y expresiones cuidadosamente actuadas. Esta colaboración entre el artista y la marioneta se asemeja a la interacción entre los pensamientos gestuales y la representación física en la mente del espectador.

Los mecanismos ocultos detrás de los títeres gigantes revelan la maestría técnica necesaria para lograr un rendimiento fluido. Los sistemas de poleas, cuerdas y controles, operados con precisión, permiten que estas criaturas gigantes cobren vida con movimientos sorprendentemente realistas. Es en esta integración de la destreza artística y la ingeniería donde se encuentra la magia del "*Títere Gigante*".

La dualidad entre lo gigante y lo humano se refleja no solo en las estructuras físicas de los títeres, sino también en la capacidad de la audiencia para relacionarse con estos seres colosales. En este momento, la fantasía se fusiona con la realidad, y la línea entre lo posible y lo imposible se desdibuja una vez más.

Al reflexionar sobre el impacto cultural de los títeres gigantes en la calle, se revela su poder para trascender barreras lingüísticas y culturales. Estas representaciones visuales se convierten en un lenguaje universal que comunica emociones, narrativas y conexiones humanas más allá de las palabras.

En consecuencia, los títeres gigantes no solo son una exhibición artística, sino una experiencia que invita a la reflexión sobre la capacidad de la humanidad para dar vida a la imaginación, para desafiar lo establecido y para celebrar la magia que reside en la convergencia de lo tangible y lo intangible. En las calles, entre risas y asombro, los títeres gigantes continúan su danza, recordándonos la eterna fascinación que sentimos por lo extraordinario y el tamaño de nuestros sueños.

Algunas consideraciones sobre el repertorio en el teatro de títeres, marionetas, objetos y demás formas animadas.

Jorge Rey

Como toda poética de títeres tenemos que comenzar con acción:

Por una esquina de la plaza viene corriendo Maese Pedro abrazando como buenamente puede a un grupo de títeres asustados; ellos temen por sus vidas. Un anciano medio disfrazado de caballero de hojalata los persigue blandiendo un florete oxidado. Dice ser el caballero andante Don Quijote de la Mancha; el noble hidalgo quiere acabar con los sarracenos para asegurar la huida de los amantes Melisendra y Gaiferos a tierras más seguras...cristianas. Detrás, sudando vino y morcillas va el bueno de Sancho Panza intentando en vano detenerlo, vociferando a su señor que son Títeres; que aquellos pequeños infieles que su merced acaba de decapitar son las pobres herramientas del titiritero.

En los idiomas de la península ibérica primero y en América después con alguna inclusión de las lenguas originarias (desgraciadamente des protegidas e ignoradas hasta el día de hoy) se ha ido trenzando un repertorio de obras clásicas aderezadas con rutinas populares, la gran mayoría de estas son herencia de la Comedia del Arte, los Auto Sacramentales y Pasacalles de la Edad Media. Carrozas, Carracas, Titirimundis, Vírgenes que lloran lagrimas (aderezadas con sal y agua de azar), Santos que mueven brazos, manos y dirigen su mirada hacia el “Señor” (hábilmente manipulados por los frailes). Una amplia caterva de deidades llamadas a desfilar ante el pueblo en las fechas señaladas para garantizar la comunión con el poder celestial y terrenal, sobre todo este último era el que contaba.

En la vecina Portugal nos podemos encontrar en el barrio de La Luz, una sala estable de Teatro de Marionetas donde Antonio José da Silva (O Judeu), nacido en Rio de Janeiro en 1705, y muerto en Lisboa en 1739. (quemado en la hoguera) representando sus obras de hilo: “Vida del Grande Don Quijote de la Mancha y del Gordo Sancho Panza” (1733) o “Esopaida o Vida de Esopo” (1734) o una versión de “Electra” (1734). Mientras tanto algún Bululú divierte a las gentes del mercado y junto al puerto un joven hace juegos de manos con Arlequín, Colombina, el Capitan Español y Pantaleón; dentro de una semana saldrá el navío rumbo a las tierras de Pernanbuco en Brasil. Quinientos cincuenta kilómetros al sur; en Cádiz, una familia Siciliana de Palermo, espera embarcar en dirección al puerto de Buenos Aires con sus baúles llenos del Teatro dei Pupi, pocas monedas y esperanza en la tierra nueva.

El repertorio del teatro de figuras desde el XVIII al Siglo XX se podría decir que fue expandiendo su talento en diferentes formas o modelos de entender el oficio algunos con más fortuna que otros, pero todos movidos por la mágica pasión que el títere provoca y va llevando a familias hacedoras de esta arte por caminos donde siempre

aparece el objeto que se vuelve sagrado, el mito en una esquina de la articulación de la marioneta, la mirada que ve detrás de la cabeza, el “Minotauro” indefenso y la bestia sedienta; la reivindicación de la alegría, la sonrisa pícara y mordaz, la ley a transgredir y el golpe de la estaca ya imposible de prohibir.

Siendo incautos y atrevidos podemos diferenciar tres grandes grupos o líneas de repertorio que muchas veces se entremezclan unas con otras, pero por intentar una visión panorámica vamos a dividirlos en: el clásico o tradicional, el del cuento y la audiencia y el de la transformación.

El primero estaría compuesto por toda la tradición de la Comedia del Arte

enriquecida con las aportaciones sociales y culturales de las distintas naciones que las compañías visitan. Aquí se atesoran las rutinas propias del teatro de títeres de cachiporra, de marionetas de hilo, varillas y “Maquinas Reales”.

Desde Polichinela a Mr. Punch, de Don Robertos a Don Cristobal, los Bonecos de Santo Aleixo en Portugal (siglo XVIII) o Barriga Verde en el fin de la tierra, Galicia. Nos trasladan un repertorio de cuadros cómicos, satíricos o costumbristas que suelen incluir aspectos sociales del momento; una boda pendiente, el fallido trato de la venta de una vaca, o el hurto de cuatro gallinas que acabaron en el puchero del señor alcalde y su familia.

Los más utilizados son pequeños retablos de títeres de guante, con sus cabezas, manos y pies tallados en madera, utilización de lengüeta o “palleta” y títeres de varillas con simples articulaciones.

Las ilustraciones de Gustavo Doré para la edición de 1863 del “Don Quijote de la Mancha” son relevantes, muestran una técnica de construcción que aún perdura en el tiempo en buena parte de Europa. Esos títeres eran y siguen siendo así.

Nos vamos a México: en el Teatro de Marionetas de Rosete Aranda (compañía activa del 1835 a 1942 que continua hasta los años 60 con Carlos V. Espinal) tenemos este cartel: La pelea de gallos, La corrida de toros, Los paseos de Santa Anita, La llorona, La recepción de un santo, Las 4 apariciones de la virgen de Guadalupe.

“Eleno Flores, con su salón de títeres” en Aguascalientes, “El circo Hermanos Domínguez” en Pachuca, “Títeres Herrera” en Morelos, “Pinito” en Guadalajara y la “Familia Morales” en la ciudad de Zimatlán, Oaxaca, todas ellas familias titiriteras trashumantes que instalaron sus carpas en plazas, cerros o pueblos. Con un repertorio de cuadros cómicos, musicales, de iluminismo o acrobacias y las escenas típicas de esos tiempos: Encuentros fortuitos, amores prohibidos, bodas desastrosas, toros bravos y mágicas revelaciones divinas.

Otro repertorio: “Teatro dei Piccoli” de Víctorio Podrecca (1886-1956) a principios

de siglo XX en Europa primero y después por toda América: La criada señora, ópera cómica de cámara de Pergolesi; “El elixir de amor”, de Donizzetti; “Blanco y negro (Aventuras de Pierrot)”, de A. Pagan; “Cinco minutos en el Japón”; “El dúo de los paraguas”, de la zarzuela “El año pasado por agua”, y “Los tres ratas”, de “La Gran Vía”. O producciones como el “Don Juan” de Mozart, “Madama Butterfly” o “El retablo de Maes” Pedro” con música de Manuel de Falla.

También Victorio Prodecca acudió a los cuentos populares; "El gato con botas", de Perrault; las óperas "La urraca ladrona" y "El Barbero de Sevilla", de Rossini; o, el tradicional cuento de Perrault, "La Cenicienta", musicalizada primero por Rossini y posteriormente por Massenet, versión esta última elegida para la función de Podrecca. El cuento "Caperucita Roja"; "La ocasión hace al ladrón", de Rossini, o "Salomé", entre otras piezas más.

Si comparamos estos repertorios del Teatro de Marionetas de Rosete Aranda y del "Teatro dei Piccoli" de Victorio Podrecca con el espectáculo del Teatro Estatal de Títeres de Moscú, de Serguéi Obraztsov "Un concierto inusual: Lo mejor de Obraztsov veremos curiosas coincidencias en la elección de contenidos a la hora de ofrecer un espectáculo popular:

"Todo el menú artístico del espectáculo es administrado por una figura central: el maestro de ceremonias, un personaje que, luego de tanto viajar por el mundo, aprendió a hablar muchos idiomas, incluido el castellano; este es uno de los títeres más complejos de manipular, debido a que tiene varios sistemas mecánicos internos para cobrar vida.

Luego de una introducción, los espectadores comenzarán a ver, uno tras otro, varios números musicales. Entre ellos, una parodia de un director de orquesta sinfónica y la de un coro con decenas de voces, donde todos mueven al unísono sus bocas con un director algo alocado.

El baile está presente, con un número de tango, donde una espigada bailarina se deja seducir en la pista de baile por los movimientos de un dandi y experto bailarín de tango. Esta pareja hará suya la pista de baile; ella estará expuesta a los peligrosísimos movimientos acrobáticos de su compañero.

Entre número y número artístico, el maestro de ceremonias interactúa con el público para explicarle lo que va transcurriendo y algunos datos de los artistas.

Luego, llegarán tres mariachis, con sus guitarrones, sombreros de gran tamaño y sus particulares voces para entonar canciones conocidas como La bamba.

Lo mágico y especial de estos títeres rusos es la forma en que sus movimientos se asemejan a los del ser humano. Además, los instrumentos que emplean en el escenario, como guitarrones, pianos o chelos, también son animados y poseen movimiento propio.

Otro número popular es en el que aparece Sherezade, protagonista de Las mil y una noches. Ella no solo baila danzas árabes, sino que bebe vino y hasta participa en un acto de magia.

Igualmente, cómica y aplaudida es la aparición de una soprano, donde la cantante pone a gozar a quien la ve con su singular forma de interpretar las notas más agudas.

En total, el espectáculo contará con 17 números musicales, que se presentarán a lo largo de 90 minutos."

(“Déjese seducir por títeres únicos en el mundo” de Melvin Molina, publicado en el periódico La Nación de Buenos Aires el 19/05/2011)

En determinados momentos el repertorio ha sido adaptado a las circunstancias políticas, sociales o económicas del momento que vive la troupe del Teatro de Títeres y Figuras Animadas.

Es este segundo grupo que denominamos “Del cuento y la audiencia” formado por la necesidad de eficacia a la hora de atraer al público, y más adelante, de vender las entradas y posibles funciones. Aparece aquí la figura del mercado, la de las endebles programaciones estables u ocasionales y las salas independientes que sobreviven contra todo pronóstico por el mundo entero.

Entran con fuerza “Los Cuentos Populares”, los hermanos Grimm, Hans Cristian

Andersen, Carles Perrault, Carlos Collodi, las versiones de Calleja y un largo etc.

Los Cuentos Populares, pasan a formar parte de una programación centrada en el buen resultado económico, conocimiento de saber lo que se va a ver con la garantía del cuento conocido, esta línea de trabajo sigue engordando la cartelera general y casi diría saturando la oferta del público cautivo, las programaciones escolares, las salas estables más comerciales, ciertos Festivales sobre todo navideños o vinculados a días conmemorativos y los eventos festivos por general.

El título de la obra sirve de garantía y desplaza a cualquier propuesta que vaya en otra línea más audaz.

Caperucita agota las entradas y el patio de butacas del “Bosque Animado” este medio vacío.

En los últimos años la gran acogida del libro ilustrado ha dado paso a elaboraciones de las propuestas editoriales pasadas a los escenarios del teatro de Figuras Animadas, así han llegado a compartir cartelera el elefante de colores Elmer con Hati, Ricitos de oro con el oso Balú e infinitos gatos con botas y niños perdidos con Mowgli y Bagheera.

Las infinitas versiones de “Los tres cerditos”, “El patito feo”, “Pulgarcito”, “Pulgarcita” y “Cenicientas por un tubo” entre tantas otras.

Suelen ser propuestas cada vez más descafeinadas en donde los personajes andan dando vueltas en un mundo de nubes de algodón con seres de un buenismo preocupante, repartiendo gominolas de colores, en donde no existe el mal. Lucifer es un ser desconocido a “la Parca” ni la han visto en los cómics, los fantasmas son todos inofensivos, graciosos trapillos blancos que te ayudan a cruzar la calle.

No existe el mal. Todos somos abuelitos y abuelitas buenas que hacemos pasteles de chocolate y los llevamos al parque para compartirlos con los necesitados.

Si aparece un demonio vestido de rojo creen que es el Cangrejo de Bob Esponja disfrazado con cuernos y cola.

Algunas versiones son interesantes, imaginativas, progresistas, convierten a los cerditos en cerditas, al señor lobo en empresario del boom del ladrillo, la

especulación financiera de zorros vegetarianos acaba con las cigüeñas ocupas en las torres y tejados de la ciudad o alguna blanca-nieves que se ve en la necesidad de denunciar al incauto príncipe por dar un beso no consentido.

El problema es que este tipo de repertorio tiende a captar espectadores en un

recorrido de edades muy corto, ya que al público que le interesa es cada vez de menor edad, así vemos como de repente los niños de más de ocho años dejan de asistir a los espectáculos de Teatro de Títeres, considerando que estas son ofertas para pequeños.

Puede ser que reclamen otro tipo de argumentos, situaciones que tengan que ver con la realidad del día a día, con sus vidas y las de sus colegas, con la música que escuchan y las canciones que tararean, los enigmas y misterios que llaman su atención y despiertan su interés.

Esto cambiaría un poco si el Teatro en general y el de Títeres, Objetos y Formas Animadas en particular formara parte del currículum escolar; ayudaría mucho no solo al desarrollo creativo, artístico, de trabajo y escucha grupal, a la formación cultural y la creación de un público crítico a largo plazo, también a la salud ética y emocional de las futuras generaciones que tendrán que decidir sobre un mundo nada sencillo.

La transformación formaría parte de la propuesta más ambiciosa y arriesgada a nuestro modo de ver.

Representar con Títeres, Marionetas, Objetos o Figuras Animadas obras de Shakespeare, Calderon, Sófocles, Plauto o Virginia Woolf. Inventar textos para adultos e investigar en las formas de la representación, la incorporación de las vanguardias artísticas desde la Bauhaus (1919-1933) al movimiento Dada, el Surrealismo, al arte conceptual, la danza, la pantomima, el circo, me viene la imagen del gran circo de títeres de Alexander Calder (1898-1976).

Un repertorio con nombres propios.

Un teatro que busca nuevos caminos, algunos ya iniciados por Alfred Jarry (1873-

1907) con su Teatro de la Patafísica; Ubú Rey, Ubú en la Colina, Ubú cornudo...etc., anticipando la hecatombe que significó la primera guerra mundial y que hoy es de una actualidad desesperante cuando vemos lo que pasa en Palestina y tantos otros países. Siempre hay alguna puesta en escena del Tío Ubú.

Antonin Artaud (1896-1948) demandando un teatro de títeres sagrado como el de Bali en Indonesia, contagioso como la peste. Su fe en el teatro sigue latiendo con fuerza.

Ramón María del Valle Inclán (1866-1936) y su Tablado de Marionetas para la Educación de Príncipes y Princesas poniendo a tambalear a reyes y poderosos con el “Esperpento” que tanto fantoche lleva en sus adentros. Siempre en cartelera en varios países.

Federico García Lorca (1898-1936) reivindicando la poesía para el guiñol popular, dandole una relevancia histórica. Don Cristobal, La zapatera prodigiosa, en cartel.

Iuves Joly (1908-2013) buceando en las formas de la representación con objetos, paraguas, manos semidesnudas, trozos de cosas, objetos cotidianos re-significados teatralmente. Su herencia sigue en el repertorio mundial.

Otto Freitas (1918-1963) el gran dramaturgo del títere, para muchos junto a Javier Villaflaño (1909-1996) inician un estilo que pondrán en escena con extraordinario éxito los hermanos Di Mauro con “La Pareja” entre otras compañías, creando la ya mítica sutileza de la elegante manipulación del títere de guante argentino. habituales del repertorio mundial

Roberto Espina (1926-2017) y Gabriel Castilla (1951) forman parte del repertorio de Teatro de Títeres a los dos lados del Atlántico desde hace muchos, muchos años. Sus textos y propuestas son muy valoradas por el conjunto de la profesión.

Así se va configurando una cartelera muy rica y variada infinitamente enriquecida por la aportación artística de las valiosas creadoras titiriteras que cada día son más numerosas como:

Mireya Cueto (1922-2013) La gran dramaturga del teatro de Títeres de México; Francisca y la muerte y otros teatrocuentos. La cigarra, la hormiga y el chapulín. Viajes de Ozomatli y Don Armadillo. Ha salvaguardado parte del importante patrimonio del Teatro de Títeres y Marionetas.

Dora Alonso (1910-2001) su creación “Pelusín del Monte”, entre otras obras siguen vivas en numerosos repertorios del mundo entero.

Giuseppina Cazzaniga (1917-2015) creadora de los populares personajes de Bérgamo, ...” junto a Benedetto Ravasio, son considerados como una de las compañías del norte de Italia que más hicieron para conservar y dar nueva vida a la tradición bergamasca en su transición entre la época antigua y la actual, tradición que tiene como personajes principales a Gioppino, Arlequino y Brighella”.

Carucha Camejo (1927-2012) pionera en el arte del títere cubano una de las fundadoras del importante Teatro de Guiñol Nacional de Cuba, Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) La artista dadaista más importante de su generación. Investigo y construyó marionetas de madera incorporando la danza y el teatro a las Formas Animadas resaltando la necesidad de la dramaturgia en la propia construcción del ser animado.

Ljubov Popova (1889-1924) En 1916 comienza una reflexión sobre la presencia o ausencia del objeto, hacia la no-objetividad. Pictorales arquitectónicos, donde formas

geométricas se imbrican unas en otras y crean una organización de los elementos, no como medio de figuración, sino como construcciones autónomas.

Margareta Nicolescu (1916-2018) , directora del Teatro Tandarica de Bucarest y una de las figuras mas importantes en la renovación del teatro de figuras en los años 90, siendo su aporte fundamental para la modernización de la profesionalización del Teatro de Títeres.

Creó en 1987, en Charleville-Mézières, la Escuela Superior de las Artes de la Marioneta (ESNAM).

Mariona Masgrau (1949-2007) , Creadora de originalísimos espectáculos centrados en el tema de la mujer, hechos en colaboración con autores como Ana Maria Moix, Joan Casas y Rafael Metlikovec.

Destacan los títulos de “Mangalena”, “Constantina”, “Sophia”, “La Capsa de Juguines”, “De tanto que te quiero” y “El Despertar de las Pasiones”. Sus obras han abierto camino e inspirado a numerosas artistas.

Enkarni Genua Espinosa (1942) tiene una presencia fundamental en el desarrollo del Teatro de Títeres en Euskadi y el resto de la península, mas de treinta textos escritos para el grupo “Txotxongilo Taldea”, son parte del repertorio fundamental en Euskera y Castellano.

Legamos al siglo XXI, en donde el trabajo realizado durante años se hace presente en los repertorios Iberoamericanos, desde los años ochenta un numeroso grupo de

artistas escribe y realiza una importante tarea didáctica y de práctica dramática para el teatro de títeres.

Son creadoras y creadores como la genial Cordobesa Silvina Rinaudi que tanto nos ha enseñado, el maestro al que el teatro de objetos tanto debe Mauricio Kartun, los reconocidos Claudio Hochman y Rafael Curci que tanta dramaturgia al servicio del títere han transmitido, o el gran pensador del teatro y sus posibilidades de futuro don Guillermo Heras.

Dramaturgas de la talla de Yolanda Navas de Titiritainas (Ecuador); Daniel Veronese y Ana Alvarado del Periférico de Objetos (Argentina); María Nella Ferrez de Tres Tigres (Córdoba-Argentina); Liliana Palacios e Ivan Dario Alvarez Escobar en (Colombia); Iñaqui Juarez y Paco Paricio en Aragón; Emilio Fdz. De Pinedo de Panta Rhei (Euskadi); Adriana Sobrero y Maanu Mansilla en Buenos Aires; Juan Manuel Benito Lechuga de La Gotera de Lazotea (Andalucía-España); Rui Sousa o Marcelo Lafontana (Portugal); Manu Medina de Teatro Brut; Pablo Vergne de El Retablo; Miguel Oyarzun de El Chonchón o desde Galicia: Marcelino de Santiago Viqueira (Kukas); Carmen Domech; Inacio Vilariño; Andrea Bayer o Borja Insúa Lema

(Títeres Alakrán) y la lista sería larga, pero con estos nombres queremos dejar constancia de un importante repertorio variado, con una necesaria producción para jóvenes y adultos; la sorprendentes propuestas no están solo en los textos sino también en las puestas en escena, técnicas de construcción y amalgama de estilos; personales unos grupales otros, que merecen ser tenidos en cuenta.

En cualquier momento podemos encontrar al doblar una esquina un teatro programando alguna de las obras o nombres que hoy fuimos mencionando:

...“Nadie” “Todopoderoso Ubu” “Juancito Romeo y María Julieta” “Los Beateres” “No te asuste mi nombre” “Tragedias de amor y cuernos” “Un viaje al país de Cortázar” “Desconexion” “La increíble historia de la nariz del Sr. Freud” “Noha, uy, uy, uy” “La osa estelar” “Picassos animados” “Coktel” “Sopa de Ladrones” “Sarustio” “Desde el altillo” “Gaia-Baba” o “La luna como testigo”...

Saquemos la entrada y abramos los ojos y el corazón a un teatro de Títeres, Marionetas, Objetos y Formas Animadas que nos van a sorprender y a dejarnos con ganas de más, de mucho más.

-EL ACTOR FESTIVO-

Misael torres

Investigación acerca de la creación de un **Sistema** para formar actores y actrices que representan al aire libre. Memoria De Un Proceso.



FOTO 1: Grupo Ensamblaje – Teatro

Obra: Historia Del Soldado Que Ayer Llegó De La Guerra

Director: Misael Torres

(Archivo particular del Grupo)

I

EL UNIVERSO DE LA FIESTA

Entré al universo de la fiesta en 1984 cuando llegué a Riosucio, Caldas donde celebraban su carnaval. Este Carnaval es más conocido como El Carnaval Del Diablo de Riosucio.

Llegué a esta población cumpliendo con mi objetivo de recorrer el país por su geografía festiva contando e inventando historias en plazas y calles, atrios de iglesias, escenarios deportivos, al aire libre. Tuve la oportunidad de estar antes de la consumación del evento. Fui testigo privilegiado de los últimos tres meses antes de la realización festiva.

La primera impresión contundente fue apreciar y percibir que toda la población estaba involucrada en el evento. Era como si estuvieran preparando una Gran Obra De Teatro. Los ensayos de músicos y cuadrilleros comenzaban tipo 8 p.m. y duraban hasta el amanecer.

Debo aclarar que la preparación de este carnaval riosuceño, dura dos años. El evento es bianual.

Lo otro que llamó mi atención fue que el protagonista de esta festividad era el Diablo. Pero un Diablo con una fuerte carga simbólica que rompía con todos los paradigmas que hasta el momento yo conocía sobre el Diablo como símbolo del mal en las culturas Judeo-Cristiana e Islámicas.

Esta transgresión simbólica fue una constante en diversas festividades en las que he estado en algunas como participante directo y en otras como testigo que va recogiendo saberes, músicas, danzas, imágenes, amores y desdichas de personajes nacidos en el fondo de la ingeniería popular.

La otra circunstancia que se hizo visible y que se convierte en una ley de sobrevivencia es la de ver el escenario de la fiesta, múltiple y diverso como un espacio en donde ofertar nuestros productos creativos y formativos. De ahí a consolidar un proyecto estable para un grupo de creadores como el que me acompaña y coordino, fue un salto. Nos comprometimos a buscar en la fiesta aquello que brotaba como una fuente inagotable; la expresión popular: Teatro, danza, música, canto, tradiciones orales cantadas y contadas, arquitecturas. El camino fue: Nada mejor que ir y participar en la fiesta popular para vivenciar este espacio que se abría ante nuestros ojos y nos indicaba un camino: Si quieras conocer el alma de un pueblo, su memoria, su identidad celebra con él y entenderás que la fiesta no es solo el jolgorio de gente que baila, bebe, enamora y ríe, sinó una estructura de pensamiento que rige el “Tiempo Festivo”, donde el punto de encuentro es eliminar la “Crisis De La Presencia Colectiva” y ejercer el principio de alteridad a partir del goce, el juego, lo prohibido y las tradiciones como un espacio de auto-reconocimiento y de reconocimiento con sus “otros” que habitan el mismo territorio. Estas reflexiones sobre la práctica festiva me han permitido visualizar la estructura sobre la cual se sostiene El Carnaval, La Fiesta Popular.

LAS CUATRO COLUMNAS SOBRE LAS QUE SE SOSTIENE LA ESTRUCTURA FESTIVA

SON:

1. EL GOCE COLECTIVO: Esta columna se erige sobre el disfrute colectivo. Gozar es el verbo que se conjuga todo el tiempo. El gozo colectivo es una carga fuerte de energía que coloca a la población en realidad acrecentada. Estimulada por el baile, la música y los goces prohibidos, toda la comunidad se entrega al disfrute de los sentidos: Oír, ver, oler, degustar y tocar. Sin lugar a dudas el goce colectivo resuelve **La crisis de la presencia colectiva**.

2. EL JUEGO: Es la convención aceptada en el tiempo y territorio festivo para comunicarse.

El juego es el **Lenguaje** que los participantes de la festividad utilizan para comunicarse. De ahí derivan ricas y variadas formas expresivas que dan origen a las pantomimas primigenias, a las danzas dramáticas y a los juegos escénicos. Juegan también con las palabras e inventan juegos que solo se ejecutan en tiempos de la fiesta como el juego de la vaca – loca que consiste en un armazón de caña o madera, o varilla de hierro con cabeza de vaca y cuernos llameantes. El juego consiste en “Torear a la vaca loca”, que es, un manejada por una persona que embiste a los “toreros” con sus cuernos de fuego. El uso de chanzas, burlas, parodias, engaños, está permitido. El juego es sinónimo de fiesta y todos están de fiesta.

3. LA MEMORIA: No hay carnaval, o fiesta popular que no sea un espacio donde la memoria se expresa: Memoria histórica, mítica, cultural, política, social, todas las memorias que componen el tejido social de un pueblo, una comunidad, una región, una nación, se expresan y sintetizan en el universo de la fiesta. Fiestas profanas o sacras, carnavales, reflejan el espíritu lúdico y creativo de las comunidades que los realizan y representan.

4. LA TRASGRESIÓN: Es una condición del Carnaval, que hace también su presencia en la fiesta popular.

El Carnaval, es por excelencia, el espacio, el tiempo, donde se permite ver y aceptar el mundo al revés: El loco es Rey y el Diablo baila con las once mil vírgenes.

Todo lo que regula la moral y la ética sucumben al torrente del libido y humor que fluyen en la festividad. Entre más inteligente sea la trasgresión mayor será su impacto en el inconsciente colectivo y el humor como compañero incansable de la acción transgresora crea situaciones y acciones que solo son posibles en el espacio y el tiempo de Carnaval, como el entierro de Joselito Carnaval en Barranquilla. El origen del Carnaval es incierto. En occidente las primeras referencias son los griegos con las Dionisiacas orgías bebidas y comidas. Pasan a Roma y se llaman bacanales. Los romanos también hacen las Saturnales e introducen carrozas y máscaras, mascarones, danzantes y músicos. Estas expresiones de las Saturnales llegan a Francia e Italia y nace el carnaval europeo del medioevo. Estas fiestas paganas son adoptadas y transformadas por la iglesia católica quien determina el tiempo del carnaval: Antes de la celebración del martirio de Jesucristo – 40 días antes de

semana santa. Por lo general casi todos los carnavales se rigen por este calendario gregoriano y solo algunos se realizan en otras fechas como el Carnaval de Blancos y Negros en Pasto y el Carnaval de Riosucio- Caldas.

Es en este recorrido por la geografía festiva de Colombia y otros países de América donde he ido descubriendo un nuevo escenario para la representación escénica.

En este mapa festivo del país me he encontrado con “actores” naturales sin formación profesional que han creado “personajes” perdurables para la memoria colectiva, personajes como María Moñitos del Carnaval de Barranquilla, Tatinez Matachin Mayor de Riosucio, o la Familia Castañeda en Pasto, son dignos ejemplos de cómo la festividad produce en su útero “embriones” de personajes que al nacer en el territorio de la fiesta, se irán formando, cualificando hasta encontrar su madurez escénica con su presencia infaltable en la celebración festiva.

Es, en este territorio del Universo Festivo donde dirijo mi atención como creador del teatro y elijo transitar por este sendero, buscando en las raíces de la expresión popular ese sello indeleble que da la identidad de un pueblo, de una nación, un territorio.

En el territorio de la fiesta nacen, crecen, se transforman y develan los signos de identidad de lo que somos, fuimos y tal vez seremos. Por eso en este camino hablo ahora del actor festivo, un actor, una actriz, preparados para representar en los fragores de la fiesta. Y aquí comienza este transitar respondiendo a la pregunta que da origen a esta experiencia:

¿Cómo preparar actores y actrices que realicen su trabajo, que representen en los espacios de la festividad?

II

LA JUGLARIA

Un día después de muchos años de caminar por los caminos del teatro, me di cuenta que mi verdadera vocación era la de contar historias. Decidí entonces recorrer los caminos de la Juglaría y descubrir en este hacer, el arte de contar historias.

Creo que la aventura humana no se funda en la escritura, sino en la palabra. La palabra, es el fundamento de la verdadera humanidad.

En el principio fue el verbo y el verbo se hizo hombre. Entre la palabra pronunciada y el acto no había distancia alguna pues el poder hacer por medio de la palabra es un atributo especial de los Dioses. La Juglaría es un arte que para un actor o actriz que represe en espacios al aire libre debe conocer practicar y ejercer como parte de la preparación para actuar en espacios al aire libre. Esta vivencia indudablemente hará reflexionar y potenciar las “herramientas” que se utilizan para ejercer nuestra profesión de actores y actrices. En el sistema del Actor Festivo, la Juglaría es un medio hacia la creación del personaje. Por eso, en el Grupo Ensamblaje, agrupación con la que he desarrollado la investigación sobre el tema en cuestión desde hace ya 36 años, es una de las facultades que nuestros actores tienen que desarrollar y practicar: El arte de contar historias.

Una de las características principales para ser juglar es la de tener vocación de caminante, alma de viajero, o como las botas de aquel cuento del siete leguas, alas en los pies, corazón de pájaro. Nos gusta conocer y viajar por lugares en donde suceden cosas interesantes.

Por eso nos gustan las fiestas, las ferias y los carnavales porque allí suceden cosas dignas de conocerse y de convertirse en cuentos. En estos eventos y lugares conocemos cómo es el alma de un pueblo, cómo celebran sus juegos y ceremonias, cómo hacen sus máscaras, cómo hacen sus versos, cantos, trovas y poemas, pastorelas y músicas: cómo confeccionan sus disfraces, qué beben, qué comen, y ¡Ah! Algo muy interesante: cómo bailan.

Por eso, los verdaderos juglares son hijos de la fiesta y allí, en el vientre de la celebración inventan e improvisan sus actuaciones. Improvisan, viene del verbo improvisar. La improvisación es otra de las condiciones fundamentales para ser juglar, tenemos que improvisar porque el juglar tiene que practicar el arte de la improvisación. Improvisar no es como mucha gente cree, hacer algo rápido, mal hecho, no. Improvisar es un arte que suma muchos recursos y años de experiencia para poder contar una historia bien contada que nazca de la improvisación.

Hay Juglares que bailan, cantan, miman, declaman, actúan y al sumar todos estos recursos, tras muchos años de práctica dan como resultado hermosas ceremonias de la palabra donde se cuentan historias que vivirán para siempre en el corazón de los humanos. Como Homero el mítico rapsoda ciego, que tocaba su lira y en sus cantos narraba la Guerra de Troya, popular por sus héroes como Aquiles, Ulises y Héctor.

O como los bailarines sufis de la Antigua Arabia, que dicen –eran capaces de bailar sobre su propia sombra mientras contaban los acontecimientos de otros pueblos. O como los juglares de la Edad Media que iban de pueblo en pueblo inventando el arte de los saltimbanquis y pregonando las noticias del día. A nivel popular lo primero que registra la antigüedad europea es el mimo, o sea, el relato sin palabras, la pura gestualidad dramática. La palabra entró en esta tradición por medio del cantar cortesano de la Alta Edad Media, y tal cruce dio nacimiento al juglar. Se trató de un encuentro forzado, pues como consecuencia del renacimiento carolingio y de la influencia clerical, los poetas y cantores cortesanos fueron expulsados de los palacios de la aristocracia, y al caer en los espacios populares debieron enfrentar la competencia de los mimos. Para poder rivalizar con ellos incorporaron sus técnicas narrativas, yendo incluso más allá. Las dos corrientes se fundieron de este modo en el juglar, el que no es sólo poeta y cantor sino también músico y bailarín, cómico y dramaturgo y hasta acróbata, payaso y domador de osos.

Hubo al menos dos tipos de Juglares: el lírico y el épico. El lírico es recitador de versos ajenos, el épico es el juglar de gestas, el más popular, asumió la función social de enseñar la historia y fortalecer un sentimiento de identidad colectiva; fue un juglar de gesta anónima – como casi todos– quien escribió el Mio Cid, hacia el año

1.140, cómicos ambulantes, actores y juglares funden a su vez sus oficios y legan, a la posteridad como patrimonio intangible de la humanidad “La Comedia del Arte”.

O como en América, donde los primeros juglares nacen en las comunidades indígenas y son los que ofician las ceremonias de la palabra donde se inicia a los niños y jóvenes en el conocimiento de sus costumbres, leyes y convivencia.

Entre los Incas, la historia íntegra y secreta solo estaba al alcance de una reducida élite, que accedía a la misma a través de los Amautas, especialistas de la palabra, alejados por el Inka en las “Casas del Saber”.

Entre los Aztecas el Cuicacallí era la gran escuela de los señores y sacerdotes donde estos aprendían el manejo del TecpillaTolli que era la lengua culta del poder, de la religión y de la literatura. De ahí surgieron los dueños de la palabra.

Entre los Chamacoco del Chaco paraguayo cualquiera puede contar un cuento, pero los mitos cosmogónicos sólo son narrados por los Konsaho, es decir, los chamanes que suelen atesorar una enorme sabiduría. Son los chamanes de nuestra América que a lo largo y ancho del continente su palabra sagrada fluye en la sangre como fluyen los ríos en las selvas donde habitan.

En África Occidental, se ha generalizado la figura del Griot. Los Griots son los historiadores de la aldea, los que registran, guardan y cuentan, valiéndose para ello de la música, la danza y también la mímica que les permite economizar palabras. Entre los bámbara de Mali se distinguen al menos cuatro tipos de Griots : Los “Fine”, que son genealogistas y preceptores de las familias principales: “Los Diéli”, palabra que significa “sangre” y que son los Griots por antonomasia, que cantan, recitan y cuentan; los ”Gawlo” ricos en innovaciones que preocupa a los tradicionalistas y finalmente los “Glaw” poseedores de un saber profundo y apegado a la verdad que no se abre a la risa y al juego ni tranza con la mentira. Existe entre los Peuls, pueblo de Etiopía, un Griot de bajo nivel que introduce en sus cantos y relatos; obscenidades y toda clase de groserías.

Los Griots Dogon se desplazan a caballo y cambian palabras por granos de cereales, de eso viven. Su concepción es de la palabra como grano que germina. Prefieren el maní que posee el aceite de la palabra. Según ellos, el buen narrador debe manejar las “ocho voces” propias de la dicción y el arte poético. Su palabra ha de ser dulce, limpia y corre con fluidez, sin tropiezos ni vacilaciones. Todo error en el encadenamiento de las frases y los episodios, cualquier retroceso y contaminación con otro cuento decepciona al auditorio. El relato debe ser completo, tener un buen cierre y no dejar la impresión de que le falta algo. La condición de Griot no suele estar abierta a cualquier tipo de persona, son “gente de regocijo que aleja a las fuerzas nefastas”. En China se privilegiaba a los ciegos como narradores. También eran en su mayoría ciegos “Los monjes del biwa que tocaban un laúd de cuatro cuerdas en Japón, cantaban hazañas de guerreros. Hasta los umbrales de la época contemporánea, Europa estuvo colmada de poetas, cantantes, narradores y actores ciegos tanto errantes

como sedentarios. Grandes poetas que cantaban y narraban sus hazañas fueron Homero y Milton, ciegos los dos. Milton narró a su hija para que le escribiera “El Paraíso Perdido”.

En Francia, el ciego fue de los últimos cantores de gesta. En Portugal, durante dos o tres siglos, los “Cegos da Feira”, recorrieron el país de feria en feria relatando sus historias y canciones. Tal vez, Saramago, el escritor portugués, sea heredero de esta memoria cuando en su novela nos relata las vicisitudes de unos ciegos “Elogio de la Ceguera”.

Estos “Cegos da Feira”, pasaron luego a Brasil tomando un gran arraigo en los sertones. Esta tradición se mantiene viva hasta hoy en ferias, donde cantan romances viejos y nuevos.

En Colombia, que es la nación de donde yo soy, son famosos los juglares de la Costa Caribe que llevan y traen las noticias del día o los acontecimientos, componiendo canciones y tocando el acordeón, como Francisco El Hombre, que dicen, derrotó al diablo tocando acordeón una noche en que el maligno con su canto hizo ocultar la Luna y las Estrellas; igual suceso ocurrió en la desembocadura del Río Changuí en la Costa Pacífica, cerca de Tumaco, donde Don Francisco Zaya, marimbero mayor y contador de historias en verso, derrotó al diablo tocando marimba. Son muy populares también los mentirosos montañeros del Gran Antioquia y los contadores de leyendas de aparecidos y embrujados de los Llanos Orientales y del Tolima.

Hoy, en pleno siglo XXI la semilla de la palabra hablada se ha multiplicado y pasa por una gama muy variada de narradores que ejercen desde lo urbano, guardando en la esencia sus historias ese cordón umbilical que nos liga a la tierra. Enrique Vargas, Jairo Aníbal Niño, Jaime Santos, Carlos José Reyes, y en las nuevas generaciones: Carolina Rueda, Hanna Cuenca, Pacho Centeno, Nicolás Buenaventura, Juan Carlos Grisales, Jota Villaza, Primo Rojas entre otros; destacan un fuerte movimiento que ha ido recuperando el ágora de la palabra compartida y las nuevas ceremonias de la palabra se ofician desde cualquier lugar en donde exista una persona que cuente y otra que escuche.

Sin lugar a duda y como juglar que he sido, doy fe y testimonio que no existe en América un lugar donde se le rinda tanto culto a la palabra como en Colombia. Extraña paradoja la de los colombianos que siendo tierra de narradores, cantores y poetas los graves problemas los resuelven a balazos. La Juglaría le aporta al sistema del Actor Festivo una herramienta fundamental: Un método para la creación del personaje, un espacio ritual donde la palabra activa la acción dramática y la convierte en un hecho teatral impregnado de los olores y sabores de la festividad. Le otorga un modo, un estilo, en la representación de personajes populares para la escena callejera, al aire libre. En la práctica de la Juglaría hemos realizado una indagación sobre fuentes orales, en diversas regiones del país, levantando un mapa de memoria viva que constituye la presencia de la memoria de los pueblos con sus creaciones, lamentos, dichas, luchas y esfuerzos.

EL ACTOR FESTIVO LO QUE HE VISTO

He visto obras de teatro al aire libre en donde algunos personajes han quedado en la memoria de este comediante de plaza: El burro, el gato, el perro y el gallo de los músicos ambulantes, del grupo Yuyaskani del Perú, El Pinocho y el Gepeto del grupo la Troppa de Chile, el pobre, la madre, la niña, la familia, del Álbum del Tecal, el Rambao del Teatro Anónimo Identificador de Manuel Zapata Olivella (q.p.d), el patrón, la obrera, el obrero en “Mimografías” del Teatro La Mama, los personajes populares de barrio barranquillero de la obra El Baile, del grupo Ay, Macondo, La Cabeza de Gukup y el Inventor de Sueños del Teatro Taller de Colombia, actores ambulantes y juglares que han hecho del espacio abierto su escenario.

¿Qué tienen en común trabajos tan distintos aparte de presentarse al aire libre? Tal vez, que, en la retina de la sensibilidad de este actor de teatro abierto, quedó el trabajo realizado por los actores para representar en un espacio tan difícil como es el escenario abierto. Vi actores que habían “construido” personajes porque fueron capaces de parar el tiempo cotidiano inaugurando el “tiempo de la escena” y ejercieron el noble oficio de la “transformación” ante mis ojos. ¿Cuál era su técnica? ¿En dónde residía el poder de los intérpretes? Conversé con muchos de ellos. Intercambiamos experiencias.

Los actores de Yuyaskani por ejemplo, tienen un entrenamiento corporal, musical y actoral muy disciplinado, con un estudiioso conocimiento de las expresiones populares de su país y esto hace que sus actores sean potentes en el momento de la representación.

El grupo Chileno tiene la herencia y la influencia del mimo, la pantomima, el clown, el teatro cómico y el trabajo de animación con objetos, experimentan con esta opción la creación de un comediante popular con capacidades para ofrecer en un espacio público un evento de grandes cualidades actorales.

En los montajes mencionados del Teatro Taller de Colombia, perdura el payaso Varadito creado por Mario Matallana, o a partir del esperpento, la alegoría y las máscaras lograron un impacto emocional-visual de grata recordación, siendo estos actores, pioneros en la creación de personajes parados sobre zancos. Eran actores y actrices con un fuerte entrenamiento corporal y acrobático, uso de mascarones, creando personajes como “tótems” vivos que se comunicaban con los dioses.

En la exploración del Álbum del grupo Tecal, se ven dos elementos interesantes a la hora de la interpretación actoral: La construcción plástica de la imagen del personaje y el carácter de “inmovilidad” que sugieren los mismos. Todo esto y el trabajo brechtiano de construir personajes que sean “mímesis” de la realidad social a la que pertenecen.

Los personajes populares como el bacán, la señora y el señor, la provocativa y todos los prototipos recreados por “Ay, Macondo” en su montaje El Baile, tiene como común denominador un minucioso estudio del gesto, el ademán y el movimiento con un fuerte entrenamiento en el danzón y los ritmos del caribe. Los actores y actrices lucen fluidos y a través de sus “personajes” bailan el drama de su vida.

Siento olvidar en este escrito el nombre del actor que interpretó a Rambao, la obra del Teatro Identificador, que dirigía Zapata Olivella presentada en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Este era un agricultor y vendedor callejero

dotado con la capacidad de convertirse “en otro” solo con el encanto de la oralidad y las disciplinas aprendidas de la vida como el baile y el canto.

¿Qué actor natural es capaz de ejercer nuestro oficio? El actor festivo por supuesto. Aquel que nace y ejerce en el vientre de la festividad. Estos son algunos ejemplos, de las muchas experiencias vistas a lo largo y ancho de la geografía teatral y festiva de este continente. Estos ejemplos de lo visto motivaron una pregunta que comenzó a tomar forma cuando representé en los espacios al aire libre: ¿Cómo formar actores que ejerzan su oficio en las calles, plazas, en el espacio abierto?

LO QUE HE HECHO

Con mi grupo Ensamblaje-Teatro he realizado una investigación permanente en torno a esta pregunta: Formar actores para representar en el espacio abierto. La pregunta se ha ido aclarando con el paso de los años y de algunos trabajos que han sido significativos a la hora de reflexionar sobre esta pregunta que repica incesante.



FOTO 2: Grupo Ensamblaje – Teatro Obra: Crucifixiones Director: Misael Torres
(Archivo particular del Grupo)

- **LAS TRES PREGUNTAS DEL DIABLO ENAMORADO.** Con esta obra los actores encarnaron personajes salidos de la imaginería popular. Para lograrlo nos fuimos a vivir a Riosucio-Caldas, durante un año. Allí se realiza una de las fiestas populares más importantes de Colombia, el Carnaval de Riosucio con su diablo como personaje principal, allí bebimos de la fuente popular e impregnamos a nuestros actores con el espíritu de la festividad, como el diablo que hizo Pacho Lozano.
- **MEMORIA Y OLVIDO DE ÚRSULA IGUARÁN.** Laboratorio creado en conjunto con otras agrupaciones teatrales y dancísticas conocido como colectivo Cien Años de Soledad. Indagamos en la creación de una estructura trágica-criolla a partir de la novela Cien Años de Soledad de Gabriel García Márquez, una anciana que recuerda antes de su muerte y un coro que activa un diálogo incesante. En esta

propuesta la voz del coro no es masa coral, el coro es la familia Buendía que recuerda la maldición de la sangre.

El laboratorio de creación de personajes fue arduo, arriesgado y de una entrega total. Me correspondió (fue el reto que me impuse) interpretar a Úrsula Iguarán. Durante un año presencie la muerte de muchas ancianas y exploré en el universo femenino de la matrona legendaria hasta lograr algo creíble: Que los espectadores no se dieran cuenta que Úrsula Iguarán era interpretada por un actor.

- **LOS DESPLAZADOS.** En nuestro espectáculo, la circunstancia estética es la calle, la plaza, la itinerancia, en correspondencia con la travesía y el delirio de la familia Buendía huyendo del terror y del destino. Con esta propuesta jugamos a construir pinturas vivas, actores que manejan un vestuario escultórico, son escenografías vivientes. Recordamos a la Mamasanta creada por la actriz Mérida Urquía y Arcadio el ciego interpretado por Gerardo Torres.
- **ÑAQUE, HISTORIAS DE PIOJOS Y ACTORES.** A partir del texto de José Sanchis Sinisterra iniciamos con el actor Carlos Gómez un laboratorio de teatro y trashumancia para crear a Ríos y a Solano, personajes cómicos ambulantes de la obra. El entrenamiento diario era recorrer todos los caminos del lugar donde habitábamos y mientras lo hacíamos íbamos conversando como caminantes del teatro y de la vida. Los personajes que creamos “nacieron en el camino” y en los ensayos al rayo del sol que hacíamos todos los días, ante los ojos complacidos de los vecinos donde residíamos: Taganga, población de pescadores a orillas del mar Caribe.
- **CRUCI-FICCIONES.** El viernes santo del año 1998 en la plaza de Bolívar de Bogotá, estrenamos este laboratorio donde el reto era encarnar personajes míticos de la creencia popular judeo-cristiana. Fue extraordinario sentir como en aquel contexto de la representación que iniciaba con una itinerancia, las personas se santiguaban y tocaban a nuestros personajes que eran revividos por “actores callejeros” que lograron “la encarnación” para hacer posible esta comunicación entre actores y público. Teatro sagrado al aire libre.
- **LA MALDICIÓN.** Nos preguntábamos como representar a Shakespeare al aire libre y surgió este trabajo que lo iniciamos a la orilla del mar. Es una versión para espacios abiertos de La Tempestad del autor inglés, estrenada en el Parque Nacional de Bogotá en

1990. Éramos tres actores (Pacho Lozano, Javier Montoya y Misael) y una muñeca en una botella. El espacio era una isla que recreábamos en una topografía natural que nos favoreciera y para Calibán cavamos un hueco de 2 metros de profundidad y allí lo pusimos a vivir. Fue un entrenamiento de alto rigor físico. Los tres actores que interveníamos teníamos que llenar el amplio espacio propuesto.

Acentuamos el laboratorio de creación en la voz, la producción sonora corporal, sus recursos para consolidar nuestros personajes, la voz de Ariel, la voz de Próspero, la voz de Calibán.

- **FAUSTO NUESTRO QUE ESTÁS EN LOS CIELOS.** Laboratorio de creación de personajes de una compañía de cómicos ambulantes que, con un tablado popular a la usanza de los cómicos de la legua, van de pueblo en pueblo representando comedias, farsas y sainetes. A partir del Fausto de J.W Goethe, creamos una reflexión sobre lo humano y lo divino. El laboratorio indagó desde el oficio del cómico ambulante, sus técnicas para la representación. Teatro de plaza.

Estos son algunos de los ejemplos que hacen parte de una producción incesante de 36 años de existencia de nuestra agrupación explorando los terrenos del teatro de la festividad y su intérprete, el actor festivo.

LO OBSERVADO

Cuarenta y nueve años de vida profesional en el teatro y todos ellos dedicados a la actividad escénica en la calle, amerita una reflexión en torno al teatro al aire libre y el oficio de los actores en esta circunstancia. Pensar por ejemplo en los actores de teatro al aire libre:

- Como formadores de nuevos públicos para EL teatro.
- Su permanente presencia en los eventos públicos.
- Como creadores de personajes populares en la dramaturgia colombiana.
- Como creadores de una dramaturgia con una fuerte influencia en las fuentes orales, la expresión popular y la carnavalesca.

Actualmente ninguna escuela de teatro en el país contempla en su plan curricular el teatro callejero, expresión artística y cultural de gran relevancia en el teatro colombiano.

Es paradójico, el teatro que nació emparentado con los rituales al aire libre –más antiguo que el teatro que se oficia en los edificios diseñados para su representación hoy día-, no encuentra su espacio y sus actores navegan como diría Eugenio Barba, en una canoa de papel.

Por eso saludamos con beneplácito la opción de estimular la creación de un Semillero de Investigación y Creación en Artes Escénicas Al Aire Libre perteneciente a la Escuela de Teatro del I.P.C. porque al hacerlo, el I.P.C. como salvaguarda y memoria de las tradiciones y expresiones populares propone un teatro popular contemporáneo y a esto apunta el I.P.C. en coherencia con su postulado pedagógico.

IV

-LAS CUATRO CLAVES DEL ACTOR FESTIVO-



FOTO 3: Grupo Ensamblaje – Teatro

Obra: Las Tres Preguntas Del Diablo Enamorado

Director: Misael Torres

El reto de investigar las relaciones entre teatro y festividad nos plantea la necesidad de un actor capaz de representar mientras transita por los fragores de la fiesta. Eso no es nada nuevo, siempre que un proyecto teatral investiga en determinada área surge la pregunta. ¿Qué tipo de actor se necesita? Esta pregunta ha aportado claves fundamentales para el arte del actor: Grotowsky y sus búsquedas antropológicas, Brecht y su actor comprometido, Stanislavsky y la búsqueda del “sí mágico”.

En el caso de la experiencia que al frente de Ensamblaje-Teatro he venido desarrollando en la cual indago en la formación de un actor festivo, preparado para actuar en los fragores de la fiesta, he sustentado esta preparación en el proyecto “Las cuatro claves del actor festivo”. Cuya estructura plantea:

- a. El Acecho.** Esta clave trabaja sobre las facultades del ataque: cuerpo y espíritu. El arte del acechador: Observar. El espíritu guía al cuerpo por los campos del entrenamiento. El entrenamiento debe ir encaminado a desarrollar los reflejos. Los reflejos desarrollados permiten llegar al movimiento. El no-movimiento es la condición para entrar en relax. El relax es la naturaleza del acecho, en sí mismo produce la tensión. El cuerpo se estira, salta corre, toma fuerza, se vuelve ágil. Un entorno natural proporciona el ambiente ideal para esta etapa. Cuando el cuerpo y la mente logran estados de vacío, allí nace el acecho.
- b. El intento.** El intento es la batalla, acción pura. Contrario de lo que parece (la mera intención), el intento simboliza la imagen de la acción. Podría asociarse con la acción de improvisar o la representación realizada. El intento contiene la práctica creativa. Allí se develan los misterios de la creación escénica. El intento proporciona la materia prima. La materia prima se cualifica con la espera.
- c. El Saber Esperar.** En este proceso de esperar el actor festivo debe descubrir las leyes del movimiento: fuerza, técnica y espíritu. En la música la expresión se realiza con los sonidos; en el teatro, con el movimiento. Cuando se descubren esencialmente las leyes del movimiento, el actor festivo entrará a recorrer los caminos del saber esperar, es el momento en que el proceso del actor se potencia y se cualifica. En la espera se comprende la calidad del saber esperar.
- d. El Actuar a Tiempo.** Actuar a tiempo es impedir que una burbuja de distracción se cuele en el momento en que reflejo y acción son un mismo tiempo. “Un actor debe tener una naturaleza apta para la excitación de los reflejos. El que no posea esta aptitud no sabrá ser actor...”-dice Meyerhold. Es imposible racionalizar el reflejo de transmutarse. La transmutación alquímica donde cuerpo y espíritu sufren el cambio producido por la excitación de los reflejos, creando un tiempo, espacio, mundo y movimiento que son única y exclusivamente de la identidad creada. Actuar a tiempo es lograr eliminar el análisis. Su método es la síntesis. He aquí un gran secreto.

Durante varios años he venido trabajando con actores de diversas procedencias, desarrollando estas cuatro claves con ejercicios que dotan e instrumentan al actor para la acción escénica festiva.

El sistema de contar la historia como una vía para la construcción del personaje, la exploración de las facultades de la oralidad y la acción escénica se ha ido definiendo como un método para la construcción de personajes. Sí un método. Un modo de enfrentar la creación del personaje. Al descubrir las leyes que rigen la oralidad y el acto mismo de contar, considero que el actor que trabaja en los fragores de la fiesta debe ser un contador de historias. El teatro de la festividad debe ser un archivo de memoria viva y el actor festivo deja testimonio de ella; el actor es el guardián de la memoria.

Tal como los maestros de los teatros de tradición que transmiten su conocimiento a través de generaciones, cambiando con la época sus formas de relacionarse con el público, pero guardando siempre el secreto aroma de una historia bien contada.

La estructura actor-actuante, actor-personaje, se desarrolla en una dualidad que persigue un objetivo. El arte de contar una historia. La función poética en los actos del habla, la precisión en el gesto y el ademán creado, y la significación de lo que se cuenta, tanto para el público como para el que realiza la historia, fundamentan esa condición de preparar actores cuya escena sea la fiesta.

LA CREACIÓN DEL PERSONAJE. Laboratorio que desarrolla el método del actor festivo, en donde el actor transita de la oralidad al hecho escénico. El actor recorre los caminos de la oralidad y a partir de ahí forja su propia historia del personaje que va a representar y cuenta su historia en un ejercicio de oralidad escénica. El actor a partir de la premisa de “entrar en estado dramático”, indaga en la improvisación, acciones y aspectos del mundo del personaje que él ha creado, desde la oralidad. En este laboratorio irá creando un escozo físico y psicológico del personaje. A partir de este ejercicio cotidiano, el actor estará en capacidad de realizar el ejercicio final de actuación así:

- a.** El actor cuenta a través de la narración oral la historia del personaje que él va a representar en 45 minutos, luego en treinta y al final en quince minutos.
- b.** El personaje creado, cuenta a través de la narración oral su propia historia. En los mismos límites de tiempo que el ejercicio anterior.
- c.** El personaje cuenta a través de la narración oral, la historia del actor que lo representa en treinta minutos.

Así se irán develando las líneas y el estilo de actuación que este teatro popular al aire libre necesita: de la máscara prototípica al personaje de riqueza psicológica y social.

Desde el 2019 La Escuela De Teatro del I.P.C. ha venido realizando ciclos, talleres y experiencias creativas en torno a los postulados del actor festivo y su sistema de preparación de actores y actrices “Las Cuatro Claves Del Actor Festivo”. En el marco de esta investigación El I.P.C. explorará los postulados del Maestro Manuel Zapata Olivella y su Teatro Anónimo Identificador que busca la creación de un teatro popular nacido en las comunidades agrarias populares. Como comparsa de Diablos, Matachines y Saltimbanquis así vamos dejando la huella de los cómicos ambulantes en los albores del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- Henri Bergson: La risa, ensayo sobre el significado de lo cómico
- Estudios de psicología primitiva. Bronislaw Malinowski
- Carnaval – Humberto Eco, V.V. Ivanov y Mónica Rector
Ediciones – Fondo de Cultura Económica México 1984
- Manual del pensamiento mágico y la creencia popular de Renato Cárdenas Álvarez - y Catherine Grace Hall
Ateli - 1996 – Castro –Isla Grande Chiloé – Chile
- Cantares Al Diablo – Aproximación histórica al Carnaval de Riosucio
Editores: Héctor Jaime Montoya
Arcesio Zapata Vinasco
Ricardo Aricapa- 1985 – Imp. Deptal de Caldas
- Historia del Actor: Tomos I y II – Jorge Dubatti – compilador
Ediciones Colihue Teatro – 2009- Buenos Aires
- El Teatro Medieval – Francesc Massip
Editorial Montesinos – 1992- España
Celebración del lenguaje – Adolfo Columbres
Editorial Colihue – Buenos Aires