

El teatro callejero y la búsqueda del teatro popular en Colombia¹

Fernando González Cajiao

Las tradiciones populares nunca han interesado a las "clases dirigentes", dice categóricamente la directora de teatro Rosario Montaña en su estudio titulado *El teatro en Colombia y las tradiciones populares*. Y en este punto están de acuerdo quienes se han interesado por rescatar el enorme acervo de tradiciones populares en Colombia, como Javier Ocampo López, Glorias Triasna, Octavio Marulanda, Manuel y Della Zapata Olivera, Nina S. de Friedemann, Juan Monsalve, Jairo Santa o Enisberto Jaraba, además de la mayoría de los grupos teatrales callejeros que trabajan hoy en día en Colombia.

Y es que, como señala Javier Ocampo López en su libro *Las fiestas y el folclor en Colombia*, las tradiciones populares son así denominadas justamente porque no han sido institucionalizadas por el estamento social dominante, porque son una "subcultura", porque hoy en día apenas empiezan a ser conocidas y consagradas "oficialmente"; Es por ello que las llamamos "populares", en oposición a las "institucionales" u "oficiales"; aunque no se puede deducir que las tradiciones populares tengan que ser menospreciadas por la cultura oficial como condición para que existan, quizás sea justamente esa falta de atención institucional, esa gran libertad con que se han manifestado, lo que les confiera el interés de ser un testimonio cultural auténtico, espontáneo y libre; es posible preguntarse si, con la intervención de los estamentos institucionales estas tradiciones populares no hubieran justamente perdido su propia identidad, ya que la autonomía, la espontaneidad y la libertad son atributos fundamentales de la cultura popular.

Colombia, como señala igualmente Javier Ocampo López, se destaca en el concierto mundial por el gran número de fiestas populares que realiza: "Es una nación en donde sus ciudades, pueblos, aldeas y veredas hacen muchas fiestas, carnavales, bazares, jolgorios, luminarias, velorios,

¹ Este texto fue anteriormente publicado en el libro *Teatro Popular e Callejero Colombiano* con el título *el teatro callejero y la búsqueda del teatro popular* editado pelo Grupo Teatro Taller de Colombia con el apoyo de la Colcultura e Editorial Magistério de Bogotá en 1997. La versión aquí publicada es una adaptación que propone una visión panorámica del tema.

negreras y otras manifestaciones de la alegría popular", nos dice.² De manera que las fuentes en que ha bebido y puede beber hoy en día el teatro callejero Colombiano, que desea acercarse a esos gustos festivos de nuestro pueblo, son extremadamente ricas y complejas, quizás imposibles de clasificar en su totalidad.

Pero debido al desprecio tradicional con el cual las clases dominantes han mantenido a las representaciones populares ya que, en buena medida, son supervivencias de costumbres no occidentales, el teatro Colombiano parece dividirse, desde la conquista española, en dos vertientes: Un teatro oficial, perteneciente a los estratos dominantes, con origen en la metrópoli y que luego será copia casi fiel de los moldes desarrollados en Europa o en los Estados Unidos; este teatro se desarrolló, por un lado, sobre la base de los patrones de creencias católicas, con el objeto de convertir a los pueblos sometidos y, por el otro, entre los círculos sociales dominantes, representándose, por lo general y sobre todo, a partir de la construcción de los primeros "coliseos" o teatros sólo a finales del siglo XVIII, en lugares sólo accesibles a esa clase social, con un público del mismo estrato, escaso y escogido, conformado la mayoría de las veces por "intelectuales" y "conocedores". Este tipo de teatro, cuya herencia es hoy fundamentalmente el comercial, se sigue haciendo en salas que limitan su público no sólo por razones económicas, sino también sociales e ideológicas.

Por otro lado, una vertiente popular, alejada de los cánones estéticos oficiales y de la moda, desarrollada ya fuera entre grupos indígenas que siguieron siendo más o menos fieles a sus antiguas creencias y costumbres, o que asumieron como propias mestizándolas las tradiciones ibéricas, por grupos *negros*, que conservaron algunas de sus tradiciones africanas y las mezclaron con las del Nuevo Mundo; o por comunidades *mestizas* que crearon nuevos géneros espontáneamente, por una necesidad siempre humana de teatralizar. Este teatro se representó generalmente en áreas abiertas a todo tipo de público, con ocasión de ciertas festividades que eran permitidas, toleradas o incluso, en ocasiones, estimuladas por las clases dominantes, en especial las eclesísticas, en ocasión de desfiles, procesiones, carnavales o festejos religiosos y civiles; muy a menudo estas representaciones cubrieron tradiciones y creencias fundamentalmente paganas con un traje occidental cristiano; sólo hasta la segunda mitad del

² Javier Ocampo López, *Las Fiestas y el folclor en Colombia*, Ed. El Áncora, Bogotá, 1990.

siglo XX esta vertiente popular del teatro ha llamado la atención de algunos teatristas "cultos", que buscan fundamentar su arte en estas raíces, tanto de aquellos grupos que representan en recintos cerrados, como de gran parte de los actuales grupos callejeros, grupos que, al mismo tiempo, tienen conocimiento y contacto con la cultura "oficial" e internacional, logrando una síntesis entre estas tradiciones y las técnicas más modernas del teatro contemporáneo.

Las tradiciones teatrales populares habían sido, como hemos dicho, primero las *indígenas*, autóctonas del continente, luego las *negras*, llegadas con los esclavos africanos, y finalmente las *mestizas*, que habían surgido de la fusión de los tres grupos étnicos. Algunos rituales indígenas sobrevivieron en forma mestiza a través de toda la colonia y aun hoy se representan; los rituales negros no sobrevivieron puros, se dieron en forma mestiza y mulata no solamente en los carnavales que se celebran en muchas localidades del país, sino en otras representaciones de tipo folclórico, los dioses indígenas o negros, que se veneraban en estas ceremonias, asumieron la mayoría de las veces la figura de un santo patrón tomado del Cristianismo, para poder sobrevivir sin que fueran atacados por los estamentos dominantes.

A mediados del siglo XX, especialmente con el advenimiento del movimiento teatral de los años sesenta, que confrontaba el teatro comercial anterior, debido, sobre todo, a su característica forma extranjerizante y elitista, se despertó la inquietud por hacer un teatro popular y estas tradiciones, poco a poco, han despertado cada vez más el interés de los teatristas. Hay personas y grupos pioneros en el despertar de ese interés que mencionaremos a su turno. Es indudable que muchos grupos callejeros nacidos posteriormente (décadas de los ochenta y noventa), también siguen esta tendencias, penetrando a veces con mucha mayor profundidad y originalidad en estas tradiciones, dejando así lo puramente folclórico y pintoresco, como lo eran, hasta cierto punto, en los primeros intentos por hallar estas raíces populares del teatro Colombiano, para transformarse, en ocasiones, en experimentos formales que involucran las últimas técnicas del teatro universal, incluyendo no sólo las europeas, sino también las asiáticas.

Parece pues necesario empezar este estudio detallando cuáles son esas tradiciones populares que sobreviven, las indígenas más o menos puras, las negras, las mestizas, luego las que fueron estimuladas por las Iglesias; a este respecto, se desarrolló en Colombia desde el siglo XVI y sobrevivió hasta muy recientemente, un teatro destinado específicamente

a la conversión de indígenas, es decir, un teatro misionero; de este teatro, sin embargo, prácticamente nada se ha rescatado, como veremos en su lugar; pero sí perduran todavía, en ocasión de ciertas fiestas religiosas cristianas, como la Pasión de Cristo, los Reyes Magos, la Navidad, algunas representaciones teatrales religiosas que tienen su relación con el teatro misionero; y, finalmente, será necesario aportar algunos datos sobre los grupos que en la actualidad se dedican al teatro popular, en particular al teatro callejero.

Representaciones indígenas precolombinas

Es un hecho comprobado que los indígenas americanos, en general, disfrutaban mucho del teatro y que las grandes civilizaciones americanas, aztecas, mayas e incas, lo tuvieron y desarrollaron en formas extraordinarias. De ello son testimonio las obras sobrevivientes, todas ellas realizadas en espacios abiertos: *El Rabinal Achí*, de los mayas, el *Ollantay* de los incas, el *Güegüense o Macho Ratón* de Nicaragua. Jairo Santa, ha hecho llegar a mis manos el precioso texto de una obra azteca, titulada *La y sus cuatrocientos hijos*, aparentemente parte de una obra mayor dedicada al dios Huitzilopochtli, guía de este pueblo en su peregrinación desde Aztlán hasta el Valle del Anahuac. Esta pequeña obra, curiosamente, fue publicada en Barranquilla, en una edición hasta el momento rarísima.³

En lo que a Colombia se refiere, sólo a través de los cronistas podríamos constatar si ese teatro precolombino existió. En el centro de nuestro país, en los actuales departamentos de Cundinamarca, Boyacá y Santander, los muisecas dan testimonio de su afición histriónica con la existencia de numerosos bailes, ceremonias rituales, desfiles, procesiones y peregrinaciones, que no carecen de elementos teatrales importantes; en lo que al teatro callejero se refiere, es casi increíble hallar el siguiente dato, aportado por Lucas Fernandez de Piedrahita, que muestra la calle como escenario de la siguiente representación:

³ Hay una nota al final de la obra que dice: "Esta extraña historia de *La y sus cuatrocientos hijos*, también conocida bajo el título de *Canto de Huitzilopochtli*, pertenece al ciclo tenochca. Su texto, tomado de los códices Durán y Ramírez, fue vertido a nuestro idioma por el indigenista mexicano Angel Garibay y aparece publicado en su estudio sobre la épica Náhuatl. La versión que se transcribe, en adaptación de Mario B. de Quirós, es un fragmento de la antiquísima pieza teatral y aparece en el folleto *Primeros cantos de América*, Graficas Mora y Escofet, Barranquilla, 1955, ps. 21 y 22".

...en el pueblo de Tenjo, en el sitio del Palmar, está una carretera bien derecha que baja de lo alto del monte (...) estas carreras o calles eran entonces los teatros en que celebraban sus fiestas con entremeses, juegos:" danzas al son de sus rústicos caramillos, ostentando cada cual su riqueza en el arreo de plumas, pieles de animales y diademas de oro; y cuando ya llegaban al remate de la carrera, hacían ofrendas a sus idolos, no sin gran desperdicio de sangre humana, pues para este fin ponían sobre las govias de aquellos mástiles que referimos al capítulo antecedente, alguno de sus esclavos vivo y ligado, a quien, disparando los de la fiesta muchas tiraderas, lo maltrataban y herían hasta quitarle la vida desangrándolo, con fin de que la sangre cayese sobre muchas vasijas que diferentes dueños ponían al pie del mástil, y con la que recogían aquellos que tenían suerte de que en las suyas cayese, coronaba la ceremonia de su sacrificio ofreciéndosela al demonio, y se volvía (con el mismo orden y forma de los juegos y danzas que llevaron) a la casa y cercado del cacique, de donde tenía principio la carrera, el cual los despedía con muchos favores de palabra, alabando en algunos la gala, en otros la destreza y en todos el buen celo.⁴

Como vemos, en estas ceremonias existían los "vestuarios" (la gala) y la "actuación" (la destreza), que el cacique premiaba al final del festejo y desfile. Antecedente insospechado del teatro callejero colombiano que se remonta a los tiempos precolombinos. Pero hay otros rituales muisca aun más elaborados, como los que referimos en seguida.

La ceremonia del Huan de los muisca⁵

Esta ceremonia se basa en un mito sobre el origen del hombre, según una leyenda que decía que, al comienzo de los tiempos, el cacique de Ramiriquí y el de Sogamoso habían creado al hombre y a la mujer, al primero de barro amarillo y a la segunda de una caña hueca; luego estos dos caciques subieron al cielo y se transformaron en el sol y la luna, a los

⁴ Lucas fernández de Piedrahita, *Noticia hiditorial de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*, Ediciones de la Revista Jiménez de Quesada, Editorial Kelly, Bogotá, 1973, Tomo I, capítulo V, p. 219.

⁵ La ceremonia del Huan es descrita por Pedro Simón en su crónica *Noticias Historiales*, publicadas en 1953.

que los indios tenían que adorar como dioses. La ceremonia se realiza hoy en día en Sogamoso cada diciembre, en conmemoración de ese mágico acontecimiento.

La ceremonia del Huan consistía en el baile de doce danzantes vestidos de rojo y uno vestido de azul; se acompañaban de instrumentos musicales y cantaban canciones que, según Simón, hacían llorar al público, con su alusión a la incertidumbre de lo que pasaría después de la muerte; conociendo los cantos aztecas de tipo metafísico que también manifiestan la duda sobre la vida después de la muerte, los muisca nos hacen pensar en una rica literatura que se ha perdido, porque no conocían la escritura.

La ceremonias del moja

Otra ceremonia era la del sacrificio del *moja*, quien era un joven de quince años que encarnaba al dios Bochica; el *moja* realizaba el mismo recorrido que había hecho Bochica en la tierra de los muisca, en una época remota que, según los arqueólogos, pudo haber sido alrededor del año mil de nuestra era; dios civilizador, Bochica les había enseñado a vestirse y a cultivar la tierra. Se dice que Bochica tenía barba blanca larga y se asemeja al dios Viracocha de los Incas o al Quetzalcóatl de los aztecas; la ceremonia se realizaba cada quince años, ya que entonces se cumplía un ciclo de tiempo, según la cronología muisca; al *moja* lo acompañaba otro dios llamado Nencatacoa Fú, dios de la chicha⁶ y de la embriaguez; el *moja* era un niño que en esa fecha cumplía exactamente quince años; como hemos dicho, era la personificación o encarnación de Bochica y los asistentes al desfile lo consideraban como tal; estaba adiestrado especialmente en el canto; Fú también cantaba, pero cosas completamente irreverentes y opuestas a lo que decía el *moja*; la procesión pasaba por localidades actualmente existentes en el departamento de Cundinamarca (Bosa, Tenjo, Tabio) y terminaba en Sogamoso, donde Bochica había fundado el sacerdocio, con el sacrificio ritual del *moja*, a quien se le abría el pecho desnudo para sacarle el corazón.⁷

⁶ Bebida alcohólica fermentada.

⁷ Obviamente, estos rituales desaparecieron totalmente con la conquista y sólo podemos conocerlos por las crónicas de Pedro Simón y otros autores, que no son muy explícitas. Javier Ocampo López nos habla también de una antigua tradición dancística entre los indígenas muisca de Tunja. Refiriéndose a las procesiones de Corpus Christi; ya en Las

Representaciones puras actuales

Representaciones guajiras

Roberto Pineda Giraldo⁸ divide estas representaciones en dos géneros: a) Juegos dramáticos improvisados, b) Representaciones cuya acción está estrictamente pre-establecida, y yo añadiría una tercera que llamaría c) representaciones épicas, sobre hechos que realmente han ocurrido, especialmente las guerras entre las distintas tribus guajiras.

Todas estas representaciones se realizan durante un festival llamado el *Baile de la cabrita*, en honor de Mareiwa, diosa de las lluvias. Curiosamente, y además de la danza, la música y el canto, comunes a todos los rituales indígenas, en ella participa también un Narrador.

El juego de las tortugas. Un ejemplo del primer tipo es el juego de las tortugas; los indios se dividen en dos hileras contrarias, que representan tortugas; cada hilera tira de su lado; tortuga que logre ser separada de su bando, pasa al lado del contrario; gana el juego el bando que tenga más tortugas.

Los tigres y los perros. Este es un ejemplo del segundo tipo de juego; hay una batalla entre tigres y perros, pero los tigres siempre deben salir triunfantes; parece que el tigre sigue teniendo un valor mítico (el célebre jaguar de los indios suramericanos, tan importante en la mitología del Perú y de Colombia); el perro podría representar el animal tradicional de los conquistadores, enemigo para el indio, porque estaba adiestrado para perseguirlos en la conquista.

El diablo y los indios. Esta es otra representación del segundo tipo, pero más rica y compleja, un indio cubierto con una manta negra representa al diablo, llamado Yorujá; cuando otro indio aparece paseando desprevenida, Yorujá lo toma con el pulgar y el índice por las narices y lo hace caer; este indio está muerto; así mata Yorujá a tres indios más; los otros

colonias escribe: *En Tuija los indios chibchas salían por parcialidades e interpretaban sus correspondientes danzas, entre las cuáles destacamos la Danza de las Cintas y las comunes Danzas del Corpus, con avances, retrocesos y golpes con garrotes en el suelo al son de flautas y tambores* (Ocampo López, 1990). Es posible que los golpes con garrotes en el piso que daban estos bailarines indígenas hayan sido la representación de alguna forma de ahuyentar los malos espíritus.

⁸ Giraldo estudió estas representaciones en un ensayo titulado "La magia como origen del teatro en la Guajira" y lo publicó en la Revista del Instituto Etnográfico Nacional n° III, en 1946, p. 120.

indios se rebelan contra el diablo y lo matan; el diablo desaparece de escena, pero al rato regresa, lucha y mata a todos los indios; el diablo se quita su manta y termina el juego (el diablo y la muerte son la misma cosa, porque la palabra es la misma). La obra, como vemos, es una danza de la muerte americana.

La guerra entre tribus. De representaciones de carácter épico es ejemplo la que representa el rapto de una mujer de una tribu por otra y la batalla que sigue entre los dos grupos; la utilería y las escenografías son elementos naturales, como pedazos de cardos que uno y otro grupo se lanzan. En estas representaciones se utiliza la música y la danza, y la acción es, en ocasiones, descrita por el narrador, como hemos dicho; las piezas no parecen haber sido contaminadas por el teatro español y, por lo menos hasta los años cuarenta, se conservaban intactas.

El Yuruparí del Amazonas⁹ – En una de las fiestas que aluden a este mito amazónico; en él se celebra la cosecha del chontaduro; sólo hombres se disfrazan de animales para esta ocasión y realizan, al entrar a la maloca, los gestos y actividades que corresponden a cada uno: el comején, la gaviota, el gallinazo, hasta que entran cien animales; entonces entra el pescado llamado Tori, que porta un gran falo; luego entran unos hombres disfrazados con cachos y llevando unas ramas con las que golpean el piso – como barriendo o espantando malos espíritus – a lado y lado del cuerpo; la danza termina con la noche. Se bebe mucha chicha y se masca coca.

Rito de la pelazón de los indios ticuna¹⁰ – El rito versa sobre la iniciación a la pubertad de la mujer ticuna. La niña es encerrada varios días y sólo su madre la puede atender, aunque también la asiste una vieja; el padre, mientras tanto, prepara la comida para la fiesta, que ha de durar tres días. La niña es arreglada para la ocasión, pintándola totalmente de negro, cubriéndole el cuerpo con plumas blancas y la cabeza con largas plumas de guacamaya que le cubren la cara. Los invitados llegan disfrazados de animales o demonios; imitan los animales y permanecen fuera de la maloca, en el patio, hombres y mujeres separados; la fiesta se inicia con el baile de hombres de distintas edades que llevan colgado de los hombros un tambor; hacen variadas figuras por todo un día. Posteriormente, sacan a la niña del encierro y preparan a un joven cantando el canto del pelazón. La vieja que

⁹ Narrado por Gloria Triana.

¹⁰ Narrado por Enisberto Jaraba.

atiende a la niña le arranca mechones de pelo hasta que sólo le queda el que tiene debajo de la corona de plumas de guacamaya. Varios hombres la levantan y dan vueltas con ella mucho tiempo, terminando por arrojarlas en un pozo, donde se baña, al salir cantan y beben largo rato, se retiran y ahí termina el ritual. Arrancar el pelo significa la muerte del cuerpo, mente y alma, para que la niña se reencarne en una mujer adulta y responsable. "Antes de pasar por este ritual, la mujer trae, desde su nacimiento, los pecados de la vida, y, por lo tanto, es necesario que se realice su purificación del cuerpo." Esta ceremonia equivale a una especie de bautismo.

Representaciones mestizas actuales

La danza de las Farotas – Se celebra en Talaigua. Hace parte del carnaval y participan 17 danzantes, todos hombres, disfrazados de mujeres. Tiene raíz indígena satírica; su argumento versa sobre las mujeres indígenas que se entregan al blanco atraídas por sus regalos, representados en la obra por sombrillas de colores y abalorios.

El milagro y las cargas – Se celebra en Valledupar, desde el siglo XVI, y narra un levantamiento indígena y un milagro de la Virgen; sus participantes son indios tupes y chimilas; se realiza el 29 de abril para celebrar la fiesta de la Virgen del Rosario. Se inicia con la misa, los indios vestidos con sus trajes tradicionales; se danza el baile de la culebra dentro de la Iglesia, acompañado con gaita, tambor y caracol marino; por la tarde, en la plaza, se representa el baile llamado *El milagro y las cargas*. Los personajes son un cacique, el capitán español, soldados de la guardia española, negros e indígenas tupes; los papeles son en su mayoría heredados dentro de las familias; la obra empieza con la entrada del español a tierra de los indios para apoderarse de su riqueza; tupes y chimilas se allan contra el español y deciden envenenar la laguna; los españoles beben en la laguna y se envenenan; los indios salen de sus escondites para rematarlos y aparece flotando en el aire una mujer vestida de blanco, que es la Virgen, y resucita a los españoles con una varita; pelean el cacique y el capitán español; el cacique muere, pero un guardia lo lleva delante de la Virgen y ella también lo resucita; la obra termina con el abrazo entre el español y el indio.

La danza de los Sanjuanes de los indios Kamsá del Putumayo – Se baila en la fiesta del Corpus Christi. Es de origen precolombino, pero ha sabido adaptarse y es aceptada por la Iglesia que ve en ella la representación de la degollación de San Juan Bautista. Los indios usan dos tipos de máscaras, una femenina (la luna) y otra masculina (el sol); para ellos la máscara

funciona como la manera de comunicarse con los antepasados, de manera que el sentido de esta danza es para ellos distinto al de los cristianos: la máscara se convierte en este ritual en la formas de evadir al blanco, se vuelve disfraz que oculta su verdadera función, el papel de conservadores de la identidad de los sanjuanes se patentiza quizás en el hecho de que, durante el carnaval, mientras todos los demás indios deben arrodillarse frente a las autoridades, sobre todo las eclesiásticas, en señal de sumisión y obediencias, los danzantes pasan indiferentes, sin siquiera mirar al obispo, se colocan aparte y permanecen de pie.

Danzantes de Males (nombre de tribu en Nariño) – Se realiza el día de la fiesta de San Bartolomé. Es de origen precolombino, se dice, pero se enmarcó dentro de las fiestas católicas; se realiza sólo con acompañamiento de flauta y tambor; su sentido simbólico se ha perdido; tiene una compleja coreografía dividida en 17 partes que alude míticamente a la serpiente (símbolo de la sabiduría para algunos pueblos indígenas).

Danzas y representaciones de origen negro

Mojigangas – Dice Gloria Triana que esta forma teatral nació entre los esclavos negros que vivían ya en la región de Sevilla, en España, cien años antes de la llegada de los españoles a América; esta misma aseveración es hecha por el investigador cubano Rine Leal en sus análisis de ceremonias antillanas; los negros de Andalucía salían enmascarados al carnaval, llevando muñecos o ídolos de madera, mensajeros de los espíritus, que ellos llamaban *mojigangas*; las *mojigangas* se convirtieron en un género de teatro independiente y así llegaron a América; su origen africano es indiscutible.

Mascaradas – La mascarada consiste, por lo general, en la encarnación física de una entidad espiritual (divinidad o antepasado); en el África se usaron las máscaras, pero, dice Gloria Triana, en América esas máscaras africanas (de marfil, metal o madera) desaparecieron totalmente; en estas representaciones hay una interacción entre los humanos y las divinidades; la danza del Congo, del carnaval de Barranquilla, tiene origen en esas mascaradas; los congos también portan fetiches, como las *mojigangas*; mucho del significado de estas antiguas danzas se ha perdido y ahora sólo son divertimientos; tampoco, dice Triana, sobreviven en Colombia (como en el Caribe y Brasil) los cultos a dioses africanos (santería, vudú y macumba).

Octavio Marulanda ha podido trazar la representación de *mojigangas* durante la colonia, en el área de Cali, en el Valle del Cauca; transcribe la

siguiente, de 1717: "A la noche entraron los indios vestidos a su usanza antigua e hicieron su máscara." Lo curioso es que aquí se habla de indios y no de negros. Habla Marulanda de tres tipos de mascaradas: una perteneciente a la jerarquía gobernante, otra a los mestizos y una tercera a los indios (no a los negros). El mismo autor halla que en 1746 se permitió una mojiganga con once capitanes para la proclamación del rey don Fernando. Define Marulanda la mojiganga como "una obra muy breve, destinada a hacer reír, con empleo de recursos propios de la farsa y de la pantomima, incluyendo los disfraces y las máscaras".

Representaciones de origen español – El teatro misionero

Me parece necesario referirme aquí, antes de hablar de representaciones más recientes, a ciertas noticias que permanecen hasta ahora en gran oscuridad y que podrían deparar muchas sorpresas a los investigadores si las buscaran con empeño. Me refiero a la existencia de un teatro misionero en Colombia, escrito en general por sacerdotes católicos pero actuado por indígenas, desarrollado a partir del siglo XVI, en forma similar, sin duda, a como ocurrió en México, Perú, Bolivia, Paraguay o Brasil; en dichos países, en efecto, se han rescatado algunas piezas teatrales de este género y, en México por lo menos, han sido publicadas; en Colombia, hasta ahora, sólo he podido recoger pocas noticias de su existencia, largamente presentida, aunque hasta el presente no he podido encontrar, en apoyo de estos documentos, ninguna obra de este género entre nosotros, si es que en alguna parte se conserva todavía; en México estas obras representaron argumentos relativos a la doctrina católica en lengua indígena, conservando muchos elementos del teatro medieval europeo, pero añadiendo, a menudo, otros que pertenecían a tradiciones indígenas locales que la Iglesia toleraba, apoyaba o incluso estimulaba. La existencia de este género teatral entre nosotros, desarrollado en las plazas frente a las iglesias de pequeñas poblaciones mayormente indígenas se debe en cierta medida a que, como se sabe, el indio americano fue en general reacio a adorar a sus dioses en recintos cerrados.

Carlos Arbeláez Camacho y Santiago Sebastián, en efecto, en el volumen XX de *Las Historias Extensa de Colombia* se refieren a estas representaciones teatrales en los siguientes términos muy escuetos:

El espacio abierto anterior al templo, atrio según el vocabulario mexicano, o plaza en nuestro caso, era de suficiente extensión como

para contener las grandes aglomeraciones de fieles y curiosos y para enseñarles allí mismo la doctrina. En muchas ocasiones, dicho espacio fue utilizado también para fiestas de carácter profano; en la Nueva Granada se llegaron a representar obras del repertorio del teatro teológico, siendo los actores los propios indios, adiestrados por los curas doctrineros.¹¹

Y luego sigue diciendo el primer autor citado, Santiago Londoño: "La plaza y las capillas posas fueron el escenario para las festividades y concurridas procesiones, en las que el ceremonial litúrgico dio espacio a los coloridos trajes locales, a los cantos y a las danzas".

Tópaga, población de Boyacá cercana a Sogamoso, fue encomendada a los misioneros jesuitas en la primera mitad del siglo XVII; luego permutaron esa misión por la de Pauto, en los llanos del Casanare, donde permanecieron hasta su expulsión, en 1767; así pues que el primer dato que nos llega del teatro misionero en Colombia pertenece a las misiones jesuíticas, aunque es casi seguro que otras comunidades religiosas (los agustinos, franciscanos y dominicos) también lo hayan realizado en otros o en los mismos pueblos en diferentes épocas.

El padre Juan Rivero, jesuita, autor del libro *Historias de las misiones de los llanos de Casanare y los ríos Orinoco y Meta*, escrito en 1736 y publicado en 1883 por la imprenta de Silvestre de Bogotá, nos dice que las capillas posas de Tópaga fueron construídas por el padre Francisco de Ellauri, gran aficionado a la música —que entonces no era ajena al teatro— para dar mayor realce a las procesiones religiosas; es por demás curioso que lo más probable es que haya sido, justamente, el padre Ellauri quien introdujera el arpa en Tópaga, instrumento exótico que pasó a ser típico en la música folclórica no sólo de los llanos, sino también del Paraguay, donde los jesuitas también tuvieron sus renombradas misiones guaraníes, un poco antes de las Colombianas.

El padre Juan Manuel Pacheco, S. J., es quien se refiere específicamente a la realización de representaciones de tipo teatral no solamente en Tópaga, sino también en la misión jesuítica de Fontibón. En efecto, respecto a la primera población, declara lo siguiente:

En marzo de 1642 tuvo lugar la solemne dedicación de la nueva iglesia, con ocasión de la llegada a Tópaga de una bella imagen de

¹¹ Arbeláez cita al Padre Juan Manuel Pacheco, S.J., *Los jesuitas en Colombia*, Vol. I, 1959, Bogotá, pp. 329-330.

María. Eran entonces doctrineros los padres Francisco Ellauri y Alfonso González... Al día siguiente, domingo, una procesión con el Santísimo recorrió la plaza, previamente adornada con arcos triunfales, en los que se exhibían las más variadas flores y los más extraños animales del bosque. Siete días duraron las fiestas, en las que alternaban las misas solemnes y los sermones con los "alardes" de los españoles, las comedias y los juegos de pólvora. En una de las representaciones se llevó a las tablas la vida de San Patricio. No faltó una discusión filosófica mantenida por unos niños educados por los padres. La fiesta terminó con la típica corrida de toros, en la que salieron al ruedo lucidas cuadrillas. Fiesta tal no la había visto jamás Tópaga.

Así pues que entre los primeros practicantes del teatro misionero en Colombia estaría quizás el propio padre Francisco Ellauri, aunque no consta que las obras se hayan debido a su pluma. El padre Francisco Ellauri había nacido en Villa de Leyva hacia 1602, entró en el noviciado en Santafé de Bogotá en 1621, se ordenó en Popayán y fue destinado a la doctrina de Tópaga; fue nombrado rector del colegio de Tunja entre 1655 y 1657 y entre 1660 y 1663; finalmente fue destinado a la misión de Ouayana, donde murió en 1665.

Los jesuitas, por lo demás, fueron grandes conocedores del muisca y en esta lengua adoctrinaron a los indios del altiplano, ya que las predicaciones hechas anteriormente en español no habían surtido efecto alguno para su conversión. Varios padres fueron autores de gramáticas y catecismos en ese idioma, así como catedráticos de la lengua en el colegio de San Bartolomé y en la Universidad del Rosario, hasta el siglo XVIII. Datos interesantes de Juan Manuel Pacheco nos llevó a descubrir también representaciones de tipo teatral en ese lugar:

La vida apacible de aquella doctrina se veía de vez en cuando interrumpida con solemnes fiestas llenas de colorido. Una de ellas fue la que se celebró con motivo de la colocación del Santísimo Sacramento en la iglesia parroquial. De los pueblos vecinos acudieron numerosos caciques con sus indios e sus estandartes, marchando al son de trompetas y otros instrumentos musicales. Se hallaban presentes el Presidente don Juan de Boija con todos sus oidores, el arcediano de la catedral de Santafé, numerosos eclesiásticos, varios regidores de la ciudad y no pocos párrocos y doctrineros de los pueblos vecinos. La víspera se celebraron con gran pompa

los oficios divinos, a los que siguieron danzas de los indígenas y máscaras a caballo. Al día siguiente se cantó una solemne misa, seguida de una procesión con el Santísimo a los altares arreglados en las calles. Salía un ángel que iba derribando diversos vicios: la embriaguez, la idolatría, la deshonestidad. A la tarde hubo escaramuza a caballo de los indios muy galanos.

Estas escaramuzas a caballo de los indios de Fontibón nos hacen pensar irremedablemente en las cuadrillas de San Martín, en los llanos, donde los jesuitas también tuvieron importantes misiones, cuadrillas que hasta hoy en día sobreviven. El padre Pedro de Mercado, S.J., a su vez, narra con mayor detalle teatral las representaciones que en el mismo pueblo se hicieron con ocasión de una procesión en honor de la Virgen Santa Lucía alrededor de 1615. En tres esquinas de la plaza de Fontibón se arreglaron los altares correspondientes para recibir al Santísimo Sacramento, en donde, a la llegada de la procesión con las hostias, niños indígenas representaron sucesivamente en cada posada, disfrazados de ángeles, tres bocetos dramáticos que tenían por tema cómo se habían derrotado en ese pueblo muisca tres costumbres indígenas inveteradas: primeramente la embriaguez, luego las lujurias y finalmente la idolatría; es decir, las obritas cortas parecen haber sido representadas al estilo del auto sacramental, con personajes alegóricos, en forma que irremediablemente nos lleva a considerarlas como digno antecedente del teatro callejero contemporáneo; estas representaciones ocurrieron, como la anterior, en presencia de las autoridades civiles y eclesiásticas de Santa Fe, distante unas pocas leguas (Mercado, 1957:109).

Hay que añadir aquí, una vez más, que las procesiones no eran en absoluto ajenas a las tradiciones de los propios indios muisca del altiplano cundiboyacense y que no carecían de elementos definitivamente teatrales. De manera que los jesuitas, como en tantos otros casos en que se quiso lograr la adopción de las nuevas creencias, aprovecharon las tradiciones autóctonas, dentro de las cuáles parece estar una verdadera pasión por actividades de tipo musical y teatral, adaptándolas a sus nuevos objetivos religiosos.

Las procesiones no parecían ser muy distintas a lo que hoy en día llamamos "comparsas". Quizás los disfrazados de las procesiones son los antecesores de los actuales matachines, siempre presentes en los carnavales. Un texto del sacerdote agustino Fray Eugenio Ayape de San Agustín, nos habla de este género de procesiones chibchas en el mismo lugar que más

tarde ocuparía el convento del Desierto de la Candelaria, en Boyacá:

Los primeros ermitaños que vivían en miserables chozas dedicados al ejercicio de las más rigurosas austeridades en el valle del Gachaneca causaron las iras y la envidia del infierno, porque precisamente en el propio sitio donde estaban ubicados, tenía el diablo un adoratorio donde recibía culto de los chibchas. Allí acudían en fervorosas y fanáticas peregrinaciones a celebrar las lunaciones de su calendario con ritos los más sacrílegos, con bailes obscenos y fiestas impúdicas. Cualquiera que posea alguna ligera idea de las teogonías antiguas sabrá el cúmulo de raras y asquerosas costumbres con que solemnizaban sus festividades. (Ocampo López, 1990:43)

Es lamentable que un sacerdote agustino moderno se refiera en términos tan despectivos, que parecen todavía copiados de la expresión intolerante y prejuiciada de los religiosos menos humanistas del siglo XVI, a las celebraciones religiosas de los muiscas; y ello en 1935, que es la fecha de publicación de este libro; pero el dato del padre, a pesar de todo, es importante no sólo porque comprueba una vez más la ancestral costumbre muisca de las peregrinaciones y procesiones religiosas, que la Iglesia supo asimilar sagazmente en su propio beneficio, sino porque corrobora también el hecho de que el catolicismo ocupó a menudo los mismos espacios, en la construcción de templos, santuarios y conventos, antes también venerados por los indígenas, en tal forma el cambio de costumbres y creencias resultó aparentemente fácil; pero quizás también el espacio espiritual de nuestros compatriotas, apenas superficialmente reemplazado por las creencias del catolicismo, esté todavía habitado por los antiguos dioses y fantasmas paganos de nuestros ancestros, muy agazapados y encubiertos.

En Bogotá, para citar otro ejemplo, a comienzos del siglo XVII, no muchos años después de que la Compañía de Jesús se instalara definitivamente en la ciudad, se llevó a cabo una procesión y festejos con ocasión de la llegada de varias reliquias de santos; hubo no sólo algunos niños indios de Fontibón que danzaron y cantaron un "sarao" dentro de la propia iglesia Catedral y la representación de un *Coloquio sobre la vida de San Victorino* (cuya reliquia también había llegado a la capital), sino una procesión indígena que el padre Pedro de Mercado, S.J., describe así:

Dieciseis eran las tropas de los indios que discurría por la calle danzando en la procesión, y aunque eran para alegrar el corazón sus danzas, más era para mover los corazones a alabanzas de Dios el

ver sus mudanzas espirituales, pues los que antes en su gentilidad adoraban ídolos, ya en su cristianismo festejaban las imágenes y reliquias de santos. (Gil Tovar, 1975:721)

Una nueva referencia al hecho de que en los pueblos de misiones se hicieron representaciones teatrales en los siglos XVI y XVII, es suministrado por Javier Ocampo López cuando afirma:

La doctrina se convirtió en el núcleo cristiano de la evangelización en Hispanoamérica; a su alrededor se concentró la población indígena para recibir la evangelización....Una de las fiestas más solemnes que celebraron los españoles desde la segunda mitad del siglo XVI fue la de Corpus Christi; era la fiesta religiosa más solemne del año litúrgico y la expresión de la religiosidad del pueblo. ... La procesión del Corpus Christi por tradición en los pueblos de Colombia gira alrededor de los altares de las esquinas, en donde se representan escenas bíblicas con diversas figuras: arreglos con trigales, racimos de uvas, barcas e inclusive seres mitológicos. (Mercado, 1957: 43)

Pero quizás el dato más interesante que hemos podido hallar sobre el teatro misionero en Colombia se refiera ya a un autor específico que escribió en lengua indígena: se trata del jesuita español Alonso de Neira, misionero, por dieciocho años, en el Casanare, cuyo conocimiento del idioma achagua le permitió no sólo predicar en esa lengua, sino escribir algunas piezas teatrales —comedias y autos sacramentales— que fueron representados por los propios indígenas; también escribió en la lengua sáliva, no sólo piezas de teatro, sino catecismos y gramáticas.

Fray Pedro Fabo dice haber tenido un manuscrito titulado *Miscelánea variarum compositionum in exercitiis (sic) idiomatis achaguae*, debido probablemente al padre Neira, en el que habríamos podido esperar encontrar sus obras de teatro; efectivamente, el padre Fabo hace el recuento de su contenido, pero, desgraciadamente, no menciona por ninguna parte aunque fuera el título de una de estas piezas teatrales. El padre Neira nació, en 1636; a los veintidós años, cuando los jesuitas permutaron su misión de Tópaga por la de Pauto, en el Casanare, en 1661, fue destinado a esa región y específicamente a la reducción por él hecha en San Salvador del Puerto, piedemonte sobre el río; allí permaneció por muchos años. Las obras del padre Neira deben haber sido compuestas alrededor de 1689, ya

que el padre Pacheco nos narra para esa fecha que, a los achaguas:

No solo les enseñó a leer, sino que compuso en su lengua varios libros, de los que los mismos indios sacaron varias copias... El padre Neiva, con su trato agradable, gustar a los indios las representaciones teatrales también se interesó por la música; introdujo el arpa entre los instrumentos que los indios aprendieron a usar. En efecto, "Instituyó cantores de punto, y órgano; llevó todo género de instrumentos, arpas, rabeles, chirmías, bajones, trompetas, clarines, que consiguió tocasen con eminencia dichos indios (Fajardo, 1966:198)

Quiero citar, igualmente, las representaciones realizadas por indígenas, en fecha tan temprana como 1546, no en su idioma nativo o en castellano, sino, cosa bien curiosa, en latín. Ello ocurrió en la ciudad de Popayán o tal vez en Cali, según nos narra el sacerdote Mario Germán Romero.

El bachiller Luis Sánchez...(quien), al hablar de su prelado, dice: "Puso escuela y estudio, donde se desprendiesen las letras, y se enseñase a los indios así a leer como a escribir y contar; y la gramática y música de voces" por lo cual recibió el Obispo reconocimiento mediante Cédula Real. Estableció el señor del Valle estudio de gramática en Cali. "i fue el primer Preceptor de Bach. Luis Sánchez, natural de Atienza en Castilla, el qual enseñó a los naturales indios y mestizos en tal manera que representaban muchas comedias en Latín mui elegante. Fue hecho este estudio cerca de los años 1549".

Finalmente, pero mucho más recientemente, ya en la primera mitad del siglo XX, aparece el nombre de otro dramaturgo misionero, también jesuita, en la persona del padre Hipólito Jerez, nacido en Valdenoceda, en Burgos, España, en 1892, y fallecido en Colombia en 1984. Este sacerdote es autor del libro *Los jesuitas en Casanare*, y por lo menos de una obra teatral, entre los numerosos libros que escribió. Esta pieza se titula *Rosas de fuego* y tiene por subtítulo el de *drama misional*. Su estudio de las historias de los jesuitas está rigurosamente documentado y en él incluye algunos datos sobre su predecesor Alonso de Neira (que escribe Neyra), aunque el texto está redactado en forma novelada. Entre sus apuntes hay que destacar los datos que brinda sobre la composición de la biblioteca del padre Neira en San Salvador del Puerto, en la cual menciona la obra *Comedias de la guerra de los pijaos* de Hernando de Ospina y hace decir al padre

Neira: "Esa la tengo muy en intención, que la van a representar estos nuevos pijaos (los achaguas) que Dios me ha concedido, lo mismo que esta *Tragoedia de lephite filiam trucidante* de nuestro padre José de Acosta, de la que ya tengo un bonito arreglo". (Jerez, 1952) Al primer autor se refiere José María Vergara y Vergara en su *Historia de la Literatura en la Nueva Granada*, (González Cajiao, 1986) pero da la obra por perdida; el segundo autor, José de Acosta, lingüista, es un jesuita que tomó parte activa en el Concilio Limense del Perú en 1567; la información de que haya sido también dramaturgo es interesante. (Blanco, 1992)

De México sobreviven varias obras escritas por jesuitas y han sido editadas por José Quiñones Melgoza (1992). Entre ellos están los padres Pedro Morales, Bernardino de Llanos y Juan Cigorondo.

Con estos datos está pues demostrado que también en Colombia, como en otros países hispanoamericanos, el teatro misionero existió, y existe; solamente queda esperar que aparezca el texto de una o varias obras que nos permitan definir la forma específica que este género puede haber asumido entre nosotros, tanto en las colonias como ahora. Un rasgo típico del teatro misionero en Colombia es que se hacía al aire libre y probablemente en las cuatro esquinas de las plazas de los pueblos, lo cual nos permite pensar que se trata de la antigua preferencia, típicamente americana, como hemos apuntado, por venerar a los dioses en áreas abiertas (montes, cerros, lagunas) más bien que en recintos cerrados como iglesias o capillas, preferencia que los primeros misioneros tuvieron que acatar para que el indio aceptara la nueva religión. En el caso de los jesuitas, en efecto, la adaptabilidad a las costumbres de los pueblos que querían evangelizar era uno de sus rasgos más típicos, no solamente en América, sino en cualquier otro territorio, como ocurrió en las Indias, por ejemplo. Igualmente, estas representaciones católicas no se realizaron sino en determinadas épocas del año, especialmente con ocasión de la celebración del Corpus Christi, de acuerdo con el calendario eclesiástico, como había sido el caso también entre los propios indígenas. Es muy probable que fueran acompañadas de música, ya que, según manifiesta el padre Jerez, los indios:

Son músicos de su propio genio, y como en varias partes de esta historia consta, son muy aficionados a tocar flautas que ellos mismos se fabrican y otros muchos instrumentos, y está ya experimentado en las misiones ya fundadas, cuánto los atrae y domestica la música, cuánto aprecian y la gala que hacen aquellos cuyos hijos ha destinado el misionero a la escuela de música. (Jerez, 1952)

Finalmente, en el caso del teatro misionero de los jesuitas, es interesante anotar que sus patrones debieron ser idénticos en todas sus doctrinas de América. En efecto, nos dice Jerez :

En las misiones jesuitas del Paraguay las procesiones asumían idéntico ceremonial a las de Tópaga.. Los métodos del Meta y del Orinoco eran un calco de los que se realizaban a orillas del Paraguay. Los operarios de allí los misioneros de acá pertenecían a unos mismos principios de escuela y habían sido amaestrados por los mismos educadores. (1952)

Las representaciones populares y el teatro callejero

Antes de abordar las representaciones callejeras, parece importante tener en cuenta que, antes de la erección de los primeros locales teatrales en nuestro país (el Coliseo Ramírez de Bogotá sólo fue inaugurado hasta 1792), las representaciones teatrales de tradición peninsular tuvieron que llevarse a cabo siempre en áreas abiertas, sobre tabladillos públicos colocados en plazas o parques. Tal es el caso, por ejemplo, de una obra como la citada por la investigadora Marina Lamus Obregón en su estudio *Excomunió de actores artesanos en Mompox por una comedia en honor de Santa Bárbara en 1673*; (Lamus Obregón, 1996) en efecto, la historiadora nos narra que la cofradía de San Juan Bautista de dicha ciudad representó el 12 de diciembre de ese año una comedia "decente" en la plaza de los jesuitas, al aire libre, sobre un tablado iluminado, de noche; los actores, al contrario de lo que solemos pensar del teatro colonial como un teatro exclusivo de "elites", eran artesanos, plateros, sastres, zapateros, de raza variada, pardos, zambos, negros; la mayoría de estos actores fueron excomulgados porque se consideraba que la representación de comedias de noche era un peligro para el alma y pretexto de promiscuidad entre hombres y mujeres del público. Otro caso citado por la misma investigadora es el de la pieza *Los encantos de Medea*, representada el 4 y el 8 de diciembre de 1777 en Ocaña, pieza que dio ocasión a la muerte de uno de los actores, un negro esclavo, a manos del hermano de un energúmeno sacerdote. (Lamus Obregón, 1996. b).

Aunque sería difícil calificar estas obras de "callejeras", por no ajustarse probablemente a esta clase de escenificación como hoy las concebimos, el hecho es que estas piezas, de estilo quizá "convencional" para la época, se representaron en áreas abiertas hasta, por lo menos, finales del siglo XVIII y probablemente también en el siglo XIX.

La gran diferencia entre todas estas representaciones populares tradicionales con lo que son hoy los teatros callejeros de Colombia, es que las primeras sólo se realizaban en determinadas ocasiones del año y casi todas ellas estaban aún íntimamente ligadas a los rituales o a la religión, así sea en forma velada; obviamente, las representaciones tradicionales son patrimonio de la colectividad y, por lo tanto, los asistentes a estos espectáculos no tienen que dar una retribución económica; muchos teatros callejeros tienen sus fuentes en estas formas teatrales folclóricas, pero son teatros profesionales, que llevan a cabo sus representaciones en cualquier época y generalmente durante todo el año; los grupos, además, tienen varios montajes callejeros y no exclusivamente una obra, como en el teatro popular. Su ambición, sin embargo, es, como en el caso de las representaciones folclóricas, plasmar la idiosincrasia popular, atraer a las masas, representarlas y tener un público masivo; este generalmente no paga por los espectáculos callejeros, pero los grupos tienen que financiarse de algún modo, de manera que reciben subvenciones o pagos de instituciones gubernamentales o privadas como colegios, universidades o entidades públicas. Los teatros callejeros han conservado también la tradición que proviene de la España del siglo XVI de hacer pasar un sombrero entre el público para recoger algunos pocos pesos que, claro está, no alcanzan a financiar la función; es un gesto sobre todo simbólico de apoyo al teatro.

El teatro callejero colombiano actual tiene pues antecedentes que no pueden desconocerse y que podrían trazarse desde hace más de quinientos años; entre los antecedentes republicanos podríamos citar, poco antes de la Independencia, el de representaciones callejeras que se realizaban en la plaza de la ciudad de Cartago, con base en libretos escritos por el cura Ramón Gamba y otros aficionados al teatro; desgraciadamente, ninguna de esas obras sobrevive. (González Cajio, 1986) También podríamos citar como ejemplo de esa búsqueda de un teatro popular, fundamentado en las raíces de la historia colombiana, en algunas de las obras escritas en la época de la Independencia por dramaturgos como Luis Vargas Tejada, quien compuso obras sobre la historia muisca con títulos como *Nemequene*, *Sugamuxi* o *Aquimín* representadas en el patio del Colegio de San Bartolomé; de ellas sólo sobrevive *Sugamuxi*, pieza muy retórica que no sería comprensible sino para quienes, en esa época, estaban bien enterados del neo-clasicismo francés en boga entre las clases dirigentes; o la obra *Guatimoc* de José Fernández Madrid, sobre los indígenas mexicanos, que adolece de las mismas complicaciones; difícilmente podría pues llamárselas populares o realmente callejeras, pero son un intento que hay que tener en

cuenta en nuestra historia del teatro.

En el siglo XIX es el movimiento *costumbrista* el que trata de volver e retomar esas fuentes populares, pero, desafortunadamente, esas obras sólo parecen haber sido representadas, cuando lo fueron, en recintos cerrados dedicados solamente a la élite de intelectuales interesados en el teatro y nunca llegaron a ser verdaderamente populares. Se representaron casi siempre entre amigos. A pesar de todo, todavía pervivían en ese siglo las representaciones al aire libre poco tenidas en cuenta por los historiadores, como las que se realizaban con ocasión de fiestas populares en Bogotá, (la citada de Daniel Ortega Ricaurte más atrás es un ejemplo), así que la tradición "callejera" proseguía en ese siglo, aunque parece haberse interrumpido definitivamente a comienzos del siglo XX con el advenimiento del teatro centenario y el definitivo establecimiento de los locales bogotanos del Teatro Colón y el Municipal; es claro que la situación de la provincia pudo haber sido diferente y que en ella las antiguas tradiciones tuvieron más oportunidades de sobrevivir.

De esta manera se considera que solamente a partir de la década de los setenta se dieron nuevos y decisivos pasos con los grupos que al salir a la calle a representar, sin una conciencia clara, estaban retornando una tradición remota, en cierta forma olvidada. En efecto, muchos investigadores trazan los orígenes del teatro callejero apenas desde la década de los sesenta del siglo XX, por influencia de un movimiento generado entonces en los Estados Unidos. Nel Diago, del grupo Xarxa Teatre de España nos dice:

Todo comenzaría en los Estados Unidos allá por los años sesenta con grupos como el San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet o el Teatro Campesino. Se trataba de un movimiento contestatario e rebelde, que no sólo se oponía al sistema político dominante, sino también, al sistema teatral tradicional. Había que sacar el teatro de los recintos quasi sagrados (las salas) y llevarlo a la calle para devolverlo a su destinatario real: el pueblo... El modelo norteamericano bien pronto sería imitado (en su actitud, más que en su estética) por colectivos de Europa y América Latina. Sólo que, con el tiempo, el carácter combativo, crítico, fuertemente ideologizado, fue diluyéndose hasta casi desaparecer (Diago, 1995).

Pero aun antes de estos acontecimientos en Norte América y Europa, importantes sin duda en la historia teatral mundial reciente, en Colombia y en América Latina existían, como hemos visto largamente, actividades

que podríamos denominar "callejeras" o, como se dice, parateatrales; en nuestros países, por desgracia, todavía existe el criterio de que todos nuestros desarrollos culturales han sido importados, cuando no siempre ha sido así; nuestra tradición callejera autóctona es mucho más antigua que las recientes importaciones de Norte América o Europa, ya no sólo en cuanto a procesiones, desfiles, fiestas, regocijos y carnavales se refiere, sino en cuanto a auténticas representaciones dramáticas.

En la década de los cincuenta del siglo XX, los pioneros callejeros contemporáneos fueron, en Cali, Octavio Marulanda, folclorista, con la representación de *Las convulsiones* de Luis Vargas Tejada, al aire libre, ante aproximadamente unos cinco mil espectadores, en el teatro del Bosque Popular de Cali, hacia 1953; luego Enrique Buenaventura dio un paso más al representar, en 1959, el *Edipo Rey* de Sófocles, en la Plaza de Bolívar de Bogotá, con ocasión del III Festival Nacional de Teatro, en una función que no tenía antecedentes en la capital.

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

Le siguió, ya en la década de los setenta, la experiencia de Rosario Montaña con el grupo de la Asociación Distrital de Educadores, ADE, en Bogotá, con la pieza de Fernando Gonzalez Cajiao basada en el folclor, *La auténtica y edificante fábula del conejo y los animales poderosos*, representada en calles y plazas en 1971. La obra narra el viaje del conejo al cielo, para reclamarle al Señor haberlo hecho tan pequeño e indefenso frente a otros animales como el tigre, el cocodrilo o la culebra. Esta pieza se representó, entre otros lugares, en la plaza principal del barrio 20 de julio y en la localidad de Suba, donde el grupo Acto Latino tenía por ese entonces su sede; la obra fue prohibida por el cura parroco de la localidad, y el Acto Latino, que había invitado al grupo, fue expulsado de su sede. Así nació el teatro callejero del grupo Acto Latino; también este grupo se dedicó entonces, por lo menos durante cinco años, a representaciones callejeras.

Luego debemos hablar de la experiencia callejera de Manuel Zapata Olivella, en 1975, con una pieza representada por negros de las costas atlántica y pacífica reunidos en la localidad de Lorica, en el departamento de Córdoba; la obra se llamó *Rambao*, fue dirigida por Fernando Gonzalez Cajiao y siempre se representó al aire libre, entre otros lugares también en la Plaza de Bolívar de Bogotá y en estadios de béisbol de la costa caribe; nunca hubo libreto escrito, ya que, en general, los actores eran analfabe-

tos; la experiencia fue repetida en la zona andina del país con la pieza *Bolívar descalzo*, dirigida por el bondureño Rafael Murillo.

Hay que mencionar, igualmente, al argentino Tomás Latino, establecido en la ciudad de Ibagué, departamento del Tolima, en 1978, y quien fundó su pequeño grupo de pantomimas llamado Teatro de la Calle; Tomás Latino se formó como actor callejero en el Perú y recorrió varios países de América Latina asimilando experiencias callejeras hasta establecerse finalmente en Colombia.

Unos años antes había regresado a Colombia el Teatro Taller de Colombia, grupo callejero que se había gestado en Centroamérica con la dirección de Mario Matallana y Jorge Vargas; podemos decir que, desde entonces, se estableció el teatro callejero en Colombia como una modalidad teatral independiente y profesional, involucrando técnicas entonces perfectamente novedosas.

Luego siguieron otros grupos que se dedicaron a la misma modalidad, especialmente el Tecal, con una actividad teatral de muchos años, el llamado Circo Invisible y Ensamblaje, dirigidos estos últimos por Juan Carlos Moyano y Misael Torres, quienes actualmente siguen dedicándose a esta modalidad con algunos espectáculos notables y muy originales. Es digno de recordar, por ejemplo, el estupendo espectáculo de Ensamblaje *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, basado en textos de García Márquez. Hoy en día son numerosos los grupos callejeros de Colombia en Cali, Medellín, Barranquilla, Armenia, Pasto y otras ciudades y pueblos del país.

Bibliografía

- AMATE BLANCO, Juan José. 1992. *La filología indigenista en los misioneros del siglo XVI*, en el *Boletín Thesaurus* del Instituto Caro y Cuervo, Tomo XLVII, septiembre-diciembre, N°3, p.525
- ARBELÁEZ, Carlos y Santiago Sebastián. 1967. *Las artes en Colombia*. En *Historias Extensa de Colombia*, Vol. XX, tomo 4, p. 329-330, Editorial Lerner, Bogotá.
- AYAPE, Fray Eugenio. 1935. *Historias del Desierto de la Candelaria*, Escuela Tipográfica Salesiana, Bogotá.
- DEL REY FAJARDO, José, S.J. 1966. *Documentos jesuíticos relativos a las historias de la Compañía de Jesús en Venezuela*, Biblioteca de Las Academia Nacional de la Historia, N° 79, Caracas
- DIAGO, Nel, 1995. *Xarxa Teatre: el fuego como lenguaje*, en *Revista Conjunto*, N°101 julio-diciembre, p.40.

- FABO DEL CORAZÓN DE MARFA, Fray Pedro. 1911. *Idiomas y Etnografía de la Región Oriental de Colombia*, José Benet Impresor, Barcelona (Biblioteca de la Universidad Javeriana, Bogotá), p.442.
- FERNANDEZ DE PIEDRAHITA, Lucas. 1973. *Noticia histórica de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Ediciones de la Revista Jiménez de Quesada, Editorial Kelly, Bogotá, Tomo I, capítulo V, p. 219.
- FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. 1990. *Libro Segundo de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.
- GARIBAY, Angel. 1955. *Primeros cantos de América*. Gráficas Mora y Escofet. Barranquilla.
- Gil Tovar, Francisco. 1975. *Un arte para la propagación de la fé*, En *Historias del Arte Colombiano*, Salvat Editores, Bogotá, Tomo 3, p. 271.
- GERMÁN ROMERO, Mario. S/F. *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Biblioteca de Historia Eclesiástica, Volumen IV de La Academia Colombiana de Historia.
- GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando. 1986. *Historias del teatro en Colombia*, Editorial Tercer Mundo, Instituto Colombiano de Cultura.
- HERNÁNDEZ DE AIBA, Guillermo. S/F. *Estampas santafereñas*, Charles Stuart Cochrane y G. Mollien. Santa Fé.
- JARABA PARDO, Enisberto. 1993. *El grupo Teatro 502 y su trabajo con los indios ticuna*, En *Revista Conjunto*, número antológico, octubre, La Habana, p. 116.
- JEREZ, Hipólito, 1952. *Los jesuítas en Casanare*. Prensas del Ministerio de Educación Nacional, Bogotá.
- LAMUS OBREGÓN, Marina. 1996. *Excomunió de actores artesanos en Mompos*, en *Revista Credencial Historia*, edición 78, junio, p.4.
- Alborotos y muerte de un teatrero en Ocaña en 1775*, en *Revista Credencial Historia* N° 9, julio, p.7.
- LÓPEZ, Javier Ocampo. 1990. *Las fiestas y el folclor en Colombia*, Ed. Ancora, Bogotá.
- LONDOÑO, Santiago. 1991. *El templo doctrinero de Tópaga*, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N° 27, volumen XXVIII, p. 117
- MANUEL PACHECO, Juan, S.J. 1959. *Los jesuítas en Colombia*, Tomo I (1567-1654), Editorial San Juan Eudes, Bogotá.
- MERCADO, Padre Pedro de, S.J. 1957. *Historias de Las Provincias del Nuevo Reino y Quito de la Compañía de Jesús*, Tomo I, Editorial ABC, Bogotá.

- ORTEGA RICAURTE, Daniel. 1990. *Cosas de Santafé Bogotá*. Academia de Historia de Bogotá/Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- PACHECO, Juan Manoel, S.J. 1959. *Los jesuítas en Colombia*. Vol.I, Bogotá.
- QUÍÑONES MELGOZA, José. 1992. *Teatro Mexicano, historias y dramaturgías, Teatro escolar jesuíta del siglo XVI*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- RIVERO, Juan. 1883. *Historias de las misiones de los llanos del Casanare y los ríos Orinoco y Meta*, Imprenta de Silvestre, Bogotá.