

De la Epopeya del teatro Alternativo a la Escuela de Bufones (Nacimiento y concepto del teatro alternativo)

Andres del Bosque

Real Escuela Superior de Arte Dramático - RESAD
Madrid – España

45

Resumen: Este texto realiza el viaje juglaresco de un loco, que navega desde la Utopía del teatro alternativo de los años setenta del siglo XX, embarcado en la Nave del Teatro Experimental de Cali y timoneado por el maestro Enrique Buenaventura, hasta el desembarco en los puertos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid que tiene lugar en los albores del siglo XXI. La trayectoria traza una parábola que nos permite sentir el teatro alternativo como permanente investigación y resistencia cultural e insinúa que el teatro oficial, comercial y académico, es en verdad lo efímero que permanece desprovisto de identidad. Esta navegación a bordo de esta nave de locos, propone el viaje que nos lleva hacia la máscara: el Nacimiento del Otro (alter-nativo).

Palabras claves: payaso sagrado; alternativo; oficial; utopía.

Abstract: This text takes a crazy trip of a fool, sailing from the Utopia of the seventies' alternative theater, embarked on the ship of Experimental Theater of Cali helmed by master Enrique Buenaventura; to the landing at the ports of Royal School of Dramatic Arts in Madrid which takes place in the beginning of twenty-first century. The path traces a parabola that allows us to feel the alternative theater as permanent research and cultural resistance, and suggests that the official, commercial and academic theater is in fact the ephemeral that remains destitute of identity. The sailing aboard this ship of fools, proposes the journey leading us to the mask: the Birth of Another (alter-native)

Keywords: sacred clown; alternative; official; utopia.

Resumo: Este texto realiza a viagem malabarística de um louco, navegando da Utopia do teatro alternativo dos anos setenta do século XX, embarcado na Nave do Teatro Experimental de Cali e timoneado pelo mestre Enrique Buenaventura, até o desembarque nos portos da Real Escuela Superior de Arte Dramático, de Madri, com lugar no início do século XXI. O percurso traça uma parábola que nos permite sentir o teatro alternativo como uma permanente busca e resistência cultural, sugerindo que o teatro oficial, comercial e acadêmico é, na verdade, o efêmero que permanece desprovido de identidade. Esta navegação a bordo desta nave de loucos, propõe a viagem que nos leva à máscara: o Nascimento do Outro (alter-nativo).

Palavras-chave: palhaço sagrado; alternativo; oficial; utopia.

Prefacio

Teatro Alternativo o nacimiento
de otro teatro. Este nacimiento supone

un concepto, es concebido, habla de una
concepción, nos sitúa en el plano
bíblico. Natividad y Concepción de
Nuestro Señor El Teatro Alternativo. Se

abre para nosotros el Misterio de la Alternancia, la posibilidad de elegir entre un teatro u otro, entre una religión u otra, entre una moral u otra, entre un sistema político u otro, aunque también la ausencia de alternativas represente frecuentemente nuestra única alternativa, nuestra única teatralidad.

Sólo hablaré del nacimiento y concepto de mi propio teatro alternativo, pues imagino que habrá tantos teatros alternativos como pelos tengo en la cabeza.

Un día, el Mulá Nasrudín estaba escuchando a un general cuando se preparaba para la batalla.

_ ¡Arrancaré el corazón a mis enemigos! ¡Les cortaré la cabeza y las pondré en picas para que todos las vean! ¡Les arrancaré la lengua!

_ ¿Por qué no practicas primero con tu lengua? _ dijo el mulá -.

¡Y así no tendremos que escuchar más tus jactancias!

Aquellos que piensen como el Mulá Nasrudin durante mi exposición, sólo les pido indulgencia, ya les tocará a ellos.

Hablaré de mi formación en el Teatro Experimental de Cali, Colombia, dirigido por el maestro Enrique Buenaventura, vinculando lo “experimental” a lo “alternativo”, en

una Latinoamérica de golpes de Estados y de guerrilla. Luego mencionaré, apenas de paso, mi estancia en España del 1977 al 1980, época de la transición a la democracia, de Franco a Adolfo Suárez, relacionando allí la “Asociación de Teatro Independiente Profesional” y la idea de lo alternativo. A continuación, mostraré la vida pasión y muerte de mi compañía “Teatro Circo Imaginario” en el Chile post Pinochet de la década del ‘90 y mi experiencia marginal. Y terminaré ilustrando sobre mi condición de payaso en la Academia como profesor especialista en la España de Zapatero.

El Teatro Experimental de Cali

Viviendo mi propio mito, abandono la carrera de arquitectura en el año 1971 tras la leyenda de Busco Mi Destino, el film Easy Rider con Denis Hooper, y me lanzo desde Chile con destino a Cuba tras la moto del Che Guevara. Este viaje tuvo su primer oasis en Quito donde encuentro a los más grandes maestros del teatro latinoamericano Enrique Buenaventura Atahualpa del Ciopo, Augusto Boal. Y me voy detrás de una bellísima mulata que formaba parte del elenco teatral caleño y que encarnaba la seducción de

Perséfone y Dionisos-Baco.

Esta fue mi escuela, allí la alternancia se volvió continuidad, permanencia, y me establecí durante más de cinco años en Cali para aprender el oficio del teatro.

Enrique Buenaventura estaba a la cabeza como dramaturgo, director y actor del “Teatro Experimental de Cali”. Esta agrupación había nacido en el año 1956 en Colombia bajo la Dictadura de Rojas Pinilla, una “dictablanda”, llamada así, porque logró acuerdos con la guerrilla liberal y dio el voto a la mujer. Buenaventura se había hecho cargo de formar una primera generación de actores que nacía del Conservatorio de Bellas Artes de Cali, institución que había llamado por los años cincuenta a Cayetano Luca de Tena, destacado actor y maestro español, quien convocó a una primera audición con la lectura de textos de Lorca y Calderón, y se encontró con gente que jamás había oído hablar de Lorca ni sabían de Calderón, y los que sabían leían mal, otros eran analfabetos, y alguno que recitaba a Lorca de memoria, lo recitaba sin tener la menor idea de quien era García Lorca: Que yo me la llevé al río/creyendo que era mozuela, pero tenía marido...

De modo que Don Cayetano Luca de Tena, un caballero español, declinó y dijo claramente que él no podía formar una generación de actores con gente a la que tenía que enseñarle a leer y a hacer palotes. Así fue que llamaron a Enrique Buenaventura, que por esa época vagabundeaba entre Chile Argentina y Brasil. Enrique decidió parar un poco su trashumancia alternativa y aceptar el cargo de director de esa institución; de ese teatro Escuela de Cali que pertenecía al Conservatorio de Bellas Artes.

Se montaron y estrenaron varias obras: un “Ubu Rey”, en la que el dictador Rojas Pinilla no se dio por aludido, pero fue con “La Trampa” (una sátira abierta a los militares) donde ocurrió lo siguiente: El elenco del Teatro Escuela de Cali fue trasladado amablemente, por cortesía de la fuerza aérea de Colombia, en un avión militar a representar “La Trampa” a Bogotá, y una vez que la representaron, el avión militar se negó a traerlos de vuelta a Cali; al poco tiempo, Enrique Buenaventura fue cesado como director de la escuela de teatro en Bellas Artes. La “dictablanda” se volvía dictadura. Todos los actores se fueron con él y ese

es el origen del teatro independiente y alternativo en esa no tan pequeña ciudad llamada Cali. La agrupación dejó de llamarse “Teatro Escuela de Cali” y pasó a llamarse en el año 1956 “Teatro Experimental de Cali”. Se entraba en los años sesenta que era época de experimentos más que de alternativas.

La Central de Inteligencia Americana (CIA) se había interesado en los experimentos del psiquiatra Ewen Cameron que aplicaba el electroshock con la idea de borrar y volver a crear al individuo trastornado. Los trastornos que le podían crear las democracias incipientes de Latinoamérica a la democracia imperial norteamericana, también podían ser tratados con el Shock. De allí surge la llamada “Doctrina de Seguridad Interior del Estado”, que formaba en la “Escuela Militar de las Américas” a las futuras joyitas que aplastarían con un electroshock sangriento a los movimientos populares en América Latina. De esa School of Panamá, salió el soporte para destacados sátrapas: Pinochet en Chile, Banzer en Bolivia y Galtieri en Argentina.

En este contexto socio-político se desarrolla el “Teatro Experimental de Cali”, “El Galpón” de Atahualpa del Ciopo en Montevideo y “El Teatro

Arena” de Augusto Boal en Sao Paulo. El teatro alternativo era un teatro sin alternativa: O simplemente desaparecía como un teatro digestivo para la elite gobernante, o arriesgaba a desaparecer, en una lista de desaparecidos. Lo que en cambio hizo fue aparecer encontrando su público, su temática, un lenguaje y una organización. Este era el experimento de muchas compañías en Latinoamérica: Sobrevivir con dignidad a la persecución ideológica, a la extorsión económica y a la falta de apoyos.

El movimiento del Nuevo Teatro en Colombia

Puesto que en Colombia no existía una burguesía de inmigrantes que fuera capaz de pagar y sostener un teatro para ella. El “Teatro Experimental de Cali” y “La Candelaria” de Bogotá, van a la búsqueda de un nuevo público de campesinos, obreros y estudiantes que determinan una esfera de temas de interés, plantean espacios escénicos no convencionales, hacen del encuentro teatral un ágora, un lugar de agitación de los asuntos públicos y políticos a través de un teatro foro.

Atahualpa del Ciopo pone a Brecht, Augusto Boal, experimenta con el teatro invisible, el teatro de guerrilla y el teatro del oprimido, Enrique Buenaventura va a parir obras como “La Denuncia” o “Soldados”, relativas a la huelga de las bananeras contra la United Fruit Company, una huelga ahogada a sangre y fuego por el ejército colombiano.

La mirada de Buenaventura, se vuelve también hacia el cuento de tradición oral y nace “A la Diestra de Dios Padre”, obra donde los desheredados de la tierra increpan e interpelan a la divinidad por abandonarlos en un mundo lleno de injusticia. Esta pieza activa toda una religiosidad popular que agita el espíritu de Santiago García quien con “La Candelaria” estrena “Vida y Muerte Severina de Joao Cabral de Melo Neto”. En estas obras vemos a la muerte detenida y estéril, la muerte cortejada, la muerte enamorada y fecundada por la vida, se debate en un teatro carnavalesco que pone el mundo al revés.

Es un teatro que subvierte los escenarios, las convenciones; un **teatro pobre**. Recordemos que por esa época, llega Grotowski al Festival de Manizales con los actores Cieslak y

Rena Mirecka, cuyos depurados cuerpos reflejan el ascetismo obligatorio de los ejércitos de hambrientos de Latinoamérica. Es el teatro de La Peste y el Hambre invocado por Artaud que ahora baila en una danza macabra, en las iglesias, en las fábricas, en las universidades, en las calles y en la que se funden la fiesta pagana y religiosa. Un teatro contagioso y con más imaginación que un hambriento. Un teatro sin fronteras como la opera popular de Bahía, el “Bumba Meu Boi”, es un teatro que canta el ingenio y la libertad de toda esclavitud como los cuentos de Tío Conejo”, contados por doña Pílar Erazo Montaña en un balsa sobre el Rio Guapi en Colombia, en la que flota la vertiente africana de los imperios Benin e Ife contada por los esclavos de las plantaciones de algodón y donde las hazañas de conejo alcanzan la sutileza del consuelo y la co-inspiración. Es el teatro ritual de las representaciones funerarias cantando alabos o celebrando bautizos con la juga de arrullo que retumba en los tambores de los negros estibadores del puerto de Buenaventura, es el auto sacramental de “El Cautivo”, un combate de moros y cristianos en el pueblito de la Tirana del desierto en el norte de Chile (que contaba la

evangelización americana llevada a cabo con el trabuco y la cruz sangrante), es la parodia política y abierta de Luis Valdés y su teatro chicano, es también el aullido de la tortura que lanza el Living Theatre con sus reproducciones del Pau-de-Arara de Brasil y Julian Beck colgado de las verijas, son las formas refinadas de protestar que tiene el San Francisco Mime Troupe a través de personajes de la *Commedia dell'Arte*, es la expresión ritual y corrosiva con que el Bread and Puppet crea una constelación de estrellas de papel maché sobre el escenario. Es todo este sin fin de formas teatrales y parateatrales las que encuentran alternativas que viven en la frontera entre el rito y el hecho teatral guiadas por el Loco, sí, por la locura, por la posibilidad de reinventar un mundo que no puede ni encasillar las formas ni encarcelar a los creadores. Es el teatro del mundo al revés, que surge de los carnavales y que viene de la Fiesta de Los Locos. Un teatro que continúa una tradición sumergida por el colonialismo y emergente por la necesidad de sobrevivir, es el teatro de los payasos sagrados de las bandas de bufones y su parodia del colonialismo. Allí están El kusyllo, el Koyon, koshare y koshemhy guiando el espíritu de este teatro.

En pocas palabras, me formé en una cultura alternativa que resistía el colonialismo y que se debatía frente a la cultura de los asimilados, una capa más o menos incrustada en el mundo oficial y con la cual tiene una relación de oportunismo abierto o disimulado. Una capa formada por traductores, vulgarizadores y adaptadores de la cultura occidental que hacen desesperados esfuerzos para que nuestra fisonomía se asemeje lo más posible a Europa y a los Estados Unidos. Mestizos culturales a pesar de ellos mismos, se niegan a convertir la difícil problemática viva y cambiante de ése mestizaje, en el objeto de sus investigaciones y se asimilan al colonizador, exactamente como nuestras clases dominantes y nuestros gobiernos, a los cuales ellos desprecian y a veces combaten, separando su estatus real de sus propias ideas políticas.

Sospecho que este grupo asimilado precisa nombrar aquellas manifestaciones del teatro que son inclasificables y que producen desconfianza dándole un estatuto de algo esporádico y **alternativo**, constituyéndose ellos en lo permanente y oficial.

En mi experiencia el destino del teatro alternativo es la continuidad, el

viaje, la supervivencia, lo contrario de la alternativa es lo que permanece, pero lo que permanece no necesariamente es lo dominante, ni lo establecido. No es el comercio teatral lo específico del arte de Dionisos: “los empresarios y teatro-tenientes pasan, los actores, dramaturgos y directores trascienden.”.

La alternativa es lo otro. Es el alter-nativo. El otro que nace. Se construye siempre en relación a un teatro que la alternativa niega o por lo menos cuestiona. Surge como un teatro de resistencia, como una revuelta permanente. Sólo que en Colombia no existía ese teatro Oficial. No se podía crear un Off o un Off-Off cuando no existía Broadway. Ni siquiera un teatro independiente en las universidades como en Chile ni un teatro laboratorio como en Buenos Aires. Primero había que inventar el teatro. El teatro existía en los sainetes y mojigangas que iban por los pueblos, en los relatos de los negros de la costa del pacífico, en las representaciones de moros y cristianos, pero aquello no era llamado teatro y pertenecía a una cultura “vergonzante”. Existe en Latinoamérica una escuela tragicómica olvidada, no reconocida, bastarda, avergonzada y sólo traída a cuento por los folclorólogos. Buenaventura y el TEC de Cali, el

grupo peruano Yuyachkani y tantos otros nos han mostrado ese enormemente rico activo teatral.

Enrique Buenaventura es poeta, pintor, dramaturgo, director y actor... es el hombre que construye el teatro con sus manos y que al mismo tiempo elabora el método de creación colectiva. Un cuerpo teórico con aportaciones que van de Freud a Stanislavski. De Levi Strauss a Julia Kristeva, de Saussure a los formalistas rusos. Y De Jung a Lacan. Buenaventura encarna un arquetipo, una especie de **todero**, un hombre que carga con la compañía a sus espaldas si es necesario.

Este mito de la compañía experimental, alternativa, independiente, en el caso del Bread and Puppet, del TEC de Cali, de “La Candelaria” de Bogotá, ésa leyenda hecha realidad con pan y esa cena compartida como en el San Francisco Mime Troupe o como en el teatro chicano de Luis Valdés... indica un camino que se equilibra en la cuerda floja oscilando entre el empresario y el líder político y espiritual.

Sin embargo, podemos activar otro arquetipo de lo alternativo: el de la escuela de bufones, de los hijos del diablo, de judas, de Beppe Grillo, de Dieudonne... de Dario Fo y hasta de

Albert Boadella. Es decir, el arcano de un Bufón y su banda.

El bufón se pondrá de cabeza y vera las cosas al revés.

La vuelta de tortilla. El concepto al revés.

La alternativa al teatro es el teatro comercial, en verdad comercio teatral, superproducción teatral, edificio de inutilidad pública teatral. El teatro alternativo es el teatro oficial. El teatro digestivo con escenografías dentro de las cuales uno se puede ir a vivir. Ahora todos los jefes de las grandes transnacionales, hacen teatro alternativo. Hoy día el coaching teatral da mucho dinero. Liderazgo teatral. Hoy día, todos son aficionados al teatro. Nos lo hizo ver Brecht, mostrando en “Arturo Ui”, como preparaba sus discursos el pintor de brocha gorda que puso a Europa de rodillas. El actor principal del nacionalsocialismo, Hitler era un amante del gabinete del Dr. Caligari y su muñeco asesino.

Actualmente, tenemos el histrionismo de Berlusconi y el sentido del espectáculo de Sarkozy y su esposa. El encantador de serpientes, dueño del canal ChileVisión – nuestro Berlusconi

a la chilena – trae su performance que muestra un Chile sociedad anónima, un Chile para la venta, como producto comercial. La teatralidad se ha convertido en ingeniería del consentimiento: *The Show Business is the best Business*.

Entonces, me temo que en lugar de definir el término lo voy a confundir, estoy llamando alternativo a lo comercial a lo establecido, al teatro mortal del que habla Peter Brook, al espectáculo que la burguesía satisfecha se da a sí misma para celebrarse y auto complacerse. *Esto* lo hago para destacar el carácter efímero de lo establecido, el carácter de sustituto, del comercio teatral, su condición usurpadora de un oficio milenario.

El teatro siempre ha estado ligado a la fiesta que realizaban unos griegos con las entrañas fulminadas por el vino dionisiaco. O ligado al *schema ti*, una forma o apariencia suspendida sobre el piso, la fantasmagoría en la que participaban los iniciados de los “Misterios de Eleusis”. El hecho teatral sigue palpitando en el carnaval en la fiesta popular, en el Peropopalo de Villanueva de la Vera. O en el carnaval de Oruro. Así como en la propuesta ritual de compartir pan y muñecos del Bread and Puppet, o en la forma

especial que tiene el San Francisco Mime Troupe de ocuparse de los asuntos de la polis, hundiendo las raíces en la tradición de la *Commedia dell'Arte*. O de la forma en que los actores interpelan desde la frontera de la muerte el mundo de los vivos en “Vida y Muerte Severina” de “La Candelaria”, donde se unen la sierra de Bogotá con el *sertão* brasileño. Este es el teatro oficial, el teatro del oficio. El otro es el teatro Alternativo.

El teatro no deja alternativa, esta escrito por las carcajadas de Baco, o la risa de Sileno, que nos dice que lo mejor que podríamos haber hecho es no haber nacido. Es el teatro del rigor, de la crueldad. Y esta divinidad dionisiaca no pregunta quien es o no es alternativo. Simplemente, a aquellos intrusos que se han colado en el rito de las bacantes sin permiso y disfrazados de mujer, les corta la cabeza, como le ocurrió al rey Penteo en “Las Bacantes” de Eurípides.

La persistencia de la alternativa no acaba necesariamente en el asentamiento y desaparición de lo alternativo en el circuito de teatro comercial, oficial o institucional. Más bien estos circuitos son maquinarias que intentan convertir el teatro en mercancía. Alternativo o no, no importa, si se vende. No existe el teatro

comercial, existe el comerciar con el teatro, no existe un teatro institucional, existe la burocracia teatral.

Sólo existe el teatro alternativo. No existe más alternativa para el teatro que ser efímero, que nacer una y otra vez de sí mismo. La pretensión del teatro establecido y comercial o de los programadores teatrales de permanecer por siempre jamás es afortunadamente eso: una pretensión.

En el mito occidental el primer actor Tespis es expulsado del Ática por el legislador Solón y condenado a vagar tirando el carro de Tespis sin más recursos que sus propias máscaras y transformaciones. Lo alternativo siempre cuestiona la ley y se sitúa en el terreno de la excepción. Su ley y principio es la transformación. Su identidad es el Otro. Lo permanente es la trashumancia.

La asociación de teatro independiente profesional en el ruedo de la transición española

Cuando un torero deja a un novillero torear en la plaza principal se dice que le dio la alternativa.

Cuando tres actores del teatro experimental de Cali fuimos acogidos por Carlos Sánchez un actor del “Grupo

Tábano”, que por aquellos años de la transición de la dictadura franquista al gobierno democrático de Suárez, realizaba las últimas funciones de Castañuela 70, nosotros sentimos que se nos daba la alternativa. La ATIP (Asociación de Teatro Independiente Profesional), nos acogía, nos dejaba su circuito teatral. Una de sus salas, la solidaridad y el apoyo para desarrollar nuestra aventura teatral en España. Tomamos la alternativa y nos lanzamos al ruedo.

Nos ofrecían y recomendaban que hiciéramos un teatro para niños, porque esto era lo que podía ser vendido en la Sala Cadarzo y en el programa de televisión. El Recreo por los años 77-78. No encontré nada mejor que inspirarme en la danza de la muerte. ¡Para niños! Esa alegre continuidad de la vida que estalla en el día de difuntos mexicano, me pareció adecuada. El reino licencioso del caos. “Carnaval de romances y calaveras” se llamaba el espectáculo donde quedaban abolidas las falsas jerarquías, era el mundo al revés. El Gobierno de los niños o los locos.

Creo que Carlitos Sánchez no estaba muy convencido de mi visión de un teatro para niños. Me pedía que omitiéramos la palabra **calavera** que

sólo quedara la palabra **carnaval**. Sin embargo pienso que allí nacía con claridad mi alternativa: El loco de carnaval, el Bufón. La muerte era bufonesca, una máscara que no cree en nada que no sea la transformación. A partir de ese extremo he desarrollado un teatro donde el loco es capaz de follarse a la muerte. Como ocurre en el Misterio Bufo de Darío Fo: El loco y la Muerte; como acontece en el tiempo mítico del día de difuntos de México, en el banquete orgiástico donde los mexicanos comparten la mesa con sus muertitos. En la saturnal, donde participan activamente todos, donde se mezclan las fronteras entre actores y espectadores. Nada más alegre y nada más triste a la vez que este *entrededorarse* del vivir y del morir.

Moría para mí el sueño de la gran compañía ligada con los grandes procesos sociales, con su grandes preocupaciones, la epopeya de mi maestro Enrique Buenaventura capaz de dialogar con el presidente de Colombia López Michelsen o con el jefe de las FARC Marulanda “Tirofijo” – recientemente fallecido – tocaba fondo en mí; la vocación de transformar el mundo con la violencia revolucionaria se desmoronaba en mi interior. Y ese gran sueño de motocicleta y militante se

disolvía. Entonces, como un desertor, me ponía al servicio del loco de carnaval, de la risa bufonesca y de la payasada impenitente.

Pude ver como nacían y morían los grupos de la “Asociación de Teatro Independiente Profesional” (ATIP). Actué en una de las últimas obras de “Tábano”, la mítica compañía que fue dirigida en algún momento por Juan Margallo y que ya empezaba a languidecer a pesar de la impertérrita batuta de Guillermo Heras.

“La tartana”, “Comedias”, “La Esmerada”, el “Grupo Internacional de Teatro” y “La Compañía Monumental de Las Ventas”, encendieron brillaron y apagaron sus focos y creció la institución y el teatro financiado. Ese circuito de teatro independiente que se había creado en la península ibérica al mismo tiempo que la revalorización de los carnavales prohibidos por Franco, y que circulaba junto al destape español, hizo cortocircuito y se apago lentamente.

De esto no diré nada porque hay quienes conocen mucho mejor el fenómeno y porque además por esa época de los años ochenta y uno decidí volver a Chile y formar la compañía “Teatro Circo Imaginario”. Sólo podría cerrar este episodio con una imagen

grotesca: Tocaba el saxofón soprano con la charangana “Girasol” y en un encuentro de bandas taurinas en la plaza Monumental de las Ventas me encontré tocando el famoso pasodoble España cañí, bajo la batuta de un director de orfeones de la Guardia Civil. Entrábamos de lleno por una de las puertas al ruedo mientras nuestro director, de espaldas al público y de cara a nuestra melodía, tropezó y beso con el culo aparatosamente el ruedo ibérico, la plaza de toros estalló en carcajadas y nosotros a duras penas pudimos seguir soplando los clarinetes, saxofones, tubas, trombones y trompetas, porque como ya se sabe la risa es contagiosa. Parecía una escena de los “Cuernos de Don Friolera” del poeta dramático Valle Inclán. España terminaba la Edad de Suárez y entraba a la Era de Felipe González. Al poco tiempo observaríamos la patética escena del guardia civil Tejero entrando a pistoletazo limpio al parlamento español.

A la sombra de Pinochet estalla la alegría de los payasos.

Mientras el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), brazo armado del Partido Comunista de Chile

intentaba sacar del medio a Pinochet con la fuerza de las bazucas, nosotros quemábamos un pelele que era la viva imagen del dictador.

El White Clown vestido de militar, con su mueca siniestra y sus condecoraciones, no dejaba alternativa ni títere con cabeza, asesorado directamente por Milton Friedman, el mismísimo premio Nobel de economía, aplicaba la doctrina del electro shock aprovechando las catástrofes para reducirle los impuestos a los ricos, privatizar los beneficios y socializar las deudas, recortar el gasto social, vender los servicios públicos y firmar contratos basura a costa de destruir el movimiento obrero chileno y sus conquistas sociales.

Del parlamento no quedaban sino cenizas. ¿Y el poder judicial? Muy bien gracias, iba a misa y decía amén. El tratamiento de choque económico, era tremendamente impopular, se construía sobre más de mil ciento treinta y dos campos de concentración. Este trauma colectivo empezaba en los '80 a mitigarse con una esperanza. El teatro social de las ollas vacías y de las fogatas cortando la vía pública tenía una expresión dramática y un lema: Chile, "La Alegría ya viene". El movimiento social comenzaba a reorganizarse después de diez años de **shock and**

awe. La admiración y el miedo reverencial empezaban a ser vapuleados por la burla y la risa. El estado de Shock pasaba.

Para este siniestro Payaso autoritario de cara blanca, nuestro trabajo teatral fue creando su augusto el tonto. No hay como la risa para desacralizar las falsas jerarquías. Muy bien lo saben los que detentan el poder y después de 17 años de la caída del dictador, los mismos años que gobernó, la alegría llegó con la "Concertación de Partidos por la Democracia", pero se fue. Un sistema neoliberal administrado por socialistas, es tanto más soportable, pero termina por defraudar. Chile actualmente ostenta un triste record: Santiago, la capital del estado, encabeza la lista de ciudades con más alto índice de depresión del mundo, según datos recientes de la Organización Mundial de la Salud. (OMS). Las esperanzas rotas son deprimentes si uno no aprende a caer y a levantarse con gracia. A esto nos enseña el clown. En este contexto nuestra alternativa fue huir del escenario teatral y aterrizar en la pista del circo.

El circo y el Teatro-Circo tienen en Chile y Argentina una tradición. En Argentina las aventuras del gaucho Juan Moreira se representaban en el circo

compartiendo la pista con trapeceistas, payasos y fieras. En Chile las estrellas del radioteatro podían ser vistas en vivo y en directo en ese ambiente en el que campeaba las cachetadas y porrazos del agosto.

Con una vocación de “saltitombi” asaltantes de tumbas o arqueólogos, descubrimos que uno de los payasos chilenos mas famosos y queridos por el pueblo había sido sepultado en vida por el polvo del olvido. Era como si hubiéramos enterrado a Charlie Rivel antes de su funeral. Como si el Mulá Nasrudin solo fuera polvo del desierto

En la miseria el agosto chileno llamado “Tony Caluga”, vivía en un palacio en ruinas a bordo de un carromato ya sin ruedas, atacado por la diabetes, sin las golosinas ni las dulces carcajadas de los niños, mientras, el “Payaso Nacional” había entrado a cañonazos al palacio de Gobierno: La Moneda, luciendo su colorido traje de luces y repartiendo cachetadas a diestra y siniestra, pero sobre todo a siniestra. Este white clown payaso dictador le negaba hasta una pensión digna al desgraciado agosto chileno el “Tony Caluga”.

Nuestra compañía “Teatro Circo Imaginario” escapaba de los escenarios

y desplegaba en la pista de circo con el lenguaje de la proeza y de lo cómico una metáfora política: El Payaso Militar sepultaba en vida al clown agosto con la sombra del miedo y de la seriedad. Bastaba con ignorarlo para hacerlo desaparecer.

Mi propio movimiento en la periferia de las instituciones me permitía indagar en las fronteras entre teatro y circo. Este espectáculo tenía un marcado carácter espírita. Lo digo en el sentido que lo usa Allan Kardec, también como lo define Allan Watson en “El Camino de Eleusis”, es decir, como una fantasmagoría que tiene efectos transformadores en aquellos que asisten al rito teatral. El argumento era simple: Un receptor o tasador judicial acudía al ruinoso palacio del clown chileno Abraham Lillo Machuca, llamado Tony Caluga, para embargar los bienes del difunto. Le abría la puerta el propio Tony Caluga, quien ayudado por imágenes de clowns muertos avalaba, con el relato de su vida y de su herencia cómica, la deuda que le imputaba el receptor judicial. El Tony Caluga había hipotecado su alma bufonesca para hacer reír, no debía nada a nadie, en todo caso le debían un aplauso.

Alternativo. Lo Otro que nace.

En este caso la fuerza para vivir provenía de la otra frontera, del Mundo de los muertos. Desde allí se interpelaba a los vivos que estaban gobernados desde las tinieblas del poder.

El espectáculo tuvo tal éxito que no paró de hacer funciones en más de tres años, con apoyos del Estado chileno y con una gestión financiera elogiada por la administración. Sin embargo las zancadillas de un par de actores y las expresiones envidiosas sumadas a la inexperiencia en el manejo de los pleitos laborales terminaron por obstaculizar el trabajo de la compañía. Eran los años '90.

Por esta misma época, Enrique Buenaventura, soportaba pleitos judiciales que pretendían dejarlo sin su infraestructura y que también provenían de algunos de sus actores.

El Estado financia compañías alternativas, pero al hacerlo introduce el problema de la administración de esos fondos, creando muchas veces en el gremio de actores relaciones que pertenecen al mundo de los sindicatos y patrones y no a las leyes y principios que rigen a los gremios con aprendices y maestros. Es el mundo financiero de la economía industrial irrumpiendo en la organización de comediantes con una economía artesanal.

Hoy, por ejemplo en España, para acceder a una red de teatros que programen tu espectáculo, tienes la obligación de constituirte como una empresa, no sirve la calidad de Asociación Cultural sin fines de lucro. El sistema financiero y jurídico te obliga a constituirte como empresa y no acepta la organización más comunitaria y gremial que es la asociación cultural. Si quieres recibir ayuda del Estado estas obligado a convertirte en empresario.

Es verdad que con el pretexto de lo alternativo se erige un teatro del balbuceo, asoma un teatro de ONGs, un teatro que esta en la calle porque no puede aspirar a un teatro de sala, un teatro de jeroglíficos indescifrables, un teatro misionero con premisas evangelizadoras. Sin embargo, esto no es peor que comedias musicales con presupuestos millonarios, obras de teatro históricas con presupuestos de 250.000 euros de caché diarios que sin embargo provocan el mismo tedio que aquellas a las que se le negó todo presupuesto. Con el agravante que cómo son caras han de ser por fuerza buenas. Es el teatro del despilfarro.

Los bancos dan crédito para el cemento. Construir un enorme teatro parece ser mucho más importante que invertir en actores y proyectos que

realizan el Oficio. Con lo que ha costado solo la inauguración del teatro del Canal en Madrid se podrían haber financiado más de mil proyectos teatrales. Aunque El cemento demuestra ser tan ilusorio que viene a estar en el centro de la burbuja inmobiliaria de la especulación y del deseo de poseer cosas y bienes.

Cuatro albañiles payasos intentan inaugurar un rascacielos que está construido sobre varios cementerios en la ciudad de Santiago de Chile. Sobre ese terreno descansan los restos de indígenas. Muertos de la Época Colonial y de nuestros tiempos, así como también detenidos desaparecidos, puesto que esta sobre el Tacna, un regimiento Militar. El ingeniero está desesperado por inaugurar a toda costa el edificio y los albañiles no paran de desenterrar calaveras. Creándose un desternillante afán del progreso empeñado en ocultar el pasado.

Esta condición de impertinentes sepultureros que nos recuerdan a los Clowns de Hamlet, que se ríen con el cráneo del bufón Yorick entre las manos, nos remite a la condición provocadora alternativa e incómoda de los bufones. Son seres no deseados aunque necesarios porque median entre lo marginal y lo establecido entre la

excepción y la regla entre los vivos y los muertos. Son el mal necesario

Bastardía del teatro alternativo

La aceptación de este origen ilegítimo, espurio, bastardo, del llamado teatro alternativo es precisamente su fuerza, lo que lo acerca a su origen bufonesco. El carácter monstruoso, larvario de su ser. Ya no se trata del “to be **or** not to be” sino del “to be **and** not to be”. Esta condición de ser y no ser al mismo tiempo, es la expresión más clara de nuestros tiempos confusos.

Ante los llamados *Alternative funds*, los fondos alternativos que rondan como los fondos buitres (*hedge funds*) la caída de valores en Wall Street interviene el Banco Federal de los Estados Unidos para librar el sistema económico de su caída en picada y de las garras de los carroñeros. Acude violentando, en apariencia, el dogma religioso que dice que el mercado se regula sólo. Sólo en apariencia porque siempre que el mercado se colapsa por la codicia de los especuladores son los dineros públicos los que financian la bacanal de las corporaciones privadas.

La Nacionalización y estatización de la deuda de los

millonarios nos deja estupefactos. Cuando haya pasado el huracán y vuelva la Bonanza se privatizaran nuevamente los beneficios. La relatividad ética que esto genera es patética. Una ética patética.

Ante los fondos estatales y privados que como buitres planeando, sobrevuelan el teatro alternativo, los actores difícilmente pueden sostener la Epopeya de las compañías independientes latinoamericanas de los años setenta. Los actores repetimos con Bertold Brecht: Comer primero, luego la moral y también decimos con Silvio Rodríguez y Ho Chi Minh, la dignidad es más alta que el pan, más alta que la vida, más alta que la propia supervivencia. En este ser y no ser, existimos.

La única manera de salvar el teatro decimos con Karl Valentín – el clown alemán, que tanto inspiró a Bertold Brecht - es hacerlo obligatorio. El estado debería hacer del teatro como hace con la Educación Superior Obligatoria. Los estudiantes no van por gusto al Instituto, tampoco lo harán los espectadores... El ciudadano estaría obligado a ir al teatro trescientos sesenta y cinco días al año, aunque el teatro le dé asco. También nos da asco como el estado más neoliberal del mundo

subvenciona a los bancos crediticios de Wall Street pero nos dicen que es un deber ayudarlos para que el sistema financiero no colapse. ¿Si nada ganamos cuando ellos se enriquecían, por qué hemos de perder ahora que están quebrados? Sin el dinero quebramos, sin el teatro nos volvemos locos. El teatro debe ser obligatorio.

Después de todo, el origen de los banqueros y los saltimbanquis es el mismo: una banca en la plaza pública. Los banqueros se sentaron en la banca en el siglo XVI para especular con el dinero y los saltimbanquis del arte se subieron a la banca para especular con la imaginación. Los que fueron a la bancarrota, crearon las leyes y los ciclos del sistema financiero basado en el dinero. La banca, rota por el peso de los saltimbanquis, nos hizo reír con la fragilidad ilusoria del dinero, del Gran teatro y del Gran Mercado del Mundo, tanto en Shakespeare como en Calderón. Vistos con nuestros ojos, ambos genios de la dramaturgia, no fueron precisamente alternativos, pero su penetrante visión nos sigue entregando alternativas para transformar el mundo en que vivimos.

El Teatro no puede estar regulado por las leyes del Mercado, ni siquiera Wall Street lo está. El teatro

debe ser obligatorio, como lo era el servicio militar, no puedo hablar de estos temas sin echarlos a la broma, prefiero a Karl Valentin que a los sesudos programadores y gestores culturales que usan la seriedad para llenarse los bolsillos. La publicidad que en un teatro grande absorbe anualmente miles de dólares queda abolida en el teatro obligatorio. Las butacas no se dividen más en base a diferencias de clase, sino según el grado de enfermedad y de achaques de los espectadores: 1ª a 5ª fila: sordos y miopes, 6ª a 10ª fila: hipocondríacos y neurasténicos, 10ª a 15ª fila: dermatopáticos y deprimidos, la galería y el gallinero para los asmáticos y los gotosos.

En una sociedad como la de Santiago de Chile que ocupa los primeros lugares en los índices de depresión según la OMS (Organización Mundial de la Salud), sin duda que el teatro obligatorio sería santo remedio. Pero Dios mío, cuidado con que sea un teatro tan alternativo que consiga aburrirnos.

A propósito, en nuestros días, la cruzada de Augusto Boal y el teatro del oprimido tendrían que pedir licencia para entrar a las favelas, donde organizaciones mafiosas constituyen el

lumpen empresariado. El lumpen proletariado de esas barriadas miserables de Sao Paulo se maneja con las leyes del mercado y de los emprendedores. Competencia salvaje, como la Camorra o la Cosa Nostra. Lo mismo.

Desde El Galpón de Montevideo, el director Atahualpa del Cioppo dice: “Es un milagro que sobrevivamos... ninguno de nosotros cobra un salario por su tarea: somos profesionales desde un punto de vista ético, pero no desde lo económico”. El “Teatro Experimental de Cali”, continuará extrayendo fuerza desde el mundo de los espíritus para seguir existiendo gracias a la figura colosal de Enrique Buenaventura. (Koloso: estatua que presenta a los ausentes en el mundo de los vivos). El Bread & Puppet busca una persona con habilidades para el mantenimiento del hogar y la granja. Ofrecemos vida sencilla en comunidad y salario mínimo). Santiago García y “La candelaria” continúan con una fuerza asombrosa.

Albert Boadella, el bufón rebelde catalán ex presidiario y célebre prófugo de la justicia post franquista acaba de aceptar la dirección del Teatro del Canal en Madrid, el mismo día en que la presidenta de la Comunidad

Esperanza Aguirre, destacada opositora del Gobierno de Zapatero y ultra defensora del libre mercado, anuncia el proceso de privatización del Agua.

Dice Boadella en *Memórias de un bufón* (2001)¹ que nunca entendió la vocación que tiene la gente de su oficio para vivir mal: “Vivir bien es tan sencillo que, para hacerlo, todo el mundo se complica la existencia, convirtiendo finalmente la vida en un entrenamiento para las penas del infierno.”.

Las bandas de bufones viviendo a las puertas del infierno, saliendo de las marismas del bosque medieval, preceden al bufón cortesano. Triboulet o Brusquet en el París del siglo XVI, Will Summers, bufón de Enrique VIII, provenían de cofradías de bufones, de la Fiesta de los locos. Una festividad que tenía lugar a principios de año y que floreció en la Europa medieval. En ella no quedaba libre del ridículo ninguna costumbre, ni convención ni falsa jerarquía, tampoco institución alguna. Estas cofradías de locos estaban más cerca de la revuelta y de poner el mundo al revés que el bufón cortesano, demasiado comprometido con las intrigas de palacio.

¹ BOADELLA, Albert. *Memorias de un bufón*. Madrid: Espasa, 2001.

Vemos hoy a Coluche, a Darío Fo a Beppe Grillo y a Dieudonne encabezando verdaderos movimientos sociales, su atención no está puesta en una compañía sino en una siembra de bufones, son ioculadores, juglares, divertidores públicos, en el sentido de provocar agitación pública, son alternativos porque alteran el orden social. Esto los lleva a rozar con frecuencia los cargos públicos. Todos ellos han llegado a ser candidatos a alcaldes o incluso a la presidencia. Todos ellos han sido perseguidos por la justicia y por la censura.

Como se ve el Bufón es necesario al rey y a todo poder. Y existe en nuestra América Latina una fuerza que aparece en la Fiesta Pagana y Religiosa de tal fuerza renovadora que más de quinientos años de colonialismo apenas la han podido domesticar. Y esta alternativa teatral es precisamente para-teatral. En Chile podemos ver a un bufón sagrado que con una máscara de madera con bigotes de crin de caballo da saltos con un caballito de juguete en la ceremonia del Nguillatún, que es un rogativa para pedir agua. Allí está la figura cómica que puede dejar en evidencias a la corte de abogados picapleitos, notarios y cagatintas que defienden a la gran

transnacional española ENDESA que se apodera del Agua que siempre ha pertenecido al común. Y está en Bolivia el Kusyllo, otro payaso que salta alegremente como un arlequín aimara y con una vocecita aguda se ríe de los alcaldes que cuidan solo su bolsillo proclamando la autonomía de sus regiones. Y Echú en Brasil, como divinidad cómica que hace temblar con sus carcajadas las certezas del poder terreno. O, como los Curcuches que pasan dos minutos rituales en la cárcel del pueblo por haberse mofado de los militares.

A esta altura del camino me encuentro. Mi maestro Enrique Buenaventura dejó la trashumancia por América Latina y fundó su compañía en el corazón de la Academia de Bellas Artes, institución que luego abandonó para crear su “teatro experimental y alternativo”, con el que construyó su historia hasta convertirse en cenizas y seguir dando frutos a través del árbol de mango que hunde las raíces en la calle séptima 863 de la ciudad de Cali.

Por mi parte me formé en el teatro experimental, funde una compañía en la frontera entre el teatro y el circo y actualmente busco en la academia fundamento y medios para organizar una nueva peregrinación

hacia La Vía del Bufón Sagrado en América Latina.

Bibliografía

COX, Harvey. *Fiesta de los locos*. Madrid: Taurus, 1972.

FO, Dario. *Mistero buffo. Giullarata popolare*. Torino: Einaudi, 2003.

GAZEAU, A. *Historia de Bufones* [Copia facsímil]. Barcelona: Biblioteca Maravillas, 1885. Versión española de Cecilio Navarro.

KLEIN, Naomi. *La Doctrina del Shock*. Barcelona: Editorial Paidós, 2007.

MUSEO DE AMÉRICA. *Catalogo de Exposición Mascaras Kashina*. Madrid, 1998.

WASSON, R. Gordon; RUCK, Carl A. P.; HOFMANN, Albert. *El Camino a Eleusis una solución al enigma de los misterios*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1994.