

EL VUELO DE LA LIBÉLULA



40 años de La
Libélula Dorada



ENRIQUE
PULECIO MARIÑO

COLECCIÓN ARTE Y MEMORIA



Alcaldía de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño

ALCALDE DE BOGOTÁ

Secretaría de Cultura,
Recreación y Deporte

María Claudia López Sorzano

SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE

Instituto Distrital de las Artes-
Idartes

Juliana Restrepo Tirado

DIRECTORA GENERAL

Jaime Cerón Silva

SUBDIRECTOR DE LAS ARTES

Lina María Gaviria Hurtado

SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS
CULTURALES

Ana Catalina Orozco Peláez

SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN
ARTÍSTICA

Liliana Valencia Mejía

SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y
FINANCIERA

Gerencia de Arte Dramático

Nathalia Contreras Álvarez

GERENTE DE ARTE DRAMÁTICO

Eva Lucia Díaz Burckhardt

Liliana Chicuzaque Segura

Vanessa Reinoso Charry

Patricia Rivas Rodríguez

Elizabeth Perdomo Leyton

Javier Mayor Forero

Yodbana Muñoz Mondragón

EQUIPO MISIONAL Y ADMINISTRATIVO
GERENCIA DE ARTE DRAMÁTICO

María Barbarita Gómez

COORDINACIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN

Gerardo Andrade

CORRECCIÓN DE ESTILO

Archivo particular

Carlos Duque

Dagoberto Moreno

Juan Camilo Segura

Milton Ramírez

FOTOGRAFÍAS INTERIOR

Carlos Duque

FOTOGRAFÍAS DE CARÁTULA

Mónica Loaiza

Jimena Loaiza

DISEÑO

© Instituto Distrital de las Artes-
Idartes

© Enrique Pulecio Mariño
Febrero de 2019

978-958-5487-38-3

ISBN (impreso)

978-958-5487-39-0

ISBN (digital)

Carrera 8 # 15-46

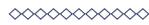
Bogotá, D.C., Colombia

(57-1) 379 5750

contactenos@idartes.gov.co /

www.idartes.gov.co

EL VUELO DE LA LIBÉLULA

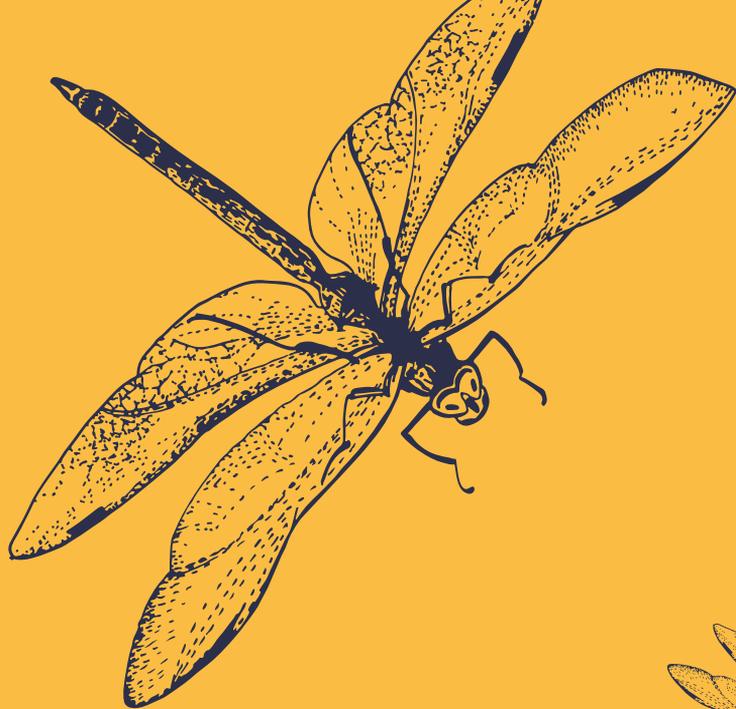


40 años de La
Libélula Dorada



ENRIQUE
PULECIO MARIÑO

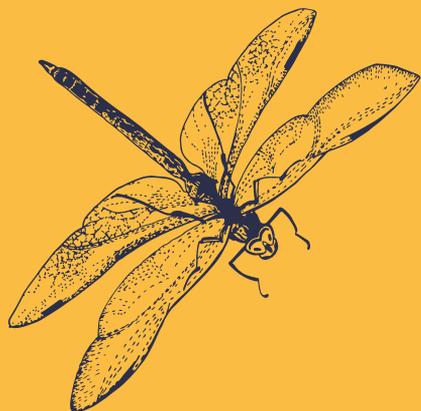
COLECCIÓN ARTE Y MEMORIA



Índice

Presentación.....	11
Introducción.....	13
Los padres.....	15
La adolescencia.....	19
Benposta.....	22
Teatro.....	24
Escuela Nacional de Títeres.....	27
Primeras obras.....	30
Sátira e ironía.....	32

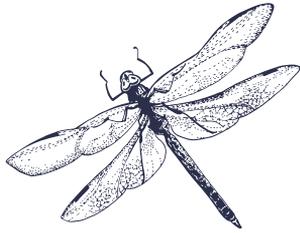
La Libélula Dorada	34
<i>La rebelión de los títeres y Los héroes que vencieron todo menos el miedo</i>	36
Universidad Nacional de Colombia.....	39
<i>El romance de la niña y el sapito</i>	42
Por algunas ciudades del país	54
Cuentos de hadas	56
<i>El dulce encanto de la isla Acracia</i>	59
Otros escenarios.....	76
En el Festival de Charleville-Mézières en Francia.....	78
<i>Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio</i>	81
Rincón de la fantasía	85
<i>Madre no hay sino una</i>	89
En el centro: nueva sede	98
Años de madurez	102
<i>Los espíritus lúdicos</i>	105
Río Magdalena.....	118
<i>Los mensajeros del sol</i>	122
Música.....	125



<i>Pequeña ópera rock para dos anfibios</i>	127
<i>Ese chivo es puro cuento</i>	130
<i>Qvirópterus</i>	140
La Fundación	145
Tradición y ruptura.....	148
Libertad y compromiso.....	152
El actor en la escena de títeres.....	153
Premio de Beneficencia	156
<i>Los reencauchados</i>	159
La casa	160
<i>Sady Myton, alias el Puro</i>	167
Militancias.....	169
Con Gianni Rodari.....	171
<i>Un pobre pelagato mal llamado Fortunato</i>	174
Contra el estereotipo	182
Oyendo al público	184



El tiempo, la duración.....	187
Cuentos populares.....	189
La transgresión y la regla.....	191
Blues & Jazz.....	193
El titiritero y su doble.....	194
Festival de Danza Contemporánea.....	198
Festival Internacional de Títeres Manuelucho.....	199
Educación sentimental.....	202
Fundación PLAN.....	205
<i>La vida es un carnaval</i>	210
<i>La peor señora del mundo</i>	219
Dos hermanos.....	231
Agradecimientos especiales de los hermanos Álvarez.....	233
Bibliografía.....	247



Presentación

PARA EL INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES ES GRATO RESALTAR la incansable labor y destacada trayectoria de los creadores teatrales bogotanos, quienes, a través de los universos poéticos que construyen, nos permiten imaginar y sentir. Es por ello que nos complace entregar a los lectores la presente publicación: *El vuelo de la libélula, 40 años de La Libélula Dorada*, en la cual el autor, Enrique Pulecio Mariño, realiza un apasionante recorrido por la vida artística y personal de los grandes maestros César Santiago e Iván Darío Álvarez Escobar, creadores y artífices de la agrupación.

El grupo La Libélula Dorada es insignia del teatro de títeres en Bogotá y el país. Durante más de cuatro décadas de labor artística ininterrumpida, esta agrupación ha creado historias fantásticas y las ha contado a través de los magníficos muñecos que son elaborados y animados por el grupo,

brindándole al público de todas las edades la posibilidad de sumergirse en el mágico mundo del teatro de títeres.

Además, La Libélula Dorada ha realizado diversos festivales de artes escénicas y ha contribuido con el desarrollo de procesos educativos en la ciudad. A su vez, el grupo ha mantenido abiertas las puertas de su sala, ubicada en la localidad de Teusaquillo de Bogotá, en donde acoge afectuosamente a una gran multiplicidad de artistas mientras sirve como escenario para la circulación de las más variadas propuestas estéticas.

Conmemorar los más de 40 años de existencia del teatro La Libélula Dorada a través de este libro, es ratificar tal fuerza creadora, reivindicando la vida y la libertad. Los invitamos a disfrutar este recorrido por la historia, las vivencias, las transformaciones, los sueños y las creaciones del teatro La Libélula Dorada.

Juliana Restrepo Tirado

Directora general

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

Introducción

SI UNO MIRA EN PERSPECTIVA EL LARGO CAMINO RECORRIDO POR LA compañía de títeres La Libélula Dorada —cuyo trazado sobrepasa ya los cuarenta años de actividades— se encuentra con tal cantidad de historias, que parecería que se suceden atropelladamente, unas tras las otras. Con cambios de rumbo y de circunstancias, con continuidades y rupturas, periodos de estabilidad e inestabilidad; con sus luchas a brazo partido, sus viajes y sus regresos, sus premios y reconocimientos, y, desde luego, con las búsquedas, crisis e incertidumbres, tan propias de cualquier práctica artística, tejen, entre todas, una historia que se confunde con la de sus fundadores, los hermanos César Santiago e Iván Darío Álvarez. Pero como esta no ha sido la labor de unos artistas corrientes, los hermanos Álvarez, a la vez que han fortalecido su vínculo fraterno en torno a un proyecto estético, en él, y cada cual a su manera, se ha definido

a sí mismo, tanto en su carácter personal como en el campo de la creación artística: César como partícipe escénico y líder administrativo, e Iván Darío, como responsable de la escritura y la dramaturgia. La institución que han formado —y a la que le han dado el vigor que la mantiene tan viva y fuerte en sus cuatro décadas de existencia— tiene una impronta característica que la diferencia de las demás de su género. Aunque se ha consolidado ya como un grupo estable, en su trayectoria se reconocen más los avatares, los azares y angustias de una aventura que la estabilidad tranquila y juiciosa de un grupo escénico establecido sobre bases sólidas.

En el nacimiento mismo de su historia, una vez definido su quehacer (que abarca desde la idea original, la escritura de las obras y la fabricación de los muñecos hasta la puesta en escena, la actuación y manipulación de los títeres), César Santiago e Iván Darío se jugaron el todo por el todo de su futuro individual en la apuesta por el espectáculo para niños. Semejante reto en un terreno tan poco cultivado en el país implicaba afrontar condiciones desconocidas. Si hoy ocupan el lugar al que han llegado se debe al empeño sin tregua, a la confianza en sí mismos, a la fortaleza con que han librado sus duras batallas, pero, sobre todo, a un trabajo artístico genuino, con características muy propias, basado en la creatividad y la fantasía puestas al servicio de la imaginación infantil, que es como el elixir secreto que alienta la diversión, felicidad y belleza que llevan a la vida de los pequeños. Los niños que Iván Darío y César Santiago Álvarez fueron al lado de sus padres, y los padres que posteriormente han sido para sus hijos, les enseñaron, muy probablemente, que en esa facultad se encuentra el camino que lleva de regreso a la verdadera patria del hombre, que, según Rainer María Rilke, es su propia infancia. Allí está el origen de su creación.

Los padres

EN LOS ABUELOS YA HABÍA RESONADO UN LLAMADO DE LA MISTERIOSA atracción de la sangre. Por el lado paterno, los abuelos Santiago Álvarez y Ana Arbeláez vivían en El Banco, Magdalena. Los abuelos maternos, Elías Escobar y Dolores Escobar, provenían de Antioquia. El abuelo, Santiago Álvarez, fue un entusiasta hombre de empresa, propietario de una flota de transporte fluvial que prosperó hasta los años treinta cuando la crisis económica llevó a la quiebra a varias de las nacientes compañías del país. La inesperada situación lo condujo por el desvarío hasta que perdió la razón definitivamente. Su esposa, una mujer de fuerte carácter, oriunda de Rionegro, Antioquia, tomó la iniciativa y se echó sobre sus espaldas el futuro de la familia.

César Augusto Álvarez Arbeláez, uno de los cuatro hijos de Santiago y Ana, que había estudiado para maestro en la escuela normal, busca entonces, tras los rastros de la herencia, un nuevo comienzo, deja atrás su familia, su pueblo natal y llega a Frontino, Antioquia, la tierra de su madre. Allí conocerá a la que más tarde será su esposa, doña Ofelia Escobar, hija de un rico hombre de negocios de la región, Elías Escobar, a cuya muerte su herencia se convierte en motivo de disputa entre sus descendientes. Para ese momento, doña Ofelia ha dado a luz tres hijos, Rodrigo, Lucero y Octavio. Despojados de lo que legítimamente les pertenece y ante el futuro incierto en un pequeño pueblo como Frontino, doña Ofelia decide ampliar sus horizontes en Medellín. No obstante, como tantas familias, los Álvarez creen que el mejor porvenir está en la capital del país, la ciudad que aparentemente lo ofrece todo y donde, gracias a las oportunidades de trabajo y de estudio, pueden arraigarse nuevas esperanzas para un porvenir menos incierto.

César Augusto Álvarez
Arbeláez. Fotografía: Archivo
particular



En 1951 nace César Santiago en el barrio La Macarena de Bogotá. Seis años después, en vísperas de tener un nuevo hijo, doña Ofelia decide trasladarse a Medellín “porque no quería tener un bogotano más en la familia”. Allí nace Iván Darío. Después de una breve temporada en la capital antioqueña, la familia regresa a Bogotá. Sin embargo, al poco tiempo se traslada a Puerto Boyacá, donde don César Augusto había recibido una buena oferta de trabajo en el sector petrolero. César Santiago tiene 11 años e Iván Darío, cinco. El nuevo ambiente, el clima hostil, de altas temperaturas y niveles de humedad que superan el 80 por ciento, hacen que la adaptación a un nuevo régimen de vida se haga extremadamente difícil. Entonces Iván Darío enferma de anemia aguda, lo que les indica de una vez por todas el camino de regreso a Bogotá, aunque el padre se queda aferrado a su trabajo. Esta vez el lugar de residencia de la madre con sus hijos será un pequeño pueblo

cerca a Bogotá, Fontibón, al suroccidente de la ciudad. Allí los niños cursarán sus años de bachillerato. Iván Darío los evoca de esta manera:

De ese paisaje pueblerino (...), recuerdo como imagen nuestra casa cerca a la estación del tren. Ese ulular mecedor es un sonido que ha quedado instalado en el mundo de los recuerdos familiares y mis primeras lecturas placenteras. Me remito a ese momento porque no he podido olvidar que en la calle principal de ese pueblo, César, con apenas 10 u 11 años, sacaba un largo banco de madera e instalaba una cuerda extendida donde colocaba y luego alquilaba su más querida colección de cómics.

En lo que en aquella época era solo un pequeño pueblo, muy próximo a Bogotá, los hermanos Álvarez formarán su carácter, conocerán la disciplina y la indisciplina y oirán los primeros llamados de los misterios del arte y la literatura. Descubrirán que la música —con esas canciones populares que su padre interpretaba en reuniones informales con amigos y familiares— es solo un aspecto del arte que más adelante los llamaría. Guiados por su hermano mayor, Rodrigo, César e Iván Darío aprenden que en la música se expresa un mundo de sensaciones profundas tan diversas como nunca antes habían imaginado. Es probable que en esa época temprana se les hayan revelado las primeras sensaciones propias del arte que más tarde desarrollarían tan amplia y bellamente en el teatro.

Un tiempo después, César Augusto regresa a Bogotá para recomponer la vida familiar que había dejado debido a su trabajo. A los cinco hijos que hacían parte de la familia Álvarez Escobar, aún les faltaba un miembro más. Tras el nacimiento de la última de las hijas, Elizabeth, doña Ofelia abandona

el mundo dejando al padre con la difícil tarea de sostener y orientar la numerosa familia.

César Santiago tenía 15 años e Iván Darío, nueve, cuando el trabajo como contador de la Texas Petroleum Company llevó a don César Augusto de nuevo a Puerto Boyacá. Alejado de nuevo de la familia, el padre “encontró refugio en elíxires festivos y melancólicos, hasta que esos ires y venires de la vida también nublaron sus ojos, hincharon sus pies y vencieron su corazón”, recuerda Iván Darío. Habían trascurrido seis años desde la muerte de doña Ofelia. La partida de los padres cambió radicalmente la vida de los hermanos. La familia se unió frente al dolor de la pérdida y entonces Rodrigo, el mayor, comprendió que debía asumir las responsabilidades inherentes al sostenimiento de los hermanos menores.

Aunque Rodrigo ha abandonado la universidad, los conocimientos adquiridos en los semestres cursados son suficientes para desarrollar una profesión en electrónica, gracias a la cual va a solventar como mejor puede las necesidades de la familia. Si Rodrigo no continúa con sus estudios universitarios, sus hermanos menores van a correr la misma suerte en el colegio. Al llegar a tercer grado de bachillerato, César Santiago abandona las aulas escolares. Lo espera el confuso espectáculo del mundo con su cruel competencia laboral. ¿Trabajar? ¿Pero en dónde? ¿En qué? Lo que encontraba a la mano no era más que convertirse en aprendiz del oficio del hermano mayor. Así, su entrada en la adolescencia queda sellada por el distanciamiento de sus amigos del colegio, por la falta de perspectivas claras para el futuro, con las carencias propias de una economía familiar devastada, con el espectáculo de sus ilusiones hechas jirones, enfrentado a un mundo de necesidades materiales inmediatas insatisfechas, aplazando una y otra vez cualquier forma de diversión compartida, cualquier asomo de vida imaginativa. Atrás quedan las inquietudes sensibles de la creación.

La adolescencia

A SUS CATORCE AÑOS, CÉSAR SANTIAGO SE INCLINABA SOBRE LOS aparatos eléctricos que su hermano reparaba, aprendiendo un oficio que no era el suyo. Luego se suceden tantos oficios y tan variados como las oportunidades fortuitas se los iban proponiendo. Si por esas fechas primero fue técnico, luego masajero y más adelante cobrador en el día, al caer la tarde en el barrio se reunía con sus amigos en los parques. Atraídos por el vendaval de los nuevos tiempos, la comunidad de amigos descubría tales cambios en la juventud de su época en todo el mundo que para ellos la rebelión resultaba irresistible.

Las primeras melenas, los llamados a la libertad sin condiciones, los coloridos pantalones con bota de campana, las cintillas sobre la frente, los símbolos multicolores que hablaban de paz y amor, la marihuana en el aire y, sobre todo, la nueva y electrizante música del *rock and roll* que irrumpía con el movimiento *hippie*, comenzaron a transformar el espíritu de unos muchachos inconformes, que solo contaban con un deseo profundo de cambiar el mundo.

En su barrio, en asocio con unos cuantos amigos, fundaron La Atlántida, el almacén de un mundo sumergido, que hablaba de una utopía. Era una especie de tienda de *bric-à-brac*, donde se ofrecían afiches y gargantillas, adornos y música, símbolos y abalorios, todo cuanto acompañaba los requerimientos de esa postura desafiante y a la vez ingenua de esos años. De ahí a que La Atlántida se convirtiera en una pequeña empresa de espectáculos no hubo más que soltar el globo de una idea en una charla informal. Sin saberlo, de esta manera, organizando conciertos en el Teatro Avirama de Fontibón, César Santiago Álvarez entraba con paso vacilante en el mundo

de la escena. Pero, si tuviera que precisar el origen de su inclinación propiamente teatral, tendría que remontarse a los años escolares, cuando durante el bachillerato, en el centro literario del colegio, llevó a las tablas algunos bocetos de pantomima que su hermano Rodrigo había ensayado con él en un improvisado programa de teatro en Usaquén.

Es precisamente en estos años del colegio cuando Iván Darío sitúa el origen de sus inclinaciones literarias, también bajo la sombra tutelar de su hermano Rodrigo. Pero no ya dentro de las actividades escolares, pues fue, a través de la lectura de los primeros libros que tuvo en sus manos, cuando en su imaginación fueron tomando cuerpo algunos personajes de las novelas de aventuras que encontró en la pequeña biblioteca de Rodrigo, que, tal como hoy lo recuerda, tanto influyó en la formación de sus dos hermanos pequeños. Estas lecturas nutrieron su imaginación infantil y luego, con el tiempo, llegaron a convertirse en tierra fértil de la que brotarán sus propias fantasías.

Así, Iván Darío fue encontrando los afectos literarios que más tarde le revelarían las magias del arte. En esa biblioteca encontró una galería tan variada de sugestivos personajes que se hicieron inolvidables para el futuro dramaturgo. Transformados por su talento narrativo, poblarían después sus propios relatos con escenas de luchas, de arrojo, de héroes, bucaneros, suspense y terror, de persecuciones, de trampas siniestras, de engaños y de inopinados triunfos finales en remotos lugares de la tierra. Pero mucho antes de dar vida a su extraordinaria dramaturgia, en los años superiores del bachillerato llegaron las actividades de los centros literarios, donde Iván Darío escribe sus primeras narraciones.

Un poco precozmente, su pulso narrativo de esta época estuvo marcado por un estilo satírico y paródico, que fue una forma temprana con que ensayó trasladar al dominio de la crítica sus desacuerdos con el mundo. La beca que ganó en

el Colegio Departamental de Fontibón para continuar sus estudios de bachillerato le permitió vivir no una etapa de apaciguamiento, sino más bien tiempos de agitación estudiantil.

Eran los años en los que la vida académica de docentes y estudiantes daba paso a la reacción contra las medidas gubernamentales emanadas del llamado “Estatuto Docente”. Como si fueran parte integral de la rebeldía juvenil, en la experiencia de Iván Darío siempre aparecen las inquietudes intelectuales trazadas por la urgencia de comprender el mundo, de combatir injusticias y desigualdades, de buscar nuevas rutas hacia la construcción de una vida mejor que a todos parecía escapárseles.

Así surgen, entre Iván Darío y sus compañeros, las iniciativas de formar pequeños grupos de estudio, comités de resistencia, la publicación de una revista y algunas manifestaciones artísticas afines. En medio de este clima de inconformismo y despertar intelectual, para Iván Darío Álvarez asistir en el colegio a la representación de la obra *Un pobre gallo de pelea*, del Teatro Libre, fue una revelación que tendría enormes consecuencias. A partir de esas funciones, César Santiago e Iván Darío se encuentran entre los más asiduos espectadores de teatro, como inseparables compañeros de esta nueva aventura intelectual.



Iván Darío Álvarez Escobar.
Fotografía: Archivo particular

Benposta

SI A SU ÉPOCA DE ADOLESCENTES LOS HERMANOS ÁLVAREZ HABÍAN entrado viviendo la cruda realidad de las dificultades económicas propias de su familia, compartiendo vicisitudes, aprendizajes y fatigas, ahora Iván Darío, a sus 16 años, estaba a un paso de tomar una determinación con la que dejaba atrás todo lo que hasta ese momento constituía su existencia. La vida lo ponía ante la posibilidad de un largo viaje, un viaje soñado, obviamente menos novelesco que el de sus primeras lecturas —entre las cuales, premonitoriamente, se encontraba *Dos años de vacaciones*, de Julio Verne—. Al cabo, se trató de una travesía llena de intriga, de promesas que no serán cumplidas, de preguntas sin respuestas, de renovada incertidumbre, de giros inesperados y, al fin, de un forzado regreso. En este viaje está tipificado el propósito de tantos quienes, en los años inquietos del ímpetu juvenil, se ven empujados por los vaivenes de una existencia aún sin descifrar y buscan lejos de casa un destino pleno de libertad e independencia imaginado en lugares lejanos. Son años para la formación de un carácter.

De gira, en su paso por Bogotá a finales de 1973, el Circo de los Muchachos de España busca candidatos que puedan llegar a integrarse al espectáculo como futuros artistas del circo, jóvenes alegres y vigorosos que estén dispuestos a unirse a su compañía. Ahí está el origen del viaje que llevará a Iván Darío Álvarez lejos de su país natal. El circo, fundado en Orense por el padre Jesús Silva —un sacerdote jesuita proveniente de una familia gallega dedicada al espectáculo, pero que eligió el sacerdocio como vínculo humanístico con su comunidad—, estaba conformado por jóvenes de pocos recursos, reclutados

por el padre como una manera de redimirlos de la pobreza y el abandono.

Formado como una comunidad social y como una reorientación de la vocación cristiana, el circo recibió el nombre de Benposta, llamado también la Nación de los Muchachos. El padre Jesús Silva había construido la identidad apostólica de su fundación inspirado en el movimiento de la teología de la liberación, pues en su profesión de fe se unía la doctrina de Cristo con las tendencias renovadoras de los movimientos políticos de izquierda de América Latina de aquellos años y que eran tan mal vistos en España por el régimen franquista.

Al crecer la Nación de los Muchachos bajo los ideales de una utopía social hasta conformar una comunidad de unos 300 jóvenes, se impuso la internacionalización del movimiento. En Colombia, para su Circo, encontraron muy pronto una amplia respuesta del público que aplaudía sus arriesgados números acrobáticos y sus fáciles gags de humor físico. Al mismo tiempo, verían a muchos jóvenes acudiendo a la convocatoria abierta para sumarse a la *troupe*.

Iván Darío, que sueña con ser payaso acróbata, sabe que como paso previo los candidatos deben residir primero en el centro de Benposta fundado en Colombia. Con sus inquietudes vitales, artísticas e intelectuales, ve en aquella institución social y circense una oportunidad de vivir la utopía. Haciendo parte de los primeros entrenamientos en la Escuela del Circo, que funcionaba en Tocancipá, sobre la arena del circo —cosas del destino—, un accidente lo margina de la posibilidad de formar parte del grupo de futuros acróbatas.

Entonces se integra al programa denominado La Gran Aventura, que imponía a sus aspirantes una serie de pruebas como condición necesaria para formar parte de lleno de la fundación de carácter cristiano. A Iván Darío le corresponde ingresar al claustro de San Pedro de Rocas, donde llevaría la

más austera vida monacal, bajo una severa disciplina religiosa que templaría su carácter en los tres meses de su permanencia. Al repasar estos años de soledad e incertidumbre, Iván Darío recuerda a su hermano: “César me acompañó en la distancia con sus devotas cartas, que para mí eran esperadas con inquietud, alegría y ansiedad, porque me mantenían unido a Colombia y a mis otros hermanos, pero en especial a él, a quien amaba como a ninguno”.

La experiencia en el monasterio le hace ver que su vocación estaba muy lejos de una vida en comunidad, de la búsqueda de prácticas religiosas y del sometimiento a órdenes y reglas estrictas que exigían sumisión absoluta. Iván Darío le manifiesta al director de la institución su deseo de regresar al país. Entonces el padre Silva le promete que lo llevará de nuevo a Colombia con la siguiente gira que el circo realizará por algunos países de América Latina. Aun así, Iván sabe que no puede soportar más tiempo en una situación que se le ha convertido en un cautiverio. Con un compañero de infortunio y algo de dinero, deciden escapar. Iván Darío viaja a Bélgica, donde vive una de sus hermanas, y luego pasa a Alemania. Con la ayuda de una fundación religiosa que ofrece cooperación a jóvenes en difíciles condiciones económicas, por fin encuentra la posibilidad de regresar a Colombia. El 24 de diciembre de 1974 aparece en casa de sus hermanos para sorpresa de todos.

Teatro

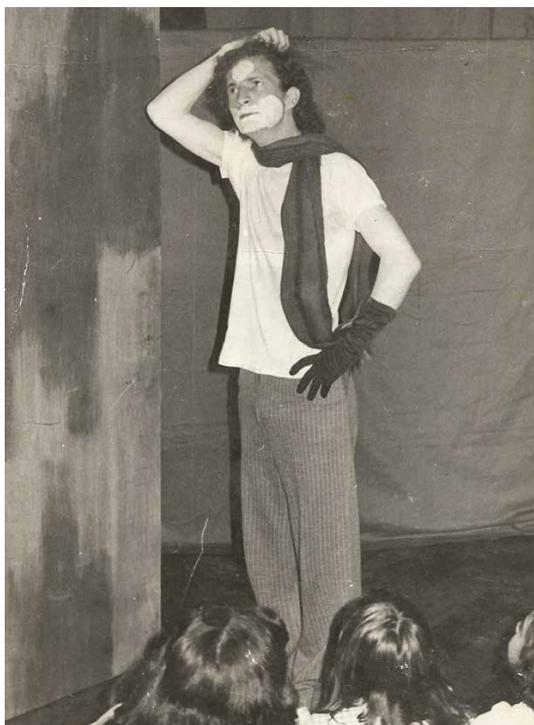
EL HECHIZO DEL TEATRO YA SE HABÍA APODERADO DEL ESPÍRITU DE César Santiago Álvarez cuando en Colombia se produce ese gran estremecimiento cultural de los años sesenta y setenta,

en que el arte escénico aparece como un movimiento de renovación social y cultural de primer orden en el país. Son los años de la creación de la Casa de la Cultura, cuando la actividad intelectual y artística se convierte en núcleo fundamental de un tiempo de agitación en abierta ruptura con los viejos paradigmas.

Como toda historia tiene su prehistoria, el origen del teatro colombiano contemporáneo está fuertemente determinado, más que por la continuidad de una tradición, por una ruptura radical. Fue un rompimiento sin atenuantes con su prehistoria, es decir, con el teatro naturalista y costumbrista. La renovación decisiva reflejó los cambios políticos y sociales que vivía el país y que llevan implícito un replanteamiento en el terreno de las artes escénicas que conduce directamente a la creación de un movimiento teatral que pronto se hizo amplio y complejo. Lo que se denominó el Nuevo Teatro, nacido de la actividad del Teatro de La Candelaria, dirigido por Santiago García, se situaba en la vanguardia de ese movimiento. César Santiago Álvarez, como otros futuros creadores de nuevos grupos, se encuentra entre los espectadores más activos, que con infaltable asiduidad asiste a esas representaciones, que son —cómo no— toda una revelación del arte escénico para los jóvenes de aquella época. Para muchos de ellos, deslumbrados por la pauta que marca el Teatro de La Candelaria, las propuestas escénicas de Santiago García indicaban un camino a seguir, antes que cualquier otra consideración, por el ímpetu de novedad y renovación que encontraban en sus montajes.

César Santiago Álvarez, ya convencido de que sus actividades futuras se habían definido por el arte teatral, busca, sin lograrlo, que en un salón comunal de Fontibón, la Sala del Pueblo, el Teatro La Candelaria represente una de sus exitosas puestas en escena. Su vocación no está aún en la gestión cultural. Y así, de paso, recibe una primera lección

proveniente del oficio teatral: aprende que el teatro llama a los espectadores a sus salas y no es el teatro el que va donde el público lo espera.



César Santiago Álvarez Escobar. Pantomima en la Escuela de Pedagogía Artística. Año 1977.
Fotografía: Archivo particular

Viendo cómo el movimiento teatral cobra un inesperado vigor y se diversifican tanto salas, grupos y repertorios, como las orientaciones ideológicas y artísticas, César Santiago, ahora siempre acompañado de su hermano Iván Darío, irá medrando en el oficio. Muy pronto pasa de ser un puntual espectador a convertirse en una suerte de alumno sin maestro que va definiendo sus gustos y su postura intelectual y artística ante unas propuestas escénicas cada vez más ricas, ambiciosas

y variadas. La Candelaria, el Teatro Libre, La Mama, el Teatro Popular de Bogotá (TPB), El Local y Acto Latino son, entre otros, la principal fuente de la propagación de un teatro serio, profesional, arrojado y comprometido con sus lineamientos y sus ideales. Un teatro que invita al público a sus representaciones y que seduce a jóvenes aspirantes para quienes tiene las puertas abiertas para el diálogo y la controversia. Algunos de ellos buscan vincularse como integrantes activos en esas aventuradas empresas artísticas tan colmadas siempre de incertidumbre.

Muchas tuvieron que ser las consideraciones, las evaluaciones, los juicios y reflexiones por las que los hermanos Álvarez atravesaron para decidir por fin que, gracias al grado de afinidad con el Acto Latino y sus miembros, ese sería el grupo al que les gustaría pertenecer en condición de alumnos y aprendices. Aunque cada uno de los grupos mayores del teatro en Bogotá podía definirse por su orientación ideológica, por sus relaciones artísticas, por su soberanía estética y sobre todo por su discurso, estas singularidades, que los hacían tan diferentes los unos de los otros, quedaban subordinadas a los contenidos que se definían teatral y artísticamente sobre el escenario en sus montajes escénicos. Lo que sucedía en la escena reflejaba la identidad de sus creadores.

Escuela Nacional de Títeres

EN ESTOS AÑOS, LOS HERMANOS ÁLVAREZ, COMO ESPECTADORES DE teatro, han moldeado un carácter artístico que los conduce a abrazar, de una vez por todas, esta profesión como actividad fundamental a la que entregarán su tiempo, sus energías y su fuerza creativa que, no obstante, aún está por

manifestarse. Al lado está el duro trabajo cotidiano que provee el dinero para llevar a casa todo lo necesario para satisfacer las necesidades de supervivencia de cada día. Corre el año de 1973.

En el Teatro El Parque, dirigido por Beatriz Caballero, el Centro Latino de la Cultura desplegaba una inusitada actividad. Cinco eran las áreas de su trabajo: el grupo de teatro Acto Latino, Signo Latino —que exploraba el movimiento de teatro de pantomima—, el Muro Latino, taller de literatura, el Son Latino, que cultivaba la música, identificada en la mayor parte de su producción con la canción de protesta, y el Biombo Latino, dedicado al teatro de títeres.



César Álvarez y Manuel Martínez. Año 1976. Fotografía: Archivo particular

César Santiago e Iván Darío Álvarez concurren al Acto Latino en busca de experiencia actoral. Es su primer

acercamiento formal al quehacer teatral. Allí reciben las primeras lecciones, tanto en el campo de la pura práctica actoral como en el de las diversas teorías del teatro que en esos años están cambiando los conceptos, la estética, los procedimientos y las definiciones mismas del teatro. Konstantin Stanivslasky, Antonin Artaud, Jerzy Grotovsky, Bertolt Brecht, son nombres que, en el medio artístico, ya nadie olvidará en la vida: códigos que estarán a flor de labio en la más elemental de las conversaciones sobre arte escénico. Son los puntales de cualquier experiencia dramática.

Sin embargo, el teatro que cultivarán los hermanos Álvarez no va a utilizar esas —para otros— necesarias claves, esos procedimientos y teorías, aquellos registros conceptuales, para definir sus dominios. Han descubierto que es en las creaciones del grupo de los titiriteros donde están todos sus intereses, sus gustos, el cultivo de la sensibilidad artística que, por distintos caminos, acaso desde su infancia, los han acompañado durante estos largos años. Son los títeres su inspiración y el motivo de su fantasía. Y son los muñecos y su mundo, el universo teatral que están por descubrir para poblarlo con sus propios personajes, con sus más imaginativas y nobles creaciones.

No lo pensaron dos veces cuando, en 1976, se enteraron de que la recién fundada Escuela Nacional de Títeres tenía abiertas sus puertas para los próximos alumnos. Allí fueron sus maestros Carlos Bernardo González, Gabriel Esquinas y Guillermo Méndez.

Solamente tres meses después de ingresar a la escuela, los cinco estudiantes recién matriculados formaron un grupo, el Quintentón, muy probable derivación infantil de la palabra Quinteto. Allí escribieron y montaron *Préstame tu sombrero*, que es la primera creación que figura en la lista de obras de César Santiago e Iván Darío Álvarez. Con esta y una segunda

obra, que titularon *Las escobitas*, descubren que en su capacidad para la experimentación y la improvisación a partir de elementos cotidianos encuentran recursos suficientes para la creación de obras críticas con tintes de divertida ironía y sarcasmo, algo que los aleja de la corriente dominante del arte escénico de su época.



Primeros íteres. Año 1976. Fotografía: Archivo particular

Primeras obras

LOS INTEGRANTES DE LA ESCUELA DE PEDAGOGÍA ARTÍSTICA, ADSCRIPTA al Instituto Colombiano de Cultura, a la cual pertenecían, entre otros, los hermanos Álvarez, se llevaron una enorme sorpresa cuando las directivas de Colcultura, en 1978, determinaron que

el Instituto no debería cumplir con compromisos derivados de actividades pedagógicas, lo que llevó al cierre de las escuelas que habían funcionado hasta esa fecha bajo su patrocinio.

La determinación afectó por partida doble a los titiriteros que trabajaban allí, ya que junto al cierre de la Escuela de Pedagogía Artística también se clausuró la Escuela de Títeres que funcionaba en el Parque Nacional.

La oposición de estudiantes y profesores a esta medida fue determinante para su continuidad. Para defender las escuelas se organizó una semana cultural con la que se buscaba demostrar la trascendencia de la formación que allí se impartía. Se programaron actos diversos y se concibieron algunas obras de teatro que se crearían para la ocasión. Como en esos días los futuros fundadores de La Libélula Dorada estaban ensayando una obra con muñecos sobre el extraño romance de una niña y un sapito, se les ocurrió convertir aquella fábula infantil en una pieza para el público adulto convocado para la protesta. Así nace *El romance de la niña y el sapito o la unidad de los contrarios*.

Iván Darío Álvarez
Escobar con los títeres de
La Libélula Dorada.
Año 1976.
Fotografía: Archivo
particular



Ópera prima de su repertorio y escrita por Iván Darío Álvarez, con ella pudo demostrarse que con los títeres aparece “un lenguaje tan interesante o más como el del mismo teatro”, según confiesa su propio dramaturgo. La obra, desde la mordacidad de su subtítulo, “La unidad de los contrarios”, se convirtió en una provocación a la rigidez del pensamiento “dialéctico”, dogmático y doctrinario de una izquierda marxista inflexible y beligerante que por esa época demandaba fidelidad a sus lineamientos. Con el método de la improvisación con que ya estaban familiarizados los hermanos Álvarez, se fue perfilando lo que llegó a ser la versión definitiva de la pieza, uno de sus más renovadores éxitos, que sin embargo no tuvo más de 20 funciones.

Como parte del anecdotario, vale anotar que no fueron pocos los problemas que César Santiago e Iván Darío afrontaron ante el público estudiantil de la Universidad Nacional, a donde llevaron la obra, pues algunos de sus dirigentes acusaron al pequeño grupo de titiriteros de “anarquistas”, lo que, según los cuadros organizados de la universidad, representaba un peligro para los estudiantes que corrían el riesgo de caer en manos de ácratas “sin leyes ni principios”.

Sátira e ironía

SON TIEMPOS EN QUE LA CULTURA Y LAS ACTIVIDADES INTELECTUALES y académicas están determinadas por la ideología de una izquierda que con cierto dogmatismo se dividía en grupos diversos, pero todos con la teoría marxista leninista en el fondo. Esas corrientes políticas podían sintetizarse en tres tendencias: la línea soviética, que seguía las doctrinas de Moscú; la

línea Pekín, proveniente de la China comunista de Mao Tse Tung y la trotskista, disidencia del marxismo leninismo soviético, y agrupaciones mejor definidas con un pensamiento de tendencias anarquistas. Acto Latino se identificaba más con esta última postura y los hermanos Álvarez, a la vez, se avenían bien con esa militancia. Los “Latinos”, según los hermanos Álvarez, pasaron del marxismo y el trotskismo al anarquismo, incluso formaron una comuna que llamaron La Comuna Latina.

En la obra *Préstame tu sombrero* ya están presentes los primeros trazos de esa clara simpatía: la sátira a la autoridad y la lucha por denunciar los abusos del poder, pero también puede verse cómo, con la caricatura de los personajes, se señalan todas sus imposturas. Están los nombres equivalentes y las alusiones indirectas que hacen reír, y, por primera vez, se manifiesta en los nuevos creadores el humor incisivo y el juego como métodos de confrontación con lo establecido para ejercer sobre ello una crítica jovial y mordaz.

El título mismo de esta obra, *Préstame tu sombrero*, puede aludir satíricamente a una obra del repertorio de la comedia clásica del teatro de costumbres colombiano, *Préstame tu marido*, de Luis Enrique Osorio. Después vendrán, sin más antecedentes, una cosecha de creaciones, una tras otra, que van apareciendo bajo un impulso creativo extraordinario, componiendo un catálogo que se ha convertido en un repertorio de pequeñas obras maestras del teatro de títeres colombiano. Ahí están *Los espíritus lúdicos*, *Ese chivo es puro cuento*, *El dulce encanto de la isla Acracia*, *La rebelión de los títeres*, *Los héroes que vencieron todo menos el miedo* y la ya mencionada como ópera prima para adultos *El romance de la niña y el sapito o la unidad de los contrarios*. En esta primera etapa, desarrollando el arte de los títeres, los hermanos Álvarez ya habían definido el campo de su acción.



Primera versión de la obra *El romance de la niña y el sapito*. Año 1978.

Fotografía: Archivo particular

Ambos se comprometieron de lleno en la organización del grupo como institución, que se llamará La Libélula Dorada. Mientras Iván Darío se convertía en dramaturgo, César Santiago se hacía gestor escénico, siguiendo cada uno la tendencia natural de su temperamento artístico, de sus cualidades creativas y de su formación intelectual.

La Libélula Dorada

1976 MARCÓ EL INICIO DE UNA NUEVA ETAPA EN LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA de los nuevos titiriteros. Dieron su nombre definitivo al pequeño grupo, La Libélula Dorada, que fundaron junto con Manuel Martínez. Cuando decidieron crear la compañía de títeres, los hermanos Álvarez reconocieron que los grupos de teatro, por lo general, al adoptar un nombre elegían siglas o

referencias muy serias, circunspectas y ceremoniosas. Ellos buscaban algo diferente. Un nombre simbólico, algo con vuelo poético que los alejara de la tendencia dominante entre los colectivos artísticos de esa época. En esos años, la década de los setenta, como ya hemos observado, casi todos los grupos estaban alineados con la izquierda ideológica, mientras que los hermanos Álvarez pensaban que el compromiso del arte debería estar consagrado, antes que todo, a la libertad.

Pensaron en un símbolo alado. Un pájaro les parecía demasiado obvio. Por fin llegaron a la libélula, un insecto pleno de simbolismo que se alimenta de la luz. Con sus alas transparentes, sus grandes ojos multifacéticos, su extraordinario colorido, sus acrobacias en el vuelo, la libélula se les apareció como un ser fascinante. Se dieron cuenta de que este animalito, por su morfología, viajaba contra toda lógica, porque la libélula puede desplazarse con rapidez asombrosa en cualquier dirección.

El vuelo de la libélula les llamó la atención porque lo encontraron semejante a la misión del arte: ir contra la lógica ordinaria. Una nueva característica que descubrieron en la libélula esta vez se adecuaba a su transcurso vital. Esta les decía que ellos, como la libélula, en el transcurso de su vida, sufrirían varias transformaciones. Un artista sabe que él mismo estará sujeto a metamorfosis a lo largo de su travesía artística.

Sabían que tenían que evolucionar permanentemente si no querían estancarse, que sufrirían cambios, sobre todo que se enfrentarían al desafío de no repetirse, no copiarse a ellos mismos y para ello estaban dispuestos a realizar un viaje de transformaciones. Y así lo harían. La palabra misma, "libélula", les gustó desde el principio. La encontraron sonora, con su "e", de esdrújula acentuada. Todo esto conformó un conjunto de imágenes y símbolos relacionado con el arte. Al significado evidente y oculto de "libélula" se unió el apellido, "Dorada",

que es un homenaje a nuestros antepasados. Como se sabe, en la época prehispánica, las comunidades indígenas le daban al oro, a diferencia del poder de la riqueza material, un valor espiritual, simbólico y sagrado. Para nuestros ancestros nativos el oro representaba las lágrimas del sol.

Día Internacional del
Teatro. Año 1979
Fotografía: Archivo
particular



La rebelión de los títeres y Los héroes que vencieron todo menos el miedo

CON ESTA EVOCACIÓN, LOS HERMANOS ÁLVAREZ REIVINDICAN LO mitológico, lo extraordinario y lo fantástico.

Resueltos a hacer de este su irrenunciable oficio, entendieron que el trayecto era largo, pues, como no contaban con el compromiso de una sede propia, sin apoyos institucionales y con la sola destreza que por todo capital en esos años habían

adquirido en la fabricación y manipulación de los muñecos, supieron que su única posibilidad estaba en seguir el camino de tantos grupos que en el trasegar de la historia del teatro los habían precedido en la misma aventura: la trashumancia. En este tiempo crean las obras *La rebelión de los títeres* y *Los héroes que vencieron todo menos el miedo*, con las cuales se convierten en visitantes esperados en colegios y escuelas.



La rebelión de los títeres
y *Los héroes que vencieron todo menos el miedo*,
en la foto César e Iván
Darío Álvarez Escobar.
Año 2016. Fotografía:
Carlos Duque

Provistos de herramientas de carpintería, en pocos minutos armaban sus biombos y teatrinos, tras los cuales irían a aparecer los enternecedores y arrojados muñecos de sus obras más recientes. Son años de improvisación, experimentación y aprendizaje, pero también de formación académica de la que surge una afinidad de intereses con otros grupos de intelectuales y artistas con quienes los hermanos Álvarez fueron creando lazos de entendimiento, afecto, comprensión y solidaridad. Así lo testimonian las numerosas amistades nacidas de su participación en la Exposición Mundial de Títeres, realizada en el Centro de Restauración de Colcultura de Bogotá, dirigida por el inolvidable titiritero chileno Hugo Cerda.

*La rebelión de los títeres
y Los héroes que vencieron
todo menos el miedo,*
en la foto César e Iván
Darío Álvarez Escobar.

Fotografía: Archivo
particular



Universidad Nacional de Colombia

DE AQUELLA INSTITUCIÓN CLAUSURADA, LA ESCUELA DE PEDAGOGÍA Artística de Colcultura, donde recibieron enseñanzas de los profesores René Ríos, Antonio Camacho, Miguel Ángel Herrera, Carlos Rojas Neira, Hugo Niño y Hernando Carrizosa, pasan, en 1978, a vincularse con el auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional, donde encuentran un movimiento artístico vigoroso, promovido por el Departamento de Divulgación Cultural, que en ese tiempo dirige Fernando Garavito, el polémico periodista que firmaba con el incómodo pseudónimo de Juan Mosca. Podía decirse que en esos años estuvo allí el epicentro de lo que más adelante se ampliaría como el gran movimiento de los titiriteros colombianos.

Es la época en la que en el auditorio León de Greiff ensayan el músico y compositor Jorge Veloza y los grupos de títeres Guiño del Guiñol y Los Matachos. A las actividades de La Libélula Dorada, de los hermanos Álvarez, se integran los estudiantes de la Universidad Nacional Luisa Silva y Raúl Cáceres, del grupo musical Chimizapagua, lo que da una idea del interés simultáneo por los títeres y la música que se desarrollan bajo la batuta de Juan Mosca en la Universidad Nacional.

Con los grupos se creaban obras y se discutían proposiciones, se estudiaba la teoría y se analizaba la producción de la literatura infantil; se examinaban modelos y se cuestionaban esquemas, se componía música vernácula y se hacían representaciones, ya fuera en el campus, o donde hubiera un espacio y un público disponible para ello.

César e Iván Darío Álvarez
Escobar acompañados de
Perry el Sabueso. Año 1982.
Fotografía: Archivo particular



Un tanto cautiva del medio universitario que se iba cerrando sobre sí mismo y de pronto sitiados por el cerco de las manifestaciones políticas de los estudiantes en una época de confusos conflictos, de suspensión de clases y cierres continuos de la universidad, la actividad de los titiriteros languidecía hasta verse amenazada con su próxima y total desaparición. Se hizo necesario romper aquel círculo para vincular el teatro de títeres a la expresión artística más amplia de la ciudad. Para los hermanos Álvarez se volvió un imperativo ampliar el radio de acción de una actividad destinada a los más diversos públicos para no quedar encerrados en las limitaciones propias de los desórdenes universitarios.

Era en el movimiento teatral de la ciudad donde estaba su tierra natal, su profesión, su vocación, su ocupación, su

futuro y sus eventuales recompensas. Era el lugar que deberían conquistar con su arte escénico y sus muñecos. Y así, poco a poco, fueron encontrando el apoyo de grupos ya más consolidados como La Mama y, más adelante, el Teatro Taller de Colombia. Con este último, La Libélula Dorada establece un acuerdo para tomar en arrendamiento un espacio en la sede instalada en el barrio La Candelaria. Era un pie a tierra necesario en ese momento. Allí montan el taller para fabricar sus muñecos y preparar las obras que irán a presentar en sus largas y extenuantes itinerancias. Pero también será el aula donde acogerán a los aprendices que buscan formación para constituir nuevos grupos de teatro de títeres. Si, hasta ese momento, César Santiago e Iván Darío se habían visto forzados a mezclar vida cotidiana con la presencia permanente de los elementos de trabajo artístico en su casa de habitación —lo cual significaba una doble pérdida de identidad, familiar y laboral, no fácil de sostener por mucho tiempo—, ahora, con el lugar propio para el teatro se liberaban de esa obligación.

El taller del artista siempre ha representado algo más que un simple espacio propio del quehacer creativo; simboliza la condición del artífice, su independencia frente al mundo habitual, su necesaria soledad, la evocación de su origen, su refugio. De este taller, en 1978, salen, entre otras obras, la versión definitiva de *El romance de la niña y el sapito o la unidad de los contrarios* y *Las aventuras de Regino VI*. Al año siguiente aparece uno de sus grandes éxitos, *El dulce encanto de la isla Acracia*, para cuyo montaje se incorpora Jairo Ospina, un joven torero y mimo risueño de grandes cualidades plásticas y escénicas.

La obra se estrenará en el Teatro Popular de Bogotá (TPB). También se harán algunas presentaciones en la Universidad Pedagógica Nacional y luego se iniciará una temporada en varias salas de teatro de Bogotá.

El romance de la niña y el sapito

LOS ÚLTIMOS AÑOS DE LA DÉCADA DEL SETENTA Y LOS PRIMEROS AÑOS DE los ochenta fueron tiempos de resistencia y beligerancia política por parte de académicos, artistas, intelectuales y analistas internacionales, quienes vieron cómo, tras el surgimiento de la guerrilla del M-19 y para contener su acción, el Estado limitaba las libertades civiles, legitimaba las detenciones arbitrarias, ponía en peligro los derechos humanos y endurecía las sanciones para los acusados de la perturbación del orden público.

Bajo el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), se estableció una política represiva que se llamó Doctrina de Seguridad Nacional, cuya punta de lanza fue su polémico Estatuto de Seguridad. Una parte de la actividad artística de aquellos años estuvo enfocada a ejercer una crítica hacia esa política. *El romance de la niña y el sapito o la unidad de los contrarios*, cuya primera versión fue escrita en 1978, se inscribe en ese movimiento.

Aunque se trata de una pieza de títeres para adultos, su planteamiento general corresponde al cuento infantil de hadas clásico. Asumiendo como patrimonio propio de la humanidad aquella condición que Rainer María Rilke definió cierta y bellamente en una frase, “la verdadera patria del hombre es la infancia”, el dramaturgo Iván Darío Álvarez realiza este viaje de regreso al país de la niñez como guía para tomar por asalto el castillo encantado de los cuentos de hadas. En esa aventura lo acompañará como paisaje de fondo otro pensamiento de Rilke:

Sólo quien no excluya nada de su existencia, ni lo que sea enigmático y misterioso, logrará sentir hondamente sus

relaciones con otro ser como algo vivo, y sólo él estará en condiciones de apurar por sí mismo su propia vida.

A este territorio llegamos de la mano del dramaturgo quien ha elegido a un narrador como intermediario entre él y el público para contarnos esta historia. La extrañeza, “lo enigmático y misterioso”, surge del anunciado romance entre la niña y el sapito.



Tuti y Grucho, primera versión de la obra *El romance de la niña y el sapito*. Año 1979. Fotografía: Archivo particular

El narrador, un muñeco que representa a un hombre de pelo hirsuto y ojos saltones, se encuentra de manera un poco inusual con una flor que, lloriqueando, va deshojando sus pétalos sobre las cabezas del público. Llantos histéricos y

lamentos sentimentales. ¿Estamos acaso ante un melodrama cómico? Algo de eso veremos, pero hay más, mucho más. De cualquier manera, como se trata de una historia de muñecos, debemos prepararnos para un amplio despliegue de símbolos y alegorías como plantea la antigua estirpe de donde presumiblemente proviene esta narración.

Al situar el surgimiento de la historia de amor en el campo, bajo el dominio de la naturaleza, desde el comienzo se alude tanto al romanticismo que hizo de ella su emblema y su mundo, como al suelo nativo del impulso vital, ciego y salvaje propio del irrefrenable sentimiento amoroso.

Precisamente, jugando su juego de niños para adultos, la obra, más adelante, va a invocar las contradicciones que en nuestra sociedad se interponen como obstáculos entre los amantes. Alude al origen, desde luego, como también al Edén con la inocencia primera y su posterior pérdida fatal. Si en la trama del relato clásico el momento culminante se presenta cuando uno de los personajes principales se transforma en otro ser al romperse un malvado hechizo, aquí lo que se transforma es, nada más ni nada menos, que el tema mismo de la obra. Se trata de otra metamorfosis. La historia de amor desemboca en un enjuiciamiento sobre el abusivo ejercicio del poder estatal sobre los ciudadanos.

Ese poder, no obstante, ya se venía manifestando, no como política de Estado, sino, más bien, como relación de fuerzas en el interior de una sociedad organizada de tal manera que el poder se afianza, precisamente, como resultado de relaciones de poder. El tránsito que el autor proyecta de la primera a la segunda parte, que comienza en la escena XVI, implica una respuesta a esos poderes antes ejercidos por los personajes que los personifican, como son el Padre, el Obispo, el Juez y el Psiquiatra. Los nuevos personajes y sus acciones, que aparecen a partir de la escena XVI, están comprometidos en un movimiento de

subversión con el que termina la obra, con lo cual el cuento de hadas se transforma en un relato de terror.

En una casa de familia de clase media vive la niña, Tuti-Fruti, con sus padres, Leonardo y Magola. Es una chica moderna, quizás demasiado moderna, que viste de manera ligera y provocadora. Estudia en la universidad y va dejando en desorden, útiles, ropa, libros y cuadernos por donde va pasando. La madre recoge y arregla y se queja de su triste vida. El padre, despreocupado, lee el periódico. Con rápidos y gruesos trazos se dibuja enseguida un cuadro paródico de la familia.

ESCENA IV

MAGOLA

Leonardo... Leonardo... Pero póngame atención.

Se va hacia el periódico y lee con Leonardo.

MAGOLA

A ver, a ver... ¡Ay, las páginas sociales! ¡No, esto es imposible! Se casó Chelita Fuente Mayor con el coronel Christopher Smith. ¿Quién lo iba a creer? Una mujer tan desaliñada que ni siquiera se sabe maquillar, usa una pintura que parece un títere.

Leonardo baja el periódico, la mira y le hace muecas al público y se retira del lado de Magola. Ella vuelve a su lado.

MAGOLA

¿Cómo? La famosa princesa viuda otra vez desnuda en la playa... ¡Uy!
¿Pero qué forma de llevar el luto es esta?

Leonardo la mira, arruga el periódico y se retira; ella se le acerca de nuevo.

MAGOLA

Leonardo, trasladaron el Medio Oriente.

LEONARDO

Ay, ay... bah...

Tira el periódico, furioso.

MAGOLA

Leonardo no te pongas así que te ves muy feo. A ver, una sonrisita.

Le contesta con una mueca.

MAGOLA

¡Ay Leo! Cuando haces así te pareces al emperador Julio César.

LEONARDO

Intranquilo.

Se me está acabando, se me va a acabar, se me acabó la paciencia. ¡Silencio!

MAGOLA

Leonardo, ya que estás de buen genio, ¿siempre me vas a comprar los muebles de terciopelo rojo, bordados a mano con hilos de oro y que son el último grito de la moda de París?

LEONARDO

¡Ya te he dicho que no!

MAGOLA

¡Desconsiderado! Una aquí, esclava de esta casa y sin derecho a nada. (*Llora.*) Lavando, trapeando, cocinando y sin muchacha...

LEONARDO

Arrepentido.

Está bien, te los compraré.

MAGOLA

Leonardo, un besito.

LEONARDO

Vamos, después de ti, Magolita.

MAGOLA

Tu siempre tan galante. (*Salen.*)

La niña ha salido de excursión al campo en busca de información que utilizará para un trabajo de biología de la universidad. Pero en aquel lugar se encuentra con un sapito, Grucho, del que, tras los rápidos lances de su galanteo, la muchacha se enamora. El animalito también cae rendido a los pies de la doncella. Vienen los primeros juegos, las presentaciones, los piropos, la coquetería, las confesiones de amor, las promesas y las audaces propuestas hasta que llega el momento del primer desliz de la niña.

GRUCHO

Oh niña, eres irresistible, esta pasión me calcina el cerebro. Ven a mi cuerpo, ven...ven no tardes tanto.

Grucho la toma en sus brazos y la baja violentamente.

TUTI

No, sapito, ¿qué haces? Ya no me cojas más, mira que de pronto pierdo la cabeza...

GRUCHO

Oh, niña, déjame sentirte, deja que mis manos se deslicen por el rodadero de tu cuerpo.

TUTI

Ay sí, pero no tan abajo. No, sapito, no me voy a quitar eso. ¡No! (*Caen unos calzones sobre el biombo.*) No, sapito, eso tampoco (*Cae un sostén.*) No, sapito, no, no... ¡Ay, sapito!...Sí... Sí...Sapito. ¡Sí! (*En ese momento se oyen los jadeos del amor. Sobre el biombo sale el gusanito.*)

GUSANO

Suena la melodía de "Historia de Amor".

Dios, donde estará Dios. ¡Oh! Dios debe estar por aquí porque huele a esencia divina.

Sigue.

TUTI

Esto fue más agitado que una maratón olímpica. (*Reaparecen sobre el biombo.*) Ay, sapito, ahora sí como que nos va tocar casarnos porque la situación se puede poner

embarazosa. (*Se toca el estómago.*) Bueno, sapito, me voy porque se está haciendo tarde. Adiós. (*Se besan.*)

Al regresar la niña a casa no puede ocultar el estado de exaltación en que se encuentra. La madre lo sospecha y la niña le confiesa que está enamorada, pues conoció al ser de sus sueños. Pero cuando sus padres se enteran de que no se trata de un muchacho de la universidad, sino que el pretendiente es un sapo, se hará necesaria la intervención de un psiquiatra. Pero la niña se rebela y protesta.

TUTI

¿Por qué se meten en mi vida privada? ¿Acaso mis padres son mis verdugos y mi cuerpo les pertenece? (*Llora.*) Pero... tal vez lo hagan por mi bien... Quizás Grucho no es mi tipo... Además no es un tipo, ¡es un sapo! ¡Qué vergüenza, qué asco! Y pensar que mis manos se deslizaron por esa masa viscosa y gelatinosa. ¡Gas! ¡Dios mío, por qué lo hice?

En este punto *El romance de la niña y el sapito* afirma la ambivalencia de su procedencia. (Procede de la tradición, pero cambia su signo). Estamos ante un cuento perteneciente al ciclo de los denominados relatos de animal-novio, lo cual traza al dramaturgo una cierta dirección, tanto en el orden en que se va a desplegar el relato como en cuanto a las consecuencias que van a tener las acciones emprendidas por los personajes. El súbito enamoramiento y la cópula son solo las condiciones necesarias para el posterior desarrollo tanto de la trama como de la expresión de su contenido.

El cuento de *El rey Rana*, por ejemplo, empieza cuando una niña juega con una pelota de oro a la orilla de un lago.

Cuando se le cae al agua, aparece la rana y le pregunta cuál es la causa de sus penas. Aparentemente, Tuti-Fruti no cargaba con ninguna pena. Pero solo aparentemente, porque el tono paródico de la primera escena es una nota disonante en la vida cotidiana para señalarnos los desajustes en que vive la muchacha que se va a enamorar. No ha de ser muy feliz en casa. El tiranuelo de su padre y la ridiculez de su madre la aíslan en una existencia vacía donde sus sentimientos están replegados sobre sí mismos.

Obra *El romance de la niña y el sapito*, segunda versión. Fotografía: Archivo particular



En el primer encuentro con el sapito, cuando oye que este exclama: “¡Oh, que niña más linda!”, confiesa que nadie antes le había dicho algo así y eso la sorprende y la maravilla tanto que ese va a ser el primer paso que la lleve a ceder ante quien muy pronto la va a conquistar. Con esto la obra nos dice que, para amar, primero es necesario sentir; que el amor proviene de los sentimientos, incluso de la confusión de sentimientos, porque, al cabo, como dicen los psicólogos, es preferible tener sentimientos

negativos que no experimentar sentimiento alguno, como la niña puede tenerlos al ser cortejada por un sapito. Es un hecho completamente aceptable en un cuento de hadas. Aparece, pues, enseguida una de sus claves. El Hada le revela a la niña que el sapito es un príncipe encantado y que se unirá a él. ¿Cuándo?

HADA

El día que entiendas lo que hoy quise decirte. Porque si tus padres o la sociedad se te oponen, no les temas. Saca la espada de tu dignidad, que ellos más temprano que tarde te perdonarán y como siempre se rendirán a tus pies como los únicos culpables.

Dando grandes zancadas el Narrador hace avanzar la historia.

NARRADOR

¡Oh, amigos! Así fue cómo la niña corrió más rápido que el viento hacia los cálidos brazos del sapito. Y después de largas discusiones logró convencerlo de que se casaran. En realidad, la niña solo esperaba el feliz momento en que, una vez se consumase legalmente su eterna unión, sería roto el encanto, convirtiéndose el sapito en un rico y apuesto príncipe azul. Pero vean ahora lo que pasó...

Comienza el largo y tortuoso peregrinaje de los novios en busca de la celebración formal de las ansiadas nupcias. De la visita al señor Obispo solo obtienen rechazo y negativas por pretender una unión tan "aberrante e inmoral" que contraría los planes divinos. Descartado el matrimonio por los ritos eclesiásticos, acuden al Juez en busca de un contrato civil. Las reticencias del juez son confirmadas con la lectura de los códigos.

JUEZ

Muy bien, entonces veamos qué dice la ley en el artículo 34, en el párrafo 2 y en su renglón 5... ¡No, no, no, definitivamente no! Lo que pretenden es ilegal. Además atenta gravemente contra la integridad y la pureza de nuestra raza, su unión está declaradamente fuera de la ley.

Refunfuñando, el sapito comprende que no son esas las leyes que deben orientar su vida y se lleva a la niña de regreso a su propio territorio, al campo del que procede. ¿Va a oponer resistencia la niña si espera que allí aparezca el castillo del príncipe encantado? En esa encrucijada, todo debe suceder en el tiempo preciso y del modo adecuado, como lo sugiere la tradición de los cuentos de hadas.

La niña ha de estar próxima al umbral tras el cual todo se transformará: quien hasta ese momento ha sido un viscoso animal va a convertirse en un hermoso ser. ¿Estamos cerca del final de la narración, en donde se descubrirá que el sapito es una encantadora y amable persona que se esconde tras esa apariencia, lo que nos conduce directamente al final feliz de la historia? ¿Tampoco estaremos lejos de comprender la moraleja del cuento, según la cual lo que importa no son las apariencias sino la esencia de los seres? ¿Que el aspecto exterior son solo oropeles engañosos que nos pueden llevar a equivocarnos? Sin que la niña se interrogue cómo y por qué el novio fue convertido en sapo, ¿ella espera que su sed de conocimiento (que precisamente al comienzo de la historia la llevó al campo) sea colmada con nuevos descubrimientos en una vida más fecunda? ¿Una vida más adecuada a sus propios fines, en la que, además de desarrollar todas sus potencialidades, va a sentir que al mismo tiempo será feliz

y capaz de autorrealizarse en su relación de la pareja? Nada de esto sucederá.

El pacto del autor con los designios del cuento de hadas termina abruptamente. Quien, como se señaló más arriba, se va a tomar el castillo encantado es el propio dramaturgo que le da un carpetazo a la tradición y de paso, por decirlo así, va a inscribir su relato en el momento histórico de su escritura. El sapito, Grucho, es arrestado por el ejército y lo que le espera es una atroz pesadilla. El relato de títeres para adultos se convierte en un cuento de guerra.

Después de la detención de Grucho, los otros sapos del pantano se unen en protestas y manifestaciones para pedir la libertad del sapito. Provocación a la que el ejército responde dirigiendo los tanques de guerra a la calle. Grucho ha sido hecho prisionero por las fuerzas oscuras de la represión. Será ejecutado por los verdugos. Antes de morir en la horca se le permite decir unas últimas palabras.

GRUCHO

Díganle a sus amos, los humanos, que soy inocente y que me colgaréis por desafiar vuestra religión, vuestro Estado, vuestras leyes y vuestra autoridad. Pero de la voz que ahora ahogan emergerá un grito libertario que vivirá cuando mis huesos solo sean polvo disperso por el tiempo y todos vuestros valores sean solo un vago recuerdo de un tiempo maldito en que el hombre era lobo para el hombre, perdón, del sapo. ¡Ahora sí, colgadme!

Grucho muere y, colgando de un lazo, es exhibido como trofeo. Pero la liturgia del poder no ha terminado. Aún falta el exterminio total. La fábula queda abierta.

Por algunas ciudades del país

PROBABLEMENTE GRACIAS A LA MEDIACIÓN DE LA BUENA ESTRELLA QUE los guía, tras esta época de funciones que los ha llevado a tan distintos escenarios de la ciudad, los hermanos Álvarez reciben el encargo del Instituto Colombiano de Cultura para realizar una larga gira con sus obras infantiles por algunas ciudades del país, como si con ello se reafirmara la trashumancia como único destino conocido. Bajo el programa institucional con que la ONU celebra la creación del Año Internacional del Niño, en 1979, en asocio con Colcultura, entregan a La Libélula Dorada la responsabilidad de desarrollar un programa de títeres con obras de su repertorio.

Así inician un viaje con presentaciones en diferentes Casas de la Cultura. Se desplazan en todos los medios de transporte disponibles, parando en fondas y durmiendo en hoteles de paso con su carga de escenografía y el baúl de los muñecos a cuestas. De ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, de barrio en barrio, experimentan de nuevo el itinerario del viaje tan propio de la estirpe de los titiriteros. Representan sus obras en improvisados escenarios, ya sea en colegios, escuelas o salones comunales.

Cada pueblo en que se presentan les muestra aspectos desconocidos del país. El público para el que realizan sus funciones es nuevo para su teatro. Pero, dado el carácter de las obras, la sencillez de sus argumentos, el lenguaje llano y su claridad escénica, nunca se hacen necesarias consideraciones teóricas sobre el teatro de títeres que el público va a presenciar, porque su desarrollo es tan natural que la obra va a ser comprendida por todos los espectadores en su pura inmediatez.

César Santiago e Iván Darío Álvarez han llegado a esos lugares sin la pretensión de educar a un público, sin un evangelio en mano, sin doctrinas ideológicas, sin exhortaciones políticas. Ellos solo profesan la fe en el arte. Al final de la gira por Colombia, marcada por sus presentaciones en Armero y Buga La Grande, deciden viajar a Venezuela. Las funciones realizadas en Caracas marcan un paso significativo para sus giras internacionales.



Grucho con don Pastor, campesino de El Cocuy. Año 1990.

Fotografía: Archivo particular

Cuentos de hadas

EN LOS AÑOS SETENTA SURGIÓ EN OCCIDENTE UNA TENDENCIA EN LOS profesionales de la psicología infantil, quienes encontraban en los cuentos de hadas un peligro para la formación del carácter de los niños. Esos psicólogos afirmaban que aquellas narraciones fantásticas, tan alejadas de la realidad, pobladas por seres extraños, malignos y amenazantes, creaban en la mente de los niños no solo un terror innecesario, sino también dañino y posteriormente perjudicial para su sano crecimiento. Aconsejaron a los padres y maestros proscribir esos libros y sustituirlos por narraciones más realistas, asépticas y cotidianas con las que un niño pudiera identificarse directa y fácilmente.

Esta nueva tendencia fue más adelante desestimada, ya que contra los pedagogos de nuevo cuño se alzaban las importantes teorías hermenéuticas y psicoanalíticas clásicas, como, por ejemplo, las de Bruno Bettelheim.

El autor austriaco afirmaba que en el reconocimiento de los conflictos presentados entre los personajes de los cuentos de hadas, el niño, a través de aquellas figuras simbólicas, encontraba una manera de enfrentar sus propios dilemas y ansiedades vividos en la realidad, lo que lo lleva a acrecentar su confianza en sí mismo y en su desarrollo futuro. En su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Bettelheim escribe:

Para que una historia mantenga de verdad la atención del niño, ha de divertirlo y excitar su curiosidad. Pero para enriquecer su vida, ha de estimular su imaginación, ayudarle a desarrollar su intelecto y clarificar sus emociones; ha de estar de acuerdo con sus ansiedades y aspiraciones; hacerle reconocer plenamente sus difi-

cultades, al mismo tiempo que le sugiere soluciones a los problemas que le inquietan.

Cuando los hermanos Álvarez abrazaron la profesión del teatro de títeres encontraron que este estaba orientado por dos tendencias. Una, de carácter didáctico, promovida por teorías como las de los nuevos psicólogos. La otra provenía de los criterios impuestos por la finalidad propia de un teatro comercial. La Libélula Dorada se separó de ambas corrientes.

Los postulados sobre los que comenzaban a trabajar César Santiago e Iván Darío sobrepasaban los límites tanto del mandato pedagógico como del interés pecuniario. La Libélula Dorada ya se había formado un concepto claro de lo que debía ser una obra para los niños. Basados en reflexiones sobre el juego y la diversión en el universo infantil, veían que en las obras de títeres los pequeños eran mal comprendidos en los aspectos cruciales de su desarrollo.

Iván Darío Álvarez lo expresa así:

Había un tratamiento del niño como si este fuera un retrasado mental y refiriéndose a ellos de una manera muy paternalista a través de diminutivos. Los titiriteros tenían esa intención de formar moralmente a los pequeños, pero a través de unos patrones muy maniqueos. En La Libélula empezamos a cuestionar esa concepción de las historias y, aunque no nos planteamos como absolutamente destructores de los valores en términos de personajes buenos y malos, empezamos a mirar que hay muchas maneras de serlo, y es el niño a través de los personajes quien tiene que sacar sus conclusiones.

Con sus primeras obras se opera un giro en la concepción del teatro para títeres que se hace en Colombia, pues se

recupera lo fantástico asociado a lo extraño, lo ambiguo y lo incorrecto. Se cuestiona lo aceptado y establecido como norma, incluso descorriendo un velo sobre lo oscuro que tanto fascina a los niños. *El dulce encanto de la isla Acracia* es un ejemplo memorable de la conquista de esta región peligrosa. ¿Pero crea La Libélula Dorada sus obras para diversión de los niños? Más bien se diría que lo hace para que el pequeño pueda explorar su vínculo con el mundo.

El Hada Caliente,
personaje de la obra *El
romance de la niña y el
sapito*, segunda versión.

Fotografía: Archivo
particular



Los argumentos de sus obras implican el regreso a un panorama de libertad que les abre a los pequeños el desconocido campo de lo fantástico. Un lugar donde las reglas de los adultos ya no pueden imponer sus limitaciones.

El dulce encanto de la isla Acracia

SUENA LA MÚSICA EN MEDIO DE LA OSCURIDAD DE LA SALA. LOS PRIMEROS acordes transportan y prometen. Invitan a acompañar a los niños a un mundo misterioso, algo solemne y de pronto ampuloso, fantástico, pero nada permite adivinar una figura.

Cuando, de súbito, la escena se ilumina, el público descubre que el colorido y aparatoso barco de los piratas vira la proa a estribor buscando su ruta. Estamos al comienzo de *El dulce encanto de la isla Acracia*. El capitán Dreyfus, sin quitarse la pipa de la boca, no deja de otear el horizonte. Detrás de él aparece Malatesta, fastidiado con el humo de su capitán. Mira aquí y allá por su catalejo como persiguiendo algo que se le escapa y, tosiendo, protesta.

MALATESTA

Mira hacia donde botas ese humo. No me dejas ver nada.

Pero el capitán Dreyfus, que bien lo conoce, apenas le presta atención. Le responde simplemente que no fastidie. Y entre carcajadas se burla de sus melindres. Aún fastidiado, Malatesta, sin embargo, insiste en su búsqueda a través del lente. Cuando cree que ha descubierto algo, llama a su compañero Shaflan. Shaflan, que mientras tanto dormía, desperezándose, aparece malhumorado.

SHAFLAN

¿Por qué tanta bulla? ¿No ves que estoy durmiendo?

Malatesta le ofrece su catalejo. Shaflan adormilado lo toma al revés y, por supuesto, nada puede ver. Al corregir el error, mirando al frente, hace un descubrimiento que nos deja pasmados.

SHAFLAN

¡Capitán! ¡Capitán! ¡Niños a la vista!

Con este giro, que no es un simple truco, *El dulce encanto de la isla Acracia* revela uno de los principios básicos de La Libélula Dorada: dar vuelta a las cosas. Mirar a través del espejo, suponer un orden inverso. No es el público el que descubre a los piratas navegando hacia la isla Acracia, son los navegantes quienes descubren a los niños, los convierten en figuras de su repertorio.

Los piratas leerán en ellos lo que los niños descubran en los bucaneros. Pero el juego no estaría completo sin que antes no se hubiera operado ya, aunque aún no del todo revelado, otro abordaje en el cambio de roles. Los piratas no son unos filibusteros crueles, despiadados asaltantes de naves solitarias, asesinos y mercenarios a sueldo y al servicio de poderosos traficantes de riquezas mal habidas, seres mutilados y contrahechos por la ruindad de la ambición sin medida. Dreyfus, el capitán, Malatesta, Vigía, Shaflan y, más adelante, Barbas Vila, son solo corsarios valientes y recurrentes en alta mar que van en busca de un bello tesoro escondido en la isla Acracia.

En los nombres también encontramos una indicación clara de la existencia de un espíritu contestatario y de la hermosa rebeldía que poseen los signos y las formas de La Libélula Dorada. Malatesta, por Errico Malatesta, el teórico anarquista italiano; Dreyfus, por el capitán del ejército francés, Alfred Dreyfus, militar judío, injustamente perseguido y acusado de traición a la patria, razón por la que fue desterrado de Francia de por vida, y Barbas Vila, por José María Vargas Vila, el escritor colombiano panfletario, librepensador, radical, anticlerical, de ideas libertarias próximas al anarquismo.

Si bien estas claves no están dirigidas al público infantil, son una manifestación de las exigencias del juego y de la coherencia interna del grupo y de sus obras. Referencias que nunca pretenden ser cultas, simples guiños de ojo para algunos padres avisados. Un alegre gesto de complicidad.



Malatesta (César Santiago Álvarez Escobar), Dreyfus (Iván Darío Álvarez Escobar) y Shaflan (Jairo Ospina Q.E.P.D.). Primera versión de la obra *El dulce encanto de la isla Acracia*. Año 1979. Fotografía: Archivo particular

SHAFLAN

¡Capitán! ¡Capitán! ¡Niños a la vista!

DREYFUS

¿Niños? ¡Qué alegría! ¡Llegamos muchachos!

Pero no han llegado porque la aventura apenas comienza. Y Dreyfus se devuelve cuatro mil, cinco mil, diez mil años de historia.

DREYFUS

Vamos a contarles una historia. ¡Shaflan, baja las velas, y tú, Malatesta, arroja el ancla!

Ancla que, al ser arrojada por el torpe de Malatesta, va a dar en plena cabeza del capitán. Un pequeño golpe de efecto que dispone al público para lo que viene.

Convocados los pequeños espectadores en torno al fuego de la imaginación, los piratas, que simulaban ser títeres como grandes muñecos, desembarcan ya como actores de teatro. ¿Para qué? Para presentarse con todos sus blasones ante la audiencia, pero sobre todo para explicar su presencia sobre el escenario. O sea, para manifestar su enojo ante la mala fama que ha hecho de ellos, al menos de algunos de ellos, unos simples y despreciables truhanes.

DREYFUS

Seguramente ustedes se preguntarán por qué hemos llegado hasta aquí. Estamos aquí porque ya nos cansamos de oír hablar tan mal de nosotros.

MALATESTA

Si, en todos los cuentos siempre hemos sido considerados los malos, los más bandidos.

SHAFLAN

Los más criminales.

DREYFUS

Mas la verdad es que no todos los piratas somos así. Y es por eso que nos hemos convertido en titiriteros.

MALATESTA

Porque como los titiriteros andan de pueblo en pueblo contando historias...

SHAFLAN

...Nosotros queremos narrarles nuestra propia historia, con títeres.

DREYFUS

Y como un titiritero viaja siempre con su biombo...

MALATESTA

...Y un pirata con su barco.

SHAFLAN

Nosotros hemos convertido el biombo en un barco.

DREYFUS

Además dentro de esta historia cada uno tiene su propia historia.

SHAFLAN

Por ejemplo, cuando yo era muy niño, tenía mi cabeza llena de imaginaciones, de barcos, de veleros, de olas, peces y gaviotas.

MALATESTA

Eso era por dentro porque por fuera estaba llena de piojos.

Tradicionalmente el teatro de títeres se presenta tras un biombo o teatrino que sirve tanto de escenario para la actuación de los muñecos como de parapeto que oculta a los titiriteros, que, como tramoyistas, los manipulan. Allí detrás están ellos, como seres anónimos, manejando los títeres, articulando sus voces, moviendo los muñecos de un lado a otro, de arriba abajo, provocando sus saltos, cambiando y desplazando la escenografía.

A partir del montaje de *El dulce encanto de la isla Acracia*, La Libélula Dorada introdujo cambios en esta forma de representación. Primero transformaron el biombo en un elemento de escenografía, casi en un personaje: un barco. Luego los anónimos manipuladores de los muñecos salieron de detrás del biombo y se convirtieron en actores en escena de la propia obra. Pero, para narrar la historia que contarán al público, pasarán de actores a convertirse de nuevo en muñecos tras el biombo.

Es probable que el desdoblamiento de los piratas-muñecos en actores tome por sorpresa la inmediata capacidad de comprensión del niño. Un acto más de ilusionismo, pensará, donde todo es posible. Su sentido de realidad está sometido a tantos y tan frecuentes cambios, que es como descubrir la complejidad del mundo, tan extraña como el indescifrable torrente de sus propios sueños.

Pero como ahí no termina la magia, los actores volverán a convertirse en muñecos para ser una vez más piratas. Entonces comienza la travesía. Y comienza con una tempestad que los arrastra mar adentro en la noche tormentosa que termina depositándolos al amanecer en la costa de una isla desconocida, junto con las ruinas del naufragio.



Feria Internacional de La Habana, Cuba. Año 2003. En la foto Javier Gámez, César Santiago Álvarez, Freddy Artiles, Iván Darío Álvarez y Julio Cordero. Fotografía: Archivo particular

Aunque la historia ha sido concebida para encantar a los niños, el aspecto de los muñecos parecería contradecir esta intención. La enorme nariz ganchuda como la quilla gastada del barco, la abundante e hirsuta barba roja, los ojos extraviados, el formidable sombrero calado hasta las cejas, el sacón azul celeste brillante y las desproporcionadas manos de Dreyfus son características que intimidan y asustan más que conmover o despertar alguna simpatía.

Malatesta no se le queda atrás si de atemorizar a los niños se trata. La nariz gruesa y enorme, la barba mitad azul y mitad color caoba, la boca desproporcionadamente grande, la ojera, en parte negra, en parte azul en torno al ojo saltón que aún le queda y el ceño regañón, permanentemente fruncido, son los trazos toscos y abultados de un rostro hecho como para huir de él. ¿Y Shaflan? Con su diminuta cabecita de escaso pelo desordenado, grueso como de cabuya, la quijada que cae como un chorote al

suelo, la nariz que parece una banana colgante y la barbilla partida como por un hachazo, son los rasgos nada envidiables para un ser de este mundo. Pero ahí está, unas veces lloriqueando, otras siguiendo al capitán del barco, sin chistar. Ahora que oyen pasos que se acercan, deben esconderse. Es la Reina que se aproxima con su edecán, que también hace de guardia. Vestida según su rango, por su aspecto colorido y severo, la Reina no produce miedo, pero cuando habla es como para echarse a temblar. El pequeño espectador aprenderá que las intenciones de las personas se las conoce más que por su aspecto, por sus palabras.

REINA

Durante mi reinado se abrirá para todos un gran parque de diversiones: los rodaderos serán de papel de lija y los columpios sin movimiento.

GUARDIA

¡Magnífico! ¡Maravilloso!

REINA

Además construiré una gran fábrica de golosinas; allí podrán saborear ricos dulces de sal, chicles de hierro, chocolatinas con relleno de tachuelas, ratas de chocolate y arequipes con sabor a purgante.

GUARDIA

¡Exquisito! ¡Apetitoso!

REINA

En Navidad, a cada niño le será regalado un par de patines con ruedas cuadradas y una bicicleta de carreras con ruedas de aplanadora.

GUARDIA

¡Genial! ¡Asombroso!

REINA

Estos son vuestros derechos, más vuestros deberes serán:

GUARDIA

Primero todo niño deberá enseñarle a su perro inglés, francés...

REINA

Chino, árabe, alemán...

GUARDIA

¿Y el que no lo haga, Majestad?

REINA

Será encerrado en la perrera municipal.

GUARDIA

¿Y en cuanto a la libertad de expresión?

REINA

Solo los mudos tendrán derecho a hablar.

GUARDIA

¿Y el que no cumpla con los deseos de su Majestad?

REINA

Pagará una larga condena de juegos forzados en el salón de clases ¡Ahora sí, ponedme la corona!

No alcanza la Reina a ser coronada cuando al palacio real entra furtivamente el viejo pirata Barbas Vila. Con un rápido movimiento, le arrebató la corona y huye con ella. Tras él, el Guardia lo persigue hasta darle caza. El duelo es a muerte. Cuando el viejo Barbas Vila parece perdido, aparece el pirata Dreyfus en su defensa. Salva la vida del viejo bucanero, pero pierden la corona. Shaflan llega a auxiliar a su capitán. Sin embargo, en el enfrentamiento, Barbas Vila ha quedado muy mal herido. Siente que poco a poco se le va la vida y entonces decide revelar un secreto: entrega a los piratas el mapa que indica el lugar en donde se encuentra enterrado el tesoro de la isla Acracia. Barbas Vila muere y sus amigos, entre llantos y lamentos, le dan el mar por sepultura. Sin embargo, Dreyfus se sobrepone a su dolor y exclama virilmente:

DREYFUS

Fue un gran pirata, me lo decían sus ojos marinos de mirar profundo. Pero, bueno, vámonos. Malatesta debe estar esperándonos.

El Lobo Marino es una alegre posada en donde Malatesta se divierte mientras espera a sus compañeros. Cuando estos llegan le relatan su aventura. No podrán celebrar el comienzo de su nueva travesía porque a esa hora de la noche el bodeguero ya no les servirá más trago. En ese antro, todo indica que andan navegando por las aguas propias de una isla caribeña. No hay tiempo que perder. Buscarán un barco para emprender el viaje que los lleve a la isla del tesoro.

Con engaños roban el barco de la Reina, le ponen un nuevo nombre, Utopía, y emprenden la marcha rumbo a la isla

Acracia. Alarma en el reino, el Guardia da aviso al Rey: han robado una de sus más valiosas embarcaciones. Salen en su búsqueda, pero en el camino les sucede algo extraordinario: encuentran abandonado el mapa del tesoro. No lejos, cuando Utopía navega en un mar en calma, súbito, en el horizonte aparece un cañonero del reino preparándose para la batalla.

Al Rey le basta con enseñar el mapa para seguir su camino y abandonar a los piratas a su mala suerte. Pero ellos están dispuestos a renunciar a todo menos al tesoro. Un interludio musical nos prepara para la continuación del viaje que se anuncia calamitoso: algo se agita en el agua. Con su ataque, el monstruo invasor, Leviatán, arrasa con toda la comida que Dreyfus y sus amigos llevan a bordo. Sin el mapa y sin alimentos, ¿ahora que podrán hacer? Pescar, se le ocurre a Shaflan. Lanzan un anzuelo y pica una sirenita que enseguida los conduce a un bello paraje.

Amable vegetación, aves multicolores, luz radiante, pero, como no hay paraísos sin serpiente, allí ya han llegado el Rey y su custodia, con el mapa, en busca del tesoro. El Guardia encuentra el preciado cofre. El Rey lo abre y encuentra algo que no esperaba, algo que le causa un tremendo disgusto. Decide que lo mejor es deshacerse de él lo más pronto posible. Con la soldadesca va en busca de su barco para tirarlo al agua en alta mar. Los nativos, Baco, Sapo y Belcebú, advierten la presencia del Rey invasor y se preparan para dar la batalla porque saben que en adelante corren peligro.

Dreyfus y Malatesta,
personajes de la obra *El
dulce encanto de la isla
Acracia*. Año 2016.

Fotografía: Carlos
Duque



SAPO

El rey y su el ejército se llevan nuestro tesoro.

BELCEBÚ

¡Demonios! ¡Qué desastre!

BACO

Será el fin del placer.

SAPO

Se acabará el amor.

BELCEBÚ

Nos tratarán como animales.

BACO

Los pájaros no podrán volar.

SAPO

Ni los poetas soñar.

TODOS

Y la vida volverá a ser de nuevo insoportable.

BACO

¡Imposible aceptarlo!

BELCEBÚ

Sí. A Acracia no la pisotearán.

SAPO

Tenemos que combatir.

TODOS

¡A la carga!

Entre tanto los piratas llegan a Acracia, la isla soñada. Se entregan a la búsqueda del tesoro. Cuando el rey descubre que su barco ha sido incendiado, debe volver a la isla con el cofre a cuestas. Fiel a su estirpe, pretende engañar a los espectadores de la obra para que así puedan ayudarlo a escapar de allí; entonces pregunta al público:

REY

¿Alguno de ustedes me puede ayudar a escapar de aquí?
Si lo hacen, les regalo el cofre, pero sin el tesoro. O mi
elefante que se disfraza de ratón. O el único canguro que
baila salsa en este país. ¿De acuerdo?

El encuentro inesperado entre el Rey y Shaflan los lleva a enfrentarse a golpes. Aparece Malatesta cuando el Rey ya ha sido derrotado por el joven pirata, quien le enseña a su amigo el cofre del tesoro. Cuando tratan de llevárselo al barco, en buen momento llega el capitán Dreyfus e interviene a favor del público.

DREYFUS

¡No, esperen! Primero veamos qué hay dentro. ¿No ven que el público quiere saberlo?

MALATESTA

Es verdad, abrámoslo.

Lo abren y al verlo se van para atrás, maravillados.

TODOS

¡Ohhh!

SHAFLAN

Miren, es hermoso. Son grandes bloques de oro.

MALATESTA

Pero no es oro.

DREYFUS

Sin embargo, brilla como el oro. Aquí hay un gran bloque.

Lo saca.

Es una “e”. ¿Y para qué sirve una “e”, Malatesta?

MALATESTA

Puede ser para leer y para luchar.

SHAFLAN

¿Y esta “A”?

MALATESTA

Para amar sin fronteras.

DREYFUS

¿Y esta “B”?

MALATESTA

Para volar sin miedo.

DREYFUS

Pero volar es con “V” pequeña.

MALATESTA

No importa capitán, volamos bajito.

SHAFLAN

¿Y esta “D”?

MALATESTA

Para divertirnos con dulzura.

DREYFUS

¿Y esta “I”?

MALATESTA

Para inventar nuevos mundos.

SHAFLAN

¿Y esta "T"?

MALATESTA

Para hacer teatro y títeres.

DREYFUS

¿Y esta "R"?

MALATESTA

Para reír, para renacer todos los días.

SHAFLAN

¿Y esta "E"?

MALATESTA

Para edificar el futuro.

DREYFUS

Al público.

¡Oigan!, ¿ustedes saben qué significa todo esto?

Las letras forman la palabra LIBERTAD y se pide a los niños que las digan con todo el aire de sus pulmones.

SHAFLAN

Entonces, ¿ya encontramos el tesoro?

DREYFUS

Claro, porque en Acracia el tesoro se llama *LIBERTAD*.

TODOS

¡Hurra!

Cantan

Ya encontramos el tesoro
Lo tenemos que cuidar
Hay gente extraña en este mundo
Que nos lo quiere quitar
Vale más que todo el oro
Que ustedes puedan tener
Pues el oro todo compra
Pero jamás la *LIBERTAD*.

Salen cantando.

En la fotografía el amigo
alemán Gerhard Strecker
en visita al Teatro
La Libélula Dorada.
Año 2015. Fotografía:
Archivo particular



Otros escenarios

EL DULCE ENCANTO DE LA ISLA ACRACIA FUE INVITADA AL XII CONGRESO Nacional de Profesores de Literatura realizado en Neiva en 1979. La obra participó como ponencia sobre "La nueva dramaturgia para niños". A partir de entonces comenzó a circular por buena parte de los escenarios del barrio de La Candelaria. Del Teatro Popular de Bogotá (TPB) pasó a El Alacrán, al Libre y más adelante al teatro de la Corporación Colombiana de Teatro y a La Candelaria, con lo cual La Libélula Dorada fue llenando un vacío que ningún otro de los grupos profesionales había tenido la iniciativa de cubrir.

Recorte de prensa diario
La Patria, participación en el VII Festival Internacional de Teatro de Manizales con la obra *Los espíritus lúdicos*.
Fotografía: Archivo particular



Los ecos de la obra se amplificaban por todo el país. En el departamento del Tolima, por ejemplo, se interesan por el renovador grupo de títeres y La Libélula Dorada recibe una invitación del Instituto Tolimense de Cultura y la Lotería del Tolima para presentarse en las Casas de la Cultura de Ambalema y Venadillo y en el Teatro del Tolima en la ciudad de Ibagué.

Pero también llegan invitaciones de Medellín, en donde realizan una temporada con *El dulce encanto de la isla Acracia*, en el Taller de Artes de esa ciudad. Luego viajan a Bucaramanga. Se presentan en la Universidad Industrial de Santander y en los teatros Ana Lucía y del parque recreacional El Lago. De allí parten a una gira por la costa Atlántica.

De regreso a Bogotá, cierran ese año de intensa actividad ampliando el radio de acción de sus presentaciones a un público más diverso, con funciones en algunos bares de la ciudad, como Arte y Cerveza, El Goce Pagano y Quiebra Canto. La función para el sindicato de trabajadores del Instituto de Crédito Territorial, en el Teatro Colón, completa la programación de ese año.

La asiduidad en las funciones con sus obras, la observación de los compromisos, la permanencia de su actividad en los horarios propicios de fines de semana, la majestad del gesto y la alegría de las promesas cumplidas, fueron creando la atracción y el hábito por el teatro de títeres en la ciudad, muy poco cultivado en esa época. Con estas funciones y las realizadas en Bogotá, en el Teatro La Mama, la Universidad Nacional, los Andes, el Externado de Colombia y la Alianza Francesa, comienza a consolidarse la actividad de los hermanos Álvarez en espacios no convencionales, tanto a los ojos de los pequeños espectadores, como frente a los otros grupos de teatro de Bogotá, que los comienzan a valorar con respeto.

Así es como adquieren un nombre y un prestigio que se amplía al movimiento general del teatro colombiano. También van despertando el interés y entusiasmo de un público

de mayores, presente en espacios tan diversos, como esos bares ya señalados, los pequeños café-teatros, peñas artísticas y sedes culturales. Diseminados a lo largo y ancho de la ciudad, esos escenarios fueron testigos del surgimiento definitivo de La Libélula Dorada como una de las compañías de títeres más originales, audaces y reconocidas del país.

En el Festival de Charleville-Mézières en Francia

EXHAUSTOS TRAS LOS EXIGENTES TRABAJOS DE ESTOS ÚLTIMOS AÑOS, LOS integrantes del grupo saben que deben establecerse temporalmente en un lugar alejado del tráfico cotidiano de sus actividades para retomar fuerzas. Necesitan cierto aislamiento y tranquilidad que les permitan proyectar sus planes con mayor estabilidad y solidez hacia el futuro.

Entonces deciden, en 1981, tomarse, libres de compromisos inmediatos, ese tiempo de transición y se trasladan a Villa de Leyva, en Boyacá, donde pasan cuatro meses trabajando en el próximo montaje: *Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio*, basado en el poema de Jacques Prévert, *El barrendero*. En esta nueva obra aparecen otras tentativas de romper los esquemas sobre los cuales se desarrollan las narraciones clásicas que, si bien adoptan los hermanos Álvarez, también buscan transgredir sus normas.

En *Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio* se integran títeres, máscaras y pantomima, prescindiendo del lenguaje verbal, pero con la presencia de sonoridades musicales como elemento dramático integrado de fuerte impacto emocional para el público.

Una vez definido el curso del siguiente montaje, a su regreso a Bogotá, con la experiencia acumulada hasta entonces,

César Santiago e Iván Darío sienten que ya poseen la madurez necesaria para participar en un festival nacional de teatro. Se postulan y son seleccionados para presentarse en el Festival del Nuevo Teatro Colombiano, organizado por la Corporación Colombiana de Teatro.

Si gracias a su evolución han alcanzado la altura que les va a asegurar muy pronto un lugar de honor en los festivales nacionales, a la vez comprenden que ya están preparados también para aspirar a la escena internacional. Reciben una invitación para hacer parte del sexto Festival de Charleville-Mézières de Francia. Sin embargo, los aprietos económicos no les permiten realizar un viaje así, ya que cada grupo ha de contar con sus propios recursos para pagar tanto el viaje como el sostenimiento en el exterior. Decididos a participar en el que es quizás el festival de títeres más importante del mundo, los hermanos Álvarez inician una campaña de promoción de su viaje.



La Libélula Dorada en Villa de Leyva. Año 1981. Fotografía: Archivo particular

Buscan la solidaridad de otros artistas y muy pronto encuentran eco a su convocatoria. Cuentan con la participación de los músicos de Los Carrangueros, Alma de los Andes, Chimizapagua e Iván y Lucía. También reciben el apoyo del Teatro Libre, Mayombe, Acto Latino, Julio Ferro, la Orquesta Sinfónica Juvenil y del poeta Juan Manuel Roca. Gracias a la solidaridad de estos artistas, que ya son instituciones en Colombia, La Libélula Dorada viaja a Francia con esa curiosa obra de pantomima para títeres, la ya mencionada *Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio*, estrenada pocos días antes en el Teatro Libre de Bogotá.

Su carácter silente facilitará la comprensión para un público que no habla nuestro idioma. En Francia, La Libélula Dorada representa a Colombia en un encuentro de cerca de 250 compañías de títeres llegadas de los cinco continentes. Allí se da cita una mezcla heterogénea y universal de las más diversas tendencias y técnicas del teatro de muñecos, que si bien los identifica con un oficio y un arte, también los singulariza en sus propias búsquedas y propuestas. En este viaje a Europa reaparece una de las consecuencias de ese primer viaje que hiciera Iván Darío al Viejo Continente años atrás, cuando, de paso por Alemania, trabó amistad con los miembros de una fundación que ahora se interesa por su trabajo.

Función en Villa de Leyva
antes de viajar al festival
en Francia. Año 1981.

Fotografía: Archivo
particular



Gracias a esa relación, el viaje por Europa se convierte para ellos en una larga experiencia de paseantes, de vagabundaje sin ruta y de sobrevivencia tan propia de los actores trashumantes, el ideal en una época de la vida, el sueño de una condición humana libre, desposeída y marginal, el apostolado de la renuncia, que no es otro que el del artista dispuesto a sacrificarlo todo a cambio de los resplandores de una improbable revelación artística. Luego, antes del regreso, vendrán otros países, Alemania, Suecia y España, donde, en tres meses, realizan 33 funciones.

Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio

LA OBRA *SINFONÍAS INCONCLUSAS PARA DESAMORDAZAR EL SILENCIO* está basada en un texto del poeta francés Jacques Prévert que fue escrito originalmente para ballet. Los hermanos Álvarez lo encontraron en una antología que el poeta tituló *Espectáculo*, donde editó numerosas piezas cortas que escribió para teatro, cine y ballet. Ese texto se convirtió en el libreto de *El barrendero*, escrito por Prévert a manera de poema para ser coreografiado. La Libélula Dorada le cambió el nombre por el de *Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio*.

Presentación obra
*Sinfonías inconclusas
para desamordazar el
silencio* en el Teatro La
Mama, en la imagen Jairo
Ospina (Q.E.P.D.). Fotogra-
fía: Juan Camilo Segura



Como sucede con las adaptaciones de este grupo, a una primera capa de significación el dramaturgo, Iván Darío Álvarez, va añadiendo otras más que van multiplicando el sentido. Aquí la palabra “silencio” sirve como clave para abrir varias puertas.

Está el silencio que implica la danza sobre el escenario con actores, sin el uso de la palabra. Pero también está el silencio como mordaza que va a ser liberado en la cadena significativa de la pieza. Aun sin palabras, pero por medio de la trama de las acciones, el silencio hablará, revelará el interior del personaje central, el barrendero y su lucha entre esos dos opuestos que desde siempre han desgarrado al hombre sobre la Tierra. Aquí, los opuestos están representados por el Ángel y el Demonio, Eros y Tánatos, instinto y razón, lo apolíneo y lo dionisiaco.

Esta es la historia de un barrendero solitario que barre sobre el pavimento de un parque las hojas caídas de los árboles del otoño. De repente, al ver pasar a una mujer muy hermosa, el hombre se detiene, la mira cautivado, se entretiene con su visión, acaso fantasea y se distrae en su ilusión. Ha dejado de barrer. Pero nada de esto ha pasado inadvertido para el Ángel guardián, a quien se le ha confiado la custodia del barrendero para que sepa mantenerse dentro del orden y la pulcritud que está a punto de perder por la visión femenina. Escribe Prévert:

*Entonces aparece
el Ángel guardián del barrendero
que con un gesto muy simple
lo avergüenza por su pereza
y le aconseja retomar su labor.*

La presencia del Ángel asusta a la mujer que huye espantada. Otra mujer que cruza por allí altera de nuevo el trabajo del barrendero, quien, censurado por el Ángel, la deja partir.

Planteado el dictamen desde la ley, pero sin desarrollo en la breve necesidad de síntesis del poeta, el dramaturgo decide introducir una nueva fuerza en conflicto, más ambigua y más humana, y así situar, en aquella bipolaridad, el dilema en la región de un alto dramatismo. Esa nueva fuerza está representada por un personaje que de pronto se hace presente en la escena. Es el Demonio, un hombre vestido de mujer. Otros personajes, esta vez secundarios, animales del bosque, como un sapo, unas libélulas, un conejo y una pareja de gusanos, acompañarán las dulces tentaciones que van a llevar al barrendero a descuidar su trabajo por la atracción hacia las mujeres.



Jairo Ospina (Q.E.P.D.)
e Iván Darío Álvarez.
Año 1981. Fotografía:
Archivo particular

El Ángel y el Demonio se han enfrentado, como en un antiguo determinismo, por el dominio de su protegido. Más tarde, un hecho accidental alerta al barrendero de algo que sucede a pocos pasos de allí. Una mujer ha caído al río y corre el peligro de perecer ahogada si alguien no va en su auxilio. El Ángel demanda del barrendero su ayuda, pero, como el barrendero ha recibido del propio Ángel su lección, ahora continúa barriendo indiferente a los gritos que vienen del río.

El Ángel sabe que solo el barrendero podrá salvar a la pobre muchacha que ha caído al río, por lo que lo increpa para que se lance al agua y la salve.

Finalmente, el barrendero se echa al río y regresa.

*De pronto
el barrendero vuelve
llevando en sus brazos
al ser que ha salvado
es una muchacha muy bella
y desvestida
el Ángel la mira con malos ojos
el barrendero
la acuesta sobre un banco
con una infinita delicadeza
y la cuida
la reanima
la acaricia*

Ante esta escena, el Ángel, desesperado, interviene y pide al barrendero echar de nuevo al río a semejante “diableza”. La mujer “recupera el placer de vivir” gracias a las caricias del barrendero, se levanta y sonríe. El barrendero sonríe también.

Bailan los dos. El Ángel los amenaza con los rayos del cielo, pero ellos se echan a reír, se besan y se van bailando.

El Ángel desconsolado, toma la escoba y barre incansable, inexorablemente.

La obra no necesita hacer uso del texto para expresar las acciones, ni para apuntalar significados que orienten interpretaciones, puesto que esas acciones se desarrollan como una pieza escénica múltiple, en una integración de títeres, máscara, pantomima y música, adelantándose con ello La Libélula Dorada a eso que hoy se llama lo “interdisciplinario” en el teatro.

Rincón de la fantasía

EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS OCHENTA SE SUCEDEN OTRAS ACTIVIDADES, CON nuevos medios, en el seno de La Libélula Dorada, todas, desde luego, desarrolladas en función del teatro de títeres. Entre las curiosidades de su trayectoria, en estos años figura un programa de televisión, *El rincón de la fantasía*, realizado en Inravisión en 1983 para una franja infantil que acoge el repertorio de La Libélula Dorada como parte de la programación semanal. Se trata de un espacio de 25 minutos emitido los días lunes, martes y miércoles, que permaneció al aire por un año. Las obras ya están montadas, los actores que manejan los títeres, ellos mismos, dispuestos; bastan pequeñas modificaciones técnicas y formales para que se conviertan en pequeñas piezas infantiles para la televisión.

Reconstruyen un espacio imaginario en el parque El Salitre, levantando allí la arquitectura para alojar a sus títeres, los personajes que habitarán el bosque de fantasía propio de su mundo. Durante la realización del programa de televisión, los hermanos Álvarez no han dejado, por supuesto, la práctica del teatro de títeres en su teatrino. Día tras día regresan a las funciones consuetudinarias, cuando reciben nuevamente una invitación para salir una vez más del país.



Portada *TeleRevista* diario *El Espectador*. Año 1983.

Fotografía: Archivo particular

Como representantes de Colombia, participan en el Festival Latinoamericano de Muñecos de Sao Luis en Brasil, con las obras *La rebelión de los títeres* y *Los héroes que vencieron todo menos el miedo*. Allí reciben el reconocimiento al mejor grupo extranjero que asiste al festival. Trofeo en mano, viajan a Salvador de Bahía, donde desarrollan una breve temporada con estas mismas obras. De nuevo en Colombia, reciben la noticia de que el programa de televisión no tendrá continuidad en el año siguiente. Aunque nadie pone en duda la acogida del programa entre la creciente audiencia infantil, con sus más de noventa capítulos transmitidos, los cambios en la programación dictados por la nueva licitación pusieron fin a la exitosa experiencia.

Un artículo titulado “Los niños sin rincón y sin fantasía” publicado en 1983, en la revista *Elenco* del diario *El Tiempo* de Bogotá, da cuenta del desatino institucional.

César Santiago e Iván Darío Álvarez tienen argumentos firmes y contundentes sobre la mediocridad de la TV Infantil que se realiza en Colombia, pero lo expresan en voz bajita. “Nosotros necesitamos saber por qué si el Gobierno habla tanto de la importancia de los niños en el desarrollo del país, no les dieron a los programas infantiles un mejor trato en la reciente adjudicación de televisión. ¿Por qué no salió favorecido nuestro programa El rincón de la fantasía?”

No. Y no es el berrinche de unos niños malcriados el causante del reclamo, ni tampoco son pataleos de ahogado. Es que, en realidad, ellos trabajaron a conciencia durante un año para sacar adelante su programa en un horario adecuado para la audiencia infantil. Ellos hacían un esfuerzo, aunque aislado, el mismo que hacen muchos grupos

*con el único objeto de realizar un espacio de verdadera
calidad en televisión.*

Invitada a participar en el Primer Festival Internacional de Títeres de Manizales, La Libélula Dorada se presenta en el Teatro Fundadores con una nueva obra, *Madre no hay sino una*, una pieza extraña, desconcertante, teatro de títeres para adultos, venida de la vanguardia francesa de mediados del siglo XX.



César Santiago e Iván Darío Álvarez Escobar en el programa *El rincón de la fantasía*. Fotografía: Archivo particular

Madre no hay sino una

ES UN EXTRAÑO ARTEFACTO TEATRAL, OBRA A LA VEZ PARA ACTORES Y para títeres, con la que se marca una pauta que relaciona teoría y práctica o, mejor, práctica y teoría, en este orden, en la producción intelectual y artística de La Libélula Dorada. Como en tantos casos en los procesos de creación, la práctica precede a la teoría, convirtiendo a esta en una expresión de aquella y no en su condición previa, o en su consecuencia.

De la práctica de la obra *Madre no hay sino una*, pudieron derivarse, años después, las reflexiones que hiciera Iván Darío Álvarez sobre el títere como personaje en aquel breve ensayo titulado, precisamente, “El títere como personaje: una forma de descifrar el misterio de su máscara”, fechado en noviembre de 2012. La obra, adaptación de un texto del poeta francés Jacques Prévert, titulada *Madre no hay sino una* por La Libélula Dorada, es una pieza en la que actores y títeres comparten el espacio escénico, una obra de acentuado estilo surrealista, montada en 1983, cuyo título original es *En familia*.

Pero el ensayo “El títere como personaje, una forma de descifrar el misterio de su máscara”, que presupone su posible andamiaje conceptual, es posterior, como se dijo arriba. Data de 2012. La práctica, pues, presidiendo a la teoría.

Al comienzo del ensayo de Iván Darío se lee:

*El títere es un objeto simbólico, una figura metafórica
(...)*

Entramos, así, al terreno de las interpretaciones. Más adelante dice sobre el títere:

Es un objeto expresivo capaz de simular, remedar o parodiar la existencia, al animarse en atmósferas espaciales y temporales muy distintas a las del teatro de actores.

Más que un proceso de imitación o identificación, lo que allí relampaguean son reflejos.

En la primera escena de *Madre no hay sino una* encontramos a Magola, un títere que representará a la madre, quien despreocupada canta una canción hogareña mientras realiza sus labores domésticas. Canta *Mantelito blanco*.

*Mantelito blanco
De la humilde mesa
Donde compartimos
El pan familiar.
Mantelito blanco
Que bordó mi madre
En noches de invierno
De nunca acabar
Con las iniciales
De mis dos viejitos
Ausentes por siempre
Por siempre jamás.*

El ensayo de dramaturgo ilumina con sus propias luces la acción dramática:

El personaje actúa y cumple un destino con una función específica al servicio de una estructura ficcional. Esa estructura es la que irá develándonos su ser físico, su corporeidad y su conducta a través de la vivencia de las situaciones. En el teatro de muñecos y objetos, el ser físico es muy importante porque con él se sustituye

*la presencia del actor humano o, lo que es más usual,
se le relega a un segundo plano.*

De pronto, inusitadamente, irrumpe en escena el hijo mayor.

HIJO

¡Rápido, cierra la puerta, madre, por favor!

MAGOLA

El cerrojo... Ya está. *(Examinando a su hijo. Este se pone nervioso, grita, entra como un ciclón y tiembla todo entero.)*

HIJO

¡Oh! ¡Madre, si supieras...!

MAGOLA

No sé pero me lo imagino... *(Con una dulce y traviesa risa.)*
¡Hiciste alguna tontería!

HIJO

¡Ay! Madre.

MAGOLA

¿Y por qué esa fiebre, y esa mirada inquieta? ¿Y qué es lo que escondes bajo el brazo?

HIJO

Es la cabeza de mi hermano, madre.

MAGOLA

¡La cabeza de tu hermano!

La explicación del crimen, aunque bíblica, será parcial, incompleta, anecdótica, fatal e infantil.

HIJO

Era más inteligente que yo.

El titiritero debe comprender el significado profundo de la acción del personaje, ya que como afirma Iván Darío:

El títere, como máscara, tipifica en sus rasgos comportamientos que sobresalen de su personalidad, de esa mueca pétrea obtiene su fuerza sintética como modelo de expresión que sin duda lo caracteriza o define y, a la cual, el titiritero que lo anima no debe sustraerse, sino ser su portavoz, su leal eco.

El titiritero y el actor detrás de su máscara han de vivir, sin expresar exteriormente el drama que viven sus personajes, lo que implica el callado sacrificio del actor, un poco a la manera como lo concebía Jerzy Grotowski. Iván Darío continúa:

La apariencia externa de la máscara de los fantoches hay que interiorizarla, ser alma y espejo de su voz profunda. Buscar una voz que sea la medida precisa de su rostro y que dé firmeza y propósitos serios a sus motivaciones e intenciones dramáticas (...)

En ese sentido, la presencia física del muñeco da pautas de acción y caracterización al titiritero para que él pueda asimilar lo que el títere, como figura y como personaje, ya trae y es. El titiritero debe, entonces, fortalecer y reforzar con la actuación y la animación esa carga simbólica de identidad, la

que, con solo aparecer, ya es un signo significativo, al cual el titiritero tiene que servir y responder, dando mayor credibilidad al espectador.



Ramona, personaje de la obra
*Un pobre pelagato
mal llamado Fortunato.*
Fotografía: Archivo particular

La madre, como si asumiera una culpa universal, implora perdón a su hijo por no haber hecho de él un mejor ser. No obstante, no es ella la única culpable; el hijo también tiene un padre quien no está exento de culpa aunque haya muerto.

MAGOLA

¡Oh! ¡Perdóname! Hijo mío, (*acercándosele con ternura.*)
Te hice como pude... lo mejor posible... (*Retirándose
espantada.*) ¡Pero qué querías, tu padre no era muy vivo

tampoco! *(Con una risa complaciente.)* Vamos, dame esa cabeza, voy a esconderla. No vale la pena que los vecinos se enteren. Con su malevolencia serían capaces de insinuar un montón de cosas... *(Examina la cabeza.)*

HIJO

¡No! ¡No la mires, madre!

Ni un solo reproche, menos un castigo al hijo que más quiere, solamente le señala el descuido de no haberle cerrado los ojos al hermano difunto. ¿Pero en dónde poner su cabeza? Inquieta el culpable atribulado. ¡En la despensa! dice la madre. Pero el hijo se opone.

HIJO

¡Nooo! ¡En la despensa no, madre! No temes que en cualquier momento, pueden...

MAGOLA

Tranquilito, tesorito, nada que temer. Ahí coloque la cabeza de tu padre cuando lo maté hace 25 años.

Una revelación que si profundiza el carácter surrealista de la pieza, también la contamina de un nuevo giro de humor macabro. ¿Pero y el cuerpo? El cuerpo del hijo descabezado, ¿dónde está? pregunta la madre.

HIJO

(Vacilante.) ¿El cuerpo? ¿Qué pasó con el cuerpo?... ¡Ah! ¡Sí! Todavía corre.

MAGOLA

¡Ah! ¡Juventud! Todos iguales... siempre afuera galopando,

saltando de flor en flor, por valles y montañas... (*Sale y el hijo pone la mesa. De pronto golpean la puerta.*)

Aún podemos esperar a saber quién toca a la puerta mientras comprendemos que

El títere es el medio que permite la comunicación entre el público y el titiritero. En esa capacidad de concentración y compromiso actoral reside toda la fuerza mágica del titiritero, quien, mediante este acto, es capaz de volcar toda su energía en ese cuerpo artificial para lograr transformarlo en personaje como presencia protagónica. Gracias a ese encantamiento colectivo, el titiritero logra su cometido hechicero y convierte, en este singular juego, al espectador en cómplice.

Cuando el hijo abre la puerta, retrocede espantado. Ante él está el cuerpo sin cabeza de su hermano que llega sangrante y desfalleciente. El hermano mayor, desconcertado, lo invita a seguir, le pide que se siente y descanse. ¿Acaso no es esa su casa? La madre está próxima a llegar, le dice. Si quiere le enciende la televisión para que se distraiga un rato. La madre regresa.

MAGOLA

Ya está. Las cabezas están listas... (*Ve el cuerpo de su hijo descabezado.*) ¡Ah! ¿Estás tú ahí? Y bien lindo que estás. ¿Ese es el vestido nuevo que te compré la semana pasada? ¡Ay! ¡Pero, pobrecito, ponerse en semejante estado, tan sofocado! Vamos, al menos tómate la sopa... (*Al otro hijo.*) Y tú también. (*Muy afectuosa.*) Además espero que no vayan a pelearse de nuevo como Caín y Abel. (*Al cuerpo.*) Y a ti no se te ocurra sacarle la lengua. Vamos, dense la mano como gente decente y hagan las paces...

En medio de esas fuerzas extrañas, recónditas, en una situación imposible, plena de dramatismo, simbolismo y humor descabellado, el actor-titiritero “debe sondear su espíritu”, según el ensayista:

En la máscara del personaje, el titiritero agudo debe sondear su espíritu y encontrar en su rasgo dominante la raíz de la que se desprenden todas sus emociones, porque son ellas las que le han llevado en su biografía a congelar su rostro. Esa faceta exterior revela el drama de una identidad oculta que el titiritero se esfuerza en desentrañar.

En una suerte de análisis muy posterior, el dramaturgo visita la adaptación del drama de Prévert como si recorriera una *terra incognita*, pero que, es a la vez, un drama universal.

El movimiento en el títere también lo caracteriza, por eso el titiritero debe explorar todas las posibilidades que contiene y para lo cual sin duda fue creado. Cada uno de sus mecanismos gestuales puede hacer aflorar momentos de su personalidad o matizar su conducta. Es gracias a la acción que el carácter del personaje se manifiesta a plenitud.

Los hermanos hacen las paces como lo ordena la madre.

HIJO

Sí, madre. (*Le da la mano al cuerpo sin cabeza de su hermano.*)
Espero, hermanito, que no me guardes rencor, sabes que procedí en un momento de cólera. Te juro que eso no volverá a pasar.

Tras la cena llega la hora de dormir. Los hermanos se irán a la cama, como seguramente lo hacían de pequeños. El hermano mayor le leerá esa noche un cuento a su hermano sin cabeza, un cuento de terror. La madre, antes de cerrar la puerta tras de sí, les echa la bendición. La pieza se cierra con los obvios desvaríos de Magola.

MAGOLA

¡Amanecerá y veremos! En noches como estas no queda más remedio que tomarse un gran libro y leerse un buen café. *(Sale un ratón enorme.)* ¡Largo, ratonzuelo! Haragán hediondo, ratón de bajo fondo, peste silvestre, ratón ciudadano, ratón malsano, ratón de alcantarilla, inmunda pesadilla. *(Saca la cabeza de su hijo y su esposo.)* Y ustedes, no más desvelos, duerman en paz, es la hora de cerrar los ojos. *(Besa las cabezas y apaga la luz.)*

Si se tratara de concretar un cierto sentido artístico acerca de una experiencia estética como la propiciada por la obra *Madre no hay sino una*, tendríamos que remitirnos al siguiente fragmento del ensayo que hemos venido citando.

Los textos verbales sin duda aportan nuevas sustancias, forjan, con el cuerpo de la voz, un tono, una manera de decir que siempre es una forma de actuar, de apropiarse de las situaciones y por lo tanto de su mundo. Esa respuesta intuitiva y consciente dibuja en los actos un carácter, una actitud ética que genera contrastes, diferencias y aporta énfasis, sutilezas y desarrollos al rol del personaje, al encontrarse y confrontarse unos con otros. Ese juego dialéctico, cuando es rico y profundo, es pro-

gresivo. Y se nutre de improvisaciones, de exploraciones espontáneas y valorativas como resultado esclarecedor de la experiencia escénica.

En el centro: nueva sede

PARECE QUE ESOS DÍAS ESTUVIERAN MARCADOS POR UNA CURIOSA configuración de los astros que les fue señalando cambios de residencia. De regreso del viaje a Brasil, los hermanos Álvarez se encuentran con una desagradable sorpresa: deben salir del espacio tomado en alquiler pocos años atrás en el barrio de La Candelaria. Los directores del Teatro Taller de Colombia han tomado la decisión de cancelar el contrato de arrendamiento. Pero, meses atrás, habían hecho otro trasteo, pues las circunstancias les habían impuesto la necesidad de buscar un lugar adecuado para vivir en arriendo. Como no encuentran nada adecuado a sus expectativas, pues los precios superan todas sus posibilidades, se resignan por fin a tomar un apartamento en calles cercanas tanto al Palacio Presidencial como al Palacio Liévano.

Son unas cuadras tan ilustres como problemáticas para vivir allí, ya que limitan con la temible calle del Cartucho. Situado en la carrera novena con calle octava, el apartamento dispone de un buen espacio, en donde, junto al espacio para la habitación, deberán instalar ahora el taller después del desalojo de La Candelaria. 1984 se va revelando como un año de inconvenientes, pena e incertidumbre. Este año muere Jairo Ospina, el entrañable compañero de aventuras titiritescas que tan bien había armonizado con los hermanos Álvarez, y esa pérdida los llena de pena y dolor.



Taller de construcción “Sala de partos”. En nacimiento *Ese chivo es puro cuento*. Fotografía: Juan Camilo Segura

Como la vida continúa y los compromisos adquiridos les imponen una agenda inaplazable, parten ahora, en una nueva gira, para la costa Atlántica. Primero llegan a Barranquilla, donde realizan temporadas en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, en la Cooperativa del Magisterio del Atlántico y en el Teatro Amira de la Rosa. De Barranquilla pasan a Sabanalarga, Santa Marta, Sincelejo y, finalmente, Montería.

Si las giras les sirven a César Santiago e Iván Darío para recomponer el grupo y romper con la rutina, pues, por más que continúen desarrollando su propio oficio, son como una pausa y un alto en el camino, esos viajes no dejan de tener su lado amargo. Hablamos de la ambivalencia de los regresos. Y es que el retorno, que implica retomar las actividades en el lugar que se había

dejado antes del viaje, pone a los hermanos Álvarez de nuevo frente a los problemas propios que suelen acumularse en la vida cotidiana y cuya solución muchas veces se ha aplazado. Pesa también el vacío que deja la ausencia de Jairo Ospina entre ellos.

Regresar al apartamento en las proximidades del Cartucho, lugar de residencia y lugar de trabajo, es reencontrar una vez más que casa y taller de creación deben compartir las vicisitudes de cada día. No obstante, como saben que no son poco frecuentes las ocasiones en que las adversidades materiales se interponen entre los artistas y sus obras, las enfrentan con un pensamiento redentor: parecería que las favorecieran. No se trata, ni mucho menos, de exaltar las privaciones, el sacrificio, las dificultades de cualquier orden, como acicate necesario para el trabajo del artista, o como condición para elevarse a los más sublimes estratos de la creación. Pero ellos saben que ha de existir en la adversidad una fuerza oculta, como la razón de un reto que lleva adelante el ideal de una obra terminada.

En el apartamento de la carrera novena con calle octava nace en 1985, casi que milagrosamente, la obra *Los espíritus lúdicos*, en la que, aparte de fabulaciones, puede leerse una suerte de correlato de la experiencia vivida en la infancia por los hermanos titiriteros.

Foto Taller de
construcción sede carrera
9 con calle 8.
Fotografía: Archivo
particular



En el texto que muchos años más tarde escribió para celebrar el sesentavo cumpleaños de César Santiago, Iván Darío recordó su niñez compartida con su hermano, posible origen de esta obra extraordinaria. Algunos episodios de *Los espíritus lúdicos* recuerdan sus juegos infantiles, a veces no tan inocentes:

...después nos mudamos para una gran casa, propiedad de una tía, que tenía un gran y fabuloso solar. Ese espacio, con algunos árboles de pino y de brevas, fue nuestro hábitat de juego, con columpios y poleas que nos hacían viajar como Tarzán de un árbol a otro, y donde espadeábamos con improvisados palos de escobas e imaginarios barcos de piratas, inspirados por una famosa serie de televisión, cuando ésta todavía era en blanco y negro. Eso transcurría entre gallinas y perros bóxer, que eran nuestras habituales mascotas.

Ese patio de nuestros recreos y de nuestros juegos comunes, fue también territorio de campos de batalla, donde, inspirados por otra serie televisiva de guerra que se llamaba "Combate", nos lanzábamos pequeños terrones de tierra que simulaban granadas. Por supuesto, como él tenía mejor puntería, yo siempre perdía y salía llorando, pero un día no cogí del suelo el acostumbrado terrón de tierra, sino una piedra maciza y ambos nos disparamos al mismo tiempo, dándonos justo en la cabeza, pero, mientras yo me moría de la risa, él pobre César se retorció de dolor, porque le había roto la cabeza. Y luego tuve que huir asustado a encerrarme en el baño, porque mi papá con el cinturón en la mano me quería romper a mí otra cosa. Así de inocente y lúdico fue el comienzo de nuestra relación.

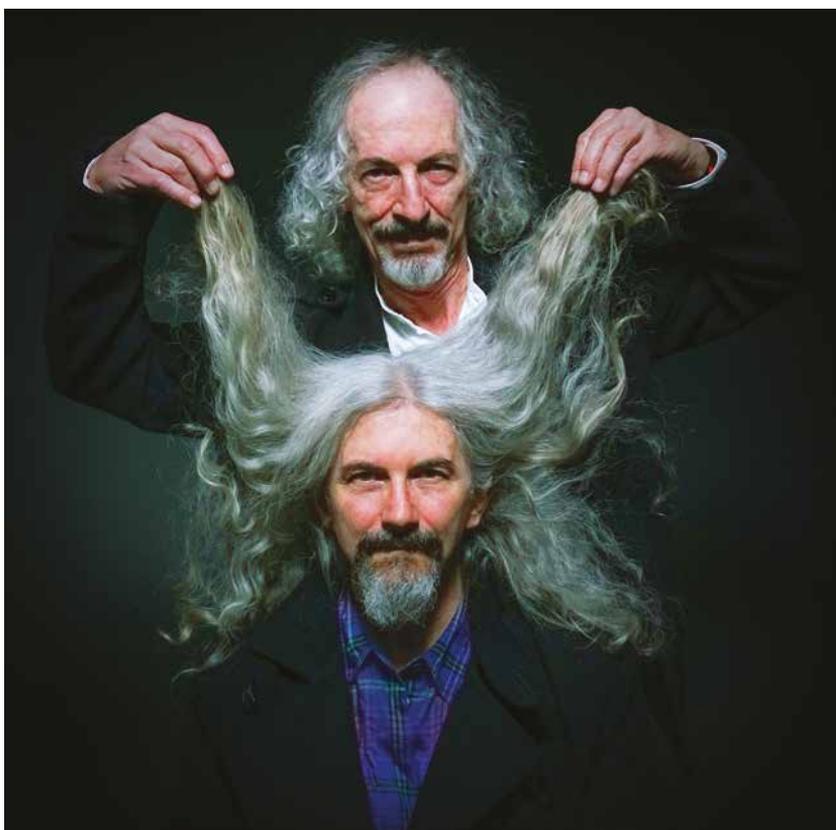
Los espíritus lúdicos inicia su carrera con la participación de Jairo Alemán como tercer titiritero al lado de César Santiago e Iván Darío Álvarez. Nunca se habían presentado en Cali y esta obra les abre las puertas de una ciudad de conocida tradición teatral. Son, precisamente, el Teatro Experimental de Cali (TEC) y la Cámara de Comercio de esa ciudad los que patrocinan sus funciones. Por esos días aparece en Bogotá el libro colectivo *Antología colombiana de títeres*, publicado por Tres Culturas Editores, con edición de Carlos Nicolás Hernández y prólogo de Jairo Aníbal Niño. Allí se publica por primera vez una de las principales obras de La Libélula Dorada, *Los héroes que vencieron todo menos al miedo*.

Años de madurez

EN LOS OCHO AÑOS QUE EL TALLER DE CREACIÓN DE LA LIBÉLULA Dorada permanece en aquel apartamento del centro de la ciudad, se desarrolla en el interior del grupo un programa que compromete la planificación de nuevos proyectos, tanto desde el punto de vista de la organización artística, como de la gestión y administración. Pero los cuatro años que transcurren entre 1986 a 1989 marcan, sin duda, no solo la consagración de La Libélula Dorada, sino que ponen el punto más elevado tanto de su expresión artística como de su madurez intelectual, que en adelante sabrán mantener a esa altura.

En estos años, La Libélula Dorada lleva su última obra, *Los espíritus lúdicos*, a 15 ciudades del país, entre las que, aparte de Bogotá, se cuentan Cartagena, Medellín, Pereira, Bucaramanga, Pasto, Tunja, Cali y Manizales. Se presentan en universidades, centros de convenciones, teatros, bibliotecas y museos. Tampoco faltaron a la citas con los festivales

de teatro. *Los espíritus lúdicos* figura en los programas de la II Muestra Nacional de Teatro de Pereira, en el Encuentro Colombo-Ecuatoriano de títeres de San Juan de Pasto, en Nariño, en los festivales anuales del Festival Nacional de Títeres de Bucaramanga, en la Muestra Nacional de Teatro, de Pereira, en las de Teatro Infantil, de Ibagué, en la Feria Internacional del Libro de Bogotá y en ediciones sucesivas del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.



Años de madurez. Año 2016. Fotografía: Carlos Duque

Que un grupo de títeres se integre al movimiento teatral de un país, que a las obras de su producción no se les mire como un arte menor y que se reconozcan en sus creaciones montajes realizados con el mismo profesionalismo y la penetración social de los otros grupos escénicos, es un logro que muy pocos titiriteros han alcanzado en Colombia.

Por eso no sorprende verlos haciendo parte de la programación oficial de los festivales de teatro, como los de Manizales y Bogotá. Pero lo que sí sorprende es que *La Libélula Dorada* se haya alzado, en 1986, con el reconocimiento al mejor montaje en el Treceavo Festival Internacional de Teatro de Manizales por su obra *Los espíritus lúdicos*.

En una entrevista que le hiciera Rafael Uzcátegui a Iván Darío Álvarez en 2001, a la pregunta del periodista “¿Tienes alguna obra de la que te sientas particularmente orgulloso?”, responde Iván Darío:

La obra que más éxito ha tenido del grupo ha sido Los espíritus lúdicos y eso fue muy importante porque nos invitaron a participar en un Festival Internacional de Teatro en Manizales y fuimos considerados uno de los mejores. Nadie en la historia del teatro de títeres había logrado ese reconocimiento. Con esa obra estuvimos en el Festival Cervantino de México, en el Festival Internacional de las Naciones en Santiago de Chile, nos invitaron recientemente a Caracas.

Podía decirse que *Los espíritus lúdicos* es una obra de resistencia poética contra los infortunios y dificultades de la vida que desde la infancia se les presentan a los hombres, pero también es un relato que señala la gigantesca necesidad de lucha para sortear con imaginación los obstáculos que se nos atraviesan como impedimento para alcanzar

nuestras metas, así sean las más menudas de nuestros primeros años.

El título ya invita a una lectura de este tenor. Aquí está la presencia del *espíritu* contrapuesto a las rudas condiciones externas de la existencia. Lo *lúdico* nos lleva a pensar en el terreno del juego y la fantasía donde, con la ayuda de la imaginación, todo es posible. En términos de R.L. Stevenson: es como una exhortación a los padres para que concedan a sus hijos mayores espacios para el juego y la diversión infantil: “¡Dejadles aún un ratito, oh, padre severo! ¡Deja que dormite un poco más entre sus juguetes!, pues ¿quién sabe la dura y encarnizada existencia que les aguarda en el futuro?”.

Los espíritus lúdicos

AUNQUE SON 22 PERSONAJES LOS QUE PARTICIPAN EN LA ESCENA, SOLO dos son sus verdaderos protagonistas, Tito y Tato, dos hermanos gemelos de nueve años, que al comienzo de la obra juegan a los vaqueros. Tito es El Llanero Solitario y Tato, el Tuerto Feroz.

Antes, a manera de presentación, un par de insectos abren la representación. “Insectos traviesos”, se lee en el texto, que han de ser, si no se trata de dos libélulas, dos bichitos que pertenecen a alguna especie muy cercana a esos “espíritus alados”. Solo tienen el papel de anunciar al público el comienzo de la obra, pues pronto desaparecen arrollados por la irresistible presencia de los dos protagonistas, Tito y Tato. Hay una cabalgata y un noble caballo participa del juego. Hay encuentros y una confrontación en la que el Tuerto Feroz mata de un disparo a El Llanero Solitario, algo de lo que inmediatamente reniega Tito, quien ve en la acción de su hermano la ventaja que ha tomado quien representa al malo del cuento.

Obra *Los espíritus lúdicos*. En la foto César Santiago Álvarez Escobar. Año 1992. Fotografía: Archivo particular



Un verdadero dilema para el pobre Tito ya que si quiere ganar no podrá encarnar al bueno, puesto que sabe que, como el malo a nada teme porque nada puede perder, ya lo ha perdido todo. Al menos es lo que nos enseña la crónica de la vida real. Entonces será muy poco lo que podrá hacer para ponerse a salvo de las maldades de su enemigo. ¿Pero no es justo lo contrario a lo que sucede en cuentos como *El Llanero Solitario*? ¿No nos enseña que el valor será siempre recompensado y las fechorías serán castigadas? Ante estas contradicciones con las que juega el autor por debajo de cuerda —de ahí su astuta inteligencia— Tito reniega.

TATO

Prefiero ser un cobarde libre a un valiente preso. ¡Toma, enmascarado de lata!

Lo mata y sopla su pistola.

¡Un héroe menos! Espero que descanses por todos los siglos de los siglos ¡Amén!

Lo bendice. El caballo sale corriendo al ver que Tato lo encañona.

TITO

Parándose enfurecido.

¡Ah, no! ¡Eso sí que no! ¡No juego más! Después le devuelvo la máscara y el sombrero. ¡Adiós, Tato!

Llora.

Tito ha visto en la acción de su hermano un crimen imperdonable. Se aferra a la verdad que yace en el fondo de los cuentos. El héroe nunca puede morir. Es su ley la única verdadera. Incluso es la razón de ser sobre la que se estructura todo su mensaje. El héroe, si lo es realmente, ha de ser inmortal. Pero Tato —y con él, el dramaturgo— está allí para desmentirlo, para romper con la lógica ordinaria, incluso con la tradición. Entrando y saliendo de la narración, los personajes de *La Libélula Dorada* tienen en este recurso de movilidad extrema una de sus características fundamentales, como se seguirá viendo en las futuras obras.

Tratando de consolar a su hermano, que vuelve a llorar, Tato le habla con cortesía.

TATO

No lo tomes así, Tito. La próxima vez tú me matas a mí, ¿vale?

TITO

¡Ah, no! Tato, lo que pasa es que estoy cansado de tanta violencia y de ver tanto muerto. ¡Mejor juguemos a otra cosa!

Trasladar al contexto general del país los contenidos del cuento implica el uso de una doble operación. Por una parte, se lanzan sobre el público, sobre todo el adulto, reflejos de un país a través de una suerte de espejo que con la anécdota pasan fugazmente por el escenario y, por otra parte, ese movimiento permite ver el cuento estructurado en su fantasía con elementos propios de la realidad circundante. Ahí está la táctica del desplazamiento de esta dramaturgia. El individuo no está contra el sistema, sino contra el mundo: transformar la realidad en una ficción y transformar la ficción en una realidad.

Los niños cambian de juego.

TATO

¡Entonces juguemos a los bomberos!

TITO

Bueno, ¿tú quién eras?

TATO

Emocionado.

Yo, un carro de bomberos.

TITO

Y yo, una ambulancia y nos llaman de urgencia a apagar las llamas del Palacio de Justicia.

TATO

Y salvamos a todo el mundo y nos convertíamos en héroes.

Aunque es curiosa la transformación de personajes en máquinas, ella no implica nada más que la libertad de la imaginación infantil. Ser bombero o carro de bomberos, conductor de ambulancia o ambulancia, parecen ser sinónimos a la hora del juego. El niño no distingue, no puede, ni debe distinguir entre el hombre y la máquina al elegir su personaje. Le interesa el emblema y su función, lo que representa su inclusión en el relato. Y en este, teniendo a la mano los documentos a que se refiere el momento al que alude, son las máquinas por encima de quienes las manejan lo que se recorta sobre el confuso paisaje del asalto armado. Es como el recuerdo de un episodio trágico, traído a la memoria a través de una fotografía que se hace circular.

Se colocan uno detrás del otro, como si condujeran ambos un carro. Hacen ruidos de motor y parten cada uno en dirección contraria hasta salir de escena. El ruido aumenta. Nuevamente entran y se estrellan.

Otra confrontación enfrenta a los hermanos.

TITO

Sobándose la espalda.

¡Ay! ¡Ay! ¡Tato, como que me torció el chasis!

TATO

Y yo como que me estrellé contra la realidad.

Una nota de realismo algo mucho más dirigida al adulto que al niño, quien en su ensoñación no se interesa por las disonancias entre realidad y ficción.

Obra *Los espíritus lúdicos*. En la foto: Jairo Alemán, Iván Darío y César Santiago Álvarez Escobar. Fotografía: Archivo particular



Rompen pronto los niños Tito y Tato con ese juego de carros y máquinas y encuentran el juego ideal, el del escondite. En él, el espacio se abre al infinito y al misterio. Es el lugar utópico por excelencia, el *no lugar* que creamos cuando no queremos ser encontrados. Lo llenamos de oscuridad y de laberintos.

Un árbol, un matorral, una alberca, un mueble pueden convertirse por el hechizo de nuestra sola voluntad en castillo cerrado, en muro inconquistable, en acantilado, en roca cómplice, tras la cual siempre estamos seguros de desaparecer ante los ojos de quien nos quiere encontrar. Corremos

afanosos, con el corazón en la boca, buscando el parapeto tras el cual escondernos para luego dar el zarpazo y de un solo golpe hallar a nuestro contrincante, agazapado, hecho un ovillo, en cuclillas, indefenso como si pudiera seguir escapando a nuestra aguda mirada. ¡Ahí estas! ¡Te encontré! ¡Gané! ¡Gané! ¡Gané! Podemos gritar exultantes de alegría.

Intuimos que entre los juegos de los niños y los cuentos que se han escrito para ellos hay ricos parentescos. Si el primero es solo episódico y su resolución es fulminante, la narración infantil satisface de otra manera.

En el cuento, el niño puede identificarse con el personaje, pero sin dejar de ser simple espectador de sus aventuras y desventuras. Espectador, como quien asiste a una representación de títeres, para no ir tan lejos. En el juego, el niño *es* el personaje. ¿Entonces qué los asemeja? En ambos casos, el niño se encuentra en una situación que lo pone en peligro. En el juego, la gran amenaza consiste en perder la partida, que es mortal. Por eso lucha sin cuartel para asegurarse la victoria. En el cuento es su yo desplazado quien sufre las consecuencias.

TITO

Mejor cuento...

Sale Tato tras él silenciosamente para ver dónde se esconde, pero Tito le sale al paso.

Y no me mire.

Sale.

TATO

Yo no estoy mirando.

TITO

Cómo no, moñito, como si no me lo conociera yo, es más tramposo.

TATO

¿Tramposo yo? 1-5-10-15-20-50-100. ¡Ya!

TITO

En off.

¡Ya!

TATO

No vale detrás de mí, ni de frente, ni de costado, ni de espaldas.

Se voltea.

Oí su voz cerca, pobrecito, cree que me va a ganar.

Sale a buscarlo.

TITO

Sale a un lado del biombo.

El sueña que me va a encontrar, pero lo voy a hacer contar por lo menos unas diez veces. Cuclí, cuclí, una, dos y tres...

Se acerca al árbol, pero se abre una puerta y aparece un viejo.

El juego súbitamente se encuentra con el cuento de hadas.

Los hermanos, que andaban disputándose la preeminencia del ganador y el dominio del juego, trayendo hasta este, presumiblemente, sus conflictos infantiles, ahora deben afrontar juntos lo que les trae un encuentro impensado con lo desconocido. Al frente ahora se alzan peligros de los que no pueden huir tan fácilmente, como antes lo hacían renunciando a continuar con el juego.

Una nueva épica comienza, más intensa, más variada, más colorida, si se quiere más pintoresca. La narración va a poblarse de numerosas figuras extrañas y advenedizas. Por la escena pasarán buenos y malos, personajes que los persiguen y los engañan, pero también que los ayudan y los protegen, que los orientan y que los extravían, que les hacen promesas y que los timan, que los aterrorizan y que les dan esperanzas, que los hacen reír, pero también llorar, que los sorprenden y que los animan y al final los llevan al triunfo. Ellos son: el Viejo Lúdico, la Muerte Lúdica, dos Diablitos, el Gusano Solitario, Tío Conejo, Mago Maguso, el Caballero Lírico, Boca Gigante, la Emperatriz Lúdica, la Bruja Verde, una Pelota Loca, un Globo Fantástico, un Reloj Misterioso, un Monstruo Siniestro y los Espíritus Lúdicos, que son los tres titiriteros que han dado vida y movimiento a todos los personajes que han pasado por la escena.

Si hubiera un principio regulador de las acciones, este sería la exaltación del juego como verdad y fin último. El dramaturgo lo ha puesto en boca del Viejo Lúdico:

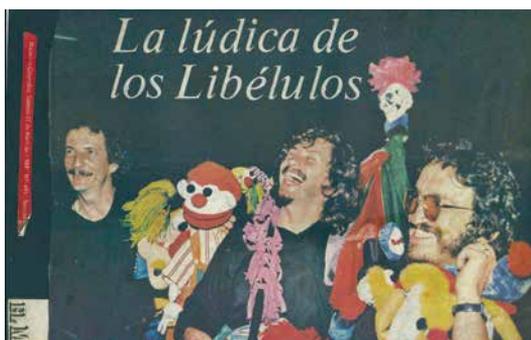
VIEJO

El principio de todo es el misterio. En él todo se crea por azar, todo se conjuga para jugar, tampoco puedo darte una sabia explicación, porque, en el fondo, todo es pura diversión o, mejor dicho, mi país no tiene geografía, es un país de fantasía.

El cuento ha cumplido su ciclo natural, presentación-nudo-desenlace, si se quiere. No ha renunciado a los grandes principios que estructuran su dramaturgia de una manera clásica y tradicional. Sus figuras activan en el pequeño fuerzas internas con las que suele luchar y con las que reconoce en los personajes de los cuentos amenazas y peligros, que, si bien pueden estar magnificados por su fantasía, son un correlato apremiante de sus propios temores. También saben, como Tato, que ser el bueno no siempre es la decisión más acertada en el momento de enfrentar una situación difícil.

El cuento impulsa la capacidad de lucha, discernimiento y determinación del pequeño, ya que en su desarrollo argumental el cuento enfrenta al protagonista a los numerosos peligros que le salen al paso. Al identificarse con el héroe, el niño está reconociendo problemas propios, agudas dificultades, injusticias y privaciones contra las que debe volcar todo su valor y su astucia si quiere obtener el triunfo final. La aparición de un personaje real, como la mamá, al aparecer despojada de su condición simbólica ya no encubierta en un personaje imaginario, puede parecer en esta obra un giro inaudito. Con ella se transgrede el orden de lo imaginario para situar a los niños en la dimensión real de lo cotidiano. Desde esta escena fugaz se rasga el velo de la fantasía y se interpela la lógica de los padres en sus actitudes hacia los hijos.

Recorte de prensa diario
El Mundo de Medellín.
Fotografía: Archivo
particular



De la misma manera que en otras obras de la dramaturgia de La Libélula Dorada, *Los espíritus lúdicos* no es una pieza que se suelta como el globo al aire que se aleja de la realidad con su mensaje constructivo. En la escena III del acto IV, con que concluye, los espectadores asisten a ese desenmascaramiento del teatro como ficción. Sitúa a su público frente a la realidad y lo obliga a poner los pies sobre la Tierra.

ESCENA III

Tato sale por un lado del biombo. Tito también.

TATO

Mira Tito, estamos en un teatro.

TITO

Y está lleno de gente.

Salen por encima.

TATO

¡Qué raro, Tito!

TITO

¿Qué hacemos, Tato?

TATO

No sé, pero sospecho que aquí hay titiritero encerrado.

TITO

Seguro que nos han convertido una vez más en otro de sus sueños o sus juegos.

TATO

¡Eh, aquí están!

Miran para abajo a los titiriteros.

Vamos, salgan ya, con las manos en alto.

TITO

Sí, dejen de ocultarse debajo de nosotros.

TATO

Acaben ya con este juego.

Lo sacan.

El público necesita una explicación. Confiese, ¿quién es usted?

ESPÍRITU LÚDICO

Sale con las manos en alto.

Soy también un amigo del tiempo y de la risa. Nací en el país del juego, comprendan que solo quería, gracias a ustedes, actuar, o sea jugar.

Después que el Espíritu Lúdico deja la escena, los hermanos se reúnen de nuevo.

TITO

¿Se da cuenta, Tato, en lo que terminó ese jueguito a las escondidas?

TATO

¡Uy! Tito, le juro que yo nunca me había sentido tan

manipulado en mi corta vida. Definitivamente esto de ser títere es un camello, toca trabajar mucho, ¿cierto?

TITO

Sí, Tato, y lo peor de todo es que los titiriteros creen que somos los juguetes de sus caprichos.

TATO

No te preocupes, Tito, algún día cambiaremos las reglas del juego. La próxima vez no vamos a perder.

Salen adelante los Espíritus Lúdicos con Tito y Tato. El que lleva a Tito, se lo quita de las manos y se lo entrega al actor. Luego se dirige al que lleva a Tato, pero en esos momentos retrocede porque Tato lo encañona con su pistola.

TATO

¡Quieto amigo! Esto no se va a acabar así no más. A mí no me va a hacer lo que le ha hecho a mi hermanito. Y usted, quítese esa máscara, queremos ver su personalidad secreta. ¡Muy bien! Ahora dense la vuelta lentamente.

Mira al titiritero que lo maneja.

¡Y usted también!

Al voltearse todos, se apagan las luces, queda la luz negra y aparecen en sus espaldas la palabra fin.

Los espíritus lúdicos.

Fotografía: Dagoberto Moreno



Río Magdalena

CUANDO FUNCIONARIOS DEL CONVENIO ANDRÉS BELLO (CAB) SE reunieron con César Álvarez, en 1987, llegaban para ofrecerle una propuesta concreta. Se trataba de un proyecto de pedagogía ambiental basado en la fuerte empatía que despertaban en el público los muñecos de La Libélula Dorada. Con sus obras para títeres, los entrañables personajes habían alcanzado notoriedad en el circuito teatral de la ciudad. El Convenio Andrés Bello tenía definido un tema ambiental y una vaga idea de su desarrollo. También tenía claros sus objetivos, así como determinado el público al cual estaría dirigido el proyecto.

En aquel momento, las recurrentes preocupaciones acerca del futuro del río Grande del Magdalena habían vuelto al debate público. La Libélula Dorada ha de volcar su capacidad investigativa sobre este agudo problema ambiental. Como sobre las autoridades pertinentes, encargadas en buena medida de los programas de conservación, recae buena parte de la responsabilidad de su protección, en el Convenio Andrés Bello, tan vinculado al Ministerio de Educación, sus directivas se convencen de que el posible aporte a las soluciones que esta situación planteaba estaría relacionado con programas de integración regional, proyectados por medio de la educación y la cultura.

La Libélula Dorada es señalada como la más idónea institución para desarrollar un proyecto relacionado con los lineamientos propios del CAB, tales como la “celebración colectiva, modo de vivir, sentir y expresarse” de una región. Se hacía necesario, pues, crear una obra en la que se pusieran en escena historias específicas asociadas a la vida del río: aquellas en que se relataran los grandes peligros que corren en el país grandes extensiones de manglares debido al inadecuado uso

del suelo, la contaminación, las afectaciones de los ecosistemas, la devastación de estuarios y lagunas por las elevadas cargas crónicas y la permanencia de sedimentos cautivos en esos ecosistemas; incluso, la desaparición de especies maderables y con ellas la extinción de una fauna silvestre tantas veces señalada como única en el mundo. ¿Pero cómo hablar de manera sintética, sencilla y directa de todos estos problemas sin caer en tecnicismos ni en aburridos discursos académicos?

El programa que el CAB elaboraría con *La Libélula Dorada* debía servir para estos fines. Había que contar esas historias como una fábula y, a través de ella, dejar ver la magnitud del desastre. Con estos elementos previamente estudiados, Iván Darío Álvarez, como dramaturgo, comprendió inmediatamente que se trataba de crear una suerte de alegoría cuyo mensaje debería llegar tan pronto a los niños, como a jóvenes y adultos. La obra estaba por escribirse. Basados en una tradición, legendaria en Colombia, como es la del viaje por el río Magdalena, a los hermanos Álvarez se les abrió un escenario fascinante para la creación de su historia. No obstante la belleza de los hipnóticos paisajes ribereños, el proyecto buscaba no tanto exaltarlos, sino, más bien, señalar el alto grado de la degradación a la que el hombre los había sometido en su desordenada manera de entender la naturaleza y el progreso material de la sociedad.

Sabían de antemano los hermanos Álvarez que el mítico río ha sido fuente inmemorial de riqueza, que un recorrido por sus riberas puede ser una experiencia maravillosa, que la gente que habita cada región por la que el río fluye hace parte de comunidades ancestrales que han vivido bajo el respeto a las leyes del entorno, que los pescadores han hecho del río un medio de vida sin romper el equilibrio de su fauna. Sabían también que por el río Magdalena se han movido enormes cargas con productos procedentes de los distintos departamentos del

país, estimulando su economía; que, históricamente, indígenas comerciaban y se alimentaban gracias al río, que los conquistadores y aventureros lo utilizaron en sus arriesgadas travesías. Recordaban que los ejércitos libertadores se movieron en sus caudales en las luchas independentistas frente a los españoles.

Rana Poeta, personaje
de la obra *El dulce en-
canto de la isla Acracia*.

Fotografía: Archivo
particular



El Magdalena podía contar la historia del país. Pero como ese río ahora estaba en peligro, ya no se hablaría de gestas heroicas, de riquezas, de hermosos paisajes. Más bien se hacía necesario señalar los peligros de la inminente catástrofe ambiental que representaba el estado de degradación al que se habían sometido sus aguas y que anunciaba el fin del ancho río. Todo colombiano sabe ahora que el río Magdalena, de ser una bella oportunidad para el elogio y la abundancia, pasó a convertirse en un triste recorrido de abandono, indiferencia,

explotación irracional y torpeza, tanto por una parte de la gente que vive en su entorno, como de las autoridades que deberían velar por su protección.

Y ese era el tema que debería tratarse en la persuasiva voz de los muñecos de La Libélula Dorada. Sin embargo, como llevar la representación de teatro de muñecos a los lejanos escenarios se hizo un proyecto prácticamente imposible, se determinó cambiar el formato. El viaje por las poblaciones ribereñas del río Magdalena ya no se realizaría con las funciones de títeres, sino que la historia se presentaría en video. Desarrollada como una aventura épica de peligros y amenazas, la obra se grabó en cinco capítulos de una serie cuyo título fue *Los mensajeros del sol*.

El esquema argumental es tan simple como inmemorial. Remite directamente, más que a cualquier tradición narrativa, a culturas ancestrales tan antiguas como el hombre. Se trata de representar un *rito de paso* de una edad a otra, de un estado a otro, tal como se ritualizan en las comunidades indígenas los procesos de cambio y crecimiento de los jóvenes que van a integrar la sociedad de los adultos. Los niños protagonistas de *Los mensajeros del sol* van a sufrir una transformación semejante. Pero no es todo. La transformación, que entre líneas propone la obra, es también un paso simbólico que ha de dar la sociedad actual hacia la creación de una consciencia más alta acerca de la vida en armonía con la naturaleza.

La obra admite, si no propone, ambas lecturas. El llamado a un rito de paso, colectivo e institucional, es tan actual que, en términos objetivos, la obra *Los mensajeros del sol* hace eco a noticias como la aparecida en un diario de Bogotá: “Colombia, desde 1960, ha perdido el 57 por ciento de su cobertura de manglar, un ecosistema menospreciado y maltratado a lo largo de la historia”. Una advertencia que pudo aparecer

en ese mismo año de 1960, en 1980, en el 2000 o en 2016, dado el hecho que desde entonces hasta la fecha nada ha cambiado en este aspecto.

Los mensajeros del sol

JUANCHITO MANGLARITO, EL PROTAGONISTA DE *LOS MENSAJEROS DEL sol*, es un niño negro que vive con su abuelo a orillas del río Magdalena, en algún lugar remoto de los manglares colombianos. Un día, de regreso a su casa, se encuentra con un pájaro triste que se eleva en el cielo con “un vuelo agitado y presuroso”. El ave le comunica a Juanchito sus penas. Debe escapar de ese sitio por cuanto el manglar está muriendo. Al llegar a su casa, comprueba que algo grave sucede en el ambiente. Su pequeño hermano yace enfermo al cuidado del abuelo, después de sufrir una intoxicación con ostras sacadas del mar.

La Muerte, un personaje siniestro, pero también ambiguo en la obra, ronda por allí. Juanchito Manglarito, confundido, busca remedios, pero también respuestas para sus preguntas. Visita al viejo Sábalo, un pez que antes de ser interrogado por el niño lo aturde con sus quejas. Su familia es víctima de extrañas fiebres que la tienen en peligro de muerte. Reina la confusión porque las aguas del lugar se han tornado turbias y mórbidas. Por supuesto, la Muerte también acecha por allí y, aunque Juanchito le teme, no huye de ella. Aparece una nutria, Nunú, que pertenece tanto al agua marina como a las aguas dulces del río. Su densa capa de pelo ha sido su fortuna, pero también su desgracia, ya que ella, como todas las de su especie, está en la mira de los cazadores que las buscan por el alto valor de su pelaje.



Grabación del programa de televisión *Los mensajeros del sol*.

Fotografía: Archivo particular

El cazador, Armando Casas Espinozas, que va tras Nunú, cree tener en Juanchito a un aliado para cazar la nutria, que se le escapa una y otra vez. Pero el niño, que es un buen amigo del animalito, recibe por la protección que le ofrece a Nunú un consejo: si quiere encontrar la solución para el problema que azota a la región, debe consultar con el viejo y astuto Loco-dri-lo, quien le dirá a dónde debe dirigirse si quiere encontrar al Mensajero del Sol. Entonces comienza la travesía del niño con el alejamiento de su hogar en búsqueda del mentor.

Larga será la travesía y muchas las dificultades que se interponen a su paso. Tendrá un feliz encuentro con Linderena, una niña quien será su compañera de viaje. La Muerte los observa y los ronda, pero también los salvará de sus enemigos. Los niños, al dejar atrás la ciénaga, podrán ver, más adelante, cómo los valles se abren para dar paso a las fértiles planicies,

donde, sin embargo, la cría del ganado vacuno desplaza a otras especies en abierto conflicto con ecosistemas estables en otro tiempo.

Atraviesan regiones deforestadas, erosionadas y desérticas. Luego se internan en territorios ricos en cafetales y asisten a los desplazamientos humanos del campo hacia las ciudades. Las pruebas individuales de los pequeños personajes se multiplican asociadas a problemas colectivos. La Muerte se encuentra con una manada de animales acosados por la sed y el hambre. Los animales van en busca de un buen sitio para morir, pero la Muerte se niega a llevárselos con ella ya que está muy ocupada en su travesía. El río de pronto los conduce hasta un túnel que desemboca en el subsuelo de un extraño lugar. La tapa de la alcantarilla que levantan pertenece a una agitada ciudad. Asisten sorprendidos al extraño espectáculo que semejante sitio les ofrece al encontrarse con seres “biodesagradables”.

Dejan, por fin, atrás el mal momento y ascienden al páramo. La Muerte los vigila, pero también los protege: “Los niños aparecen en otro lugar con la Muerte, se asustan, no comprenden por qué los viene siguiendo. Ella les explica que tuvo un sueño, el cual da más pistas sobre lo que buscan” (escena 3. Programa IV). Están, pues, próximos a alcanzar el fin del viaje, a lograr su objetivo, el encuentro con el Mensajero del Sol, un Cóndor que habita en las más remotas alturas en el lugar donde nace el río Magdalena. Su tarea podrá ser cumplida: convertirse en los guardianes del agua.

Como última prueba, deben atravesar los dominios de Maupaulina, la densa niebla que cubre la cúspide de la montaña. Son pocos los que llegan a esas cumbres, pero quienes lo hacen alcanzan sus más grandes recompensas. El encuentro con el Cóndor, pleno de simbolismo, es tan

delicado como enigmático. Si calla su secreto es porque este siempre debe permanecer oculto tras un lenguaje elusivo: “Los niños ven venir al Cóndor y gritan asustados. La Muerte los tranquiliza y se alegra de verlos con vida, pues han cumplido su misión de estar con el Mensajero del Sol. El Cóndor los felicita y responde a todas sus preguntas. Les da su mensaje que es una profecía, que habla de encontrar en cada hombre el espíritu de la vida. Dice que cada hombre que reencuentre su espíritu será otro Mensajero del Sol...” (escena 7. Programa V).

Entonces el Cóndor ya podrá partir. Ha dejado en manos de los niños su mensaje. El Cóndor morirá y, como en los ritos de descendencia —que no son otra cosa que ceremonias de renovación—, Juanchito y la niña Linderena fundarán una nueva era.

La obra tiene la sencillez y la humildad de las grandes causas, servir al otro. Señala el camino de la autenticidad, del ser cada cual quien es en sí mismo, empeñado en su búsqueda, en armonía con sus semejantes y con el mundo. También celebra la posesión del tesoro de la renovación. Hablarle con afecto y dulzura a su público y mostrarle que a pesar de la dureza de la vida, esta es tan buena como nosotros queremos que sea. Es su secreto.

Música

UNA CARACTERÍSTICA PARTICULAR DE LAS CREACIONES DE LA LIBÉLULA Dorada ha sido la presencia de la música en sus montajes. Como tantos otros creadores, César Santiago e Iván Darío Álvarez conciben la música en el teatro más que como un simple recurso para un acompañamiento escénico, como un elemento

estructural que se integra a las acciones, incluso que deriva de ellas, como emanación metafísica de su propio acontecer. En sus obras, las sonoridades crean una atmósfera. Una nota particular de un instrumento perfila un carácter. Una cadencia impone el ritmo a un texto escénico. De ahí que las piezas musicales hayan sido especialmente seleccionadas para las diversas situaciones.

Si esa música que parece surgir de las acciones mismas de los personajes ha sido confiada a las composiciones clásicas, no por ello el repertorio de La Libélula Dorada se ha limitado a la música culta. Ejemplos espléndidos de la sensibilidad musical de los hermanos Álvarez los encontramos en dos obras que fueron elaboradas en colaboración con terceros. La primera, de 1986, es la creación de una serie en cinco capítulos para la televisión sobre la obra *Pequeños cuentos de Ana Magdalena Bach*.

Paparotti, personaje
de la obra *Un pobre
pelagato mal llamado
Fortunato*.

Fotografía: Archivo
particular



Con libretos de Jairo Aníbal Niño, escritos para la celebración de los 300 años del nacimiento de Juan Sebastián Bach, la serie de La Libélula Dorada “acompaña” piezas para piano del compositor alemán. La segunda, de 1987, es *Pequeña ópera rock para dos anfibios*, creada con el dúo Iván y Lucía, obra que se presentó al público en el Festival Internacional de Teatro de Manizales de ese año. La música los seguirá acompañando a lo largo de sus futuras actividades.

Pequeña ópera rock para dos anfibios

LA PIEZA MUSICAL *PEQUEÑA ÓPERA ROCK PARA DOS ANFIBIOS* SIMPLIFICA y esquematiza aquel romance de la niña y el sapito escrito en 1978, en cuyo título estaba ese afortunado y burlón esguince a la fórmula dialéctica que el marxismo universitario de aquella época definía bajo el itinerario de la dialéctica resuelta como “unidad de los contrarios”. La presente ópera rock retoma los protagonistas de *El romance de la niña y el sapito o la unidad de los contrarios*, obra de títeres para adultos, creando con esta una curiosa unidad, ya no de contrarios, sino, para quienes han seguido la trayectoria de *La Libélula Dorada*, una continuidad alegre y bien dispuesta reelaboración del pasado tumultuoso vertido en el molde de un presente pasajero.

Como si se tratara de lanzar un guiño para visitar aquel drama de los tiempos más oscuros. Allá, una niña y un sapito. Aquí, un sapito y una sapita. Pero si, en la primera, en la disolución del romance de los protagonistas intervienen maléficas fuerzas externas, en la presente, la dialéctica recurre a lo que el origen de esta palabra designa: trato, intercambio, conversación. Los enamorados han de separarse, pero parecen hacerlo bajo la ley universal de las parejas, como lo anuncia el narrador antes de dar paso al comienzo del musical.

NARRADOR

(Después de deshojar una flor.) ¡Amigos! Lo que voy a contarles es un romance inolvidable que sin duda hará palpitarse a los corazones más ardientes, porque esta historia de amor, como casi todas, no tiene... *(Solloza.)*... final feliz.

Advertido el público sobre el desenlace de la historia, las palabras del narrador no hacen más que recordarle uno de los principios de la dramaturgia del género sentimental: asistimos a la obra impulsados por la curiosidad de saber cómo va a terminar esa relación amorosa. Grucho, el sapito, y Renata, la sapita, aún tienen mucho en común, pero, en el trato, la relación se ha deteriorado.

RENATA

Lo siento mucho, Grucho, pero ha llegado el triste momento de decir adiós.

GRUCHO

No, Renata. ¡No te vayas! ¿Acaso yo qué te he hecho?

RENATA

Casi nada. Te parece poco tu indiferencia, tu silencio, tu maltrato, tus gritos, tu falta de cariño. ¿Dónde está tu ternura?

GRUCHO

Ya la reencontraremos, Renata. Tú sabes que no es mi culpa, es el trabajo.

RENATA

Siempre te disculpas con el trabajo. Pero eso no es verdad. Antes tenías más tiempo para mí.

GRUCHO

Tienes que tener un poco de paciencia. Te prometo que pronto todo volverá a ser igual o tal vez mucho mejor.

RENATA

No soporto más mentiras. Lo que pasa es que tú has cambiado. Antes tenías más detalles, vivías más pendiente,

eras más atento. Íbamos a croar juntos y a mirar el titilar de las estrellas, a la orilla del pantano. Me llevabas a danzar y a saltar a la Sapoteca, o a cenar en la Gusanoteca. Me traías flores o dulces crocantes, o... etcétera y etcétera.

GRUCHO

Pero qué quieres, yo no soy rico, ni tengo una dulcería, ni mucho menos soy dueño de una floristería. No dices más que tonterías.

RENATA

Sí, soy una tonta, porque ya me di cuenta que es inútil hablar contigo. ¡Adiós, egoísta!

Con apabullante sencillez ahí está dibujada la parábola del ascenso y caída de las relaciones amorosas, mientras las canciones de Iván y Lucía ponen la nota romántica y melancólica en el curso de la acción. Separados y vueltos a encontrar, los sapitos ahora reconciliados, viajan en un buque en alta mar. El desenlace corre a cargo del narrador.

NARRADOR

Y ellos, tiernamente abrazados, viajaron y viajaron, se amaron y se amaron, y lo mejor de todo fue que nunca se casaron, ni mucho menos se cansaron. Pero como esta historia no tiene final feliz, este cuento terminó porque el barco... naufragó.

(El barco se hunde mientras el sapo y la sapa se dan un beso.)

NARRADOR

Sin embargo, amigos, no olviden nuestro consejo:

CORO

Que lo mejor es amar,
Que lo mejor es amar.

El afortunado ensamble de música, canciones y drama queda impreso en la historia de La Libélula Dorada como una experiencia que señaló un rumbo prometedor, aunque desdichadamente no tuvo continuidad. No obstante, queda planteada la posibilidad de un género para enriquecerse en un futuro por venir.

Renata y Grucho de la obra *Pequeña ópera rock para dos anfibios*. Año 1978. Fotografía: Archivo particular



Ese chivo es puro cuento

EL MONTAJE DE *ESE CHIVO ES PURO CUENTO*, QUE PARTICIPÓ EN EL II Festival Iberoamericano de Teatro, de 1990, significó para La Libélula Dorada afrontar el reto de ampliar las posibilidades escénicas de las obras con montajes más complejos, ya que

ellos implicaban la participación de nuevos asociados, como fue la vinculación del titiritero Jaime Cifuentes al grupo. La obra está basada en un cuento chileno recogido de la tradición oral de ese país, *El chivo del cebollal*, en el que solo aparecen seis personajes: la Viejita, el Chivo, el Perro, la Vaca, el Caballo y la Hormiga, a diferencia de la versión de *La Libélula Dorada*, donde encontramos dieciocho personajes y cinco titiriteros, lo que implica el despliegue de un gran aparato escénico. Pero las diferencias no terminan aquí. El cuento original es extremadamente simple, en su estructura y en su significado.

Una mañana, muy temprano, la Viejita encuentra a un Chivo que ha invadido el sembrado de cebollas que con tanto esmero ha cultivado durante años la buena señora. Lo interpela para que abandone la siembra, pero el Chivo no está dispuesto a salir de allí. Desconsolada, se aleja y en el camino se va a encontrando sucesivamente con el Perro, la Vaca y el Caballo, que le prometen echar de una vez por todas de su cebollal al intruso. Pero el Chivo, sin temer a los otros animales, no da un paso atrás. Cuando la pobre mujer cree que todo está perdido, oye una voz muy tenue que la llama. Es la de una Hormiguita que le ofrece ayudarla. Tras oír sus desventuras, la Hormiga le promete ayudarla, algo que, pensamos, no va a ser fácil, ya que si los otros animales, más grandes o feroces que el Chivo, nada pudieron lograr, ¿qué podrá hacer una tímida y diminuta Hormiga? Sin embargo, la laboriosa Hormiguita con su punzante manera de picar triunfa, como es natural en un cuento. La moraleja está clara.

Ese chivo es puro cuento, de *La Libélula Dorada*, toma solo el esquema argumental del original, que viene a representar un 30 por ciento de la pieza; el 70 por ciento restante es invención del grupo. Construida en abismo, un cuento dentro de otro cuento, la pieza de los hermanos Álvarez presenta a dos titiriteros, Matías y Filipo, el mago. Están preparando

una obra escénica para niños y deben darse prisa porque los pequeños ya están allí, ansiosos, ocupando sus butacas en el teatro, frente al biombo, esperando que comience la función, aunque de hecho ya ha comenzado. Se trata de una obra que llevarán a un público que los espera en el pueblo de Titiribí.



Matías, el titiritero y Filipo, el mago. Año 2016. Fotografía: Carlos Duque

Entonces los titiriteros deben preparar los muñecos y ensayar la letra de aquel cuento que unos abuelos chilenos les regalaron. Los primeros acordes de la música acompañan la lectura. Pero, como los papeles sobre los que se ha escrito la pieza están revueltos y algunos se han perdido, se hace necesario improvisar. La obra alza el vuelo y toma un rumbo propio, como afirmando un gesto “libertario”, si es posible decirlo así y para usar un término tan caro al grupo. Y es que, en ese tránsito, *La Libélula Dorada* opera sobre las bases de una transformación. Con estructuras duales, la obra dentro de la obra y el juego de espejos, *La Libélula*, más allá del matiz, busca reflejar la complejidad de la vida, esa que se oculta y se revela, imaginativamente en cada una de sus obras.

Desconcertados por la pérdida de unas hojas de la obra, Filipo, el mago y Matías, el titiritero, se ven en problemas para continuar.

FILIPO

Entonces no podemos seguir. Lo peor de todo es que mañana no estrenaremos obra en Titiribí.

MATÍAS

¿Estás loco? Cómo es posible que a nosotros, titiriteros, un sencillo cuento se nos va a salir de las manos. ¿Tú no decías que había que improvisar? ¡Improvisa! ¡Vamos! ¡Dale rienda suelta a tu imaginación!

Y eso es lo que hacen. Entonces se dan a la tarea de improvisar sobre los jirones que les ha quedado de la obra original. La viejecita, que se llama Susana, acude al perro, Perry, convertido en abogado-detective. El adusto animal tendrá su encuentro con el Chivo, al que confronta con la Constitución Nacional, usándola como escudo. Pero, como de nada le sirve la honorable retórica del Libro de Leyes, Perry le lanza al Chivo el volumen como un proyectil. Descuadrado el volumen, de él escapa una pobre y desvalida dama ciega que allí estaba aprisionada y ahora necesita ayuda y protección. Es la Justicia, a quien de inmediato la atropella el Chivo del cafetal. Aporreada, la Justicia protesta.

JUSTICIA

¡Oh, chivo del cafetal, déjeme decirle que es usted un perfecto criminal! ¡Alguien que ayude a la cieguita! ¡Ay, ay, mi pobre pie!

HORMIGUITA

Mire, señora Justicia, no es que crea que usted sea floja, pero, estando usted ciega y ahora coja, ¿no cree que es una buena recomendación decirle que mejor cambie de profesión?

JUSTICIA

¿Quién es usted?

HORMIGUITA

Yo, señora, soy una hormiga.

JUSTICIA

¡Oh, querida amiga, es usted muy ruda y me deja casi muda! Déjeme mejor seguirla a un lugar seguro, ahora que perdí la luz de mis ojos por haber sido atrapada durante tanto tiempo en un libro oscuro.

Se van.

HORMIGA

Como no, señora, yo bien sé que, aunque usted ya no ve, siempre la ilumina la buena fe. La justicia, como el amor, es ciega.

Aparece entonces el poderoso caballo, Pegaso, exhibiendo su fortaleza, su desafiante arrogancia y su pasado mítico. ¿Cómo no va a vencer al Chivo pendenciero y más aún cuando el lugar de la confrontación es un ring de boxeo? El encuentro será narrado por un locutor deportivo. Y el Chivo del cafetal con movimientos rápidos, con *uppers*, *jabs* y directos, con esguinces y golpes certeros, saldrá victorioso al final de la pelea.

Doña Susana, desesperada, quiere dejar su cafetal y abandonarlo todo, cuando la Hormiguita le suplica que resista, pues debe encontrar una solución. Es muy probable que en este punto de la obra el público infantil se ponga de acuerdo con la Hormiguita y le pida interiormente a la pobre doña Susana que luche aún más, porque el pequeño espera que el cuento no lo desilusione, que le diga que toda historia es un relato de superación, de alivio, de triunfo, que el bien debe prevalecer sobre el mal y que el villano debe ser castigado. Pero como no ha llegado ese momento y los titiriteros han perdido las últimas páginas del libro en donde se relata la historia del Chivo y doña Susana, ahora deben improvisar.

FILIPO

Oye, Matías, perdona que te interrumpa otra vez, pero ahora no encuentro las últimas páginas del cuento. ¿Qué hacemos?

MATÍAS

No sé, ni se me ocurre nada, pero hay que terminar como sea.

FILIPO

Muy bien, ¿qué tal esto? Fue así como doña Susana salió sin rumbo fijo, sin saber nosotros hasta el momento si la vida le deparó un mejor destino. Querido público, todas las historias del mundo tienen un final, pero esta no lo tiene. ¡Qué pena!

Mira su reloj.

Ante semejante anuncio, la decepción de los niños debe ser enorme. La obra se ha convertido en una estafa, en una

promesa incumplida. Es una injusticia incomprensible. Entonces Matías le sale al paso a Filipo.

MATÍAS

No, no podemos irnos, abandonando a doña Susana, además nadie aceptaría un final así.

Si los pequeños pudieran expresarse, oiríamos un grito unánime: ¡Sí, no! ¡Noooo! Nadie aceptaría un final así. Filipo se interpone y espera.

FILIPO

¡No es nuestra culpa! Ese Chivo se salió de nuestras manos. Además, nadie en esta historia lo pudo derrotar. ¿No puede ser acaso un final?

Aquí podemos oír de nuevo la protesta de los niños: ¡Nooooo! El pequeño espectador necesita que en el cuento se haga justicia y que se castigue al Chivo, como debe ser, pues el niño siempre tiene la esperanza de que triunfe la razón. ¿No es lo que espera cuando se siente injustamente tratado? Si triunfa la injusticia, el niño en su inocencia siente que algo lo abandona. Entonces una amenaza se cernirá sobre el mundo.

El dramaturgo lo sabe y por eso apura esta nota donde deja la sospecha, ligera pero rotunda, de que muchas veces la maldad triunfa. Pero, a pesar de este fugaz comentario mordaz sobre la maldad, aun así jamás se decidiría por dejarle a su público un mensaje tan amargo y tan sombrío. Es una marca de la casa. Y no es que esté dispuesto a hacer concesiones en función de un final feliz, como lo demuestra el final de esta pieza narrada con la misma sensibilidad de quien no ha olvidado cómo era ser niño.



Obra: *Ese chivo es puro cuento*. César Santiago (Matías, el titiritero), Jaime Cifuentes, Ramiro Álvarez e Iván Darío Álvarez (Filipo, el mago).

Fotografía: Juan Camila Segura

Como los titiriteros Filipo y Matías no pueden traicionar las profundas creencias del niño, sus altos anhelos, entonces deciden buscar al Chivo.

FILIPO

Entonces la única solución es que nosotros mismos lo saquemos.

MATÍAS

¿Qué, cómo?

FILIPO

Muy fácil, volviéndonos títeres y metiéndonos más en el cuento, a lo mejor así logramos cambiar el final.

Ahora cruzarán un umbral. Desaparecen y salen del interior de un libro de cuentos, como muñecos que se asombran de pertenecer a la narración. Es una audacia más de esta dramaturgia tan acertada traspasando umbrales. ¿Cómo derrotar, pues, al Chivo? ¿Cómo sacarlo de su imaginación? La mejor arma con la que pueden contar Filipo y Matías es, cómo no, la escritura o su reverso, que en este caso no es el silencio, sino borrando lo escrito. Se arman los titiriteros de su Majestad el Lápiz, como el lejano don Quijote toma su lanza para combatir los molinos de viento. Pero como el Chivo, además de obstinado, es astuto, decide dar la batalla.

MATÍAS

Somos los titiriteros, fuimos nosotros quienes te dimos vida, pero ahora no queremos que habites más nuestra fantasía.

CHIVO

¡Ah! Así que son ustedes quienes me han metido en esta historia. Pues a mí no me vengán, señores titiriteros, con cuentos chinos. Comprenderán que yo no soy su muñeco. Yo soy el Chivo del cafetal y de este cuento nadie me va a sacar.

El ataque de los titiriteros para expulsar al Chivo resulta ser un fiasco. El Chivo los amenaza con comerse el libro del que ellos proceden y Filipo y Matías huyen despavoridos. La Hormiguita, que ha sufrido los estropicios de todas las batallas libradas contra el Chivo, aparece furiosa y confronta al Chivo. Doña Susana comprende que cuenta con esa aliada, la Hormiguita, que pese a su diminuto tamaño, con sus agujijones atacará al pobre Chivo que, por fin, desesperado, huye. Con la desaparición del Chivo, ya derrotado, se cierra el cuento de doña Susana. Triunfó la moraleja, la Hormiguita salió victoriosa y doña Susana recuperó su cafetal.

Pero la historia de los titiriteros, Filipo y Matías, quienes nos relataron el cuento del cafetal, no ha terminado. Ellos aún deben correr con nuevas y peliagudas aventuras.

MATÍAS

Muy bien, Filipo, así puede terminar el cuento, ¿no estás contento? Qué gran ensayo, todo salió perfecto y mañana habrá fiesta en Titiribí.

FILIPO

Lo dudo, aún tenemos que resolver un grave problema.

MATÍAS

¿Hablas en serio? Y ahora, ¿cuál problema piensas inventar?

FILIPO

Nada menos y nada más que el Chivo se nos fue.

MATÍAS

¿Cómo?

Mira al interior del biombo.

¡Es cierto, ya no está por aquí! Rápido, Filipo, tenemos que alcanzarlo en nuestro coche antes de que caiga la noche.

Salen. El coche biombo se da la vuelta.

Con música y una canción de los titiriteros trashumantes llega el final. Un final como una puerta abierta que lleva a una nueva historia. Es la promesa para que la aventura continúe.

Qvirópterus

CUANDO, EN 1991, LA LIBÉLULA DORADA CONCIBE EL PROYECTO DE publicar una revista, está pensando más en celebrar un cumpleaños, los tres lustros de existencia del grupo, que en alzar las banderas de un compromiso o exhibir un manifiesto. Y es que esta suele ser la finalidad de buena parte de las revistas que se publican en el mundo entero, el resultado de una intención manifiesta: dar a conocer un pensamiento, fijar una postura intelectual o ideológica, convertirse en órgano de difusión de unas ideas, combatir un estado de cosas, erigirse como referencia cultural, o inscribir su existencia en una militancia, cualquiera que esta sea. Sin embargo, por lejos que se esté de esta actitud, toda publicación se exige a sí misma adoptar una postura que suele quedar reflejada en el editorial. He aquí un fragmento de ese texto inaugural de la recién fundada Revista *Qvirópterus* de La Libélula Dorada:

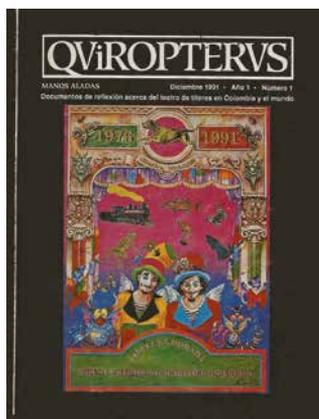
La vida cotidiana viene a confirmarnos que no parecen estos tiempos nublados estar ávidos de poesía y utopía. Por el contrario, pululan como cancerosa peste, la banalidad y el escepticismo haciendo llaga y nido en el espíritu creador. Sin embargo, en medio de la tormenta, nuestra nave va ebria de alegría junto a una pequeña flota de cómplices y afines, soportando con dignidad el vendaval. Cierto y lamentable es que no están surgiendo nuevos grupos que vengan a sumarse con vigor e imaginación a esta noble tarea de formar sueños de espuma y papel maché, pero, aun así, los relativamente “viejos” permanecen fieles a la creación, consolidando contra el tiempo —unos diez, otros quince años— un quehacer

*que en nuestro medio merece el mérito y el título de PROEZA, siguiendo con sus pasos agigantados las huellas dejadas por el teatro. No quiere esto decir que estamos satisfechos; más bien, sospechamos que aún tenemos mucho camino por recorrer frente a las tradiciones como la de Oriente u Occidente, pero también puede decirse, sin falsa modestia, que ya hay un terreno abonado por varios trabajos que nos sacan de esa "nada" insular y solitaria heredada del pasado, que más parece estar escrita en el viento que en la memoria. (...). (Revista *Qvirópterus*. Número 1. Diciembre de 1991).*

Una publicación así, aunque centrada obviamente en el tema de los títeres, para los hermanos Álvarez ha de ser heterogénea y tan diversa como sea posible, fruto más de la curiosidad que de la investigación profunda. Por eso encontramos en su primer número una grata mezcla.

Hay artículos de trasfondo histórico, como "Los orígenes religiosos de los objetos animados y de las marionetas negro africanas", y de indagación antropológica, como "Presencias de ídolos, muñecos y figuras animadas asociadas a los títeres en la América precolombina". Junto a estos se publican ensayos teóricos y crónicas, como la deliciosa reseña que Eduardo Caballero Calderón publicara en el diario *El Tiempo* en 1939, a propósito de una función de títeres que tituló "El secreto de los Piccoli de Podrecca revelado". Ricamente ilustrada con los motivos caros al gusto de sus creadores, el número conmemorativo, desde el nombre de la publicación, *Qvirópterus*, se erige como una proclama alada que apunta a la denominación misma del grupo. El subtítulo de este número inaugural, "Tres lustros a bordo del asombro", es también tema central y, a la vez, una confesión, un parte de batalla, un viaje y el borrador de un programa artístico.

Carátula revista
Qviropterus. Año 1991.
Fotografía: Archivo
particular



En él, su autor, Iván Darío Álvarez, define posiciones con las que seguramente desde sus comienzos el grupo se ha definido. Una, por ejemplo, es la consciencia del lugar alternativo que ocupa La Libélula Dorada en la cultura colombiana. Lugar que ocupan con enorme orgullo. “Los grupos creadores alternativos, si de verdad aspiran a serlo, deben evitar parecer un pabellón de lisiados”, se lee allí. Alternativo aquí significa autonomía económica y alejamiento de los esquemas comerciales, pero también independencia frente a los movimientos políticos que buscan comprometer a buena parte de los grupos del movimiento teatral colombiano. “No hemos servido a ninguna bandera, ni hemos cobrado cuotas de militancia a ninguna organización”.

En esta independencia crítica, más próxima al anarquismo que a cualquier formación política, encuentran la fuerza de sus convicciones. “Si anhelamos ser fuertes”, escribe más adelante, “es con el objeto que el amor a sí mismo sea el centro real de una virtud guerrera...”. Esa convicción que los lleva a afirmar ser lo que son se expresa nada menos que en sus obras. Las breves reseñas de *Los héroes que vencieron todo menos el miedo*, *El dulce encanto de la isla Acracia*, *El romance de la niña*

y el sapito, Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio, Los espíritus lúdicos y Ese chivo es puro cuento ilustran, al final de este texto, el espíritu de la creación de una dramaturgia propia, siempre impulsada por “la búsqueda seria e incansable por llegar al corazón de la belleza”.

Artículos de muy diversos autores, en este primer número, se suman a la perspectiva que los hermanos Álvarez quieren abrir en función de un pensamiento que tiene como centro el teatro de títeres para niños, pero que comienza a buscar la forma creativa mediante la cual puedan ampliar su actividad a la esfera de los adultos. Se trata de un tema al que en este número hace alusión directa Annie Guilles, en su artículo “Notas en torno a las marionetas”, que pudo servir de referencia para posteriores desarrollos en el interior del grupo.

Incluso siendo inconsciente de la verdadera naturaleza de la marioneta, un espectador adulto puede ver con intermitencia la ilusión de una vida autónoma de la marioneta; es una especie de coincidencia entre la significación y el referente del signo, realización imaginaria de lo imposible.

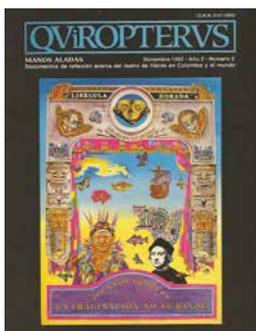
Se cierra el número con un homenaje a Jairo Ospina, fallecido en 1984, aquel titiritero que con el personaje de Shalflán acompañó a La Libélula Dorada en montajes memorables como *El dulce encanto de la isla Acracia*.

Un año después aparece el número 2 de *Qvirópterus*, fechada en el mes de diciembre de 1992. Mitología, historia y furtivas miradas al pasado precolombino. En el artículo de César Santiago Álvarez y Consuelo Méndez, los autores se internan en una pesquisa en busca de cierta ontología de las figuras primordiales que darían origen a diversas representaciones antropomórficas.

La entusiasta orientación americanista que abre este número se ve balanceada por los artículos que siguen, de fuerte impronta europeísta. Textos clásicos de Heinrich von Kleist (“Sobre el teatro de marionetas”), Walter Benjamin (“Alabanza de la muñeca”), George Trakl (“Barba Azul”) y Henryk Jurkosky (“La marioneta literaria”). También se publica, hacia el final del volumen, un cuento breve del argentino Javier Villafañe, “El metal y la madera”, en el que relata un episodio de la vida de un par de titiriteros. El cuento es tan rico en diálogos que parece una invitación para una eventual puesta en escena.

Como tantos y tantos proyectos editoriales, *Qvirópterus* se inició con un gran entusiasmo en su prometedor lanzamiento, pero también íntimamente bajo los signos equívocos de la incertidumbre. Tras los dos primeros años de su existencia, la continuidad de la revista se vio amenazada. Los costos de la impresión no se correspondieron más con la menguada publicidad comprometida, única fuente de financiación. *Qvirópterus* debió plegar sus alas. Quedaron los dos números publicados para la historia. En el primero de ellos, el de diciembre de 1991, con la celebración de los 15 años de la fundación de La Libélula Dorada, Iván Darío trazó premonitoriamente una línea entre nostálgica y escéptica hacia el futuro que los espera, cuando escribió ese bello texto del que reproducimos el fragmento citado más arriba.

Carátula revista
Qvirópterus. Año 1992.
Fotografía: Archivo
particular



La Fundación

SON TIEMPOS DIFÍCILES PARA LOS GRUPOS DE TEATRO EN EL PAÍS ESTOS primeros años de la década de los noventa. Unidos en una sola voz solidaria claman ante las autoridades oficiales por la implementación de una política pública que les garantice las condiciones mínimas para su supervivencia, a través de mecanismos de apoyo y financiación que hagan posible el funcionamiento de la actividad teatral tanto en el sostenimiento de las salas como en el desarrollo de sus programas.

En este contexto de incertidumbre, La Libélula Dorada propone a sus socios más próximos un proyecto para afrontar la inestable situación: crear una organización comunitaria, que será un proyecto un tanto idealista. Los participantes debían comprometerse a integrarse en una estructura cooperativista donde se compartirían responsabilidades, deberes y beneficios. Sin embargo, como algunos miembros solo entendieron una parte del proyecto, basado en la ideología de lo libertario y en el capital social, la carga del trabajo fue quedando solo bajo la competencia de sus creadores. Al perderse ese espíritu utópico y comunitario, recibiendo lecciones de la cruda realidad en la asociación humana, los hermanos Álvarez dan un giro hacia otra redefinición del grupo, ahora menos idealista, pero mucho más urgente y realista. La Libélula Dorada se convierte en una fundación. De esta manera ahora puede aspirar, como todos los grupos existentes, a recibir los apoyos del Estado.



En la foto Ramiro Álvarez Escobar, César Santiago Álvarez Escobar, Iván Darío Álvarez Escobar, Consuelo Méndez y Néstor Niño. Año 1991.

Fotografía: Archivo particular

Y es que en este periodo el movimiento teatral colombiano está buscando establecer compromisos específicos y estables con las políticas públicas de los entes oficiales. Para la obtención de recursos estatales destinados al apoyo de las entidades teatrales se hace necesario tramitar proyectos concretos, evaluaciones artísticas, elaboración de presupuestos y figuras de asociación que se convertirán en mecanismos de gestión para el apoyo institucional de los grupos de teatro. De sus planteamientos irían a depender las posibilidades de sobrevivir en un medio de azares y dificultades económicas. Solo más adelante, en 1994, con la creación del Programa de Salas Concertadas se formalizará la obtención de recursos disponibles para mantener con vida la actividad teatral.

Sin el concurso de los recursos económicos provenientes de las instituciones públicas, los grupos de teatro estaban condenados a desaparecer. Es cierto que en aquel entonces algunas agrupaciones se beneficiaban de los aportes oficiales provenientes de fuentes estatales gracias al funcionamiento de los mecanismos propios de lo que se llamó “auxilios parlamentarios”, derivados de las gestiones particulares de algunos políticos y concejales afectos a ciertos grupos de teatro. En esos auxilios se establecían partidas que el Parlamento y el Consejo de la ciudad fijaban anualmente para el sostenimiento de esos pocos grupos privilegiados. Si estas instituciones de teatro, y solo ellas, recibían aquellos apoyos económicos, se debía a la influencia política que sobre las decisiones de esos funcionarios públicos ejercía la ideología de los mismos grupos favorecidos. Al privilegiar una sola expresión ideológica, o una organización política, los órganos legislativos hacían un reparto que no era justo ni equitativo. Tal desequilibrio tendría que ser impugnado. Con la promulgación de la Constitución de 1991 desapareció de la Carta el otorgamiento de los auxilios parlamentarios. Entonces se procedió a modificar los mecanismos mediante los cuales se destinaban los aportes estatales para las organizaciones culturales.

Nos concierne aquí señalar lo correspondiente al movimiento teatral colombiano. Consecuencia de las disposiciones emanadas de la nueva Constitución Política fue la creación de las contribuciones destinadas de una forma democrática para el teatro colombiano. Entre ellas figuró la dirigida al Programa de Salas Concertadas, establecida en 1994. En 1995, el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y el Distrito Capital se asociarán para fortalecer esa alianza. A partir de entonces, ante los grupos de teatro se abre un horizonte mucho más prometedor.

Tradición y ruptura

DOS GRANDES RUPTURAS SE HAN IDO GESTANDO EN ESTOS AÑOS EN EL trabajo artístico de los hermanos Álvarez. Aunque ya se han producido fugazmente de forma espontánea, aún no se han hecho explícitas como características propias del grupo hacia el futuro. Con ellas, La Libélula Dorada quiere romper con convenciones largamente sostenidas. Una es la que limita el teatro de títeres a un público infantil; la otra es la que ha proscrito la presencia del actor en la escena del teatro de muñecos como parte integrante del desarrollo de la historia.

En obras como *El dulce encanto de la isla Acracia*, *Los espíritus lúdicos* y *Ese chivo es puro cuento*, los titiriteros aparecen en escena como tales, de cuerpo entero, actuando sus personajes, llevando la ilusión teatral al límite en que se confunden el actor y el muñeco. ¿Se trata de un títere convertido en actor, de un actor transformado en muñeco o, como en *La rebelión de los títeres*, de un actor que termina siendo sometido por su creación? La riqueza de estos equívocos condujo a la creación de las obras mencionadas.

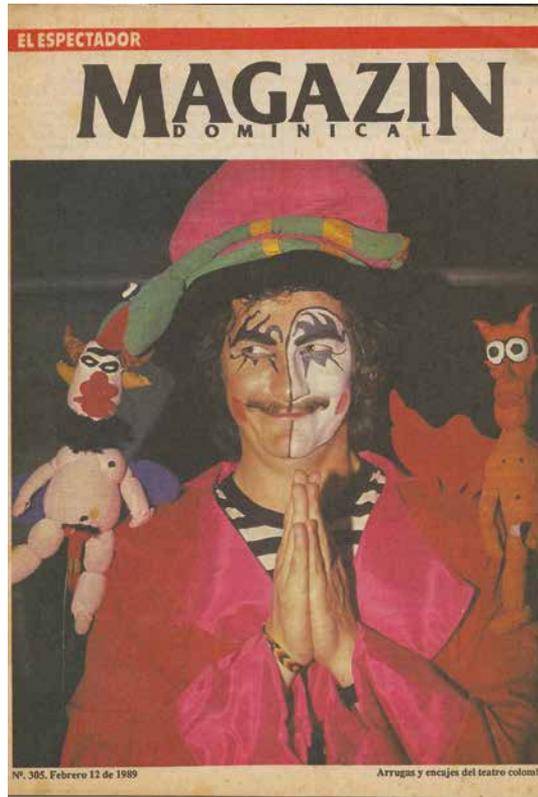
En *La rebelión de los títeres*, el titiritero, quien mueve los muñecos siempre detrás del biombo, invisible para el público, esta vez salta al frente, mientras el títere permanece en su lugar manipulando al personaje. El público tiene al actor al frente, ataviado con un extravagante y colorido vestuario, representando a un titiritero. Ha pasado a ocupar la función del títere: en sus manos y pies lleva los hilos de las marionetas. Atrás, es el títere quien mueve las cuerdas y maneja sus movimientos. El titiritero, obligado a moverse de una manera tan accidentada y poco acostumbrada para él, se preguntará perplejo, muy para sus adentros, si serán válidos los curiosos

argumentos del ensayo de Von Kleist “Sobre el teatro de marionetas”. Argumentos y razones que, en suma, no serán nada favorables para su propia defensa, pues este autor muestra cómo los movimientos de las marionetas sobrepujan en belleza a los del bailarín y a los propios de los actores en escena.

Inútil requisitoria, puesto que estamos en una obra de títeres para niños. Con la rebelión del títere, el vínculo entre ellos se ha invertido y los papeles se trastocan complicando su relación y su devenir, si a eso fuéramos. Pero entre el niño espectador y el títere se ha establecido una complicidad de otro orden. A diferencia de los actores, que con su estatura de adultos pueden parecerse a los padres de los niños, los títeres, más próximos a su tamaño, los aproximan a sus juguetes. El títere y su creador entran en pugna porque el muñeco advierte que desde ese día “todos los títeres del mundo decidieron ser libres ya que no necesitan que nadie los maneje”. Mensaje subliminal para los pequeños. Pero, en su interior lo interpela el titiritero, ¿cómo pueden ser libres si son una creación suya? En la sucesión de los temas que se enuncian en *La rebelión de los títeres* se superponen sentidos que, si se desplazan a un campo especulativo, darían para abrir debates de gran complejidad. Pero como no se trata de esto, aunque lo implique, nos limitamos a la primera lectura de una obra para niños.

En la reseña de presentación de la pieza dirigida al público se lee: “Después de sucesivos y picarescos forcejeos, la obra concluye subrayando que, al fin y al cabo, se trata de ejercer una sana individualidad, guiada por el transparente prisma de la convivencia tolerante y la armonía no autoritaria”. Han quedado flotando en el aire preguntas como: ¿Y si un día los títeres quisieran ser libres? y ¿te has preguntado que se sentiría ser una marioneta? El tema de la libertad, precioso tesoro de esta dramaturgia, domina el sentido.

Portada revista *Magazín*
Dominical diario *El*
Espectador. Año 1989.
Fotografía: Archivo
particular



Debido a su brevedad, *La rebelión de los títeres* y *Los héroes que vencieron todo menos el miedo* suelen presentarse en una misma función. Las dos piezas cortas conforman, al ensamblarse, un solo espectáculo, en el que la rebelión opera como preámbulo y los héroes como epílogo.

En *Los héroes que vencieron todo menos el miedo*, el autor recurre de nuevo a la tradición. Crea una fábula con animales que reflejan la conducta humana de una manera divertida, aparentemente ingenua, pero aunque no carece de “seriedad moral”, tampoco se propone dejar en el espectador una clara moraleja. La confrontación entre rivales, muy próxima al

disparate, nunca lleva a la violencia. Al final nadie gana ni pierde porque la sátira sutil habla más de los acuerdos posibles que de las discrepancias verdaderas.

Un sapo terco y dormilón y dos simpáticos gusanos se disputan la posesión de un puente. Cada quien reclama su lugar como legítimamente propio. En esta disputa, el autor despliega un juego de circunstancias, posiciones y argumentos tan inventivos como humorísticos, que terminan por arrastrar a los espectadores a una participación activa en la que toman partido en favor o en contra de cada uno de los personajes. El público adulto ejercita allí su dialéctica.

Y es que otra de las preocupaciones que ha inquietado a los integrantes de La Libélula Dorada, como decíamos más arriba, es la relacionada con el teatro de títeres como un arte concebido exclusivamente para un público infantil. En el editorial del primer número de la revista *Qvirópterus*, Iván Darío Álvarez escribe:

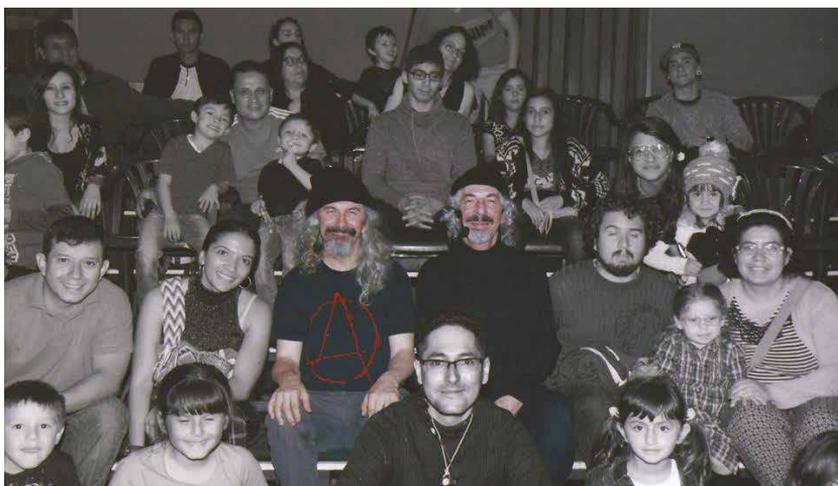
Obviamente todavía hay que conquistar un espacio de los títeres en el público adulto, siendo esta una forma exquisita, no solo de demostrar el alto vuelo de los muñecos, sino además de recuperar en ellos, al decir del poeta "los plácidos recuerdos de la infancia", pero esto también se irá dando en la medida que las obras destinadas para los niños también sean del agrado de los mayores...

¿Y por qué han de serlo? La respuesta nos la da el propio autor: "El adulto invoca a su niño para recuperar su infancia". Y no es que necesariamente las obras de títeres escritas para adultos impliquen un forzado retorno a la infancia, pues a la vez le hablan al hombre mayor en su presente, así sea este un destinatario secundario al que se le habla indirectamente en el conjunto de la experiencia escénica.

Libertad y compromiso

LAS OBRAS DE LA LIBÉLULA DORADA DESCRIBEN IMPLÍCITAMENTE, A grandes trazos, un sistema, pero no como planteamiento de teorías, sino más bien como elaboración poética. Sus obras parten de un problema o de una carencia, lo que señala lo imperfecto en el mundo en que vivimos. Eso que falta pronto se constituye en el deseado tesoro que se quiere encontrar, como la libertad en *El dulce encanto de la isla Acracia*, para solo señalar un ejemplo paradigmático. Sus puntos de vista nada tienen en común con obras políticas “contestatarias” o de contenido ideológico, expresamente escritas para este fin. “Nos gustaba —cuenta Iván Darío— ese tipo de teatro (el político), pero también lo cuestionábamos, porque no comulgábamos con la idea de que el arte fuera la voz de un partido o una ideología. El arte tenía que servir solo a su propia libertad”.

No es que las obras de La Libélula Dorada carezcan de intención. Al contrario, desde su concepción, ha sido muy bien definida bajo parámetros críticos. El conflicto, los conflictos, siempre están en el corazón de la trama o de su reflexión. La variedad y complejidad de problemas que acechan al hombre desde niño llegan a ser sintetizados en pequeñas fórmulas que sellan su compromiso con una crítica de la realidad. Ahora bien, que sus creaciones para títeres puedan tener algún efecto práctico y tangible sobre esa realidad, sobre la vida de los hombres en sociedad, es algo discutible. Pero a lo que no pueden sustraerse los dramas de estos titiriteros es a la certeza de la influencia moral que tienen sobre sus espectadores. Al fin y al cabo, es por esto mismo —su imperativo categórico— por lo que puede juzgarse su actividad como única condición de su verdad.



En la foto: César Santiago Álvarez Escobar, Iván Darío Álvarez Escobar y Luis Marrero. Fotografía: Dagoberto Moreno

El actor en la escena de títeres

DOS PREOCUPACIONES ESCÉNICAS EN LOS POSTULADOS DE LA LIBÉLULA Dorada se dan por estos años. Una está relacionada, como hemos dicho, con un teatro de títeres para adultos. La otra con la presencia de actores en el desarrollo de las obras. Ambas buscan complementarse. Tanto en una como en la otra sigue siendo válida aquella figura de Iván Darío, según la cual “el títere es una metáfora”. Significa algo más, algo distinto a lo que literalmente sugiere. Si lo vemos desde la óptica del relato fantástico, resulta muy clara la función metafórica de los muñecos-personajes que aparecen en sus obras, tan semejantes a las de los relatos de los cuentos de hadas.

Incluso, este vínculo simbólico se mantiene desde el punto de vista del contenido, ya que en las obras de La Libélula

Dorada también encontramos que sus narraciones se despliegan como una suerte de espejo mágico que refleja aspectos del mundo interior del pequeño y le señalan las etapas que necesita superar para alcanzar la madurez.



Detrás de escena. Fotografía: Dagoberto Moreno

En cuanto a la presencia del actor en la escena de los títeres, este, sin dejar de ser un actor, se inviste de la función simbólica del títere, del muñeco. A diferencia de su función en las obras de teatro-teatro, aquí el actor se apropia de esa condición simbólica. De ahí que, en el teatro de títeres, actores y muñecos enriquezcan conjuntamente, en tan alto grado, las posibilidades de los significados del lenguaje escénico. Títere devenido personaje y personaje convertido en títere muestran al niño las posibilidades de las metamorfosis como trasunto mágico de la fantasía todopoderosa en un mundo ilusorio. Y

es que el teatro de títeres llega a ser para él como una proyección de sus propios juegos.

Los peligros, las acechanzas, los accidentes, los temores, lo imprevisto en las obras, ponen de manifiesto en la imaginación del niño su sed de aventuras, pero también retan su capacidad de comprensión e invención, tan inconstante y limitada en sus propios juegos. La obra de títeres le resulta satisfactoria porque le resuelve este problema —y tantas veces— con giros inimaginables. El arte del titiritero es tan delicado porque se mueve en un terreno que, aunque él mismo frecuentó de pequeño, seguramente ya ha olvidado y ahora lo recupera con paciente cuidado. Su desafío será transitarlo de nuevo sin negar su curiosidad, sin romper su fantasía, sin falsear su mundo, sin minimizar su capacidad de entendimiento y comprensión. Cuenta, no obstante, el titiritero con un medio del que carece el dramaturgo. Cuenta con sus muñecos que dan vida “real” a los personajes que son solo palabras en el texto del escritor. Inseparables de los muñecos que los encarnan, los personajes dejan de ser entidades abstractas para convertirse en figuras palpables, con voz y movimientos propios, semejantes a los muñecos con los que anda atareado el niño en sus juegos infantiles.

No olvidemos que, en el contexto del teatro profesional, el primer asalto de los títeres al teatro se dio en aquel Festival de Manizales de 1985 en el que La Libélula Dorada participó como grupo profesional, sin usar el marchamo que podría separarlo de los demás grupos por el hecho de usar muñecos en la puesta en escena, contradiciendo así la opinión de unos cuantos concurrentes. La ligera exclusión de los adultos como espectadores del teatro de títeres como arte escénico comprometedor fue fuertemente impugnada por los hermanos Álvarez. Antes ya habían alegado que los títeres no eran el hermano menor, ni mucho menos “el hermanito bobo del teatro”.

Premio de Beneficencia

PODRÍA DECIRSE, CON EL LUGAR COMÚN, QUE UNA BUENA ESTRELLA HA guiado los pasos de los hermanos Álvarez a lo largo de su carrera como titiriteros. Coincidencias aquí y allá, casualidades sorprendentes, encuentros tan afortunados como imprevistos, inopinados golpes de suerte van conformando el decurso feliz de una trayectoria, que si bien los ha encaminado, con tantas dificultades superadas, a la firme consolidación que ha hecho de ellos un fortalecido grupo escénico digno de admiración. Aun así, en ese momento, carecen de un espacio propio. Y es que, para el hombre de teatro, el lugar de la representación se convierte en un imperativo para el ejercicio de su oficio. Es algo tan deseado, entrañable y elementalmente necesario como el techo bajo el cual ha de vivir una familia. El teatro es su templo y su hogar, es laboratorio, su centro, fábrica y taller.



En la fotografía Ramiro Álvarez. Construcción de la sala de La Libélula Dorada. Año 1994. Fotografía: Archivo particular

Quiso la suerte que una equivocación los llevara a participar en un concurso abierto por la Fundación Alejandro Ángel Escobar, donde los convocados competían por el Premio de Beneficencia. Aunque algunas iniciativas habían llevado a La Libélula Dorada a vincularse con programas sociales de desarrollo comunal tanto en giras nacionales como en barrios marginales del suroriente de la ciudad, al tratarse de un concurso al que concurrían especialmente instituciones dedicadas al trabajo social y no a las expresiones artísticas, sus posibilidades de llevarse el premio eran muy remotas.

Los postulados de la fundación convocaban a entidades que desarrollaran “programas orientados hacia la prevención y atención de problemas actuales y críticos de la sociedad colombiana, con un consecuente impacto en procesos de desarrollo y autonomía en las personas y en las comunidades donde trabajan”. La actividad teatral de La Libélula Dorada solo coincidía muy indirectamente con esos términos y sucedió lo que esperaban. Aquel año su propuesta fue desestimada. Pero al año siguiente, en 1993, en una llamada telefónica se les informó que el proyecto que el año anterior estuvo concursando había revivido este año con grandes posibilidades de ganar el concurso. Actualizados sus términos, reciben una visita del jurado para conocer y evaluar el impacto de sus creaciones en el entorno social. Algo de su proyecto tuvo que tocar íntimamente a los jueces para retomar ese año una propuesta desestimada en la anterior convocatoria. No dudamos en señalar que en la magia de los muñecos, en el juego inteligente de sus obras y en sus estrategias narrativas se encontraron los argumentos que llevaron a la Fundación Alejandro Ángel Escobar a entregarles el Premio de Beneficencia.

El monto que acompañó a esa distinción fue enteramente destinado al ahorro del capital con que se inicia la campaña para la adquisición de una casa en donde se fijaría la sede

permanente de la Fundación de Títeres La Libélula Dorada. Los hechos se van sucediendo en tan afortunada sucesión de coincidencias con las necesidades de la satisfacción de las demandas del grupo, que semejante encadenamiento de cosas parece ser la venturosa obra de un favorable destino.

En esos meses, el ya mencionado Programa de Salas Concertadas del Ministerio de Cultura se consolida como un hecho irreversible para la cultura teatral de la ciudad. Es la consecuencia de un largo proceso, en el cual participaron los hermanos Álvarez. La larga experiencia de tantos agentes activos de los distintos grupos de teatro de Bogotá alcanzó, en forma solidaria, consensos programáticos, de donde surgieron las soluciones a los problemas económicos más apremiantes planteados por las crisis sufridas en el sector a lo largo de su historia.



Techo del Teatro La Libélula Dorada. Fotografía: Archivo particular

Los reencauchados

YA ERAN RECONOCIDOS, PERO PARA LOS PROFESIONALES DE LA TELEVISIÓN que miran a la gente de teatro como si perteneciera a un excéntrico gueto, los hermanos Álvarez solo eran unos ilustres desconocidos. Pero allí estaban con su repertorio tantas veces representado. Habían viajado por Europa. Se habían presentado en festivales nacionales e internacionales y sobre ellos se habían volcado ríos de tinta en periódicos y revistas. Su oficio de titiriteros los había llevado a sobresalir en el medio por su enorme destreza para manejar los muñecos y la feliz inventiva de sus obras de imaginación. La televisión no podía ignorarlos y, además, los necesitaba. Directivos de una programadora los requerían como “manipuladores” para los grandes muñecos que habían importado de un popular programa de la televisión francesa, en el cual satirizaban a los políticos del momento.

Por esos años, Colombia estaba bajo el gobierno de Ernesto Samper (1994-1998), que se había visto envuelto en el escándalo del “Proceso 8.000”. La cena estaba servida. Todos los personajes importantes de la política colombiana de ese momento tendrían su réplica y su caricatura en los muñecos que manejarían César e Iván Darío Álvarez. El programa se llamó *Los reencauchados*, lo producía Cenpro y lo dirigía Juana Uribe.

Juan Gossain y Ernesto Samper, personajes del programa de televisión *Los reencauchados*. Fotografía: Archivo particular



Bajo el pesado disfraz de los personajes estaba la experiencia de los hermanos Álvarez tomando de los personajes originales sus actitudes, imitando gestos y movimientos, pero sin prestar su voz que estaba a cargo de especialistas en ese oficio. Tampoco participaron de la escritura de los libretos para la sardónica crítica política. El éxito del programa de la pequeña programadora Cenpro, que lo mantuvo al aire entre 1995 y 1998, llevó a que un canal mayor, Caracol, adquiriera la franquicia. Entonces los hermanos Álvarez renunciaron a un proyecto que se alejaba tanto de su verdadero oficio como de sus genuinas preocupaciones artísticas.

La casa

CON EL DINERO QUE FUERON AHORRANDO A PARTIR DEL PREMIO DE LA Fundación Alejandro Ángel Escobar, César Santiago e Iván Darío Álvarez establecieron los montos del presupuesto con que podían contar para comprar una casa que se adecuara a las condiciones necesarias para acondicionar un teatro. Entonces se dieron a la búsqueda del barrio más apropiado para sus fines. Pensaron en La Candelaria, pero allí ya se había establecido una fuerte concentración de salas. Buscaron en el área de Teusaquillo, Chapinero, el Polo y la Castellana.

Varias fueron las casas que visitaron y pronto descartaron, una por una, por diversos motivos, ya económicos, de ubicación o de adecuación. Hasta que por fin se encontraron la que hoy es su sede. El nuevo esfuerzo económico que implicaba la compra de esta residencia los llenó de dudas y zozobra. En medio del marasmo de opiniones encontradas, Ramiro Alfonso Álvarez, un sobrino muy querido, quien fuera primero técnico y luego titiritero en La Libélula, convenció a

los hermanos Álvarez de la conveniencia de solicitar un préstamo y quedarse con aquella casa que tenía las características ideales para su proyecto.

El solar, en la parte posterior de la edificación, inspiraba una visión de la infancia que aquí se convertiría en un espacio escénico tan apropiado para el teatro de títeres que ninguna otra casa que hubieran visitado podía ofrecerles. El entorno del sector era propicio. Pero como se trataba de un barrio residencial que había sido fundado años atrás con un proyecto urbanístico del Banco Central Hipotecario (BCH), era de suponer que sobre él pesarían sus propias restricciones.



Taller de títeres para niños en el solar de la casa. Año 1994.

Fotografía: Archivo particular

Crecía la incertidumbre. Sin embargo, cuando se enteran de que el uso del suelo de aquel barrio está definido para “multiuso”, todas las barreras caen y toman la determinación de convertir aquella cómoda casa de familia en su sede. En 1995, la Fundación de Títeres y Teatro La Libélula Dorada inaugura su sala de teatro. Con ella cambia el sentido de la organización.

De norte a sur, la calle en donde está situada la sede de La Libélula Dorada (realmente sobre una carrera, la 19), es la última de un barrio residencial construido en los años sesenta. La última, porque, a su término, la esquina limita con un barrio de diferente estilo y de diferente estatus. A partir de allí surgen edificaciones más modestas. Buena parte de ellas, hoy ya desaliñadas por el tiempo, se han convertido en locales comerciales. Conservadas con muy pocos cuidados, al menos en sus fachadas, exhiben con sus ruidosos avisos su empleo mercantil. En su prolongación hacia el sur el barrio parece perder su valor de uso y su valor de cambio. El estilo arquitectónico se degrada, imponiendo a las calles una simple función utilitaria.

De tal manera, la calle 51 marca una frontera, pues si caminamos en sentido contrario, de sur a norte, pasamos a un espacio algo pintoresco y, aunque uniforme por el uso residencial de su arquitectura, también agradablemente variable. Casas y edificios comparten un estilo, aunque modesto, de signo moderno. De un barrio de tenderos y comerciantes pasamos a uno burgués de clase media. Las casas y los edificios, de no más de seis pisos, se esmeran en reflejar cierto gusto por el cuidado del entorno urbano. Con su arquitectura de cuidados antejardines, los árboles plantados en los andenes conservados con esmero, allí las fachadas exhiben sus adornos, artesonados, frisos y ornamentos, con el orgullo de los lujos sin pretensiones.

No falta en cada edificación el garaje para los autos particulares, lo que habla de otra condición social y económica que, aunque no está marcada por grandes diferencias, denota una posición según la cual se le da uso y valor al suelo. Un poco excepcionalmente, la casa de La Libélula Dorada hace parte de este conjunto arquitectónico destinado al uso residencial. Excepcionalmente, porque, en un barrio de estas características, el funcionamiento de un establecimiento público, como un teatro de títeres, parece una fantasía llegada de otro entorno. Pero allí está, tranquilamente ubicado con su llamativa fachada, llamando a los niños para que asistan a sus espectáculos multicolores, presentando sus programas variados. Incluso sin la más mínima desavenencia con los vecinos en todos los años de su actividad.



Teatro La Libélula
Dorada. Año 1996.
Fotografía:
Archivo particular

La sede de La Libélula Dorada, con su sala de teatro, su taller para la fabricación de los muñecos y la adaptación del área administrativa, es el resultado de la adecuación de una casa de dos plantas, con antejardín y jardín interior. La mitad de la fachada es de ladrillo, la otra mitad de concreto pintado de amarillo y azul. Está situada en el barrio que hoy se denomina Alfonso López. La casa fue intervenida en 1994. De ella se conservó el aspecto exterior sin mayores alteraciones mientras su interior se modificó totalmente para convertir sus espacios en la sede del teatro. Para la modificación de estos espacios interiores, asesorados por arquitectos, los hermanos Álvarez estudiaron los planos y evaluaron la arquitectura. Luego propusieron cambios para su readecuación. Es el procedimiento característico de la enorme mayoría de las agrupaciones escénicas con que cuenta Bogotá. Derribaron muros y se construyó, al fondo de la edificación, un buen teatro con capacidad para 150 espectadores.

En la planta alta se instaló el taller para la fabricación de los muñecos que llamaron humorísticamente “el anfiteatro” o también “sala de partos”. En el primer piso se situó la planta administrativa. Un teatro, puede decirse hoy día, construido a la medida de los sueños de sus comienzos.

Protegida en el exterior por un muro que se levanta a metro y medio del suelo, con sus rejas de hierro forjado como lanzas de colores alzadas al cielo, la que fuera una residencia familiar hace unos años, hoy parece la posada enigmática de un cuento de hadas donde moran misteriosos personajes. En la fachada trepa una apretada enredadera que sirve de marco para resaltar el aviso mediante el cual se anuncia que aquella es la sede de La Libélula Dorada. También cuelga un pendón lo suficientemente visible como para no equivocarse, pero a la vez discreto como el vuelo de ese coleóptero juguete, que le sirve de insignia. Las ventanas de la planta alta —que desde el interior

parecen asomarse a la calle como ojos abiertos—, pintadas de vivos colores, recuerdan a aquellas otras que esconden miradas protegiéndose tras los vidrios entre cortinas de fantasía.

El área de concreto del segundo piso, pintado de amarillo dorado, llama a este color para que rime con el nombre del teatro. Las cornisas pintadas de azul son el marco para una complicidad con un color que a todos nos gusta. Algo pictórico y algo caprichoso en esa fachada nos sitúa a la entrada de un mundo de trazos fantásticos. Traspasada la puerta de hierro y latón que se abre con un chirrido de antiguas resonancias y bajo la cornisa que protege de la lluvia el espacio que en otro tiempo ocupaba el garaje, el visitante es recibido en un pequeño corredor. Se trata de un lugar de tránsito, tapizado con información, una antología de afiches y una extraordinaria colección de muñecos, títeres y marionetas, que lleva al visitante a atravesar el umbral que lo separa de aquel lugar mágico que llamamos teatro.

Salvar esa distancia y ganar por fin el espacio propio del escenario es como penetrar en terreno sagrado. Bajo la cercha de péndola, la forma básica del tejado en esta área de la casa, que es como una cúpula celeste, el visitante siente la sensación solemne de lo indefinible, ese vínculo entre lo interior y lo exterior que acompaña a las experiencias difíciles de comunicar. Un espacio que no es como los otros. Escapa a la idea de lo ordinario, de lo cotidiano, espacio vacío y colmado a la vez, pero, ¿de qué? Es un lugar destinado a ser ocupado, siempre transitoriamente, por algo y por alguien inesperado. Algo recóndito como una ceremonia, ordenado como un oficio, como un rito en el espacio de un templo. Allí eso empuja a bajar la voz, a hablar en un murmullo, cuando no a callar. El color negro que reviste los muros es como la réplica de un mundo lejano donde centellearán las luces del espectáculo inigualable del teatro, del gran teatro del mundo.

En el mes de septiembre de 1995 se inaugura oficialmente la sede del Teatro de Títeres La Libélula Dorada en la casa marcada con el número 51-69 de la carrera 19 de Bogotá.

Para celebrar los veinte años de vida de La Libélula Dorada, en 1996, César Santiago e Iván Darío Álvarez deciden que esa celebración se realice en el mismo lugar de sus comienzos, el Teatro del Parque Nacional. ¿Tomaron esta determinación en un gesto de excentricidad o por nostalgia para rendir homenaje a sus tiempos pasados? Habrá algo de aquello pero también de esto último, ya que como decía Heidegger “la nostalgia es la proximidad de lo lejano”.

Con una temporada que se prolonga a lo largo de dos meses, allí montan las que pueden considerarse las obras más representativas de su repertorio. Obras que constituyen lo que ya podemos llamar clásicos del teatro de títeres colombiano. Ahí están *El romance de la niña y el sapito*, *La rebelión de los títeres*, *Los espíritus lúdicos*, *Ese chivo es puro cuento*, *Los héroes que vencieron todo menos el miedo* y *El dulce encanto de la isla Acracia*, estas dos últimas publicadas en ese año de celebración por la Editorial Panamericana en su colección Primer Acto.

Teatro La Libélula
Dorada en la actualidad.

Fotografía: Archivo
particular



Si estas representaciones han de recordar las de sus primeros tiempos, también con ellas se establece un gran diferencia, pues ahora sus artífices se han quitado de encima el peso del miedo ante el público de las primeras funciones, cuando todo eran tentativas, ensayos y búsqueda incierta. No obstante, aun así, el espíritu de arrojo y experimentación no los ha abandonado.

Sady Myton, alias el Puro

CON LA PROPUESTA ARRIESGADA DE UNA NUEVA PRODUCCIÓN, LA LIBÉLULA Dorada entra en el catálogo de la dramaturgia moderna del teatro colombiano, pero bajo una luz muy diferente. Esta vez se trata de una obra de títeres para adultos. *Sady Myton, alias el Puro*, propuesta para un concurso de carácter nacional, se había llevado el Premio de Creación del Ministerio de Cultura y luego fue coproducida por el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Un buen comienzo para el futuro de una obra problemática y oscura que se le plantea al público como novedad bajo coordenadas muy poco convencionales como se anuncia en su Advertencia:

*Ávido e inocente espectador:
Evite ser atrapado
Y huya pronto de esta sala.
Usted está casi a punto de ser devorado
Por los títeres de la crueldad.
Mas como seguramente
su extravagante curiosidad desoirá estas súplicas,
entonces no olvide que, más que una sátira,
¡la vida es un abuso de la imaginación!*

Sady Myton, alias el Puro es una “crónica negra para actores y muñecos” que se estrenó en el Teatro Libre del Centro, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro y pronto fue editada como separata dramatúrgica de la Revista *Gestus*, editada en Bogotá. “La dulce víctima”, “La búsqueda inútil de la verdad” y “El verdugo redentor” son las tres partes que componen la obra más bizarra de La Libélula Dorada, una extraña fantasía que mezcla sin pudor el relato policial, el mito de Drácula, la novela de crisis familiar y el *thriller* esperpéntico en una trama disparatada y demencial, próxima a la caricatura más mordaz, desarrollada con vitriólicas y abundante dosis de veneno, tan afín al teatro de la crueldad como a las farsas valleinclanescas.



Obra *Sady Myton, alias el Puro*, Teatro La Libélula Dorada. Año 1996.

Fotografía: Archivo particular

El secuestro de una jovencita, la investigación torcida por parte de los agentes del orden, la prepotencia de los acaudalados, la corrupción, la ligereza de la juventud perdida y la astuta crueldad del criminal componen un drama sombrío y pesimista, excepcional dentro de la producción típica de La Libélula Dorada, como si los sueños de sus obras precedentes

en un momento se convirtieran en negras y opresoras pesadillas. El complejo aparato escénico, el agitado movimiento, inusual en el teatro de títeres, y los numerosos personajes, 32 extravagantes muñecos en el escenario, son condiciones que han limitado el número de sus representaciones hasta convertirla en una de las obras menos divulgadas de su repertorio.

Militancias

IGUAL QUE CASI LA TOTALIDAD DEL MOVIMIENTO TEATRAL COLOMBIANO, la actividad de La Libélula Dorada también pudo haberse desarrollado sobre presupuestos simultáneos y paralelos que comprometían sus correspondientes imágenes inspiradas en tendencias políticas. Se sabe que una parte de los grupos se alinearon bajo la urgencia de las demandas ideológicas y otros encontraron en las exigencias artísticas sus más altos intereses. Mientras los primeros se declaraban partícipes de agrupaciones militantes, los segundos eligieron conservar su independencia. Entre estos últimos siempre ha estado La Libélula Dorada.

Los hermanos Álvarez consideraron que el ejercicio del teatro es un arte que tiene su fin en sí mismo, con mucha más razón en cuanto que el teatro de títeres básicamente está dirigido a los niños. Lo cual ha implicado siempre que sus actividades no pueden ser usadas como medio de adoctrinamiento temprano, porque la representación escénica infantil, si no quiere desnaturalizarse, tiene que ser lo que es el juego para el niño. Afirma Iván Darío: “Nuestras obras, sin pretender ser didácticas o moralistas a ultranza, son formativas, fortalecen valores éticos que nutren los lazos de ayuda mutua, el respeto por el otro, la libertad, la justicia y la convivencia no violenta”.

Son valores que traspasan fronteras y que encontramos en las largas tradiciones de los cuentos provenientes del folclor. Ese sentir popular, que ha llegado hasta nosotros tan arraigado en las más diversas literaturas y en todas las edades de la humanidad, es la herencia que La Libélula Dorada recoge como legado de la cultura universal. En la creación de las obras del grupo convergen ricas tradiciones ligadas al teatro. No hablamos, por supuesto, únicamente de las que implica el arte escénico vinculado a los títeres, pues también allí, en el taller de La Libélula Dorada, se han estudiado los temas de los cuentos relatados para un público infantil, así como las principales corrientes del pensamiento teatral contemporáneo.

Congreso Asociación de
Titiriteros de Colombia
(Atico). Año 1997.
Fotografía: Archivo
particular



La formación teatral de los hermanos Álvarez ha sido integral. No han separado la representación con títeres y muñecos del teatro corriente. Más bien, han ahondado sus relaciones. El conocimiento que tienen sobre los grandes teóricos no es un simple marco conceptual de referencias cultas: de él dependen nuevos giros, matices, intenciones, conceptos y experimentación con el lenguaje. También apunta a esa intención la incorporación de técnicas, tanto

en lo que se refiere al movimiento como a la manipulación de los muñecos. El camino que lleva de la teoría a la creación es breve y directo. Aquí la palabra creación conlleva una doble orientación. Por una parte, alude a la estructuración del relato y sus contenidos; por otra, a la puesta en escena y la creación de los muñecos.

Con Gianni Rodari

A LO LARGO DE LOS AÑOS DE TRABAJO MANCOMUNADO, PERMANENTE y solidario entre el dramaturgo, Iván Darío Álvarez, y el gestor, César Santiago Álvarez, se ha creado una relación artística de tales características que estas han hecho del pequeño equipo una concurrencia de talentos, a tal punto complementaria y armoniosa, que viene a ser como una fórmula alquímica que convierte en bellas obras para títeres las ideas y los temas que los rondan desde pequeños. De los juegos compartidos en la infancia surgieron las primeras figuras, las más tempranas historias y, más adelante, en los tiempos de formación, vendría la formulación de una posible teoría, la exploración metódica de una tesis y un camino por recorrer. Pero antes estuvo el juego y quizás el relato del mundo contado por su padre. Tendrían sus juguetes, como es natural en todos los niños, y de ellos seguramente partieron esas fabulaciones primeras.

Una experiencia probablemente semejante a la que señala Gianni Rodari cuando busca el origen de los cuentos que él mismo compuso para los niños. Es un hecho común. “La historia no es otra cosa que una prolongación, un desarrollo, una explosión festiva del juguete”, dejó escrito. Y también del juego, habría que recordar. Si citamos al autor de *Gramática de*

la fantasía es porque el escritor y teórico italiano, en un momento dado, se constituyó en uno de los inspiradores de la obra de Iván Darío. *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato* es un homenaje explícito a Gianni Rodari.



Lalo Gatay y Bola de Grasa, personajes de la obra *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato*. Fotografía: Archivo particular

En la presentación de la obra se lee: “La Libélula ha prestado así sus alas a este viejo cómplice de los sueños para que la picaresca de sus personajes literarios tome cuerpo y vida a través de la fantasía titiritesca”. Rodari no solo escribió un gran número de cuentos infantiles, también se interesó por la teoría. Desde sus comienzos como pedagogo y escritor buscó crear un sistema que sirviera como método tanto a los adultos como a los niños para escribir sus cuentos. Encontró ideas inspiradoras en Novalis, pero también en los surrealistas de las

primeras décadas del siglo XX. En la *Gramática de la fantasía*, publicada en 1973, expone su teoría acerca del arte de inventar historias. Sobre su tesis explica:

Lo que estoy haciendo es investigar las “constantes” de los mecanismos de la fantasía, las leyes de la invención que aún no han sido formuladas, para ponerlos a disposición de cualquiera. Insisto en señalar que, aunque el Romanticismo lo haya rodeado de misterio y haya instaurado una suerte de culto en torno a él, el proceso creativo es inherente a la naturaleza humana, y, por tanto, está al alcance de todos, con toda esa alegría de expresarse.

En la *Gramática de la fantasía*, Rodari presenta, entre otras muchas, la técnica del “binomio fantástico”, que consiste en tomar dos palabras cualesquiera, que no presenten una evidente vecindad entre ellas, para ponerlas en relación; por ejemplo, “perro” y “armario”. Lo que puede surgir de este encuentro es inesperado. El autor, que puede ser un niño, debe crear un vínculo entre esas dos palabras, que servirá de detonante para dar comienzo a la historia. Los caminos que abre el “binomio fantástico” son casi infinitos. Del autor depende qué tan lejos llegue con esa asociación inicial. La riqueza del esquema propuesto reside en su campo genérico.

No hay límites para la fantasía, pero en el relato fantástico siempre ha de regir una lógica que dé sentido a la continuidad de las acciones, porque el niño tiene que creer en lo que ve.

No sabemos, si así ocurrió, cuáles fueron las palabras elegidas para un posible “binomio fantástico” que guiaron a Gianni Rodari para la composición de *Los negocios de don Gato*, obra en que se basó Iván Darío Álvarez para escribir su pieza

Un pobre pelagato mal llamado Fortunato. Una pudo ser “gato” o “ratón”, pero ¿la otra? Pudo ser “inversión”, “banco”, “negocio”. Imposible saberlo con certeza. El hecho es que estos términos connotan el concepto que pone en movimiento las acciones de los personajes.

Lo que sí es posible deducir de la adaptación de Iván Darío Álvarez es la incorporación, por una parte, de un elemento social, no definido en el original, con la introducción de una familia de pequeños ratones desplazados del campo a la ciudad, y, por otra, la aleccionadora ironía de ver que el ratón se alza con el trofeo que siempre anheló su enemigo, el gato, dando una vuelta al asunto, en uno de esos movimientos dramáticos tan del gusto del escritor.

Un pobre pelagato mal llamado Fortunato

EN UNA CIUDAD LLAMADA GATÓPOLIS LOS GATOS CONVIVEN CON LOS ratones. Ya han pasado los buenos tiempos de la prosperidad económica en que felinos y roedores vivían cada uno en su mundo, pacíficamente. Ahora, en esta curiosa sociedad, tan distinta a la que conocemos en la realidad, en la que los felinos cazan y se alimentan de los pequeños roedores atrapados, aparece un gato “mal llamado” Fortunato, nuestro héroe, que quiere ser rico. A esta ciudad llega una pequeña familia de ratones expulsados del campo, compuesta por el padre, Arnulfo, la madre, Ramona, y el pequeño Tartarín, quienes buscan refugio entre escombros, deshechos y cubos de basura.

Como el pobre Fortunato ambiciona volverse millonario, pero no sabe cómo lograrlo, decide consultar con sus tíos que viven en esa ciudad. Primero visita a Lalo Gatai, quien le aconseja tomar una vía expedita pero peligrosa: si desea

ganar pronto mucho dinero, debe hacerse ladrón, como él. Pero para la mala fortuna de tío y sobrino, en esos días, Lalo Gatai cae en manos de la policía que se lo lleva preso a la cárcel. Fortunato le promete que hará cuanto pueda para librarlo de tan duras cadenas.



Fortunato, personaje de la obra *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato*. Año 1994. Fotografía: Archivo particular

Acosado por la frustración y el fracaso, Fortunato recibe en sueños la visita de su consciencia, que a modo de coro griego lo disuade de tan arriesgada profesión. También en su fantasía inconsciente se le presentan otras imágenes, como una hermosa gatita que ha visto pasearse contoneando su precioso cuerpo, luciendo una provocadora minifalda, y una sucesión

de pequeños gatos que no son más que versiones de sí mismo, como un militar, un ingeniero y un poeta. Entonces oye una canción de *rock and roll*:

*Dolores de cabeza y
angustia existencial
Me acosan en el trance
De ser profesional.
Plomero, carpintero
y aquí debajo del chorro
no paro de tiritar.
Ser médico, dentista,
Político, ingeniero
el todo es que me bañe
con chorros de dinero,
pero del chorro de agua, protégeme, Dios mío.
Por más que me ejercito
no se me quita el frío.*

FORTUNATO

¡Ey! ¿Y por qué no? Ahora que lo pienso podría ser cantante. Sí, señor. Se lo consultaré a mi espejo.

Aunque el reflejo del espejo lo desanima, Fortunato está decidido a convertirse en cantante de ópera. Busca a otro tío, el famoso tenor que triunfa en todos los teatros del mundo, Plácido Papatoti, cuya asistente es, ni más ni menos, Ágata, la hermosa gatita con que Fortunato ha estado soñando. Papatoti le augura el éxito. Pero Papatoti se accidenta y ya nada puede hacer por ayudar a su desconsolado sobrino. Entre tanto, a la ciudad ha llegado la Brigada Internacional del Ratón Pelirrojo, que

levanta una gran torre de queso para alojar allí a los ratones. Acude Fortunato a su tercer tío, tío Midas, quien conoce como pocos las estrategias para llenarse de dinero con los más ingeniosos negocios. ¿Qué puede hacer para enriquecerse a costa de una gran población de ratones? Fabricando comida para gatos. ¿Cómo? Muy sencillo. Enlatando los ratones y vendiéndoselos listos para comer a los hambrientos felinos. Arnulfo, su mujer y su hijo advierten el peligro y se organizan junto a los demás ratones para enfrentar las malvadas maniobras de los gatos.

Fortunato, personaje
de la obra *Un pobre
pelagato mal llamado
Fortunato*.

Fotografía: Archivo
particular



Todos los esfuerzos de Fortunato y de Ágata, a la postre, su enamorada, por persuadir a los ratones de que deben entrar dócilmente en las latas, en donde quedarán atrapados, son un completo fracaso. Llevado a juicio por las prácticas fraudulentas de convertir el queso de los ratones en trampas para ellos mismos, a Fortunato no le queda más que la venganza.

NARRADOR

Estando en el juzgado, Fortunato perdió el juicio y los ratones se quedaron con el queso. Así es la vida de los negocios.

Don Gato había fracasado y, como el comercio de ratones enlatados no funcionaba, decidió no darse por vencido y lleno de rabia se dedicó a vender veneno para ratones.

Su eslogan publicitario rezaba así:

PROMOCIÓN

Para la plaga infernal
De insolentes roedores
Fortunato les ofrece
Veneno en varios sabores
¡Promoción! ¡Promoción!

Puesto en libertad por el juzgado, Fortunato le propone matrimonio a su novia. El narrador interviene una vez más y nos relata:

NARRADOR

Y así fue como don Gato y la gatica se casaron y vivieron felices, cobijados por una luna de miel que golosamente los mantuvo ocupados durante un largo e inolvidable ratoncito. Sin embargo, los nuevos negocios tampoco marcharon nada bien. El veneno para ratones fue rechazado de inmediato por todos los gatos y la vieja costumbre carnicera de los felinos volvió a Gatópolis. La carne de ratón volvía a ser la más codiciada y los venenos de don Gato fueron poco a poco olvidados. Y desde ese amargo momento, noche tras noche, todos los vecinos de los mininos ven interrumpidos sus ronroneantes sueños por estos insoportables y desgarradores gritos matrimoniales.

Gritos destemplados de la pareja que se pelea como cualquier mal avenido matrimonio. Arnulfo aparece en escena con un cartel que, a la vez que adelanta la acción, anuncia lo que será el fin de la historia.

ARNULFO

Querido y respetable público. Vengan todos al espectáculo del año. Esta noche, función de estreno: “Los negocios de don Gato”. No se lo pierdan. Se agotan las localidades. Un público tumultuoso, curioso, inquieto, ávido, entusiasta, que se disputa por entrar primero y lograr las mejores butacas se agolpa frente al escenario. Un público formado por los más impacientes ratones de Gatópolis. El espectáculo que darán Fortunato y Ágata ha de ser lamentable, tanto que hará exclamar victoriosos a los ratones. ¡Bravo!

Interviene el narrador para poner punto final a la función.

NARRADOR

Y así fue. Los ratones ante el espectáculo se divertían tanto que no cabían en sí de gozo. El ratón propietario del sitio llegó a cobrar hasta diez mil quesos por mirar. Todos los ratones decían que era caro, pero pagaban, miraban y volvían. Y el ratón se hizo tan rico que cambió su nombre por el de Empresario. Y desde entonces es el ratón más admirado, más odiado y conocido de toda la ciudad.

Si puede establecerse el trasfondo conceptual de la producción teatral de *La Libélula Dorada*, sería por medio de las constantes dramáticas y artísticas que, como principios,

se articulan en su práctica. Una de ellas está claramente expresada en la adaptación del cuento de Gianni Rodari que acabamos de glosar. No es raro que el dramaturgo haya elegido *Los negocios de don Gato*, del autor italiano, para su adaptación. En este cuento encontramos que los protagonistas no son los clásicos buenos, sino esos molestos roedores, los ratones, antagonistas que, como víctimas, salen victoriosos al final.

En su alegoría, *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato*, los gatos, pérfidos, engreídos, astutos, egoístas, engañosos y codiciosos representan a una cierta clase social que reduce la dignidad al incremento de sus cuentas bancarias. Enriquecerse a costa de los demás, ya sea mediante el robo, la venta de falsas ilusiones o el negocio engañoso, es su única ley. Contra ellos el dramaturgo dirige las saetas de su sátira, como ya lo ha hecho en obras anteriores. Sin embargo, el gato Fortunato no es un mal elemento.

Ingenuo antes que malvado, se deja arrastrar por la corriente que cree lo llevará a las plácidas playas del éxito y la riqueza, cuando en realidad lo conducirá directamente al fondo del abismo. Es una de las constantes roussonianas del dramaturgo. El individuo es bueno por naturaleza, pero la sociedad lo corrompe. Pero también el autor nos advierte que el poder, y con él, el que se deriva del uso fraudulento del dinero, no solo enajena, sino que se vuelve contra quien lo detenta. Así, los ratoncitos asisten primero al fracaso de las empresas gatinas y luego, divertidos, al lamentable espectáculo público en que se han convertido las disputas matrimoniales de los gatos Fortunato y su esposa Ágata, corroborando aquello de “de todas partes se regresa, menos del ridículo”.



César Santiago Álvarez. Año 2016. Fotografía: Carlos Duque

Por otro lado, a los ratoncitos siempre los vemos como seres cautelosos, alegres y solidarios. Se muestran humildes y condescendientes con los gatos a quienes siempre les llevan la corriente, pero sin dejarse engañar por quienes pueden ser sus enemigos. Como la fantasía no es, no puede ser ordenada, pues brota de la imaginación que no se somete a las leyes de la lógica o de la razón, las obras de fantasía de *La Libélula Dorada* están construidas con un gran aparato escénico, más próximo a la libertad de lo dionisiaco que a la exigencia de lo apolíneo, por decirlo de alguna manera. Pero no se trata de una simple cuestión de forma, pues la incesante agitación de las numerosas figuras de sus obras corresponde a una noción primigenia de caos y movimiento tan propio del teatro infantil.

Dentro de ese primer desorden, como se le presenta al niño el mundo, han de surgir figuras que, al disociarlas en buenos y malos, corresponden a sus propias ambivalencias. Una vez identificados, protagonistas y antagonistas, buenos y malos, el niño divide a los personajes por parejas de contrarios, asignándoles a cada uno sus lugares correspondientes, pero, más que en el orden de los valores, lo hace en función de sus roles. Si se identifica con el héroe no es porque sea bueno, sino porque la condición del héroe le atrae mucho más profundamente que la de su contrario. No se pregunta si quiere ser bueno, sino a quién quiere parecerse.

Contra el estereotipo

EN LA SEPARACIÓN DE ROLES E IDENTIDADES, LA LIBÉLULA DORADA HA sido extremadamente cautelosa. En primer término, porque ha renunciado a identificar como simplemente buenos y malos a los estereotipos consagrados por la costumbre. En segundo lugar, porque ha invertido sus papeles muchas veces, en *El dulce encanto de la isla Acracia*, los piratas, clásicos filibusteros, son los héroes y en *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato*, los encantadores gatitos de la vida real no son los mejores y sí, los repulsivos ratones.

Al desconfiar de los clichés y cuestionar los estereotipos, le están diciendo a los niños que, antes de tomar partido por unos u otros, deben prestar atención a lo que la obra propone y a la manera cómo se va a desarrollar su argumento. Se les invita a situarse provisionalmente en un estadio intermedio, mientras las acciones van definiendo y aclarando las características de los personajes con los que se identificarán o no, para así poder asignarles el lugar que les corresponde con toda justicia, ya lejos del caos primero en que se les presentó la obra al comienzo.



Margot, personaje de la obra *La peor señora del mundo*. Fotografía: Enrique Patiño

Pero no solo la dramaturgia define las particularidades distintivas de los personajes. Tan importante como sus acciones es su presentación exterior, la manera como lucen en la escena. Por ejemplo, si los gatos con sus rostros, sus gestos y actitudes no logran atemorizar al público y a los ratones, sus enemigos, de poco servirán los parlamentos con que se busca alcanzar ese efecto dramático. Y si los ratoncitos no logran conmover desde su indefenso aspecto, estarán de más los gritos, las quejas, el llanto y las carreras en busca de refugio. La puesta en escena expone, en una sola experiencia, el contenido emocional de la obra. Puesta en escena que exige los pasos previos que se inician con el diseño de los personajes.

Sobre el montaje, Iván Darío describe su mecánica en el artículo “El titiritero y su doble”, publicado en el número uno de la Revista *Qvirópterus*:

Un buen titiritero llega a sentir con el tiempo que las expresiones físicas y gestuales del muñeco, sus movi-

mientos, engendran su imagen. Nace así su carácter, su presencia ante el espectador, razón por la cual la voz y las palabras, como complemento de su imagen, han de recurrir a la síntesis. En el muñeco, al ser tan limitados sus gestos y ademanes, éstos fácilmente pueden tornarse monótonos, provocando un divorcio fatal entre el acto y la palabra. Esta situación es alarmante ya que en los muñecos, a diferencia o en contraste con el actor, su equívoca actuación se hace mucho más mortificante y notoria.

Lo anterior me lleva a reflexionar sobre el riguroso manejo del tiempo que exige el teatro de muñecos, sobre todo cuando se trabaja con niños.

Componer el tiempo es una regla de oro primordial, a la hora de administrar con sabiduría la magia sustancial que debe poseer una obra de títeres. La brevedad permite un mejor aprovechamiento de los recursos.

Oyendo al público

EN LA CONFLUENCIA DE SABERES QUE COMPARTEN LOS HERMANOS Álvarez, evidentes en sus obras terminadas, no existen elementos prescindibles, ni piezas sueltas o añadidas, ya que el todo ha sido pensado para hacer funcionar la obra como unidad estructural en busca de significado.

Sin embargo, Iván Darío y César Santiago Álvarez se identifican al reconocer en la obra la existencia de algo como un organismo vivo, en evolución, que puede ser sometido a eventuales cambios, que suelen ser provocados desde diferentes instancias. Como no se trata de un trabajo cerrado como un mecanismo de relojería, su precisión es difusa e inestable.

Si a una obra terminada algo se le sustrae o se le agrega, a ello no se llega bajo el impulso de un simple capricho de la dirección en la puesta en escena. A condición de que la estructura permanezca inamovible, los cambios solo pueden afectarla de manera que por ellos no sufra en su integridad dramática.

Lejos de la creación colectiva, esos cambios habitualmente se limitan a modificaciones de énfasis, a la atenuación o la exageración de algunos de sus elementos. De tal manera hay en las obras de *La Libélula Dorada* conjunciones extraordinarias que intervienen en la suerte de sus temporadas. Es la feliz convergencia de la dramaturgia con la dirección. Allí nunca se disputa la primacía en el orden final de la producción. Así como un buen director sabe que tiene en sus manos la potestad de regular tanto los efectos como los tiempos dramáticos de los que depende la suerte de la obra escrita, también sabe que el autor vigilante está atento al comportamiento del público frente a la obra del que interpreta su comportamiento. Tantas veces es este quien guía al autor y al director en el tránsito de una primera versión a otra más acabada, al menos en función del gusto del público.

Los hermanos Álvarez han prestado especial atención a este fenómeno. Han sabido escuchar a su público. Leen e interpretan sus reacciones como en una partitura de la vida anímica del espectador. En un espectador sin inhibiciones, como es el niño, que protesta y patalea, que teme y grita, que ríe y llora, cuando algún efecto, alguna situación o alguna palabra pulsa las cuerdas sensibles de su alma. De esa "lectura", *La Libélula* ha aprendido no pocas lecciones que le han enseñado a recomponer y perfeccionar los mecanismos con los cuales llega a cautivar a su público.

Los hermanos Álvarez han sabido construir tanto una "estética de la recepción", como una convivencia complementaria de la que han derivado la identidad de criterios estéticos y morales que los caracterizan. Quizás aquí este el secreto de su éxito.

El tiempo o, mejor, la duración, es una estimación fundamental en la recepción de una obra. Mucho más determinante en una obra de teatro para títeres que en una obra para adultos, puesto que la atención de un niño sobre un objeto de contemplación siempre es frágil, breve y de exigentes características. De aquí esa necesidad de contar con “un mejor aprovechamiento de los recursos” del que habla Iván Darío, entre los cuales resulta capital la graduación del tiempo del espectáculo.

Aquí nada puede dilapidarse, menos el tiempo. La pieza ha de funcionar, como se dijo más arriba, como un mecanismo de relojería. Saber medir los efectos y no derrocharlos ha de ser uno de sus secretos. Los que provocan la risa y el llanto, por ejemplo. El proceso que lleva de una emoción a otra, tantas veces a su contraria, se convierte, para el pequeño espectador del teatro de títeres, en una experiencia parecida a la de subirse a una montaña rusa.

En el camerino: César Santiago e Iván Darío Álvarez Escobar. Año 2016.

Fotografía: Dagoberto Moreno



El titiritero sabe que entre la amenaza y la broma o, al revés, o bien, entre la acechanza y el disparate, debe mediar un pequeño giro argumental. Aquí, tanto el suspense como la sorpresa han de ser moneda corriente con que se le paga al niño la atención que está depositando en la pieza. De esto habla Iván Darío Álvarez cuando afirma que “el teatro de títeres es el arte del asombro”. Aunque hay lugar para el silencio, los hiatos y las pausas, tan necesarias para la buena dosificación de la acción, entre una palabra audaz y una expresión dulce, en la dramaturgia de *La Libélula Dorada* suele aparecer una interrogación que lleva de lo desconocido a la sorpresa.

Manejar esos recursos dramáticos y esos tiempos internos es encontrar “una regla de oro primordial a la hora de administrar con sabiduría la magia sustancial que debe poseer la obra de títeres”. El titiritero ha de descifrar cuál puede ser la capacidad de atención de los niños, pues aquí se trata de un arte semejante al del ilusionista. Porque, al fin y al cabo, de algo semejante se trata en el teatro de títeres: crear una ilusión más o menos duradera para mantener vivos el interés y la curiosidad del pequeño.

El tiempo, la duración

SON TANTOS YA LOS ANÁLISIS EMPRENDIDOS PARA INTERPRETAR DE UNA manera correcta los gustos y las tendencias del público adulto, que algunos de ellos, basados en prolijos estudios, han servido de guía para la producción de las artes del espectáculo en el mundo entero. Nada de esto podría emprenderse frente al público infantil. Es tan ligera su percepción, tan evanescente su fantasía, tan transitorias sus emociones, tan provisional su memoria, tan frágil su voluntad, que cualquier intento en este

sentido fracasaría sin remedio. El titiritero está solo contra el mundo en el ejercicio de su arte. Tan solo cuenta con un atributo que es precioso, pues se trata de un don: la intuición.

Pareciera que las obras de *La Libélula Dorada* han sido creadas más a golpes de intuición que mediante la aplicación de un sistema más o menos establecido, como puede ser el de Gianni Rodari, o acudiendo a un método “estructural” como el ampliamente divulgado a partir de los años 30 del siglo pasado en la obra capital de Vladimir Propp, *Morfología del cuento*. No sobra aludir brevemente a él, más que para establecer filiaciones o parentescos con la dramaturgia de *La Libélula Dorada*, para implicar empatías y diferencias.

Matías, el titiritero y Filipo, el mago. Año 2016.

Fotografía: Dagoberto Moreno



Vladimir Propp estudió una buena cantidad de cuentos folclóricos rusos tradicionales. Cuando encontró en esas narraciones elementos comunes, los aisló llamándolos funciones. No se interesó por la tipología de los personajes, el contexto, las costumbres, la historia, los usos mágicos, las situaciones, los lugares o las épocas. Se concentró directamente en esas acciones o funciones. Cuando las puso en relación, descubrió que construían verdaderas “estructuras”. En seguida definió

las posibles combinaciones que pueden establecerse entre las funciones como acciones simples, fácilmente enunciables, ya sea mediante una frase o una simple palabra. Por ejemplo: alejamiento del héroe, castigo, recompensa, agresión, etc. Aisló 32 funciones. Pero, más adelante, las agrupó en siete roles capitales que identifican a los personajes de una narración:

- El agresor
- El donante o proveedor
- El auxiliar
- La princesa o personaje al que se busca
- El mandatario
- El héroe
- El falso héroe

Cuentos populares

LA ESTRUCTURA DEL RELATO ES EL RESULTADO DEL ENCADENAMIENTO DE las funciones establecidas. Una vez realizado el análisis de una multitud de narraciones, la teoría deducida le sirvió a Propp para reconocer que los cuentos procedían, de esa manera, por estructuras. Un paso más allá consistía en invertir el método que consistía en servirse de las funciones para la creación de nuevos cuentos según otras combinaciones. Así llegó a establecer la hipótesis estructuralista, basada en los cuentos populares rusos. A diferencia de la obra de Gianni Rodari, la del ruso se definió como una obra teórica cuya utilidad inmediata se resolvía en aquel campo especulativo, pero no en el de la creación.

Sin embargo, un método tan seductor como plausible no fue ignorado por los estudiosos de la creación literaria, especialmente por quienes se interesaron por la narrativa para las

grandes audiencias, como son las de la literatura infantil y juvenil y las del cinematógrafo. Manuales como *El viaje del héroe*, de Christopher Vogler, dan clara cuenta de ello.

En el taller durante la creación de los personajes de la obra *La peor señora del mundo*.

Fotografía: Archivo particular



Al enumerar los pasos de la travesía del héroe, propia tanto de los cuentos rusos como de las narraciones estudiadas por el mitólogo norteamericano Joseph Campbell, Christopher Vogler sintetizó el ciclo universal según las estructuras míticas en que se basan buena parte de las obras de fantasía. Son los principios que guían el procedimiento narrativo según las siguientes etapas:

-En el primer acto estamos ante *el mundo ordinario* que corresponde a la vida cotidiana en el tiempo y en el lugar en que viven los personajes. Rompiendo este estado de equilibrio y tranquilidad aparece alguien que es portador del *llamado a la aventura*, por lo general rechazado en un primer momento por el protagonista a quien va dirigido ese requerimiento. No obstante, un *encuentro con el mentor* lo lleva a reconsiderar su decisión. Superadas las dudas, por fin acepta el reto que lo llevará a emprender la travesía del *primer umbral* que marca la partida hacia la aventura dejando atrás su vida ordinaria.

-En el segundo acto aparecen *las pruebas, los aliados y los enemigos*. Es el tiempo del enfrentamiento a los peligros, los grandes desafíos, los inminentes riesgos de muerte, pero también el encuentro con posibles y casi siempre inesperados amigos y aliados. En la ruta que ha emprendido el héroe, llegará el momento ineludible de afrontar lo que se ha llamado el encuentro con *la caverna más profunda*, que es donde está el desafío supremo de toda su aventura.

Por eso a esta etapa se le llama *la odisea o el calvario*. Si el protagonista sale victorioso, como suele suceder, obtendrá *la recompensa*, que pone fin al segundo acto y da inicio al tercero. En este, el héroe inicia *el camino de regreso*, que se identifica con una *resurrección*, tras la cual *regresa a casa con el elixir*. Cualquiera puede ver que el esquema se basa en el origen de la literatura: la *Odisea*, de Homero.

La transgresión y la regla

AUNQUE BUENA PARTE DE LAS OBRAS DE FANTASÍA, COMO LOS CUENTOS de hadas, tienen su referente inmediato en estructuras míticas, no hay ningún indicio de que en las obras de La Libélula Dorada se hayan aplicado conscientemente a resolver los problemas estructurales mediante la aplicación de fórmulas o métodos semejantes.

Otra cosa es considerar que, en ellos, como en todos los creadores, están presentes los hábitos mentales, las fuerzas creativas, las luces y las sombras, los temores ancestrales, las repentinas iluminaciones, las cargas culturales que se han expresado en las tradiciones o en el llamado “inconsciente colectivo”. Pero en la universalidad de sus narraciones se han permitido introducir su sesgo característico: lo que se ha hecho

excepcional en la regla. Hablamos de las oportunidades nunca desaprovechadas para transgredir las normas conocidas. ¿Cómo podrían regirse por los usos de la tradición y la norma y a la vez mantenerse combatiendo en ese campo de batalla que es su propensión a la anarquía?

Anarquía, no desorden, ni confusión o arbitrariedad en la construcción de los pequeños dramas y en la práctica de la puesta en escena, pero también en el trabajo intelectual. El *Diccionario anarquista de emergencia*, que firmara Iván Darío Álvarez junto a Juan Manuel Roca, publicado en 2008, es una muestra de ello. Anarquía como sinónimo de libertad, de espacios abiertos para la creación y la imaginación. También para la expresión de la solidaridad y la cooperación. Porque estos son parte de los principales valores que divulgan los integrantes del grupo. Dan cuenta de esto las obras mencionadas hasta aquí, pero también las menos divulgadas que, aun así, llevan el sello inconfundible de La Libélula Dorada, como *Tito y Tato en el negro mundo de la contaminación* y *Las grandes equivocaciones de Papá Noel*, ambas de 1996.

César Santiago Álvarez
Escobar. Fotografía:
Carlos Duque



Blues & Jazz

PASAR DE SER UN TEATRO DE TÍTERES, QUE OFRECE FUNCIONES TRES O cuatro días a la semana, a constituirse en una fundación que desarrolla actividades propias de un centro cultural abierto a otras manifestaciones artísticas, era para La Libélula Dorada solo cuestión de tiempo. Sin cambiar su carácter escénico, a partir de 1998 la sala se establece como sede del Festival de Blues y Jazz.

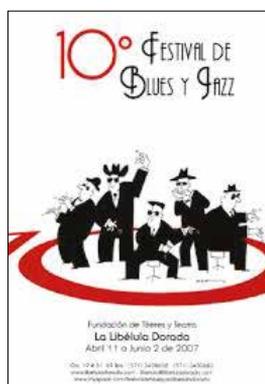
Se trata de un festival que se programa anualmente y que se extiende durante tres meses, con un amplio repertorio a cargo de una gran variedad de grupos. Allí participan tanto músicos consolidados, como también los nuevos y emergentes que con su experimentación van a enriquecer la escena musical de la ciudad. Como el *jazz* está siempre abierto a la improvisación, el festival se convierte en un verdadero laboratorio para ofrecer al público los más recientes hallazgos de los grupos invitados que llegan allí con su espíritu innovador.

La creación de nuevos ritmos y sonidos, lo mismo que las búsquedas dentro de los géneros del *jazz* y el *blues*, es parte de un repertorio inédito donde se van componiendo, noche a noche, arriesgadas piezas en un medio que es crisol de culturas.

Tan dinámico como los músicos es el público que ha crecido con los años, tanto en cantidad como en exigencia. Como arte, la música no se detiene y de ahí ese espíritu de novedad que campea en el festival. Pero como la innovación es el sello característico de este festival, sus organizadores se adentran cada año en la búsqueda de nuevas tendencias, del descubrimiento de agrupaciones que puedan aportar novedades al escenario musical de la ciudad.

Como plataforma de lanzamiento, el festival cumple su propósito, pues ha promovido la presentación de proyectos emergentes de grupos musicales de calidad que, de otra manera, no hubieran encontrado tan pronto el escenario propicio para su proyección, tanto a nivel nacional como internacional. Para muchos músicos y grupos, ahí está un punto de partida en el camino que tienen que recorrer en busca de su consolidación. Como alguien ha dicho, festivales como estos acercan a Bogotá a la meta de convertirse en ciudad musical.

Afiche promocional de la versión número 10 del Festival de *Blues y Jazz* diseñado por Betto Martínez, caricaturista de *El Espectador*.
Fotografía: Archivo particular



El titiritero y su doble

PARA AFIRMAR QUE EL HOMBRE NO ES DUEÑO DE SU DESTINO SE HA acuñado una metáfora: solo somos marionetas en las manos de Dios. Esta misma se usa con frecuencia para comparar la condición del titiritero con la de un demiurgo, un dios que mueve a su antojo a sus criaturas. A partir de la nada, el demiurgo hace surgir en sus manos creaciones que pronto anima con un soplo de vida.

Escribe Iván Darío Álvarez en “El titiritero y su doble”:

Como titiritero, el artista que más me interesa es el demiurgo. Aquel que es capaz de crear su mundo en el mundo. Aquel que remeda a Dios y a su especie. Cuando hice mi primer títere, fruto del azar y de la imaginación torpe, el pequeño fantoche de papel descolorido y grotesco fluyó, ante mi sorpresa, como viento huracanado. Poseyó mi mano y, al depositar en mí su destino, me condenó a ser el ojo secreto que vigilaba y dirigía todos sus actos. ¡Es extraña la sensación de ser un dios tutelar! Desde entonces comprendí por qué el titiritero oculta una misteriosa parcela de lo sagrado, pero con la sonrisa oculta del bufón.
(Revista *Qvirópterus* # 1)

De regreso al taller, como demiurgo, artesano y artista, el titiritero trabaja con materiales elementales para crear, mediante la técnica de la construcción y el modelado, los cuerpos y las cabezas de los muñecos. Luego coserá el vestuario y articulará sus partes para el movimiento.

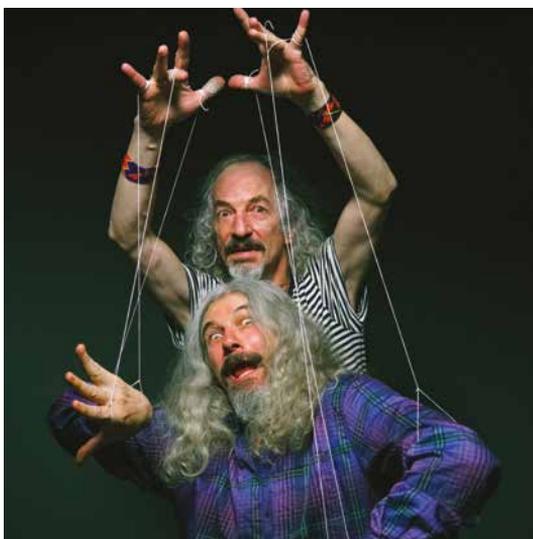
Quien visite el taller de los hermanos Álvarez se encontrará con la sensación de que está ante un caos organizado. Sobre las cuatro paredes cuelga tal diversidad de elementos y herramientas que pareciera que fueran a ser usadas en la construcción de máquinas complejas. Al taller lo han llamado también “sala de partos”. Sobre las mesas se inclina el humilde trabajo del fabricante armado apenas de los más elementales utensilios, como alicates, destornilladores, llaves, brochas, pegantes, pinceles, hilo y aguja, tijeras y pinturas.

Libreto en mano, los titiriteros se reúnen con el equipo que hará parte de la creación de la obra en su totalidad. Al comienzo de su carrera, César Santiago e Iván Darío realizaban ellos mismos todas las tareas. En la medida en que las obras

fueron exigiendo mayor complejidad, se ha hecho necesaria la participación de nuevos integrantes, como ilustradores, diseñadores industriales, modistas, o artistas plásticos, lo cual, además, les ha permitido enriquecer y diversificar su estilo.

De la lectura del texto pasan a la elaboración de los figurines y bocetos para la posterior creación de los muñecos y el diseño de la escenografía. Una vez se ha concretado sobre el papel el aspecto, diríamos, pictórico de la obra, las imágenes dibujadas se trasladarán a volúmenes, para lo cual La Libélula Dorada cuenta de tiempo atrás con un equipo especial de colaboradores. En esta etapa se van a definir el aspecto del personaje, su forma, color, dimensión y su carácter así como los lugares en los que se desarrollarán las acciones. En seguida se precisa todo lo relacionado con el vestuario, con la especificación de los materiales y texturas de los atuendos. Finalmente se establece la atmósfera y se determina la iluminación de las diferentes escenas y según ellas se procede a construir el aparato escénico.

César Santiago e Iván
Darío Álvarez Escobar.
Fotografía: Carlos
Duque



Interrogado acerca de esta etapa específica de La Libélula Dorada, Iván Darío Álvarez responde:

En nuestra experiencia es un proceso que va pasando por distintas etapas creativas. Para nosotros es importante tener una buena propuesta dramática que detone y nos sirva de punto de partida. Esto no quiere decir que el texto sea la parte más determinante. En realidad, una obra es una totalidad, una suma de muchos elementos, porque el teatro es el arte de la puesta en escena. La dramaturgia es una construcción de sentido, pero es la puesta en escena la que al final le proporciona un cuerpo que la vuelve tangible para el espectador.

Entre tanto, los titiriteros hacemos lecturas de interpretación para poder hacer el reparto más ajustado de los personajes y, por último, hacemos un laboratorio de exploración e improvisación, que se va desarrollando con cada ensayo, hasta lograr un esbozo de toda la obra, que se irá puliendo y cualificando en los ensayos generales, con la música, las luces y todos los elementos escenográficos que la compongan. Todo esto es una tarea ardua y cuidadosa que requiere mucha atención, tiempo, recursos, disciplina y esmero para que los resultados sean óptimos.

En el taller de La Libélula Dorada se fabrican títeres de guante o guiñol, marotes, muñecos gigantes, títeres de cabezas parlantes, sombras chinescas, así como elementos para teatro negro y los clásicos títeres de bastón. Los más frecuentemente usados por la compañía de los hermanos Álvarez son de guante, de varilla, de sombra y las marionetas. Las marionetas se manejan por medio de hilos que van sujetos a las extremidades del cuerpo del muñeco. En el otro cabo, los hilos se

anudan a la cruceta o control, que facilita la ejecución del movimiento. El títere de varilla posee una articulación de boca. El titiritero calza el muñeco como un guante y con la mano enfundada realiza los movimientos de la boca. Con la otra mano libre mueve las varillas. Estas sostienen tanto la cabeza como el cuerpo del títere. A la vez, a las varillas se les acondicionan mecanismos que sirven para realizar ciertos trucos o movimientos secundarios, como mover la cabeza, o aquel usado en *Ese chivo es puro cuento*, que consiste en levantar la cola de una vaca para la expulsión de gases seguidos de la emisión de un talco blanco que tanto hacen reír al público.

Una parte de los muñeques se hace con material de espuma y las siluetas se tallan con tijeras; luego se les recubre con una base de látex. Para la elaboración de otras figuras se utiliza madera. También se los puede fabricar con simples trapos, papel y pegante. Una vez terminado el cuerpo, se les viste con sus atuendos.

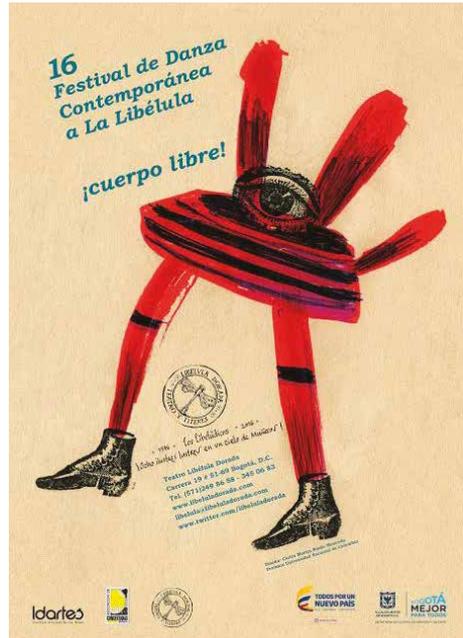
Festival de Danza Contemporánea

TRES AÑOS DESPUÉS DE LA CREACIÓN DEL FESTIVAL DE *BLUES Y JAZZ*, EN 2001, La Libélula Dorada fundó el Festival Nacional de Danza Contemporánea. Si el teatro y la música habían ganado espacios para sus manifestaciones, la danza parecía atrasada en un proyecto cultural propio de una ciudad que se pudiera preciar de haber alcanzado un alto grado de representación artística en el continente.

En este año, La Libélula inició un diálogo con la danza contemporánea, dando origen a un encuentro entre el público y las diversas compañías de danza, profesionales y experimentales, tanto las que trabajan en la ciudad de Bogotá como las

del resto del país que llegan invitadas. Danza en la modalidad de solos, dúos o agrupaciones de pequeño y mediano formato han hecho parte de la programación de un festival anual que pretende fortalecer un género que ha encontrado en este festival un escenario propicio para alcanzar el reconocimiento de esa extraordinaria belleza que expresa la danza por medio del cuerpo humano.

Afiche promocional de la versión número 16 del Festival de Danza Contemporánea diseñado por Carlos Riaño. Fotografía: Archivo particular



Festival Internacional de Títeres Manuelucho

SI DE LOS FESTIVALES QUE REALIZA LA LIBÉLULA DORADA ALGUNO LLEVA su sello característico, este es el Festival Internacional de Títeres Manuelucho, que nació en 2003. Es uno de los más destacados en su género en el país.

¿Pero de dónde proviene Manuelucho, a que alude su nombre? El festival se originó como homenaje a ese personaje de ficción para el teatro de títeres, creado por Sergio Londoño Orozco, un hombre que nació en Abejorral, Antioquia en 1880. Manuelucho Sepúlveda y Vinasco fue el nombre completo con que lo bautizó su creador. Es el primer títere nacido en el siglo XX de que se tenga noticia en Colombia. El Festival de La Libélula Dorada les rinde tributo a aquel titiritero remoto y a su muñeco. En realidad, la idea del festival proviene del Primer Festival Internacional de Títeres de Manizales, donde apareció la leyenda de Sergio Londoño Orozco y su personaje Manuelucho. Los hermanos Álvarez no pudieron pasar por alto esos nombres ni esa historia, ya que, como en el orbe de las coincidencias nada es casual, vieron allí una cita con su propio pasado.

En la crónica publicada en el segundo número de la revista *Qvirópterus*, Consuelo Méndez y César Álvarez nos cuentan que una vez reclutado en el ejército, tras sobrevivir a la batalla de Palonegro en la guerra de los Mil Días, Sergio Londoño, enfermo de paludismo se vio obligado a marcharse a Medellín, viaje que muy probablemente recordó a César Álvarez los desplazamientos de su padre hacia las montañas antioqueñas. En el pueblo de Finlandia, Quindío, Sergio Londoño se casó con Teresa Vásquez y se fue a vivir a Manizales. Combinó el oficio de yerbatero con el de pintor de murales para los largos zaguanes de las casas campesinas.

Más adelante pinta carteles que anuncian los espectáculos de los teatros Escorial y Olímpica de Manizales. Corría el año de 1917, cuando una sociedad española de variedades, que viajaba por el país, lo contrató como dibujante para que elaborara los afiches destinados a anunciar al público la presentación de los entretenidos espectáculos que ofrecía la compañía. Alternó su trabajo de ilustrador con el aprendizaje en el manejo de los muñecos, la escritura de pequeñas obras y la elaboración de los decorados.

Afiche promocional de la versión número 13 del Festival Internacional de Títeres Manuelucho diseñado por Carlos Riaño. Fotografía: Archivo particular



Al término de la temporada, el director de la compañía, Juan Casola, legó a Sergio Londoño el pequeño tesoro de 15 “muñecos farsantes”. Entre ellos, eligió a Chepa como el personaje principal de sus representaciones. La buena mujer tomó la voz de su amo y, haciendo uso de sus conocimientos en la medicina tradicional de los yerbateros, reunía en la plaza pública un buen número de espectadores, que se arremolinaban como pacientes en su turno para recibir los remedios para sus dolencias. César Santiago Álvarez y Consuelo Méndez escriben en el mencionado artículo de *Qvirópterus*:

Chepa, que de infanta española, pasó a ser yerbatera paisa, removió todos los recuerdos de su pasado y poco a poco aquellos muñecos de barro de la infancia, las múltiples voces de su madre, sus cualidades de pintor y de trovero, sus aventuras de la selva y las enseñanzas de Casola, se mezclaron en un solo momento y don Sergio Londoño se volvió titiritero.

De la imaginación y de las manos de Sergio Londoño salió, pues, Manuelucho, y tras él un centenar más de muñecos con los que el primer titiritero del que se tenga noticia en el país recorrió a lomo de mula el agreste paisaje de la zona cafetera de Caldas y Quindío, relatando las aventuras de sus entrañables personajes. De esta historia proviene, pues, la creación del Festival Internacional de Títeres Manuelucho. Es un evento anual que, al celebrar la memoria del legendario titiritero, convoca a los principales grupos de títeres nacionales y extranjeros a la gran fiesta anual de los títeres del país.

Educación sentimental

COMO UNA APROXIMACIÓN A LOS PROBLEMAS DE LA VIDA REAL, LA Libélula Dorada adelanta en 2003 reuniones con directivos de la Corporación Autónoma Regional (CAR) para la realización de una serie de programas de educación ambiental que apoyarán algunas actividades pedagógicas que la Corporación desarrolla en sus oficinas regionales. Para La Libélula, el programa se vincula con experiencias anteriores como las llevadas a cabo con la obra *Los mensajeros del sol*, realizada con el Convenio Andrés Bello en 1986.



Gota de agua. Fotografía: Archivo particular

Si no fue novedosa aquella iniciativa, sí puede hablarse del afortunado aprovechamiento de la versatilidad de un arte escénico que, como los títeres, apenas empezaba a desarrollarse en Colombia, confinado siempre al ámbito de las obras para la fantasía infantil. Utilizar los muñecos y las historias que podían escribirse para títeres y orientarlas en sentido didáctico para plantear problemas ambientales que afectaran a la comunidad sí era algo novedoso para aquel momento, incluso para los niños. Para este proyecto de 2003 con la CAR, La Libélula Dorada crea las obras con base en los temas que los funcionarios de la Corporación les plantean.

Luego, con ellos, construyen los muñecos, montan las obras y finalmente entrenan a los funcionarios para que sean ellos quienes asuman las tareas de las presentaciones. Seis o siete montajes viajaron a lo largo del país llevando al público sus mensajes ambientales. Se trató, una vez más, de servirse del arte dramático como herramienta pedagógica dirigida a un público infantil y juvenil. Incluso, más allá, sirvió para instruir a los profesionales de la CAR en el arte escénico vinculado a la formación. Con esto se buscó hacer del acto de enseñar un acto de representación dramática.

Gallinazo. Fotografía:
Archivo particular



Convertidos en titiriteros, los funcionarios de la Corporación Autónoma Regional viajan al lugar en donde su público los espera. Conocen el asunto a tratar y en función de ello se ha montado la obra en la que ya han sido incluidas sus claves pedagógicas, todas relacionadas con temas ambientales. Una vez terminada la representación, los funcionarios-profesores adelantan foros con la participación de los espectadores.

Tras la “dramatización” del problema, de la pericia y conocimientos de los funcionarios dependerá el éxito de la siguiente etapa: la “desdramatización” de la situación representada. Esta conduce a la exposición dinámica de los valores que quieren transmitirse para buscar a través de ellos soluciones a los problemas planteados. Sin embargo, como el proyecto artístico se detiene en la frontera en donde comienza el proceso pedagógico, es a los funcionarios de la CAR a quienes

corresponde trasladar la dimensión artística de la obra a su función social. O sea, son ellos quienes deben cumplir la tarea pedagógica específica para la cual la pieza fue creada por sus autores. Este procedimiento se desarrollará, perfeccionándose más adelante con otros proyectos para instituciones que han descubierto en el teatro de títeres un medio pedagógico eficaz para impartir lo que Iván Darío Álvarez llamó acertadamente una “educación sentimental”.

Fundación PLAN

NO TODAS LAS OBRAS DE ARTE COMIENZAN CON UNA IDEA, CON UNA imagen, con un primer impulso nacido del artista que las crea. No pocas provienen de iniciativas ajenas. Con algún desdén se las llama “obras por encargo”. Inútil esbozar aquí una defensa, ya que en el origen de toda obra intervienen múltiples aspectos. Así que si el primer movimiento proviene del autor o de un tercero, esto llega a ser irrelevante ante las cualidades de la obra terminada, que es lo que verdaderamente ha de someterse a juicio.

La Libélula Dorada recibió el encargo de Eliana Restrepo, funcionaria de la Fundación PLAN, para escribir una obra para un proyecto que estaba poniendo en marcha con el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) en 2014. El vínculo con ella no es nuevo, pues los hermanos Álvarez ya habían realizado talleres de formación en barrios marginales de Bogotá. Inicialmente la Fundación PLAN impulsó actividades de corte asistencialista, pero con la vinculación de Eliana Restrepo la organización sufrió una transformación radical. Pasó de adelantar una política de protección a una de formación, enfocada en la divulgación y defensa de los derechos de los niños, así como en el tratamiento de los problemas de género y familia.



La vida es un carnaval, presentación en un centro educativo en Pereira.
Año 2013. Fotografía: Archivo particular

La fundación se había propuesto llevar a cabo una campaña para incidir sobre el agudo problema de la violencia intrafamiliar. Con el nuevo proyecto quería cambiar el mecanismo de información que en esa época se llevaba a cabo por medio de cartillas, conferencias, reuniones, simposios, investigaciones o talleres. Buscando alternativas menos impersonales, encontraron en el teatro de títeres posibilidades pedagógicas mucho más atractivas y eficaces, además de divertidas.

Así, con las representaciones escénicas podían comenzar a desarrollar esa “educación sentimental” de la que habla Iván Darío. El objetivo de la fundación estaba dirigido a abarcar todas las regiones del país. Concretamente se desarrollaría en 18 capitales de departamento a donde llevarían el programa que denominaron “Edu-Entretenimiento”, para educar por medio del entretenimiento sustentado con determinadas bases teóricas.

Allá conocían la trayectoria del grupo, habían presenciado el magnetismo de sus obras y la respuesta del público. Comprendían que el teatro para títeres puede convertirse en

un medio idóneo para llevar un mensaje constructivo a los niños, pero también a sus padres. La preocupación acerca de las graves consecuencias que derivan de los problemas familiares para la formación y el futuro de un niño ha sido siempre un tema de enorme prioridad para el Instituto. Allí saben muy bien que dentro de las formas de enseñanza la persuasión es una de las más eficaces y duraderas, muy diferente a las conocidas “estrategias de atención familiar y comunitaria”, siempre en uso. El teatro de títeres muestra, enseña y persuade. Nunca impone desde un discurso autoritario, no busca el aleccionamiento, la obediencia o reproducir los miedos que suelen ser producto de amonestaciones imperativas y moralizantes. Quiere ilustrar al espectador y dialogar con su público. Probablemente fue esta vivencia la que los funcionarios vieron representada en las funciones de *La Libélula Dorada*. Por eso acudieron a ellos en busca de una alianza.

El Programa del ICBF estimaba que era necesario señalar a las familias las grandes ventajas que significa apartar de sus costumbres la violencia doméstica y así aspirar a la convivencia pacífica entre sus miembros. El tratamiento que la dramaturgia de *La Libélula Dorada* daba a sus temas hacía prever la creación, por parte del grupo, de un pequeño drama familiar en donde se expusiera esa situación de vulnerabilidad, violencia y posterior reconocimiento de los errores cometidos.

Función Fundación PLAN.
Año 2013. Fotografía:
Archivo particular



Los hermanos Álvarez tenían la llave de la fantasía, pero también el secreto de la persuasión, un saber muy propio de los artistas titiriteros. Bajo un eslogan como “No hagas del maltrato un legado familiar”, el tema que el Instituto de Bienestar Familiar quería desarrollar tendría que presentar algo como “el fortalecimiento de los vínculos de cuidado mutuo, la convivencia armónica y la promoción de ambientes protectores y seguros”, planteado así, si se quiere, en términos teóricos.

Aquella problemática ha de convertirse en pieza de teatro para títeres y esta debe ilustrarse a través de las vivencias de una familia colombiana en discordia. Entonces se hace necesaria la presencia del dramaturgo para componer la obra.

Como la amplitud del proyecto rebasaba las posibilidades de los hermanos Álvarez, la fundación convoca junto a La Libélula Dorada a un grupo de teatro gestual y a otro de *clowns*, La Ventana. Cada uno desarrollará una obra en el género que practica. Con la asesoría de profesionales en diversas disciplinas, los especialistas son quienes irán a aportar criterios y puntos de vista teóricos y sociológicos para que, una vez se hayan clarificado los problemas a tratar, se proceda a escribir las obras que den cuenta de los contenidos más sensibles para transmitir a los futuros espectadores.

La Libélula Dorada se encargó de la escritura de la primera obra. Iván Darío Álvarez escribe entonces *La vida es un carnaval*, obra que resulta tan apropiada para los propósitos del proyecto que, de común acuerdo, fue utilizada en adaptaciones a los otros géneros. El texto de *La vida es un carnaval* se convirtió en obra de títeres y, a la vez, de teatro gestual y también de *clown*.

Ya que se trataba de presentaciones lejos de los escenarios convencionales, pues su público se encontraba en los barrios marginales, a los grupos les bastaba un simple espacio para desplegar la obra a partir de unos ocho metros cuadrados que siempre encontraban disponibles en escuelas, salones

comunales o los recintos propios del ICBF. Entre los años 2013 y 2015 La Libélula Dorada realizó 523 funciones en 19 ciudades del país, a las que asistieron 120.217 espectadores. Armenia, Bucaramanga, Cali, Bogotá, Barranquilla, Santa Marta, Cartagena, Ibagué, Manizales Pereira, Tunja y Popayán fueron algunas de las ciudades visitadas por la compañía de títeres.

Los hermanos Álvarez recuerdan esta experiencia:

Con el auspicio del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar y la Fundación PLAN, que trabaja por los derechos de las niñas y los niños, realizamos una obra de títeres, en contra del autoritarismo y el maltrato infantil, que es un flagelo de violencia intrafamiliar que crece y se ensaña contra los más vulnerables y los más débiles, en todas las grandes ciudades del país. La cobertura de esa acción cultural fue bastante amplia y gozó de muy buena aceptación por parte de la población afectada. Ese es un ejemplo claro de una pedagogía de la imaginación y de la dramaturgia de los sentimientos y de sus beneficiosos alcances sociales, cuando van acompañadas de arte con calidad y buena voluntad política.

Aunque el niño no lo advierte de una manera directa, intuye que las marionetas, títeres y muñecos que ve en el escenario se parecen a él mismo y a la gente de su entorno. Si no fuera así, no tendríamos historias que contarles y ni siquiera valdría la pena intentar contárselas. Cuando asistimos a la representación de las obras de La Libélula Dorada, encontraremos representadas situaciones creadas por medio de la fantasía como fábulas o bien reflejos directos de la vida real. Esto último sucede con *La vida es un carnaval*. El cuadro del que deriva esta obra parece una fotografía tomada de una familia real, mal avenida, en cualquier rincón de Colombia.

Iván Darío Álvarez
Escobar compartiendo
con los niños al finalizar
función con la Funda-
ción PLAN. Año 2013.
Fotografía: Archivo
particular



La vida es un carnaval

ANTES QUE COMIENZE EL DESARROLLO DE LA OBRA *LA VIDA ES UN carnaval*, asistimos a la introducción o la presentación, para usar el término aristotélico. El escenario se ilumina y encontramos a una niña y un niño, Lili y Lolo, jugando a las escondidas. Pero el juego pronto termina. Los niños, inconstantes, quieren cambiar de juego. Intentan con los carros y chocan de nuevo. Las desavenencias los separan. Sería mejor volver a casa, pero Lolo no quiere. ¿Por qué? Porque la vida con sus padres se ha vuelto muy difícil.

Presentación para una
comunidad indígena en
Leticia, Amazonas.
Fotografía: Archivo
particular



Los muñecos representan a los niños y los niños representan su propio drama. Esa desdicha familiar tan común entre nosotros, los colombianos. Comienza el nudo o la complicación, donde se construye el tratamiento del tema de la obra, la crítica a la violencia intrafamiliar que ha de llevarnos hasta un desenlace. ¿Cómo ser fiel a esta realidad sin llevar su representación con los muñecos a la caricatura o al patetismo en un teatro de títeres? ¿Cómo preservar su verosimilitud sin desvirtuar o falsear lo que se quiere mostrar y a la vez prescindir del mero documento? La respuesta a esta inquietud la da *La Libélula Dorada* mediante una fórmula que resulta simple, obvia y verdadera: mediante la justeza de los diálogos y su exacta correspondencia con la realidad en un contexto de viva expresión en las características de los muñecos.

Sabe el dramaturgo, sin embargo, que camina sobre una cuerda floja y por lo tanto debe mantener un difícil equilibrio. Se puede caer tanto en el melodrama como en el dolor complaciente. Entonces elige una forma artística superior que recuerda a Samuel Becket y las propuestas del teatro del absurdo. El niño y la niña están separados el uno del otro. Lo que oímos son sus pensamientos aislados, sus monólogos sombríos y fragmentados.

LOLO

Papá casi nunca está con nosotros.

LILI

Mamá nos regaña todos los días.

LOLO

Papá llega siempre tarde a casa.

LILI

Mamá se pone brava y le reclama.

LOLO

Papá y mamá otra vez se gritan por la plata.

LILI

Él la mira feo y le ordena que se calle.

LOLO

Una vez mamá empieza, no se calla.

LILI

No me gusta lo que pasa.

LOLO

Él, como tantas veces, la golpea.

LILI

Papá otra vez borracho.

LOLO

Él la regaña y le dice groserías.

Un lugar común, sin duda. Pero un lugar común sin hipocresía, tan necesario para ser mirado todos los días como reflejo doloroso en un espejo sin deformaciones. Un reflejo que nos devuelve la imagen escueta, bajo una luz cenital, de la soledad y el abandono. La escena termina con la irrupción inesperada de un nuevo personaje.

LOLO

Quisiera que papá y mamá no se peleen.

LILI

Quiero que se quieran.

LOLO

Quiero vivir en paz.

LILI

¿Será que todo tiempo pasado fue mejor?

LOLO

¿O será que todo tiempo futuro será peor?

(En ese momento, como por arte de magia, aparece el viejo Cronos, el duende del tiempo.)

El viejo Cronos les promete llevarlos al pasado atravesando el túnel del tiempo. Viajan con pasos cautelosos. Pero, ¿por qué hacerlo? —pregunta el niño.

CRONOS

Para no repetirnos.

LOLO

¿Cómo así, señor Cronos?

CRONOS

Para no cometer viejos errores.

LOLO

¿Por qué no es bueno repetirlos?

CRONOS

Para aprender a vivir mejor.

Una vez en el pasado, a Cronos le gustaría saber qué lugar quisieran visitar. A Lolo solo se le ocurre decir que le gustaría ir al colegio. La experiencia les resulta cruel y decepcionante. Cuando están decididos a pedirle al viejo Cronos que los transporte de nuevo al presente descubren que por allí anda trasegando Susana, la abuela, a quien se le presentan los niños. Pero la abuela los confunde con sus propios hijos, Joaquín, el padre de Lili y Lolo, y Serafín un tío. Entonces tendrán la oportunidad de descubrir cómo fue la infancia de su propio padre, Joaquín, que es el vivo retrato de la de ellos mismos. El abuelo fue un hombre borracho que le pegaba a su mujer, un matrimonio que tenía un hijo al que ahora Lolo y Lili encuentran llorando.

JOAQUÍN

¿Es que nunca han visto a un niño llorar? ¡Muchos sapos!

LILI

Nosotros también lloramos.

JOAQUÍN

¿Ah, sí? ¿Y por qué?

LOLO

Porque a nosotros también nos pegan y nos maltratan como a usted.

JOAQUÍN

¿Y a ustedes quién les pega?

LOLO

Pues mi papá. O sea, usted cuando sea grande.

El padre les relata un episodio doloroso de su vida en familia, con sus padres, cuando era pequeño, son los mismos maltratos, los mismos castigos, idéntica la incomprensión. Pero ya ha llegado el momento de regresar al presente.

¿Entonces esos comportamientos se heredan o, mejor, se reproducen de padre a hijo? Esta es la tesis central de la obra y el mensaje va dirigido por partes iguales a padres e hijos. Su finalidad es invitar a los primeros a que rompan la cadena y pedir a los niños que comprendan el sufrimiento del padre. El dramaturgo utilizó esta forma del cuento fantástico del viaje en el tiempo porque es la manera más creíble para el niño y a la vez constituye un recurso admisible para el adulto. Y aunque no le quita a este la responsabilidad de su conducta, alivia su culpa al señalarle una determinación exterior a su voluntad. Es un principio para liberarse del peso del pasado y de la culpa, para avanzar ahora más libre por su propio camino.

Lili en función.
Fotografía: Archivo
particular



Después de haber vivido el pasado de su padre, los niños comprenderán que ese viaje habrá sido como un sueño, como una lección y que lo que realmente cuenta es el hoy, que es el único día para nosotros. Ahora están preparados para enfrentar el presente. Como si regresaran de un largo viaje o de una enfermedad, algo en ellos habrá cambiado, pero la realidad circundante parece ser la misma. El padre malhumorado, la parranda que lo espera, el encuentro con el buen y viejo amigo, Arcadio, que lo aconseja sin mayores esperanzas, la intransigencia y el derrotismo.

Joaquín anda perdido por el mundo y su familia aguanta y aguanta. En medio de las tinieblas, de un destino que parece arrastrar sin remedio, Joaquín tiene un furtivo y aparentemente irrisorio encuentro. Un perrito herido le sale al paso y le ladra lastimeramente. “¡Chite, perro! ¡Chite, perro!”, le espeta el confundido Joaquín. Pero el perrito no se aparta. Insiste tanto en caminar a su lado, que por fin el padre de los niños termina aceptándolo. A un lado del camino tropieza con el pequeño Nacho que juega al naufragio. El niño rescata a Tomasita, su muñeca, de las aguas turbulentas. Es una clara y explícita trasposición de la madre del niño. Un juego inocente, pero significativo. Cuando Nacho, el hijo de Arcadio, se encuentra a Lolo y Lili, estos le piden que les enseñe su muñequita. Nacho por fin accede.

NACHO

Está bien, pero no me la toquen. Se llama Tomasa.

LOLO

¿Y por qué le gusta tanto, Nacho?

NACHO

Porque Tomasa todos los días me dice cosas lindas. Es

como si ella fuera mi mamá. Nunca me dice malas palabras, no me pega, ni me trata mal.

LILI

¿Cómo la consiguió?

LOLO

¿Y cómo hizo ella para llegar?

NACHO

Yo creo que bajó de las estrellas, y como es tan chiquita se mete en el bolsillo de mi camisa, junto al lado del corazón.

LILI

Yo quiero tener una igualita.

NACHO

¿Así de negrita?

LILI

Sí, porque es muy bonita. ¿Me la regala?

NACHO

Mejor dígale a su papá que le regala una.

LOLO

Mi papá nunca nos regala nada.

¿Cómo les puede regalar algo el padre, si no tiene vida más que para sus preocupaciones, sus desvaríos y sus parrandas? ¡Y ahora con ese perro chandoso siguiéndole los pasos! Va de regreso a casa. Pero allí su esposa, Carmen, ha recibido visita de

doña Ruquita, una vecina tan maltratada como ella. Un drama semejante al suyo, si no peor. Los espectadores, los padres con sus hijos pequeños, fueron a ver un espectáculo de títeres.

De pronto descubren que los muñecos los representan a ellos, si no a ellos mismos con todas sus circunstancias particulares y sus peculiaridades, al menos los aproximan a cierta idiosincrasia. Habrán reconocido que algunos de sus gruesos trazos corresponden a su propia experiencia, y si no fuera la propia, será la de vecinos, parientes o amigos. De eso pueden estar seguros. La obra despierta recuerdos y sensaciones desagradables y probablemente abrirá viejas heridas. Pero tiene un fin más allá que el de brindar un trago amargo a los asistentes. Ha de servir tanto de purgativo, como la catarsis del teatro griego, a la vez que también dejará lecciones necesarias para ser aprendidas.

Don Joaquín ha vuelto a casa sin que el perrito se le haya despegado de su lado. Ese encuentro ha obrado una transformación en el padre severo de los niños. Los espíritus lúdicos de La Libélula Dorada, revoloteando en el aire, se han encarnado en nuevas y dulces figuras. Joaquín recapacita, reconoce sus errores, pide perdón a su esposa y a sus hijos. Llegó el momento en el que en adelante todo debe cambiar.

La vida es un carnaval.
Año 2014. Fotografía:
Archivo particular



La obra *La vida es un carnaval* lleva un título algo irónico, porque hemos asistido a una crónica agrídulce de descomposición familiar en donde, aunque con final feliz, el padre de los niños ha sido protagonista de episodios desdichados, sin medir las consecuencias que su comportamiento podría tener sobre el futuro de los pequeños tan severamente castigados con su errática conducta.

La peor señora del mundo

ES CLARO QUE EL TEATRO DE TÍTERES NO ES UN ARTE REALISTA. LOS NIÑOS y los eventuales adultos a los que está destinado entrarán mejor en el juego que se les propone si las figuras tienden a la exageración, a la extravagancia, al remedo o a la caricatura. Los propios niños, expertos en el arte de la imitación, conocen bien el doble oficio y la agudeza de estas figuras. Sirven tanto para la burla como para elpreciado recurso del mimetismo.

Para ser otro, digamos, un mago, El Llanero Solitario, o un pirata necesitan echar mano de la exageración del gesto, la in-trepidez del movimiento y de la impostación de la voz. Todo eso se ve en el escenario y lo que allí se contempla son construcciones complejas y terminadas de la gran variedad de intentos que en sus juegos los niños apenas convierten en meros bocetos de un arte para ellos imposible. Lo que en su imaginación han sido simples ensayos y esbozos, el teatro de títeres se los entrega como un regalo completo para su ilimitada curiosidad.

No es que el equivalente del juego sea el teatro de títeres, porque en aquel gobierna la plena subjetividad del niño en donde es amo y señor, como lo vemos en *Los espíritus lúdicos*. En el teatro se representa algo que no somos, pero nos recuerda que vivimos en un mundo lleno de posibilidades, al tiempo

que nos dice que en él podemos reconocer las dificultades que simbolizan los peligros que nosotros mismos podemos correr como lo experimentamos a lo largo de esa aventura que corren los personajes de *La peor señora del mundo*.



Iván Darío Álvarez y Tobías. Fotografía: Carlos Duque

Esta pieza de La Libélula Dorada es una adaptación para el teatro de títeres realizada por Iván Darío Álvarez sobre el cuento del mexicano Francisco Hinojosa. La obra explora, con aparente ingenuidad, los límites entre la comicidad del absurdo y el terror malvado. A la vez compone un cuadro vigoroso y animado de una conmovedora comunidad

sometida por esa figura tan amenazante y grotesca como es la peor señora del mundo. El pequeño espectador sentirá que es llevado de un peligro a otro aún más cruel, en un vaivén sin descanso, hasta cuando el ingenio, y no la fuerza, se presente como recurso salvador.

Al comienzo de la obra la noche aún abraza las calles del pequeño pueblo. De lejos se oyen gritos y quejas. Con el pasar de las primeras horas del día la luz ilumina la calle solitaria. Estamos ante una casa de dos pisos con dos puertas y cuatro grandes ventanales. La casa parece dormir. A sus lados se levantan sendas residencias un poco más modestas. Se trata de un barrio pintoresco, llamado Turanbul, que si alguna vez fue alegre, a juzgar por los llamativos colores de sus casas, ya no lo es más. Por aquella calle principal camina de prisa un niño que huye. El pequeño es despiadadamente perseguido por una señora furiosa, armada de un garrote. Luego cruzan dos viejos amigos caminado con cautela, vigilando a su alrededor. Desconfían de algo que sucede en la cercanía. En seguida aparece un bizarro personaje, embozado bajo una luz mortecina y encima de él pasa un ave que sobrevuela la escena. El pajarraco se encuentra con ese personaje embozado, quien extrañamente lo protege. El pájaro es el Narrador quien nos contará la historia de la peor señora del mundo, una malvada mujer que ha de vivir precisamente por allí, a lo mejor a la vuelta de la esquina.

Esta va a ser la historia de sus amenazas, su crueldad sin límites, de sus enfrentamientos con la gente del pueblo y de su derrota, que ella, muy equivocada e irónicamente, tomará por victoria. Aquí está la moraleja o, mejor, una de las moralejas de la historia. Porque la obra, sin pretender ser una pieza didáctica, no puede sustraerse a la modesta complicidad que el pequeño espectador establece con las pobres gentes del pueblo, sus víctimas.

Y como nadie escapa de las afiladas garras de la peor señora del mundo, el Narrador también caerá bajo la tiranía de

sus suplicios. La señora Margot, como se llama la peor señora del mundo en la adaptación de *La Libélula Dorada*, se muestra muy disgustada con el Narrador porque él no se callará nada sobre su maldad. Y esto es lo que el ave nos relatará.

El hijo de doña Margot, Tobías, busca a su madre.

TOBÍAS

(En off.) Mamá. ¿Dónde estás?

MARGOT

Aquí estoy, hijito imbécil.

TOBÍAS

(Entra) Mamá, hoy es el día más feliz de mi vida.

MARGOT

¿Y eso, por qué, Tobías?

TOBÍAS

Porque hoy no me porte mal ni me saqué un uno en el colegio.

MARGOT

¡Ah! ¡No! ¿Y entonces?

TOBÍAS

No tendrás que zurrarme como todos los días porque me saqué un diez en matemáticas. ¡Mira!

MARGOT

¡Y eso a mí qué diablos me importa! *(Toma el cuaderno de calificaciones y golpea con él a su hijo.)*

TOBÍAS

Pero, ¿por qué me tratas así, mamá?

MARGOT

¿Por qué va a ser? Porque soy su mamá. Y ahora no me llores si no quieres que me enoje de verdad.

TOBÍAS

No mamá. No lloro por eso.

MARGOT

¿No? ¿Entonces?

TOBÍAS

Porque tengo hambre. Hace dos días que no me das de comer por sacar malas calificaciones.

MARGOT

¿De verdad? ¡Qué descuido! Lo siento, hijo. Qué mala madre soy. Aquí está tu comida y espero que no me ladres más. *(Le da una lata de comida para perros.)*

TOBÍAS

Mamá. ¡Otra vez comida para perros!

MARGOT

No me conteste. ¿Por qué mejor no te callas? *(Le propina un golpe.)*

TOBÍAS

Mamá, no te preocupes, ya se me quitó el hambre.

MARGOT

¡Ah! ¡No! Tienes que alimentarte. Te comes todo o si no, dormirás colgado de las patas en el gallinero, hasta que vuelvas a ladrar de física hambre.

No será frecuente encontrar madre tan desalmada como la peor señora del mundo. Pero el dramaturgo ha de ser consciente que escenas como esta, aunque muy atenuadas, aluden a comportamientos exasperados, habituales entre madres e hijos. Lo que, dicho sea de paso, convierte a esta en una pieza inconveniente para ciertas progenitoras de “carácter fuerte” que pueden verse reflejadas en ella. La exageración de los trazos en la caricatura —y aquí solo bordeamos la caricatura— no es más que una forma entre cómica y grotesca de trazar un cuadro alusivo a una situación, o a unas características humanas fácilmente reconocibles.

Aquí, como en toda caricatura, el autor se ha encargado de exagerar los trazos de su personaje malvado, precisamente para que aparezca como tal. En la fabricación de los muñecos y en la puesta en escena, el director ha seguido esta misma tendencia, de manera que doña Margot luce deformada por su fealdad moral.

Es un estilo gráfico que vacila entre la comicidad de la aberración y el terror que su aspecto puede producir. Para mantener activa la potencia de sus críticas implícitas, la obra de títeres no avanza sobre el terreno de la parodia, ni de la sátira, pues busca una identificación, si no realista, sí verosímil en el tratamiento de las situaciones que pueden comprometer rasgos sociales y culturales que pocos autores se arriesgan a tratar. Más que ridiculizar a la antagonista, aquí el efecto de la escena se dirige a la sanción social de la señora, pero también a la protección del niño víctima de las desalmadas invectivas de la mujer.



César Santiago e Iván Darío Álvarez Escobar. Fotografía: Milton Ramírez

El planteamiento del desequilibrio generado por el abuso del poder, un tema recurrente en la dramaturgia de *La Libélula Dorada*, ha sido aquí escenificado en una diversidad tal de situaciones, que, debido a su incumbencia en tantos ámbitos, implica una crítica generalizada de la sociedad entera. La superioridad manifiesta de la dimensión adulta sobre la infantil crea una distancia insalvable entre la mujer y el niño donde, al no ser posible ninguna forma de mediación, la relación solo puede sobrevivir reduciéndose a uno de sus términos: represión. Queda claro para el espectador que la debilidad y la vulnerabilidad del niño lo sitúa bajo la mirada de indulgencia con que ese público protege al pequeño indefenso.

Y aunque en adelante no lo libre del ataque de la peor señora del mundo, al menos usará contra esta el mecanismo de la burla y la risa, atribuyendo a su deformación y fealdad los

excesos de su brutalidad, sin tener que pasar por el dolor que implica apiadarse del pequeño con el cual se identifica.

Si la estética de la extravagancia, de la exageración y deformación de los muñecos ha sido concebida para la risa en esta obra, la figuración de la protagonista no está ceñida a este papel. Develando su aparatosa ruindad, el dramaturgo ha renunciado al mecanismo de la simple burla como activador de lo cómico. La risa que producen las diferentes escenas de la obra parece provenir de estratos más profundos, del inconsciente, precipitada más por el temor, como mecanismo de defensa, que por la discordia o la complacencia.

Esas, la risa, el miedo, el temor, la aprehensión, la tristeza, la pena, son en el espectador formas de reaccionar, de expresar momentáneamente sensaciones y sentimientos negativos movilizadas por un mecanismo dramático que parece invariable: la ironía.

ESCENA III

(Entra Toño, un policía.)

TOÑO

Doña Margot, quiero que sepa que vengo en nombre de la ley y de todos sus vecinos y debo advertirle que si usted sigue tratando a su... *(La señora lo golpea y el policía sale disparado por los aires.)*

TOBÍAS

Mamá, has tratado a Toño peor que a una... *(Viene una cucaracha y ella la aplasta.)*

MARGOT

A mí no me da órdenes ni tan siquiera la policía. Aquí se hace lo que yo quiera. Así que es mejor que te vayas a

dormir, si no quieres probar un somnífero de efecto inmediato. (*Le muestra su mano amenazante.*)

TOBÍAS

No es necesario, mamá. Que pases muy buena noche.

MARGOT

¿Qué esperas?

TOBÍAS

Solo un...

MARGOT

¿Qué?

TOBÍAS

Un beso.

MARGOT

Qué tierno. Te daré algo mejor. (*Le da un zurrón.*) ¿Cómo es que se dice?

TOBÍAS

Gracias, mamá. (*Sale.*)

Aterrorizados los habitantes del pueblo deciden abandonarlo ante los embates de nuevas brutalidades de la peor señora del mundo. Nadie se salva de la desbandada, nadie queda a quien zurrar, ni siquiera Tobías, su hijo, la primera de sus víctimas. Abandonada por todos, desesperada, la mujer escribe una melosa carta dirigida a los que se fueron. Pide perdón, promete cambiar y rehacer su vida como persona bondadosa.

Envía su misiva con la maltratada paloma mensajera. El mensaje lleva de vuelta a la gente a su lugar. Incautos, Tobías y don Genaro son los primeros en recibir una sorpresa. Doña Margot no solo los zurra, sino que pide que lo hagan con ella. Don Genaro proclama el drástico cambio ante todo el pueblo. ¡La mujer se curó de su mal! Y todos le creen. Pero los planes de la vieja son otros: construir en la noche una gran muralla en torno al pueblo para que nadie pueda escapar. Al amanecer, la ciudad está amurallada. Y doña Margot, con sus pobladores cautivos, se prepara para nuevas embestidas. Aterrados, buscan una salida, pero ninguna está a la altura del enemigo. Alguien propone urdir un engaño. Otro dice que la vieja nunca caerá en eso. Don Genaro se adelanta y afirma que sí podrán engañarla. Que presten atención a su plan.

Don Genaro y doña Griselda, personajes de la obra *La peor señora del mundo*. Fotografía: Milton Ramírez



Aquí la historia da un giro. Comprendemos que el relato de humor y crueldad no solo es un mecanismo de diversión, también y, sobre todo, es la representación de un mundo en conflicto entre la autoridad, la brutalidad, el miedo y la obediencia. Liberarse del yugo de la tiranía implica audacia, astucia e imaginación. Ir al

corazón de la maldad y allí asestarle un golpe mortal. ¿Pero cómo? No como venganza. Más bien, como engaño para el malvado.

TOÑO

A esta señora no hay quien la engañe. Ni siquiera Tobías, que es su hijo, es capaz.

DON GENARO

Sí podemos. Es muy fácil. Cuando ella nos zurre vamos a darle las gracias. Si nos muerde, le pedimos que lo haga otra vez. Si nos patear, le decimos que es lo más delicioso que hemos sentido en la vida.

Como todos están de acuerdo con la estrategia, comienza un nuevo ciclo de absurdos, desatinos y diversión para el público. La risa se disocia del miedo. Comienza con la rebelión del hijo.

ESCENA XII

(Tobías ve a su mamá dormir. Teme despertarla, pero se decide y lo hace.)

TOBIÁS

Madre, qué pena despertarte, pero ya me comí toda la bolsa de concentrado para perros. ¿Me podrías dar más? ¡Está deliciosa!

MARGOT

¿Qué? ¿Acaso no te disgustaba? Lo que te voy a dar es esto. *(Lo zurra.)*

TOBÍAS

¡Ay! ¡Ay! ¡Qué rico! Gracias, mamita bendita. ¿Podrías por favor darme otro buen zurrón?

MARGOT

No. ¿Qué dices?

TOBÍAS

Por favor, aunque solo sea uno ¿Sí? Unito. Aquí en la cabeza, en donde más duele.

MARGOT

No, tú no mereces un premio así.

TOBÍAS

Pero, mami, ¿es que no ves que me gusta? Ven, dame uno más para que tu hijo sea feliz.

MARGOT

Atrás, no te voy a dar ese gusto. Mejor me largo. No te soporto más. (*Sale.*)

TOBÍAS

¡Ufff! Cómo pega de duro, pero no me hizo llorar. ¡Lo logré! (*Sale.*)

El genial trastocamiento de los valores lleva a la vieja a dar gusto y placer a sus semejantes como si se tratara de infligirles dolor y maldad, con lo que se introduce en el relato la idea del enloquecimiento de esos valores como método para salvar la convivencia, lo que sin duda resulta hilarante. La bendición como agresión y la bondad como castigo, probablemente

llevarán a la vieja a mirarse en el espejo desquiciado de su inexistente victoria. Extraños caminos tiene la bondad para llegar a su meta. Se ha operado la recuperación de la vida buena en la sociedad una vez dominadas las fuerzas del mal.

Que la interpretación sea tan obvia no la hace menos verdadera. De lo individual a lo social, el cuento señala en los lazos de la solidaridad, primero, un refugio, y más adelante, una estrategia para vencer el miedo. Se hace comprender al público que *si* una persona es buena y correcta y le hacen daño se ve obligada a imaginar un modo de defenderse. Ya no se trata de matar a la bruja, sino de derrotarla con las armas de la inteligencia, que ella desconoce.

Esta idea está al alcance de la mano del pequeño espectador. Pero, más allá, una vez despertados de la pesadilla donde gobierna la peor señora del mundo, encontramos la contracara del relato, lo que los habitantes del pueblo han conquistado: solidaridad y altruismo.

Dos hermanos

CON EL ABUNDANTE MAQUILLAJE QUE USAN PARA TRANSFORMARSE EN personajes teatrales, tal como aparecen en las obras que han montado, la semejanza entre los hermanos Álvarez es evidente. Sin ese maquillaje, en los rasgos sobrevive el parecido natural de sus rostros. Como si, por una parte, no quisieran diferenciarse demasiado de los personajes de ficción y, por otra, buscaran provocar la semejanza del uno con el otro, los “Libélulos”, como se les llama cariñosamente, han acentuado su parecido natural con el uso de su pelo largo, ya canoso, que abundante brota como cascada de plata de sus respectivos sombreros negros, que en pocas ocasiones se quitan de encima.

No es que quieran prolongar en la realidad una fantasía, la de los héroes de sus obras. Son demasiado serios con su trabajo como para eso. Más bien, es como si buscaran que su propio ser, su carácter, la manera como ellos se ven a sí mismos y se encuentran en el mundo, se encarnara de pronto en esos personajes de los cuentos donde son protagonistas. Dicho por Arturo Guerrero: “Cesar Santiago e Iván Darío Álvarez (...) se consagraron a títeres y muñecos e incluso se camuflaron en personajes de sí mismos, con sus barbas cónicas, sus blancas melenas adolescentes, sus sonrisas sin tregua por la calle...”.

Suelen aparecer con sus abrigos, sacos y sacones encima como si protegerse del frío fuese una necesidad permanente. Lo oscuro de su vestimenta habitual contrasta con los vivos y encendidos colores del vestuario teatral así como con su humor siempre a flor de labios. Frente a ellos resulta difícil imaginar que, si no hubieran abrazado la profesión de titiriteros, a qué otro oficio podrían haberse dedicado.

No es que quien se los encuentre de casualidad en la calle tenga que pensar “ahí van unos titiriteros”, sino, más bien, que, una vez conocida su profesión, ese transeúnte tendrá que admitir que quien hace el reparto de los papeles de los seres de este mundo rara vez se equivoca. Uno es el destino.

Los hermanos Álvarez desde siempre han sido demasiado responsables con su oficio como para ofrecer algo menos de lo que pudieron cosechar a lo largo de los 40 años de su fructífera carrera. Su espíritu de solidaridad y afecto, de lucha e inconformismo, de creatividad e imaginación, no es el propio de unos jubilados que tras largos años de trabajo y creación artística estuviesen pensando en un merecido retiro. Como ayer, hoy ven que en el horizonte se cruzan muchos caminos que invitan a ser transitados hacia nuevas metas, próximas o lejanas, que son, como antes, soñadas utopías.



César Santiago e Iván Darío Álvarez. Fotografía: Carlos Duque

Agradecimientos especiales de los hermanos Álvarez

LA VIDA DE LA LIBÉLULA DORADA DURANTE OCHO LUSTROS DE TRASEGAR creativo, jamás habría sido tan fructífera si César e Iván Darío (los dos pilares iniciales de esta gran aventura) no hubiesen contado con la presencia variopinta de toda suerte de cómplices y, de una u otra forma, cada uno de ellos, desde sus quehaceres diversos, se constituyeran en un eslabón enriquecedor de una tarea artística y una historia colectiva. Sin duda, nada en la vida se construye sin el impulso y la fuerza de la ayuda mutua y, mucho más, tratándose de un proyecto marginal y utópico como lo es el teatro de los títeres que,

como toda quimera, necesita de un alma generosa y soñadora. Gracias a esa savia solidaria, La Libélula Dorada, mantuvo su vuelo firme y constante, para poder afrontar los riesgos y las dificultades propias de su devenir creador, en un país minado por la ceguera política, la ignorancia cultural, la penuria económica, el arribismo narco destructor o la barbarie fratricida de la guerra.

Queremos dar nuestro más sincero y sentido agradecimiento, a todos los que aportaron su sudor, su esperanza, para que el barco de Utopía nunca se hundiera, permaneciendo vivo y luminoso en la memoria de niños, jóvenes y adultos, a lo largo no solo de nuestra geografía, sino también de una buena parte del planeta.

Damos gracias a Manuel Martínez, excabo del Ejército Nacional, quien abandonara su uniforme de la patria guerra, para entregarse mejor a forjar la paz a través de la cultura y el arte, junto a César e Iván, al fundar un sueño común como La Libélula Dorada, estando en la Escuela de Títeres de Colcultura, y hacer parte del elenco de la obra *Préstame tu sombrero* o de la primera versión de *Los héroes que vencieron todo menos el miedo*, obra que, por la oportuna iniciativa de Manuel, hizo su debut en un jardín infantil del sur de Bogotá. Experiencia inolvidable que sirvió de trampolín para que, a partir de allí, Manuel, en compañía de Iván, se fueran por muchas escuelas de la ciudad, decididos a convencer a los maestros de la gran importancia del teatro de muñecos para el desarrollo de la imaginación en el ámbito educativo.

Damos gracias a nuestros maestros de la Escuela de Títeres, por sus valiosas enseñanzas. A Gabriel Esquinas (Q.E.P.D.), por su apoyo incondicional, por su amor al arte y a la pedagogía, por su espíritu libertario, por su fe en jóvenes entusiastas como nosotros, por su risa abierta, fraterna y amable. A Carlos Bernardo Gonzáles, artífice del grupo de teatro de

muñecos Biombo Latino y fundador de la Escuela Nacional de Títeres, quien, con su ingenio plástico y técnico, posibilitó el creer como pocos en el teatro de los títeres en nuestro país. A Guillermo Méndez e Iván Cardozo, integrantes también del fabuloso cuarteto del Biombo Latino, quienes con su ejemplo creador nos mostraron el camino de un oficio bello, al que hemos rendido desde entonces tan fervoroso culto.

Agradecemos a nuestros compañeros más entrañables de La Escuela Nacional de Títeres, a Jairo Alemán (alias Rompe Pechos), al alucinado Silvino Arturo Carrasco (Q.E.P.D.), a Jairo Ojeda, inigualable trovador infantil; a Manuel Martínez, el desertor, con quienes fundamos El Quintentón e hicimos la creación colectiva *Préstame tu sombrero*, la que el maestro Gabriel Esquinas alentó, orientó y dirigió.

Damos gracias a Jairo Ojeda por crear y obsequiarnos la canción de La Libélula Dorada, la que gracias a su encanto poético se convirtió, a lo largo de todos nuestros años, en nuestro más sagrado himno infantil.

Agradecemos a nuestros queridos maestros de La Escuela de Pedagogía Artística de Colcultura. A Antonio Camacho Rugeles, amigo y pintor ácrata, a quien la infame guerra borró de nuestra geografía, pero nunca de nuestro recuerdo; a Carlos Rojas Neira, amigo pintor y hombre de teatro, quien siempre nos alentó con su apoyo fraterno y además forjó nuestra imagen corporativa con el símbolo de una libélula, diseño que hasta la fecha conservamos no solo con especial gratitud, sino como escudo de nuestra fe en la imaginación, y también por afiches de festejo que no se olvidan, o por la diagramación y la elaboración visual, que acompañó de manera grata a nuestra revista *Qvirópterus* (Manos Aladas), la cual, a pesar de tan solo dos números, sigue siendo la más bella revista especializada en el teatro de títeres que se haya hecho en Colombia.

Damos gracias a nuestros compañeros de La Escuela de Pedagogía Artística, en especial a Guillermo Forero (alias Memín), quien, como mago, payaso y titiritero, siguió la tradición circense de su padre, y nos acompañó durante un breve tramo de nuestra historia, posterior a Manuel, al que tristemente nunca más volvimos a ver. A la linda pareja de Luisa Mantilla y Raúl Cáceres, músicos del por aquel entonces famoso grupo folclórico de música de los Andes, llamado Chimizapagua, que también nos acompañaron un breve y sustancioso trecho, como músicos y titiriteros, en las diversas temporadas que hicimos de la primera versión de *La niña y el sapito o la unidad de los contrarios*.

Guardamos también especial gratitud a Jairo Ospina (Q.E.P.D.), hermano risueño, que atravesó su corta vida como mecánico, torero, mimo y titiritero, al que, gracias a Julio Ferro, conocimos, compartiendo cuatro intensos y fecundos años, creando *Las escobitas*, *El dulce encanto de la isla Acracia* o *Las sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio*, donde Jairo, como protagonista, personificó a un enamorado barrendero de un parque surreal, y con quien atravesamos el inmenso charco oceánico para deambular con nuestros bártulos, biombos y muñecos, como jóvenes juglares latinos, decididos a conocer el viejo continente europeo, hasta llegar al Festival de Títeres de Charleville-Mézières, la cuna de Rimbaud, pero, sobre todo, la meca obligada de los titiriteros del mundo entero.

Agradecemos también a Jairo Alemán (alias Boogie el aceitoso), actor, titiritero y videógrafo, antiguo y festivo compañero de la Escuela Nacional de Títeres, a quien, para nuestra fortuna, indujimos a conocer no solo como alumno de esa maravillosa experiencia pedagógica, sino también sedujimos para que formara parte de nuestro grupo La Libélula Dorada e hiciéramos puestas en escena como *Los espíritus lúdicos*, *Ese*

chivo es puro cuento, Los mensajeros del sol o Los cuentos de Ana Magdalena Bach, para la televisión.

En la foto: Jaime Cifuentes y César Santiago Álvarez Escobar.
Fotografía: Archivo particular



A Jaime Cifuentes, compañero titiritero de vieja data, integrante también de la Escuela Nacional de Títeres, quien tomó parte en el montaje de *Ese chivo es puro cuento*.

A Ramiro Alfonso Álvarez, sobrino adoptivo, muy apreciado y querido por sus múltiples talentos, a quien apodábamos Macgiver, el hombre estrella capaz de convertirse de aprendiz en maestro, en técnico de luces, en inventor de mecanismos para títeres, en carpintero, en mensajero, en taquillero, secretario, por supuesto, en titiritero, mano derecha, u hombre orquesta. Este gigante ser nos acompañó en el viaje de los muñecos, hasta que una paisita lo enamoró no solo de ella sino de su amada Medellín, pero no sin antes dejarnos llenos de gratitud, y ante todo de afectuoso orgullo por haber ayudado a forjar y consolidar nuestro hermoso sueño.

Damos gracias a Pedro Zapata, actor, titiritero y gestor cultural, quien desde la ciudad de Cali vino a formar parte de

nuestra tribu creadora, participando en los inicios de la gestación de *Ese chivo es puro cuento* y, sobre todo, fortaleciendo la parte de proyección y gestión de La Libélula.

Agradecemos de manera especial a Consuelo Méndez, la primera secretaria ejecutiva de nuestra fundación, quien con mano juiciosa y certera puso orden a nuestra improvisada oficina administrativa y a nuestros copiosos archivos, papeles acumulados y dispersos por la locura frenética de la velocidad del tiempo, aportando, además, junto a César, un norte y un destino hacia el ideal de una mejor proyección, que con buen tino y fortuna nos permitió recoger, para bien, los frutos artísticos cosechados mediante la celebración de nuestros primeros quince años, gestando la revista *Qvirópterus*, la publicación de la antología *Delirium Titerensis*, con tres de nuestras más destacadas obras, hasta lograr la consecución y construcción de nuestra actual sede, gracias al premio obtenido por nuestra labor cultural y felizmente otorgado por la Fundación Alejandro Ángel Escobar y los apoyos logrados por el programa de Salas Concertadas, tan oportunamente concebido por Ramiro Osorio, como primer ministro de Cultura de nuestro país.



En la foto: Néstor Niño, Javier Gámez e Iván Darío Álvarez Escobar.
Fotografía: Archivo particular

A Néstor Niño, amigo de infancia y adolescencia de Ramiro, quien nos prestara sus servicios como luminotécnico, mensajero, auxiliar de titiritero y últimamente como taxista, con la misma alegría, puntualidad y cordialidad de siempre.

Damos gracias a Ricardo Forero, titiritero y sombrista, por su participación en la segunda versión de la obra *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato*. De igual manera a Édgar Cárdenas, Víctor Pérez y Lucho Tangarife, titiriteros que también hicieron parte de algunas de nuestras obras de repertorio, ya sea como animadores o constructores.

Agradecemos en especial a Javier Gámez, filósofo, actor, titiritero y dramaturgo, quien durante tres nutridos lustros se convirtió en nuestro más adelantado pupilo, asistiéndonos como titiritero creador y aliado en varias puestas en escena, en casi todo lo más destacado de nuestro repertorio, en buena parte de nuestras giras y viajes, nacionales e internacionales, en filias y folias, en euforias, crisis, renacimientos y, ante todo, con profunda, comprometida y vigorosa hermandad titiritera.



Ramiro Álvarez, Consuelo Méndez e Iván Darío Álvarez en el solar donde fue construido el Teatro La Libélula Dorada. Año 1994.

Fotografía: Archivo particular.

Damos gracias, a todo el cuantioso equipo de la monumental y bizarra obra para adultos: *La leyenda de Sady Miton, alias el Puro*. A los titiriteros Fernando Rojas, Mario Escobar, Jhon Wilson Vásquez, Leonardo Rojas (quienes también participaron en la animación de los muñecos de Cenpro televisión en el programa de *Los reencauchados*, como parte del equipo de titiriteros de La Libélula Dorada), a Oswaldo Tirano, Emmy Lymms, Sandra Páez, Elizabeth Mora. A Gilberto Cerón, pintor que diseñó los bocetos originales de los personajes, a Carlos Bernardo Gonzales, titiritero que rediseñó los bocetos técnicos para su construcción. En la realización a Álvaro Cifuentes, escultor; Jazmín Beltrán, artista plástica; Marcela Riaño, artista plástica; Jorge Enrique Romero, titiritero; Carlos Bernardo Gonzales, Jaime Becerra, diseñador industrial. En el vestuario, Claudia Botero y Carmen Ortiz. En música, composición y dirección, Luis Pulido. Intérpretes instrumentales: Fabio Fuentes, en la viola, Victoria Eugenia Delgado, en el violín, Juan Carlos Gutiérrez, en el violonchelo y Luis Pulido, en la flauta. En la dirección y realización de video: Ana María Toro. En la edición: Mónica Mutis. Voz en *off*, al imitador y locutor Alirio Parra. En la animación en plastilina Édgar Álvarez y Danilo Sánchez. En iluminación y sonido: Fernando Castillo y Ramiro Alfonso Álvarez. En la producción: César Álvarez y Carmen Úsuga.

Agradecemos a artistas plásticos e ilustradores que, en el curso de nuestros montajes, nos aportaron sus afiches y diseños: Héctor Farfán, con los primeros carteles de *El dulce encanto de la isla Acracia* o las simpáticas ilustraciones, a manera de cómic, para la primera edición artesanal de la misma. Al pintor español Ignacio Spla quien, cuando vivimos en la antes hermosa Villa de Leyva de los años 80, nos obsequió de manera generosa el diseño del afiche de *Las sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio*. A Socorro Delgado, por los afiches

de *Los espíritus lúdicos* y *Ese chivo es puro cuento*, además del diseño y elaboración de las sombras para esta última obra, o la carátula de la revista teatral *Dimensión Educativa*, dedicada a La Libélula Dorada. A la fraterna pintora Sandra Páez, por sus bocetos de los personajes, pintura de muñecos, utilería y escenografía de la obra de piratas *El dulce encanto de la isla Acracia*. Al ilustrador infantil, cuentero y músico Alekos Forero, por sus coloridos diseños de los personajes de gatos, ratones y utensilios, así como su posterior pintura de la obra *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato*. Al pintor Luis Fernando Rodríguez, por sus diseños de los personajes de la obra de títeres para adultos *El romance de la niña y el sapito*. Al ilustrador que participó en la construcción de los muñecos y a la pintora española que nos ayudó a pintarlos. A la ilustradora argentina Eugenia Sussel, por sus inolvidables diseños de los personajes, escenografía y afiche de la obra *La peor señora del mundo*, y al pintor Daniel por darles color con su talentoso manejo del aerógrafo. Al titiritero, dramaturgo y diseñador, Alberto López de Mesa, por la concepción mecánica y visual de los personajes y la dirección en la construcción de las comparsas San José y Bacatá, nido de sueños. Al pintor Querubín Mora, en la pintura con aerógrafo de toda esa tropa de muñecos gigantes y carnavalescos.

La Libélula Dorada participando en el Festival Marioneta 2000 en el Teatro Tilingo de Caracas, Venezuela.
Fotografía: Archivo particular



Al pintor Federman Contreras, por la elaboración del afiche de esta última incursión en el teatro de calle. Al artista plástico Pablo Quiroga, por sus bellos bocetos de los personajes, la utilería y la escenografía para la obra para niños *Gárgola y Quimera*. A Zamira Páez, Cristian Jiménez, Carlos Riaño, Isis Flores, Alberto Martínez, por el diseño gráfico de afiches para los festivales de *blues* y *jazz*, danza contemporánea o el Festival Internacional de Títeres Manuelucho, que se realizan anualmente en nuestra sede. Al maestro de maestros, al pintor Antonio Samudio, por donarnos de forma tan especial y generosa la serigrafía *El payasito y la bruja zascandil*, en la que nos rinde tan afectuoso homenaje. Al gran pintor y grabador Alberto Rincón, por habernos ayudado a dotar para su venta a la obra del maestro en una bella carpeta de presentación, que incluye un hermoso texto del poeta Juan Manuel Roca.

Damos gracias a todos los compositores y músicos ejecutantes que han participado en las bandas originales de varias de nuestras obras, como el maestro Ernesto Díaz, director de la Orquesta Juvenil de Colombia, antiguo titiritero del Biombo Latino, quien, con caluroso aprecio, nos diera una poderosa mano en la selección de fragmentos de obras maestras de su rica colección personal, para darle unidad y ritmo sonoro al universo de la obra sin palabras *Las sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio*. O cuando compuso y ejecutó, él solo, a través de diversas pistas, cantando, tocando la guitarra, o el chelo, o inventándose instrumentos de juguete, así como haciendo los ajustes armónicos o textuales de las letras de las canciones, que inicialmente proponía Iván Darío, desde su concepción dramática. Ernesto Díaz no es solo un gran y talentoso músico, sino un ser dotado por musas traviesas con un gran sentido lúdico, a la hora de concebir una partitura acorde con la esencia vital del teatro

de muñecos. De igual manera queremos agradecer al dúo Iván y Lucía, con quienes realizamos una bella experiencia de un teatro musical con nuestros muñecos llamada *Pequeña ópera rock para dos anfibios*, con base en el texto dramático y las letras de Iván Darío, al cual su tocayo, Iván Benavidez, le compuso la melodía y ejecutó las voces en compañía de los títeres y Lucía Pulido, arrojando como resultado una conmovedora y divertida historia de amor, que a todo el mundo dejaba deliciosamente impactado. También no queremos dejar de mencionar, agradecer y celebrar, las canciones que compuso, cantó e interpretó en su guitarra, el cantautor Juan de Luque, en la serie para video de *Los mensajeros del sol* realizada para el Ministerio de Educación y el Convenio Andrés Bello, en donde Lucía también cantó, de manera comedida y especial, una arrulladora canción de cuna. Damos gracias al músico y cantautor nariñense Javier Apraez, quien de manera solidaria nos prestó su voz y su guitarra para interpretar para el radio teatro de la Radio Difusora Nacional de Colombia, donde su director, Fernando Orjuela, nos invitó a hacer una versión de nuestra obra *El dulce encanto de la isla Acracia*. En *Ese chivo es puro cuento* nuestra gratitud se hace extensiva a Josefina Severino, compositora que también impregnó de ritmo emotivo a esta singular pieza, en la cual el público infantil y adulto se involucra de forma total y en donde la música es un soporte dramático fundamental. Igual, allí contamos con la voz de Socorro Delgado, quien, con fino gusto y buen tino, nos sugirió a tan talentosa creadora y maravillosa persona. Y para cerrar esta ronda de merecidas y cariñosas gracias, queremos gratificar con ellas al maestro Néstor Lambuley, miembro fundador del colectivo musical Nueva Cultura, quien con La Libélula ha establecido un vínculo creativo muy riguroso, que se ha hecho cada vez más estrecho y fecundo, a través de las obras

y el tiempo. De ello dan fe la música original de obras ya clásicas de La Libélula Dorada, como *El dulce encanto de la isla Acracia*, *El romance de la niña y el sapito* o *La peor señora del mundo*, piezas en donde la música brinda un tono y un sello muy acorde y complementa, con vigor melódico, el alto sentido dramático de todas estas obras.

Agradecemos a las modistas que elaboraron en diversos procesos creativos nuestros vestuarios, a la señora Judith Mahecha (Q.E.P.D.) en *La rebelión de los títeres*, a Eduardo Wilches en *Ese chivo es puro cuento*, a Esperanza de Paez en *El dulce encanto de la isla Acracia*, *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato* y *El romance de la niña y el sapito*.

Al diseñador industrial Jaime Becerra, por su participación en *La leyenda de Sady Myton, alias el Puro*, en el diseño de algunos mecanismos en la construcción de los muñecos, en la estructura del barco y el biombo con rodachines en el montaje de *El dulce encanto de la isla Acracia*, en el biombo y algunos elementos escenográficos de *El romance de la niña y el sapito* y *Ese chivo es puro cuento*. Al arquitecto Felipe Hoyos y al diseñador Leonardo Mendéz, por la elaboración del biombo para la obra *La peor señora del mundo*. Al arquitecto Héctor Calderón, por su contribución al concepto espacial del Teatro La Libélula Dorada como sede permanente.

Damos gracias a los fotógrafos Juan Camilo Segura, Ernesto Monsalve, Carlos Lemus, Mauricio Esquerro, Enrique Patiño y Dagoberto Moreno, por poner su lente al servicio de las imágenes de nuestras obras, de las que ellos fueron memoriosos testigos oculares. A Carlos Duque, por su afectuoso homenaje visual a La Libélula Dorada en sus cuarenta años.

Al poeta antioqueño Rafael Patiño, por brindarnos con su ingenio las frases conmemorativas que hicieron relevante alusión a los quince y cuarenta años de La Libélula Dorada, así como por ayudarnos a bautizar la revista

Qvirópterus, en consonancia con nuestro ser alado. A Marcela Otero, por la diagramación y armada de las dos revistas de títeres. A Parmenio Angarita como editor. A Ricardo Arango Editores, Tres Culturas (Nicolás Hernández), Dimensión Educativa, revista de teatro *Gestus* y Librería Editorial Panamericana, por la publicación de algunas de nuestras obras más relevantes.

A los actores, titiriteros que participaron en la comparsa de la localidad de Teusaquillo San José, como Alberto López de Mesa, Camilo Cuervo, Iván Cardozo, Lucila Chica.

A los actores, titiriteros, constructores y zanqueros que participaron en la comparsa del distrito Bacatá nido de sueños, como Nayibe Páez, Zamira Páez, Rosmery Arias, Rebeca Castro, Alegría Castro, Carolina Torres, Carmen Elisa Moyano, Máximo Castro, Yesith Leyva, Lenin Gómez, Daniel Espitia, Felipe Negrett, Víctor Ávila, Diego del Castillo, estudiantes del colegio IPARM de la Universidad Nacional.

Agradecemos de todo corazón a todos los que han formado parte de la planta técnica y administrativa de la Fundación Teatro La Libélula Dorada. A las que han prestado sus servicios como secretarias en variadas épocas: a Alejandra Castañeda, Carmen Úsuga, Yodbana Muñoz, Ana Pavlova; a Julieth Bernal y Diana Figueroa en la taquilla. A Mireya Arenas como aseadora. A Iván Lozada como constructor de muñecos.

En la actualidad, a Luis Marrero, como titiritero, a Doris Santos, como jefe de prensa, Anabell Álvarez, como diseñadora y realizadora audiovisual, a Liliana Santos, como administradora, a Oswaldo Romero, como contador, a Edwin Sánchez, como luminotécnico y sonidista de la sala, a David Morales, a Camilo Rodríguez y Santiago Álvarez en taquilla, a Martha Zea como aseadora y acomodadora, a Juan Moreno y Hernán Flórez como vigilantes.

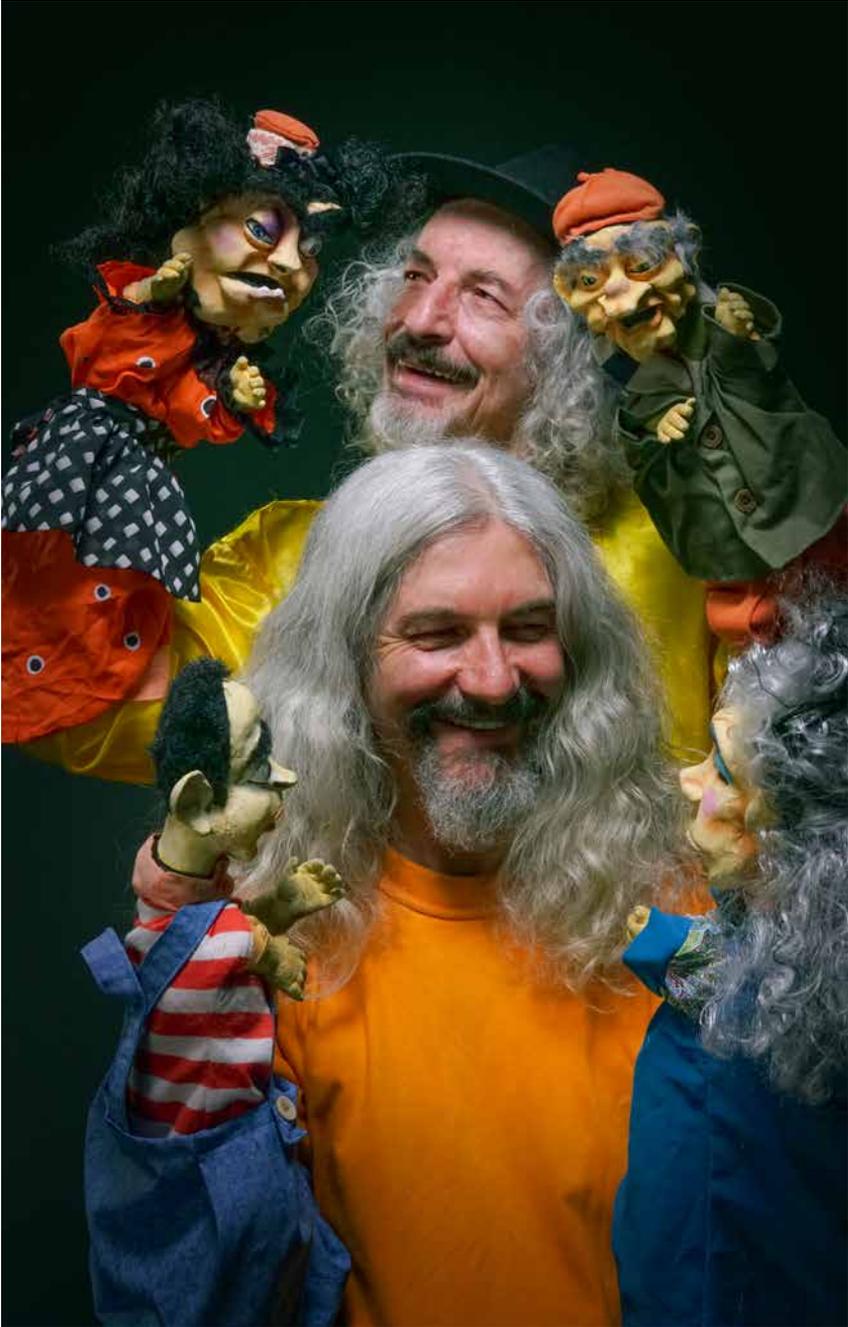


César Santiago e Iván Darío Álvarez Escobar. Fotografía: Enrique Patiño

Bibliografía

- Bettelheim, Bruno. (1976). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Libélula Dorada. (1985). *Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio*. Bogotá: Tres Culturas Editores.
- Libélula Dorada. (1987). *Pequeña ópera rock para dos anfibios*. Bogotá: Libélula Dorada.
- Libélula Dorada. (1991). *La leyenda de Sady Myton (alias el Puro)*. Bogotá: Ministerio de Cultura. Gestus, separata dramática.
- Libélula Dorada. (1991). *Revista Quirópterus*. Manos Aladas, Bogotá: Año 1. No. 1.
- Libélula Dorada. (1992). *Revista Quirópterus*. Manos Aladas, Bogotá: Año 2. No. 1.
- Libélula Dorada. (1992). *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato*. Bogotá: Libélula Dorada.
- Libélula Dorada. (1997). *Los héroes que vencieron todo menos el miedo*. Bogotá: Panamericana. Colección Primer Acto.
- Libélula Dorada. (1997). *El dulce encanto de la isla Acracia*. Bogotá: Panamericana. Colección Primer Acto.
- Libélula Dorada. (2000). *Delirium Titerensis*. Bogotá: Arango Editores.
- Libélula Dorada. (2014). *La peor señora del mundo* (adaptación del cuento de Francisco Hinojosa). Bogotá: Libélula Dorada.
- Libélula Dorada (s.f.). *La vida es un carnaval*. Bogotá: Libélula Dorada.
- Libélula Dorada (s.f.). *Los mensajeros del sol*. Bogotá: Libélula Dorada.

-
- Propp, Vladímir. (1998). *Morfología del cuento*. Barcelona: Akal.
- Rodari, Gianni. (2000). *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Buenos Aires: Ediciones Colihue/Biblioser.
- Vogler, Cristopher. (1998). *El viaje del escritor*. Barcelona: Ma Non Troppo.





Impreso en el mes de febrero de 2019
en los talleres de la Unión Temporal Idartes
2018 en Bogotá, Colombia.

