

Tomás y Staruska en la revivida tradición del mimo

Fernando González Cajiao

Quién sabe qué sinuosos caminos de maravilla haya recorrido la viejísima tradición del mimo europeo — heredero del romano y del griego — para llegar desde el Viejo Continente hasta el Nuevo, asimilar aquí algunos elementos autóctonos, y luego sobrevivir incólume al tiempo en un brillante florecimiento actual lleno de sorpresas y paradojas; o quién sabe — porque no parecen existir investigaciones detalladas sobre el tema — si el teatro de los mimos tenga también en realidad su firme antecedente en espectáculos precolombinos que hasta cierto punto sólo podemos presentir. En todo caso, el hecho extraordinario es que una buena tarde en Ibagué, Colombia, nos sorprendió en plena calle el ruido de los tamboriles y las campanillas con recuerdos feudales, los cuales anunciaban un espectáculo callejero llevado a cabo por tres “histriones” contemporáneos que bien pronto comenzaron a interpretar ante un público de ocasión una graciosa pieza pantomímica de su propia invención que llevaba por título *La historia de Jonás*.

Y así, de pronto, el tiempo y el espacio, los pueblos y las culturas, parecieron unificarse en un solo momento teatral, como si siempre hubieran coexistido las cosas y la gente, los países y los continentes, con estos eternos juglares. A pesar de que estábamos de pie, en esta calle incómoda y agitada, apabullada por el tráfico de automóviles y de peatones inquietos, no eran realmente necesarias las butacas acolchonadas de una sala de teatro. En efecto, para que prestáramos atención a la escena, eran más que suficientes estos extraños personajes de rostro blanco, mudos pero expresivos, intensamente maquillados y sin embargo humanos, profundamente teatrales pero también reales, antiguos y modernos, que giraban y gesticulaban, brincaban, se caían o se acostaban dentro de este “círculo mágico” que ellos mismos establecían y que tanto recordaba el cerco de los ritos primitivos. La representación de *La historia de Jonás* se convertía así en algo tan intensamente paradójico y llamativo, que aún el público menos informado, como era aquél, lograba participar íntegramente en el espectáculo, reía, aplaudía, y aún en ocasiones llegaba a traspasar las fronteras del tabú para actuar junto a los juglares.

Los tres actores que en esta forma llegaban a maravillarse a los peatones

desapercibidos, haciéndoles olvidar sus urgentes necesidades o compromisos, la intensa circulación callejera o las ventas de los andenes, eran la totalidad de los integrantes de un pequeño grupo teatral llamado El Teatro de la Calle. Su director, Tomás Latino, es un argentino nacido en la Patagonia, y sus largas piernas, su pelo crespo que se arregla estilo "afro," su figura alta y algo desgarrada, hacen un cómico contrapunto a la figura redondeada de su mujer, Staruska, capaz de imprimir, sin embargo, un sello marcadamente lírico a su interpretación finamente humorística; el tercer actor es un joven colombiano muy hábil, llamado Eduardo Mendoza, que recientemente se ha añadido a la pareja y, aunque todavía tiene un largo camino que recorrer junto a ellos, cuenta con buenos elementos de partida, como son el ingenio verdaderamente teatral y la apariencia física exacta del pantomimo clásico: delgado, expresivo, sensible. Todos tres tienen la imprescindible capacidad de sacrificio por el teatro, cualidad que sólo puede ser el resultado de un auténtico amor por una profesión aún difícil y azarosa entre nosotros.

Sorprendidos pues con el espectáculo, en especial por la evidente capacidad de síntesis de los actores para crear originalmente sobre la tradición, tuvimos ocasión de indagar ya personalmente con Tomás sobre los antecedentes remotos e inmediatos de su actividad. Así pudimos constatar lo presentido — la seriedad de un trabajo que se llevaba a cabo con pleno conocimiento de la historia del mimo y de los espectáculos callejeros.

En efecto, Tomás Latino traza sus antecedentes sobre todo en el teatro italiano y español, más que en el precolombino. A pesar de todo, se considera hasta cierto punto también deudor de los brujos indígenas o "chamanes" y de sus fiestas paganas. Para él el más común de los espectáculos callejeros que tiene afinidades con su teatro es el del "culebrero," es decir, el charlatán que vende específicos y hierbas para curar todas las enfermedades, ayudado casi siempre por una serpiente que imprime un atractivo mítico a su oficio. Es posible, efectivamente, que estos personajes callejeros de hoy en día puedan hacer retroceder su actividad hasta aquellos chamanes indígenas precolombinos, aunque también su origen pudiera hallarse en Europa, si se quiere.

De todas maneras, Tomás Latino también reconoce su afinidad con los que hoy ejercen oficios de este tipo: el faquir capaz de dormir sobre clavos, el hombre-orquesta que toca una dulzaina y un tiple al tiempo que maneja un tambor con el pie, los ventrílocuos, los contorsionistas, los traga-espadas y comedidrios. La gente piensa, nos dice Tomás, que todos estos personajes pintorescos son simplemente unos mentirosos, unos embaucadores que viven de engañar a su público. Él no lo cree así, y más bien piensa que muchos de ellos son enteramente sinceros y además contribuyen a divulgar las experiencias y conocimientos populares, en especial aquellos que tienen que entenderse con la aplicación de la medicina natural. Muchas gentes de estas, además, demuestran una verdadera ética del oficio. Uno de ellos, por ejemplo, proseguía con dignidad y orgullo la profesión de su padre: en lugar de haber heredado de él las agujas del sastre, había heredado la serpiente, que era su patrimonio. Para citar un ejemplo más, los lustrabotas de Lima, según Tomás, tienen todo un espectáculo casi ritual para realizar su oficio de brillar zapatos, explotando todas las posibilidades expresivas que implican los movimientos.

Es claro, sin embargo, que no es éste el único aspecto que uno puede de-



Staruska en *La historia de Jonás*
Foto: Camilo Segura



Tomás Latino en *La historia de Jonás*
Foto: Camilo Segura

tectar en el teatro callejero de Tomás Latino— antecedentes quizás más serios, o más ortodoxos, también se pueden hallar por otros lados. El propio Tomás proviene de una familia de origen siciliano, y sabemos la importancia que en Sicilia tuvo la actuación del mimo y las farsas callejeras. En España, por lo demás, numerosos eran los conjuntos de actores itinerantes que existían al tiempo de la conquista de América. No sería por lo tanto en absoluto sorprendente que algunas de estas formas de representación popular pasaran al Nuevo Mundo con los conquistadores, en general de origen humilde; leamos, por ejemplo, lo que nos cuenta Agustín de Rojas: “Pues bien, sabed que existen ocho clases de compañías de actores, todas muy distintas. . . . Existen el bululú, el ñaque, la gangarilla, el cambaleo, la garnacha, la boxiganga, la farándula y la compañía.”¹

En seguida, sobre algunos de estos curiosos grupos teatrales del siglo XVI en España, nos especifica:

El bululú es un actor que viaja solo y a pie; llega a una población, se dirige a la casa cural, y dice al cura que sabe una comedia y una o dos loas; le pide que llame al barbero y al sacristán para que pueda recitarlas, le den alguna cosa y le permita proseguir el viaje; una vez reunido el público, se trepa encima de su arcón y comienza a recitar, diciendo al tiempo que representa: “Ahora entra la dama y dice tal y tal cosa”; continúa representando así hasta que el cura hace circular un sombrero entre el público; habiendo conseguido unos cuatro o cinco cuartos, el cura le añade un pedazo de pan y un plato de sopa, con lo cual el bululú prosigue su camino. El ñaque consiste en dos hombres; ponen en escena un entremés o porciones de un auto, recitan algunas octavas y dos o tres loas; siempre llevan chivera postiza, tocan el tambor y cobran un ochavo (dos maravedís) o en otros reinos de España un dinerillo (que era lo que Ríos y yo acostumbrábamos); viven

contentos, duermen vestidos, andan descalzos, siempre tienen hambre, se libran de las pulgas entre el heno en el verano, y no las sienten en el invierno.²

La tradición del bululú y del resto de estos actores itinerantes, tan abundantes en el siglo XVI español, todavía se prosigue en la América Hispánica, debido, seguramente, a nuestras particulares condiciones sociales; Tomás Latino nos habla de Raúl Montenegro, por ejemplo, un auténtico bululú de origen chileno que está radicado ahora en Venezuela; los equilibristas y volatineros de la Costa Atlántica, que pueden también asimilarse a esta tradición, son famosos en Colombia; es por ello que Latino prefiere llamarse a sí mismo y a su mujer "histriones," sabiendo que fué a través de estos actores medievales que sobrevivió también en Europa el arte del antiguo histrión romano; y así, directamente y con orgullo, se emparenta con todos los actores callejeros de Hispanoamérica que prosiguen esta antiquísima tradición.

Pero, naturalmente, no podemos ser tan ingenuos como para creer que Tomás Latino y su pequeño Teatro de la Calle realicen un teatro completamente tradicional o puramente folclórico; su teatro es esencialmente moderno, pues asimila numerosos elementos de la técnica dramática contemporánea y trata de la problemática actual de la cultura hispanoamericana; Latino y su mujer Staruska, además, tienen una larga trayectoria por todo el continente, hasta que finalmente parecen haberse establecido definitivamente en Ibagué, lugar de nacimiento de Staruska; su conocimiento profundo del desarrollo histórico del teatro mundial, su dominio de las técnicas específicas del actor, callejero o de salón, realista o naturalista, hablado o pantomímico, hace de su grupo un conjunto realmente serio y muy profesionalmente calificado; así lo demuestran no sólo sus representaciones callejeras, sino también las que han efectuado en salones teatrales de tipo convencional.

Tomás Latino, en efecto, se hallaba a finales de la década de los años sesenta en el Perú, trabajando con el maestro Jorge Acuña Paredes en Lima; se reunió con otros varios actores y realizó una gira que partió del Perú y recorrió todo el Ecuador; en Colombia, en 1971, el grupo participó en la Primera Muestra Mundial de Manizales, y luego prosiguió hacia Panamá, Costa Rica, Nicaragua, Honduras, los Estados Unidos y el Canadá; en 1972 participó como representante de la Argentina en la Primera Muestra Mundial de Teatro de Puerto Rico y de allí partió hacia Caracas, donde la Universidad Central de Venezuela lo acogió como propio en una Confrontación de Teatros Universitarios e Institutos de Educación Superior; desde 1973 el Teatro de la Calle se estableció en Venezuela, donde dejó la semilla del teatro callejero, como en todas partes, hasta 1977; en ese año representó a dicho país en el Tercer Festival Internacional de Teatro en Caracas y asistió como delegado a la Conferencia de Teatro del Tercer Mundo; participó igualmente en el Festival Nacional del Nuevo Teatro en Bogotá, e inauguró la sede de "El Alacrán," de Carlos José Reyes; desde entonces Tomás y Staruska se establecen definitivamente en Ibagué, como miembros del Instituto Tolimense de Cultura, donde, además de desarrollar sus actividades específicamente actorales también han propiciado un interesante Taller de Monitoría Teatral con maestros de escuela de todo el Departamento del Tolima, en la esperanza de estructurar pronto allí una Escuela Departamental de Teatro.

El repertorio del Teatro de la Calle en Ibagué incluye, entre otros espectáculos, la pieza ¡Iiii! ¡San Juan!, estrenada en 1978 y que versa sobre el folclor tolimense; un ensamblaje músico-teatral sobre tradiciones tolimenses; un espectáculo lírico-musical titulado *La leyenda de Ambalá*, sobre tradiciones indígenas, *Mascarada infantil*, un espectáculo para muñecos, y una cantata que lleva por título *Al Tolima*, y la cual recoge fragmentos de obras musicales de varios compositores de la región, además de los espectáculos callejeros *La historia de Jonás*, *Los martirios de Colón* y *La sentencia de Juana la Loca*, una opereta basada en el poeta venezolano Aquiles Nazoa.

La historia de Jonás, que es en rigor la obra que aquí nos interesa, es, como dejamos apuntado, un espectáculo pantomímico escrito por Staruska; hay en él, sin embargo, un elemento narrativo hablado, pues la acción, llevada a cabo la mayoría del tiempo por la propia Staruska, es ilustrada por medio de los claros y sencillos parlamentos de Tomás; él y su colega colombiano, Eduardo Mendoza, se colocan casi siempre detrás de la pequeña "orquesta," consistente en un gran tambor, unos platillos, tal vez unas campanillas y un tambor más pequeño, que ellos mismos ejecutan. Existen pues en esta pieza ciertas analogías con el teatro "primitivo" de los indios de la Península de la Guajira colombiana, pues se sabe que estos indígenas utilizan la narración como un recurso teatral que ilustra la pantomima: ¿vínculo inconsciente con el teatro indígena . . . ? Creemos que ni la propia Staruska pudiera responder a esta pregunta con certeza, pues lo más probable es que ella y Tomás ignoren por completo el teatro guajiro, aún tan poco estudiado.

De todas maneras, hay también en *La historia de Jonás* una curiosa coincidencia con el teatro oriental por su aspecto narrativo, así como también por la música, que enfatiza los gestos mímicos de la actriz protagonista, como en la ópera china. Es posible que aquí se trate de un conocimiento real de las técnicas del teatro chino, ya tan divulgadas mundialmente por Bertolt Brecht.

El argumento de *La historia de Jonás* narra las peripecias de un joven que, agobiado por la pobreza, decide abandonar su casa para buscarse por sí mismo el sustento, ejerciendo un sinnúmero de oficios. En un momento de su vida llega a convertirse en un recluta del ejército, momento en el cual la actriz, quien como vemos representa un papel masculino, hace intervenir al público. Escoge entre los asistentes a dos muchachos que junto con ella hacen también el papel de soldados, marchando, poniéndose firmes, manejando un fusil, haciendo flexiones de pecho, etc. Otro momento en el cual el público también participa directamente en la acción es cuando Jonás, que en ese momento es un mensajero con motocicleta, solicita la ayuda de algún espectador para reparar su aparato. Es curioso verificar cómo esta gente, escogida al azar, es perfectamente capaz de aceptar espontáneamente las convenciones teatrales de la pantomima, al prestarse inmediatamente a "arreglar" una motocicleta perfectamente imaginaria.

El espectáculo del Teatro de la Calle de Tomás Latino y Staruska es pues así algo verdaderamente inolvidable. Rehabilita tradiciones tan antiguas como el propio instinto del juego, pero las revitaliza dramáticamente introduciendo técnicas y motivos modernos y actuales. Demuestra no ser un ejercicio puramente académico, pues es inmediatamente aceptado por un público des-

prevenido y popular, participante y actuante. Por todo ello, es uno de los ejemplos de un teatro callejero que probablemente comienza a realizarse en toda Hispanoamérica, y que está aportando nuevas posibilidades a un lenguaje teatral que deberían escuchar sobre todo aquellos que, a fuerza de querer ser profundos, se han olvidado de que el teatro también ha de ser un espectáculo sencillo y divertido.

Bogotá

Notes

1. Agustín de Rojas Villandrando, "Viaje entretenido," fragmento en *A Sourcebook in Theatrical History*, de A. M. Nagler (New York: Dover Publications, Inc., 1952), p. 57.
2. Rojas, p. 57.