

Proyecto para desarrollar un "Teatro Popular Identificador"

MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Los estudiosos del teatro popular están de acuerdo en el papel educador de esta actividad cultural. Sin embargo, son muchas las ideas que orientan la acción que debe seguirse para su mayor aprovechamiento. Es claro que estas distintas actitudes obedecen a los diferentes intereses de grupo, los cuales buscan capitalizar su acción en pro de determinadas consignas. Así se habla de un teatro de "vanguardia," "político," "social," "popular," etc.

Sin negar los sanos propósitos que puedan inspirar estas distintas corrientes, creemos que el enfoque correcto que debe darse a una acción educativa a través del teatro, debe partir esencialmente de las expresiones dramáticas del mismo pueblo a quien se quiere educar, y no, como es lo usual en estos movimientos teatrales, concebir una ideología o una política que se estima conveniente para el pueblo, pero que se gesta a sus espaldas. Tendiente a recoger nuevas experiencias y a enriquecer otras que se han tenido en las investigaciones folclóricas, proponemos el presente proyecto encauzado a desarrollar un "Teatro Popular Identificador" de las fuerzas creativas y dramáticas del propio pueblo.

ACTIVIDAD TEATRAL EN COLOMBIA. En la actualidad en Colombia tiene lugar uno de los movimientos teatrales más importantes de Latino América. Existen más de 100 grupos de teatro estudiantiles, diseminados en el país, y cerca de 10 grupos profesionales de buena calidad. Entre estos últimos cabe destacar el Teatro Escuela de Cali (TEC); el Teatro Popular de Bogotá (TPB); La Mama; El Local; el Grupo de la Candelaria, perteneciente a la Casa de la Cultura de Bogotá, etc.

Por otra parte, en el campo meramente folclórico hay un movimiento de grupos de danza, baile y música que reúnen a más de 50 conjuntos organizados, de los cuales se destacan el Conjunto de Danzas Folclóricas del Chocó; el Conjunto de Danzas del Instituto Municipal de Cultura de Cali, el Conjunto de Danzas Folclóricas de Delia Zapata Olivella; el Conjunto de Danzas de Armero;

el Conjunto de Música Llanera de Luis Ariel Rey; el Conjunto de Música Valledupareña de Alejandro Durán; la Estudiantina Colombiana; las estampas Folclóricas del Pacífico; el Conjunto Folclórico Malebú de Cartagena, etc. Este movimiento folclórico da lugar a que se organicen festivales populares en los que se congrega un público hasta de 10.000 personas o más.

En base a estos grupos teatrales, de que hemos hablado anteriormente, se verifican todos los años el Festival Nacional de Teatro Universitario, el de la Corporación Nacional de Teatro y el Festival de Teatro Escolar. Pero los dos festivales que polarizan la actividad teatral y la folclórica son: (1) El Festival de Teatro Latinoamericano que se realiza en Manizales, joven y próspera ciudad del interior del país donde se congregan los más destacados grupos colombianos, latinoamericanos, y recientemente de países africanos y europeos. La ciudad dispone de uno de los mejores escenarios modernos y el Festival de una sólida financiación económica. (2) El Festival de Teatro y Danzas Folclóricas, en la población rural de Sahagún, en el litoral Atlántico. Aquí se dan cita anualmente los grupos aficionados de teatro, en su mayoría estudiantiles, y los más destacados grupos folclóricos de danza y música. Este festival se realiza en las peores penurias, sin escenarios adecuados, debiéndose presentar los grupos en tablados al aire libre. No obstante la afluencia masiva de la población campesina lo hace significativamente importante.

Pero la diferencia fundamental y la importancia relevante entre los dos festivales estriba en que el primero complementa y analiza la representación teatral con un debate sobre "La Expresión Latinoamericana," al que han concurrido figuras de larga trayectoria teatral como el director brasileño Augusto Boal; el dramaturgo mexicano Emilio Carballido y el peruano, investigador socioliterario y gran novelista Mario Vargas Llosa. Prestigiosas personalidades suficientemente autorizadas para discutir los problemas del teatro latinoamericano con no menos destacados directores y dramaturgos colombianos como son Enrique Buenaventura, José Reyes, Carlos Duplat y otros.

En contraste con este evento internacional, en Sahagún, un pequeño villorio campesino, se congregan algunos directores de danzas folclóricas del país; grupos de teatro conformados por estudiantes; conjuntos musicales y narradores de cuentos, romances y coplas de la tradición oral. Ocasionalmente y simplemente como invitados especiales, se invita a uno o dos grupos profesionales de teatro colombiano. Es importante recalcar que se trata de simples y llanas *representaciones* de conjuntos folclóricos, traídos en su salsa, compuestos por gentes de los pueblos más refundidos del litoral norte de Colombia, como lo son los ancianos bailadores de bullerengue de Puerto Escondido; el conjunto de bailadores de la Danza del Diablo y los Cucambas del Banco; cantadores de décimas y gaiteros de San Jacinto; acordeoneros de Valledupar, Córdoba y Sucre.

A este festival concurren en forma multitudinaria las poblaciones aledañas, en su gran mayoría campesinos tradicionalmente apegados a la tierra; profesores, estudiantes y profesionales del lugar que en una u otra forma están informados de las corrientes teatrales contemporáneas. Verdadero público de variadas culturas, afectos, disposición y visiones, que a la par de recibir sin prejuicios de escuelas o tendencias, se dan activamente como coparticipantes en la relación dinámica de actuación y público.

La conclusión importante que se deduce de esta confrontación es que existen dos posiciones enfrentadas respecto a lo que debe ser el teatro latinoamericano: uno para las especulaciones sociológicas y otro de expresiones auténticas; uno dirigido por élites cosmopolizantes y otro por campesinos empíricos; uno que sirve para especular sobre el "pueblo"; lo que debe dársele como manifestaciones teatrales desde un criterio burgués, de "populismo," y otro que surge de la entraña propia de la tradición popular sin más intención que mostrar la autenticidad nacional.

LA INVESTIGACIÓN SOCIOANTROPOLÓGICA DEL TEATRO. En Colombia y en Latinoamérica, siempre ha existido una denuncia social en la literatura y el teatro como tendencia populista. Pero sólo ahora con el desarrollo de la antropología cultural, cuando se plantea el conocimiento del hombre en su raíz esencial de productor de bienes culturales determinado por un vasto complejo de condiciones ecológicas, sociales, económicas y tecnológicas, se puede elucidar correctamente lo popular de lo que ha sido noble y sincero idealismo romántico.

Circunscribiéndose a nuestra historia, desde los primeros cronistas y poetas del Descubrimiento y la Conquista, el pueblo indígena o mestizo se le tomó en tutoría y fueron otros los que hablaron y se hicieron pasar por él. El Padre Las Casas y Ercilla, honestamente convencidos de que encarnaban al indio, lo idealizaron y crearon el mito que ocultaba el verdadero hombre. Los novelistas y dramaturgos de la Colonia, los Concolorcorvos y los Fernández Lizardi, así como los Alarcón y los Fernández Madrid entendían, sin entenderlo, que este mestizo debía ser protegido y defendido. El indigenismo en todas sus formas fue otro intento noble de salvar al desconocido hombre de América. Y los novelistas, dramaturgos, actores y directores de teatro contemporáneo, fieles a la tradición humanista y humanitaria, retoman el pueblo sin acercarse a él, sin entenderlo. En vez de llevarle lo que creen que les falta, el mensaje; sería más importante que esos intelectuales descubrieran en sí mismos lo que han venido a ser a fuerza de negarse y de sentirse extraños en su propia cultura.

Bien pueden los creadores imaginarse que el arte se sólo la intención y que puede asumirse la vocería del hombre americano proclamando los símbolos que creen representarlos. Ignoran o se quieren engañar a sí mismos, cuando niegan que el mito fue siempre la creación anónima de los pueblos en lucha infatigable por darse la imagen más poética y justa de lo que son en verdad.

Los poetas, dramaturgos y novelistas que se creen depositarios de la verdad del pueblo, conocedores de sus necesidades, voceros de sus gritos, vienen siendo desmentidos por la antropología cultural. Esta ciencia demuestra a diario que sólo el arte popular y tradicional, que sólo la creación anónima de las masas, son los únicos y auténticos voceros de sentimientos, anhelos y luchas del pueblo.

Toda creación literaria escénica que quiera apersonarse de esta representación debe desnudarse de preconceptos, teorías, tendencias que no sean inspiradas en el quehacer de los pueblos y que éstos, aunque estén ahí al alcance del primer fabulador, del demagogo, del gobernante, no se dejan quitar ni corromper su verdad, una verdad que cambia todos los días de acuerdo con las realidades y necesidades sociales, en nada estática y estereotipada.

Sólo quienes se acerquen al pueblo con criterio desprevenido, ansiosos de aprender y de exaltar las representaciones tradicionales del pueblo en sus danzas,

cantos, ceremonias y vestidos, máscaras, cuentos y leyendas, podrán en un momento dado expresar ese oculto pero vivo sentimiento de rebeldía, liberación y conquista que bulle en su cultura.

La antropología cultural al servicio del arte del pueblo puede servir de mucho para encontrar esa verdad que sirva de inspiración al dramaturgo, al novelista y poeta, pero hay que tener cuidado porque la antropología cultural como ciencia también puede servir y está sirviendo para mejor conocer y encuadernar al hombre. La antropología cultural, para que sea útil al pueblo, debe ser una ciencia en poder del pueblo mismo, al servicio del arte creado por las propias masas.

NECESIDAD DE MAYORES INVESTIGACIONES. La investigación de los patrones de conducta contenidos en la literatura oral y tradicional de Colombia nos permiten deducir algunas conclusiones del espíritu que anima los cuentos, los refranes, la copla, las danzas y otros géneros expresivos y representativos de la creación popular, pero sería muy prematuro decir que se ha llegado a conclusiones definitivas.

Creemos que sería deshonesto tomar como “verdades” los primeros resultados de la búsqueda. Se hace necesario una mejor indagación de nuevos patrones de conducta; explorar otras zonas del país y verificar confrontaciones que permitan densentranar actitudes y conflictos apenas visualizados hasta el momento.

Sobre estas premisas y basados en la individualización de 17 patrones tradicionales —amorosos, defensivos, ofensivos, mágico religiosos, empiromágicos, sexuales, utilitaristas, conformistas, escatológicos, pornográficos, apreciadores del trabajo y de las generaciones, etc— podría visualizarse el espíritu que anima los cuentos y las danzas, expresiones íntimamente ligadas a lo que podría considerarse complejo teatral popular: mímica, baile, recitación, música y vestuario.

Para ello se hace necesario una investigación más sistematizada de las formas folclóricas que conllevan elementos teatrales:

- a) Elementos expresivos:
 - Expresividad material: pintura, cerámica, orfebrería, talla, tejidos, etc.
 - Expresividad representativa: danzas, bailes, juegos, etc.
 - Expresividad emocional: canto, música.
 - Expresividad oral: poesía, relato, refranes, cuentos, leyenda, adivinanzas, etc.
 - Elementos expresivos: máscaras, vestidos, adornos, bastones, calzado, etc.
- b) Escenarios: Pueblos, plazas, patios, playas, salas, tablados, escenarios.
- c) Ceremonias: Corralejas, carreras de caballo, entierros, matrimonios, bautizos, procesiones, competencias, festividades, etc.
- d) Dinámica y sentido del teatro tradicional en Colombia: Formas expresivas campesinas y urbanas. Contenido mágico religioso. Contenido profano. Contenido educativo.
- f) Argumento y temática: Enfrentamiento del hombre a la naturaleza, la sociedad y el destino. El amor, la vida, las clases, el vicio, el pecado, la enfermedad, la muerte, el matrimonio. Textos tradicionales, cuentos, leyendas, historias, etc.
- g) Sentido y funcionalidad de los bailes colombianos: Cumbia, bambuco,

joropo, galerón, bunde, torbellino, currulao, contradanza, chichamaya, etc. Personajes, argumentos, coreografía, vestuario.

- h) Danzas de Carnaval: Sentido y expresividad. Gallinazos, diablitos y cucambas, caimán, indios, garabato, negros, cabildo, blancos y negros, moros y cristianos, paloteo, etc. Disfraces, teatro callejero, personajes, argumentos, vestuario, coreografía.
- i) Características del Teatro Folclórico: Identidad, fatalismo, sentido mágico religioso, sátira, denuncia, optimismo, moralizante. Personajes tradicionales en las formas narradas y representativas: Tío Conejo, Tío Tigre, etc. El diablo, el mohán, la patasola, etc.

RAÍCES FOLCLÓRICAS PARA UN TEATRO NACIONAL. Para destacar la rica tradición folclórica colombiana de donde podía extraerse las formas auténticas de un teatro nacional, señalaremos algunas de estas manifestaciones, especialmente los carnavales, fuente de la comedia y el drama universales.

Los carnavales en Colombia, igual que en todas partes, cumplen una necesidad de expresión colectiva. Las ataduras que impone la vida social a los instintos y deseos, que llegan a veces a convertirse en verdaderas frustraciones, encuentran en los carnavales un pretexto de realizaciones. Para el costeño, las mascaradas no son una simple batahola de alegría incontentada, sino que conllevan expresiones puras de arte teatral, en la que saben apelmazar la comedia, el drama, la tragedia, la sátira, la danza la copla y la música. Si bien es cierto que para muchos el carnaval comienza con el disfraz improvisado —un antifaz y un manchón de harina en la cara—, para una parte muy sustantiva del pueblo, las fiestas requieren un proceso de elaboración muy largo, en el cual se estudia y practica la coreografía, el baile, las interpretaciones, el vestuario, la intención y otros tantos matices de comparsas y disfraces individuales. . . .

El genio del pueblo se pone de presente en su gran capacidad de improvisación de acuerdo con las circunstancias. Así como se requieren muchos meses de ensayos para dominar la coreografía de una danza, también se dispone de la libertad interpretativa de cada personaje. Esto quiere decir que por ningún motivo el actor ha de ceñirse estrictamente a un diálogo o monólogo, sino que guardando las características propias del personaje interpretado, puede, según el público ocasional que observe, introducir parlamentos, cambiar de actitudes, en una palabra, improvisar le escena para darle mayor realce a la presentación individual y colectiva. Para salir airoso de esta prueba se requiere que los otros componentes tengan igualmente mucho talento de improvisación, sin lo cual los personajes quedarían en ridículo, enfrascados en un argumento sin aparente sentido. . . .

LO SATÍRICO, LO CÓMICO Y LO DRAMÁTICO. No siempre el carnaval es un escape a la alegría. Para muchos temperamentos satíricos, la máscara es un instrumento de crítica social. Aparte de los disfraces individuales con los que se ridiculizan a personajes de la política nacional o lugareña, hay una intención más aguda de satirizar ciertos hechos sociales que han dado mucho que decir entre el pueblo. En más de una ocasión, una trama finamente urdida para lesionar la conducta de algún político o señorón, ha terminado con muertes o batallas entre actores y familiares lesionados. En este sentido, la farsa callejera adquiere el verdadero genio de la comedia griega, asumiendo los caracteres de una acusación formal a las costumbres y desmanes de ciertos funcionarios.

Lo dramático se pone de presente en las comparsas funerales, en la que se explota el sepelio de un difunto. Llantos estentóreos, trajes negros, velas y hasta el imprescindible sacerdote, encabezan las letanías, que son la parte insidiosa de la farsa. Las letanías, compuestas por inspirados trovadores, van denunciando las causas ominosas de orden social por las cuales el difunto ha entregado su vida. La mala administración de un alcalde, el alto costo de los víveres, las ínfimas condiciones higiénicas, la escasez de agua en el pueblo por falta de un acueducto o las epidemias por no taparse una alcantarilla. Los que responden al sacerdote, según el caso, encomiendan al Señor el alma de los culpables o dan gracias al diablo para que se encargue de ellos en los infiernos. . . .

RAÍCES PARA UN TEATRO NACIONAL POPULAR. La diversidad de elementos teatrales existentes en las farsas carnavalescas de la Costa Atlántica y otras regiones del país —Blancos y Negros en Pasto y Tumaco; Moros y Cristianos en el Meta; Corralejas de Toro en Sincelejo; San Pedro y San Pablo en el Tolima— constituyen un riquísimo venero folclórico para el desarrollo de un auténtico teatro popular nacional. La acción combinada de directores, actores, dramaturgos, escenógrafos, coreógrafos, asesorados por entidades oficiales culturales —televisión, universidades, oficinas de divulgación cultural, teatros, institutos de antropología, Corporación de Teatro, etc— concentrados estos esfuerzos en una dirección responsable y entusiasta, podrían encauzar un verdadero movimiento teatral enraizado con el pueblo, nutrido de sus más ricas expresiones dramáticas, capaz de señalar un firme derrotero al teatro americano y universal. . . .

EL TEATRO POPULAR IDENTIFICADOR: UNA POSIBLE ACCIÓN EDUCATIVA. Del análisis de los problemas de la cultura y la educación del pueblo colombiano deducimos que el teatro podría constituir el medio más adecuado para influir en su mentalidad tradicional. El aprovechamiento de las formas folclóricas —danza, baile, canto, música, mímica, etc— conjugadas en piezas teatrales, no necesariamente teatro “puro”, podría constituir un moderno aliado para estimular las fuerzas creativas del pueblo. Cuando éste se vea a sí mismo actuando como personaje dentro de su propia situación social, identificará sus valores positivos y negativos, y en consecuencia, tratará de superarlos.

La experiencia ganada en la formación de grupos folclóricos de danza, baile y teatro; así como las investigaciones de los patrones tradicionales de conducta contenidos en la literatura oral tradicional —cuentos, coplas, leyendas, mitos, etc— nos anima a formar grupos folclóricos de teatro como el mejor medio de encauzar la creatividad popular en su lucha por obtener mejores niveles de bienestar social.

El objetivo de estos grupos de teatro no sería el de proporcionar simple recreación sino el más trascendente de crear un conflicto de ideas entre las pautas de conducta actuales y otras nuevas que pudieran suscitar a partir de la propia realidad comunitaria.

El teatro folclórico estaría orientado a vencer la “inercia mental” que se produce en la comunidad cuando se ve enfrentada a nuevos valores que impliquen cambios en sus moldes tradicionales. Desde luego, se entiende que tales cambios no pueden ser otros que los sentidos realmente por la comunidad y no los impuestos desde afuera por fuerzas distorsionadoras. Si tales cambios no arrancaran de la esencia misma de los intereses comunitarios, de los intereses

tradicionales, no tendría por qué acudirse a un teatro fundamentado en las raíces históricas del pueblo.

Se parte del criterio de que toda comunidad, mientras más antigua mejor, lucha consciente o inconscientemente por adaptarse a las nuevas circunstancias cambiantes. La estilización del teatro folclórico lo consideramos como el instrumento ideal debido a que se ajusta a las nociones científicas de la antropología cultural sobre el comportamiento del pueblo —sobre todo de las vastas capas analfabetas y semiletradas— como las que hay en Colombia: la comunicación mediante la vista, la audición, el tacto y la expresión humana.

Para utilizar todo el complejo cultural de las formas folclóricas a la utilización teatral, será necesario someter el trabajo investigativo y organización a cuatro etapas:

1) Período de estudio socio-antropológico de la mentalidad tradicional acondicionada al medio que se desea desarrollar.

2) Período de enfrentamiento entre la mentalidad tradicional y la modificadora, de donde saldrán, situaciones que se revelan en actitudes de curiosidad por el proyecto, inquietud, diálogos, etc.

3) Período de equivalencia. Una vez logrado el enfrentamiento de las dos posturas, se pasa al proceso de explicar las conveniencias de cambiar los viejos patrones rurales por los nuevos.

4) Período de crisis: comienzan a actuar los cambios materiales, debido a la iniciación de los trabajos físicos. Si se ha hecho una buena planificación de las etapas anteriores y ha sido conducida eficientemente tanto por los educadores directivos del plan como por los líderes naturales de la comunidad, es de proveerse que se obtenga una acogida general. Si no ocurre así, habría que hallar las razones de la actitud pasiva o de rechazo de la comunidad. Contemplar la posibilidad de nuevas fórmulas en el terreno de las equivalencias.

CONFRONTACIÓN Y EVALUACIÓN. Lo esencial en las etapas que se deben seguir en el conocimiento de la mentalidad y conducta de una comunidad es la permanente confrontación de las ideas a que lleguen los investigadores en cada uno de los períodos con el pensamiento tradicional que tenga el grupo. Si no se pone suficiente atención a las divergencias de criterio, tratando en todo momento de comprender y respetar el punto de vista de la comunidad, se asumiría la actitud común del manipulador, que subestimando el pensamiento de la comunidad, o rechazándolo de plano, trata por todos los medios de imponer los suyos propios. Los resultados son conocidos, en estos no se trata de entender y aprender la cultura tradicional, sino de destruirla y colonizarla.

Para asumir una nueva y consecuente actitud, se debe escuchar a los voceros más representativos del grupo, en el caso que nos anima de formar un teatro identificador, conviene penetrar en la interpretación que den los bailarines, los directores de danza; los constructores de máscaras; los narradores de historias, acerca de su arte y de su tradición.

Por esto creemos que sea indispensable que una vez localizados los grupos de danza, comparsa de disfraces o conjuntos musicales, se proceda a realizar diálogos con ellos y con la comunidad a la que pertenece, para escuchar sus conceptos acerca de lo que representan sus artes, qué intenciones tienen, qué denuncian, qué reclaman.

En una etapa más avanzada, cuando se hayan creado los grupos de teatro identificador, realizar representaciones en sus propias áreas culturales para verificar si la adaptación a escena no ha borrado la intención primitiva, si la mano de los organizadores no ha distorsionado el criterio original de las representaciones tradicionales.

Este tipo de evaluación que descansa en la permanente consulta del criterio tradicional de la comunidad, constituye el elemento esencial en la dinámica del teatro identificador que nos proponemos realizar. Y constituye, a la vez, la nueva actitud revolucionaria en contraposición a los métodos practicados hasta ahora en los cuales lo importante es el criterio de quienes se creen dueños de la verdad que conviene al pueblo, aún cuando sus intenciones, por muy sanas que sean, distorsionen las reales aspiraciones populares.

Bogotá, Colombia