

## Experimento Teatral en Colombia: El Teatro Identificador

FERNANDO GONZÁLEZ CAJIAO

La Fundación Colombiana de Estudios Folclóricos, que en Bogotá dirige el novelista y dramaturgo Manuel Zapata Olivella, está realizando un interesante experimento teatral que hasta ahora ha dado sorprendentes resultados. Se trata del montaje de espectáculos teatrales con música y danza, basados en cuentos anónimos recogidos directamente de la tradición oral del pueblo campesino, cuentos que hasta ahora habían sido desconocidos para la tradición literaria del país y que reflejan, mejor quizás que ningún texto de la literatura escrita, el mestizaje cultural, las costumbres y la idiosincracia de los diferentes pueblos que han intervenido en la formación socio-cultural de Colombia, el indígena, el negro y el blanco.

PREPARACIÓN DEL TRABAJO TEATRAL. El proceso de estudio previo al montaje de las obras ha sido largo y dispendioso. La Fundación se ha dedicado primeramente a indagar por varios meses en la provincia colombiana, en las diferentes regiones en que se ha dividido el territorio para este propósito, sobre las tradiciones orales, musicales, habitacionales, religiosas, etc., recogiendo todo este material en cintas magnetofónicas, diapositivas, fotografías y películas que luego son clasificadas y estudiadas detenidamente. Todo lo registrado será posteriormente utilizado en el montaje: la arquitectura, el vestido, los tipos físicos, las representaciones tradicionales, los bailes, la música. Este material constituirá más tarde una valiosa fuente de estudio para los investigadores nacionales y extranjeros, pero el propósito inicial es que constituya la base para el trabajo teatral, en el cual se quiere plasmar en forma objetiva y ante un público determinado el acervo cultural y social de la región que representan. De allí el nombre que Zapata ha querido darle a este tipo de teatro: teatro identificador, es decir, teatro que identifique, tanto para los actores como para el público, los patrones culturales de determinada región colombiana. Si se logra tal propósito, es indudable que este tipo de teatro será eminentemente popular.

Por ello se ha querido en todo momento conservar intacta la tradición popular, pero ha sido necesaria la asesoría de personas profesionales en su ramo, y por lo tanto, la Fundación cuenta con la colaboración de economistas y sociólogos encargados de la selección del material para las representaciones, que también verifican evaluaciones posteriores al montaje, tanto entre el público como entre los encargados de su representación, para determinar el impacto de la obra y si ha logrado los objetivos que se propone. En el montaje intervienen también profesionales escénicos que, en la medida de lo posible, dejan desarrollarse espontáneamente el contenido eminentemente campesino de las representaciones. Es aquí, precisamente, donde se ha puesto el mayor cuidado y donde ha habido el mayor número de dificultades, ya que este tipo de trabajo requiere que se elimine al máximo todo tipo de preconcepciones quizás académicas del teatro y la danza, para obtener de los intérpretes el resultado más espontáneo y auténtico posible.

El programa sólo contempla hasta ahora el montaje de dos obras de teatro identificador: una que refleje los patrones culturales de las dos costas colombianas, la del Atlántico y la del Pacífico, y otra que haga lo mismo para la zona del interior del país, es decir, la Zona Andina. La primera obra ya ha sido montada, y a ella nos referiremos en seguida; la segunda está todavía en el proceso de selección del cuento.

**RAMBAO Y SU ESCENIFICACIÓN.** *Rambao* es la obra representada en la ciudad de Lorica, en el Departamento de Córdoba, en la Costa del Caribe colombiano, el 19 de marzo de 1975. Se trata de un cuento anónimo recogido en el mismo Departamento, en la región de Tierra Alta, por los investigadores de la Fundación, y que fue seleccionado por su maravillosa calidad literaria y porque refleja con bastante precisión los patrones culturales de la Costa del Atlántico; además, en la Costa del Pacífico, se recogió un cuento similar, aunque con diferente nombre, personajes y situaciones, lo cual hacía posible representar a ambas costas en la misma obra. Como a sus más inmediatos colaboradores, Manuel Zapata Olivella seleccionó a la conocida bailarina y coreógrafa Delia Zapata Olivella, a mí, por mi experiencia como director y escritor de teatro, Fernando González Cajiao, a los sociólogos Raúl y Gregoria Clavijo, al investigador Roger Serpa y al cineasta Alvaro González. El 2 de enero de 1975 todos ellos se trasladaron a Lorica, y dieron comienzo al trabajo que entonces parecía un desafío, una aventura teatral nunca antes intentada, cuyos resultados eran imprevisibles.

**LOS ACTORES.** Las dificultades comenzaron con la selección de los actores, que no habían de ser tales, sino más bien intérpretes capaces de crear personajes con espontaneidad e imaginación populares. La tradición popular reconoce algunos géneros de tipo teatral, representaciones callejeras, mascaradas, disfraces y desfiles. En un comienzo se trató de recoger gentes que tuvieran algún interés o experiencia en este tipo de representaciones, o por lo menos individuos que fueran capaces de narrar un cuento o declamar y a los cuales les interesara este tipo de trabajar en una improvisación de mayor envergadura como lo era el *Rambao*. Se recorrieron ambas costas buscando esta clase de personas, además de bailarines, que también habían de ser gentes con el gusto por la música y la danza, aunque no forzosamente pudieran llamarse profesionales. Y en realidad fue más fácil encontrar a los bailarines que a los actores, debido quizás a la

idiosincracia más musical que literaria de los pueblos de las costas colombianas, pero finalmente fueron hallados los intérpretes que sabían improvisar un personaje con creatividad, o narrar un cuento o un chiste popular.

Una vez hallado este personal, el problema radicaba en prepararlos sin que perdieran sus raíces y espontaneidad culturales, para un trabajo al cual no estaban habituados. Casi todos ellos eran agricultores, pescadores, pequeños comerciantes, amas de casa, costureras, etc. y aunque muchos de ellos se enfrentaban por primera vez al trabajo teatral, demostraron un enorme talento para la improvisación, una memoria e imaginación sorprendentes, y una resistencia física extraordinaria. La capacitación de estas gentes se dividió desde un comienzo en dos sentidos, diferentes pero complementarios, la danza y el teatro, ya que se deseaba capacitarlos en ambas ramas para que en cualquiera de las dos circunstancias pudieran desempeñarse decorosamente. Y en justicia hay que reconocer que algunos de ellos superaron todo lo esperado, en especial el actor protagonista de *Rambao*, el agricultor Filiberto Díaz, un hombre de edad madura que se constituyó, sin duda, en la revelación de la pieza. Los ejercicios iniciales fueron de danza, expresión corporal, vocalización, y más tarde, cuando ya se contaba con un proyecto más o menos definitivo de montaje, ensayos de improvisaciones sobre determinados pasajes del cuento.

LA VERSIÓN ESCÉNICA. El segundo problema que se presentaba era la estructuración de la obra para su representación, la adaptación del cuento al escenario. En la tradición popular, *Rambao* no ha sido concebido para representarse escénica-



Filiberto Díaz en *Rambao*.

mente, de allí que es muy largo, narra toda la vida del protagonista, desde que está joven hasta que muere, y tiene un enorme número de incidentes que, si se representaran todos, darían como resultado una obra excesivamente extensa que tomaría mucho tiempo en representarse. Había pues que intervenir con una especie de dramaturgia técnica que pudiera eliminar lo superfluo y dejar lo fundamental del cuento, sin falsificar toda su concepción del mundo y sin distorsionar su desarrollo; se requería un estudio serio de él, episodio por episodio, para adaptar su parte literaria y también para darle una unidad de acción y de lugar de las cuales a veces carecía. Había episodios que planteaban serios problemas ya sea porque había que representar plantas o animales, o porque exigían una escenografía o utilería complicadas que no eran compatibles con los lugares en que se quería representar la obra, lugares públicos como canchas de béisbol, plazas, parques, calles, etc.

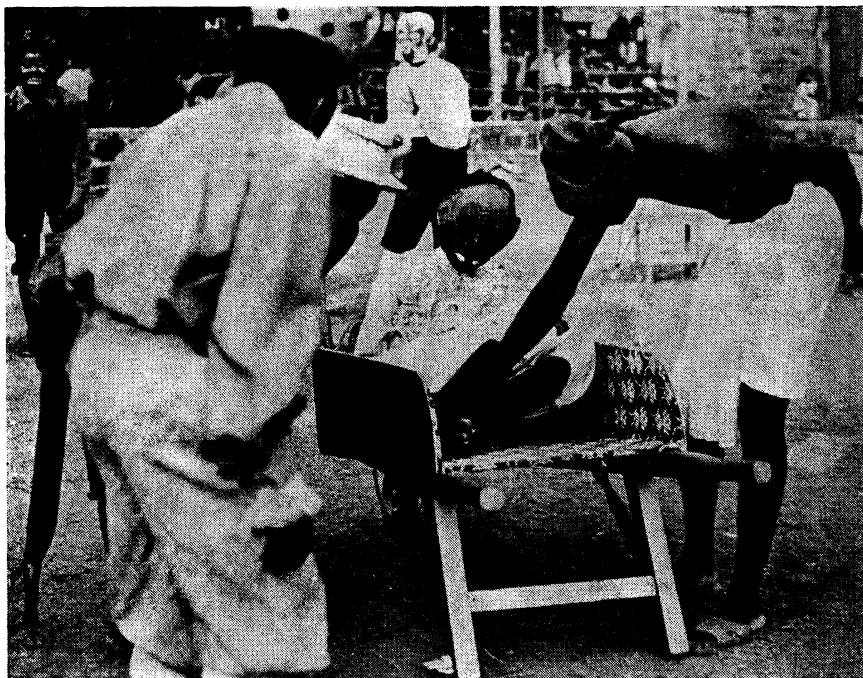
El problema literario que planteaba el cuento de *Rambao* no podía llamarse exactamente un problema de dramaturgia. Manuel Zapata Olivella insistía continuamente, a pesar de la oposición inicial del director y de algunos de los intérpretes, en que no debía utilizarse en ningún momento un libreto o ninguna forma escrita que los actores pudieran en cualquier caso memorizar. Esto parecía una locura. Acostumbrados como estamos a un tipo de teatro en donde el apoyo principal es el texto de la obra, trabajar sin un texto parecía el mayor de los absurdos, no solamente desde el punto de vista de la dirección teatral, sino desde el punto de vista de la actuación. Nuestra sociedad alfabeta está tan familiarizada con la escritura, que prescindir de ella es algo tan impensable como prescindir del aire que respiramos. Eso lo sentimos nosotros los alfabetos, y sin embargo, existe toda una cultura analfabeta, que se expresa, que crea, que se desarrolla y evoluciona sin necesidad de la escritura. Y es una experiencia extraordinaria verificar su existencia sobre el terreno, constatar que la palabra hablada y la acción, el gesto y la actitud, enseñan más en la lucha diaria por la supervivencia que cualquier texto escrito; que la memoria, la percepción, la sagacidad y la creatividad, reemplazan con creces cualquier tipo de memorización o aprendizaje basados en los textos. Esto se demostró con el montaje de una obra "analfabeta" y fue una de las mayores sorpresas a que hubieron de enfrentarse los participantes en esta experiencia única.

¿Cuál era entonces la forma de proceder en estas circunstancias? No había dramaturgo ni la posibilidad de un texto, pero era indispensable una adaptación escénica de *Rambao*. Las improvisaciones no podrían hacerse simplemente basadas en el cuento, sino en una estructura específicamente dramática, con unidad de lugar (el escenario que se adoptara), unidad de acción (una línea de acción que suprimiera lo innecesario), y un límite de tiempo, si no en el sentido griego tradicional de las famosas unidades, sí en un sentido funcional de estructura dramática básica sobre la cual improvisar. De allí que finalmente se llegó a una especie de adaptación dramática del cuento, consistente en la delineación de determinadas situaciones o episodios que se consideraban imprescindibles, episodios que incluían los más importantes del cuento original, al mismo tiempo que algunos otros tomados de la obra del Pacífico, junto con las danzas, cantos y procesiones que se consideraban necesarios en el desarrollo del argumento. Este trabajo, sobra decir, fue hecho en estrecha colaboración de todos los integrantes

del experimento y afortunadamente entre ellos reinó casi siempre una unidad de criterio fundamental para el éxito del proyecto.

**DIÁLOGO E IMPROVISACIÓN.** La estructura básica del montaje no incluía, naturalmente, el diálogo. Las situaciones que se esbozaban eran sometidas a la improvisación de los intérpretes dramáticos (que no pueden llamarse actores), quienes tenían a su cargo la creación de un diálogo regional que les surgiera espontáneamente y que dependiera de su creatividad original. El director solamente intervenía si era necesario modificar el diálogo o las situaciones cuando hubiera repeticiones, contradicciones o incoherencias, cuando se interrumpiera el desarrollo natural del argumento, cuando se falseara la temática del cuento; las intervenciones del director también se hacían en lo tocante a la utilería, al movimiento de los actores, las entradas y salidas, y la directora de danzas se encargaba de sus bailes y de la elaboración del vestuario. Cuando había que intervenir en cuestiones que hacían relación con asuntos específicamente folclóricos, eran el director del proyecto y la directora de danzas los que tenían la última palabra, ya que su experiencia de años en el tratamiento del folclor colombiano, les daba autoridad y conocimiento para hacerlo. Es decir, estas personas intervenían más que todo en lo tocante a la parte técnica del montaje, dejando en la medida de lo posible, la parte creativa a cargo de los intérpretes.

Para no falsear tampoco la idiosincracia de los intérpretes dramáticos, su libre creatividad campesina, no se les habló sino lo indispensable sobre teatro, la historia del teatro, las escuelas de actuación, etc., aunque sí se insistió en los



El rejuvenecimiento de Filomeno en *Rambao*.

ejercicios técnicos que contribuían a darles mayor plasticidad, expresión corporal y vocalización, presencia escénica y agilidad mímica. El tiempo de adiestramiento a este respecto fue mínimo, sólo tres meses para los intérpretes que llegaron el dos de enero, de manera que aprendieron lo indispensable, pero lo asimilaron notablemente.

ESCENARIO, ESCENOGRAFÍA, UTILERÍA. El proyecto determinaba que *Rambao* debía presentarse en especial en funciones callejeras, o por lo menos en lugares a donde tuviera fácil acceso un público popular, ya que lo que se trataba de medir, desde el punto de vista del impacto socio-cultural, era la identificación de la obra con los patrones culturales de la región. Esto planteaba otros problemas de carácter técnico que hacían relación con el tipo de escenario que se adoptaría, la escenografía, el vestuario y la utilería, que tenían que ser fácilmente transportables y eminentemente funcionales.

En cuanto al tipo de escenario, se pensó en muchas posibilidades: lo primero que se planteó fue un escenario convencional de tipo naturalista, es decir, el escenario cuadrado con un solo frente hacia el público; pero este tipo de escenario no servía para el tipo de obra que se montaba, ni existía en Lorica un lugar con estas especificaciones; y aún en el caso de que existiera, a ese lugar seguramente no asistiría el público que se deseaba que asistiera. Entonces se pensó en una serie de "mansiones," algo semejante a lo que se hacía en el teatro medieval de los misterios y los autos sacramentales de Lope de Vega y Calderón. Pero después de estudiar esta posibilidad, y de la experiencia con las improvisaciones, se llegó a la conclusión de que el cuento tampoco se prestaba a este tipo de escenificación. Finalmente se adoptó una área circular de actuación en la que los intérpretes representarían hacia todos los lados del círculo. Con tiza o cal se determinó un círculo exterior y otro interior con un mismo centro; el círculo exterior servía para colocar la utilería, y era una área más o menos libre a donde se colocaban los intérpretes cuando no estaban en escena; el círculo interior era una área de actuación propiamente dicha. Se resolvió también hacer dos "camerinos," uno para hombres y otro para mujeres, consistentes en una armazón de esteras que se colocó a lado y lado del círculo exterior.

En cuanto a la utilería, se prescindió de lo superfluo o de lo que podía ocasionar problemas de transporte. De ahí que se resolvió eliminar definitivamente todo tipo de escenografía. Los pocos elementos de utilería que se utilizaron, tres baúles, una carretilla, unas cuantas velas, etc., eran de fácil colocación en el círculo exterior y también eran fácilmente transportables por los propios intérpretes dentro y fuera del círculo interior de actuación. El vestuario fue el mismo que utilizan comúnmente los campesinos de las costas del Atlántico y del Pacífico, aunque en algunas escenas de época o de milagro se adoptó un vestuario más elaborado y un poco más espectacular, al igual que calzado y máscaras.

REPRESENTACIONES. *Rambao* se presentó en Lorica el 19 de marzo de 1975 y en Montería, la capital del Departamento, el 22 del mismo mes. Ambas representaciones se hicieron en sendos estadios de béisbol, reduciendo el área por medio de silletería e instalando altoparlantes para amplificar la voz de los intérpretes. Intervinieron un conjunto de instrumentistas folclóricos y una banda típicamente costeña. El pueblo de Lorica se volcó sobre el estadio, el impacto de la obra puede calificarse en justicia de formidable, ya que todo el

lugar quedó afectado por esta representación que por primera vez se presenciaba, camiones llenos de gente llegaron de otros pueblos cercanos para ver la representación y fue tanta la impresión que hasta los niños de Lórica resolvieron hacer su representación idéntica a la que vieron, pero por su propia cuenta. Todo esto demostró que el proyecto había llegado a una feliz culminación y que la aventura iniciada tan inciertamente se había constituido en una experiencia altamente positiva para todos y realmente inolvidable.

*Bogotá, Colombia*