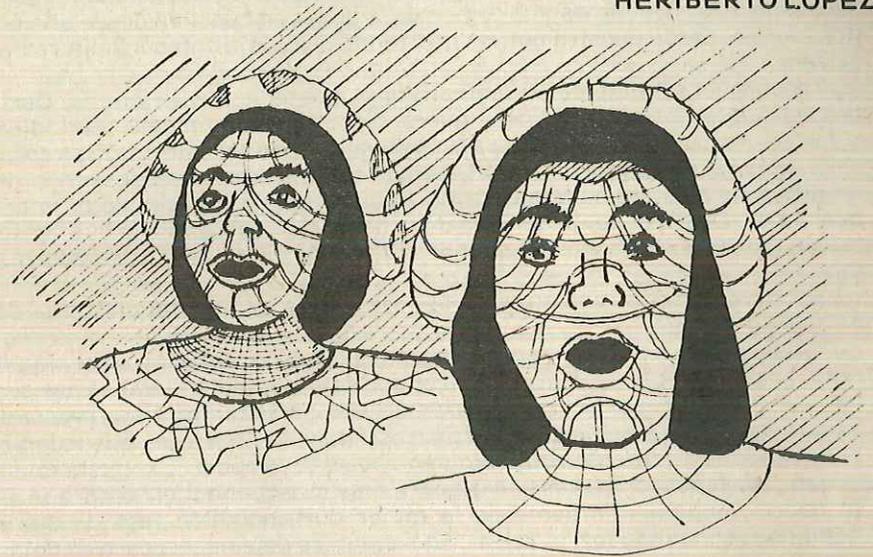


## DE LA ESCENA AL TEATRO: INSTRUMENTO PARA LA FORMACION POPULAR

HERIBERTO LOPEZ



Antes que una confirmación teórica sobre lo que puede ser la problemática del teatro, quisiera proponerles a ustedes los problemas que se nos han presentado dentro de la investigación con comunidades sobre la organización cultural, sobre la manera como la gente vive culturalmente. Se trata de gente de barrio, de poblaciones marginadas, habitantes del cabo Juana Angola en Cartagena, habitantes de seis veredas de San Vicente de Chucurí o de San Bernardo del Viento.

### 1. ¿EXTENSION CULTURAL O DESARROLLO CULTURAL?

Se nos decía que estas personas nunca habían tenido acceso cultural ¿Cómo entrar en ellos para hacer cultura?

"Ustedes van a necesitar quince años" nos decían. Entonces decidimos proponer una serie de instrumentos a través de los cuales podríamos, no llegar nosotros a estas personas, sino hacer que entre los dos, las personas de comunidades marginales y nosotros, pudiese haber un lazo a través del cual intercambiásemos y nos pusiéramos de acuerdo en alguna parte. Tratábamos de no enseñar nada puesto que si lo hacíamos los callaríamos. El maestro siempre sale perdiendo porque no aprende, no oye de sus alumnos. Se trataba de cambiar de roles. ¿Cómo?

En nuestra situación de limitación y pobreza tecnológica, deberíamos acudir a lo más sencillo, lo más rápido, lo más esencial de las cosas. La hipótesis central era que había que voltear las cosas. Dentro de la literatura nos encontramos el ejemplo de un escritor chileno que había dado la vuelta a la conocida fábula de Lafontaine, de manera muy sencilla: El cuervo está con un pedazo de queso en la boca y la zorra empieza con sus adulaciones proponiéndole al cuervo que cante con su melodiosa voz para poderse tragar el queso que soltaría al cantar. El cuervo se come el queso y exclama: "Mire zorra, yo también leí a Lafontaine". Esto es una historia pero algo más. Teníamos que comenzar a poner en cuestión desde una óptica simple, desde nuestra óptica, utilizando una vieja categoría literaria: el tropo.

Tropo en el sentido más imaginativo; el que da la vuelta y gana. Darle la vuelta a las cosas de manera que pudiéramos obtener una reivindicación cultural, que nos permitiera no solo analizar o transformar las cosas sino apoderarnos de su sentido. Tenemos que apoderarnos del sentido del mundo pues solo así podemos cambiarlo, obtenerlo y hacer de él lo que queramos. Desde el punto de vista de la narración del sentir, lo que vemos es que todas las cosas pueden ser absolutamente cambiadas y transformadas.

¿Cómo? Miremos por ejemplo la cosmogonía occidental cristiana del origen del mundo:

"Al principio Adán y Eva organizaron la cuestión. Estaban en el inquilinato, ¿no? El Arcángel Gabriel era el que cobraba el arriendo en ese sector. La Biblia presenta una descripción que no sabemos si corresponde exactamente a los sueños del primer escritor... lo cierto es que Adán es presentado idílicamente como alguien que se deja hacer... le gusta que le hagan... de todas formas es una manera muy masculina... el hombre se deja hacer, fundamentalmente de la mujer que conquista (eso de que el hombre es conquistador, es falso). El hombre se deja hacer, pero en dejándose hacer, nos propone la Biblia que cuando Adán y Eva estaban en el paraíso, el mundo estaba organizado. Démosle la vuelta. ¿Quién era Adán? Un hombre muy musculoso; si pensamos en los orígenes de la humanidad, tendría que ser muy fuerte para defenderse —¿Quién era Eva? Ella lo estaba esperando en algún lugar de la evolución. Nos dice el relato que la serpiente llegó donde Eva y le propuso el canje de la manzana. ¿Qué es la serpiente? Animal con anillos y sin huesos. ¿Cuál es el miembro de Adán que no tiene huesos? el pene. Es por tanto el pene simbolizado en serpiente, el que conquista al conquistado".

De esta manera nos damos cuenta de que todo es posible volverlo a leer, todo es posible entenderlo de otra manera simple y cuando el sentido esté a cargo nuestro. En el momento en que no tengamos el poder del sentido, podremos ser manipulados, utilizados políticamente o de cualquier otra forma.

Se trata de organizar el sentido pero no porque sí, de cualquier manera. Uno produce porque percibe, así como escribe porque lee. Es imposible producir sin pensar que se está percibiendo la estructura.

## 2. ¿COMO EXPLICAR LO QUE ES TEATRO?

El problema que afrontábamos con las comunidades marginales, de

campesinos o pescadores, de personas que no tenían capacidad de sustento, era la comprensión de lo que es el teatro.

Preguntábamos ¿Qué es el teatro? Y nos decían que el cine. ¿Y qué se ve en el cine? Pues películas. ¿Y qué se ve en las películas? Nos respondían: historias, cuentos, aventuras. Proponíamos enseguida que contarán una. Empezaban diciendo que tal señor o tal persona hacía esto o aquello y decían el significado de la película.

Aclarábamos que eso es una forma de teatro y que iríamos a ver también otras. ¿Qué es un ritual? Ustedes han ido a misa. Allí hay un personaje principal, un actor, hay unos espectadores, unas acciones y unos resultados. La gente concluye con la paz.

Recurríamos a todos los rituales que la vida de ellos tiene: los matrimonios, los bautizos, los juegos, las fiestas, y analizábamos cómo, en todos ellos, hay unas acciones que no son las personales, se representan emociones, se cumplen ciertos ritos; incluso veíamos como hay momentos en que las fiestas se modifican, como, por ejemplo, la fiesta de Cartagena que cumplía un rito de independencia se manipuló para convertirla en una fiesta de reinas de belleza.

Veíamos como en los juegos, en la expresión de las emociones como el llanto o la risa, se hace teatro. ¿Cómo? Al cambiar de gestos, al cambiar de voz, se realizan acciones que no son las personales. Para hacer rituales o para hacer teatro se necesita comprender el estado de una forma cultural y para lograrlo necesitan convertirse en gentes que hacen acciones y las gentes que hacen acciones se llaman actores y los actores para narrar una historia lo hacen a través de personajes. Y con los personajes se podía interpretar personificando, encarnando, o se podía actuar, mostrando la acción de otro. (Diferencias sutiles entre interpretación y actuación).

La gente entonces comprendía que habían hecho teatro, hasta ese momento, inconscientemente.

Para nosotros se trataba entonces de plantear un trabajo sin ejercer ningún tipo de fuerza, sin enseñanza. Había que hacer que, gracias a la biografía de cada quien, se descubrieran los elementos de la cultura, del teatro. Y cuando se tenía idea de que el teatro está formado por fenómenos sociales, culturales, complicados como son los rituales, las ceremonias, las fiestas, la representación de sentimientos y que para representar hay que partir del hecho de ser una persona que toma posición de actor y ese actor da la realidad de un personaje y ese personaje puede ser alguien que representa o actúa y mediante ello produce juicios, pensamientos, deseos, realizando en su interior hechos, actos que los otros escuchan, entonces entrábamos en otra dimensión: Para hacer teatro debe haber alguien que escuche. Aunque sea actuando solo, encerrado, lo escucha a uno su yo interior. Estábamos planteando cosas complicadísimas en el plano teórico, cosas como el principio de realidad, el principio del placer (bajo el punto de vista psicoanalítico), estábamos en el problema de la reorganización de la cosmogonía de la personalidad y del sentido del ser. Todo ello sin el recurso de las palabras teóricas: permitiendo que la gente mostrara lo que hacía y cómo lo hacía.

Mostrando las diversas formas posibles de teatro, entrábamos en otro problema: el de lo real y lo imaginario.

### 3. LO REAL Y LO IMAGINARIO

Todo teatro está determinado por los fenómenos de lo real y de lo imaginario. ¿Qué es real? hoy, el ya, también el pasado y el posible futuro.

Algunos consideran el pasado y el futuro como imaginarios pero esa vieja calificación no da instrumentos para el trabajo de la imaginación. La realidad, cuando se encuentra amenazada de desaparecer, se apodera de instrumentos que le permiten diferenciar lo que existe, lo que fue, lo que será de lo que no puede existir. La realidad es finita. La imaginación es la cosa infinita y la cosa infinita solo se puede pensar en dos momentos: antes de nacer y después de muerto. Lo imaginario es ese esfuerzo por meter dentro de la realidad la posibilidad de hacer que la realidad sea funcional, sea transformable, tenga sentido, sea algo para el hombre.

La realidad por sí sola no cambia al hombre; lo cambia su capacidad imaginativa, que es el más alto grado de desarrollo del pensamiento. Solo a través de la imaginación se hace el arte, la ciencia, la filosofía; solo a través de ella se pueden entender el amor, el odio, la religión, el fanatismo.

### 4. LO OBJETIVO Y LO SUBJETIVO

Para entender ésto, contábamos historias y cuando una historia real era contada por una persona, comenzaba a no ser real en la medida en que ella daba juicios, interpretaba, pensaba.

El juicio altera la realidad, la actitud personal es subjetiva. Surgía así el otro binomio: lo objetivo y lo subjetivo.

Al enunciar juicios, nos dábamos cuenta de que estábamos alterando la realidad, dándole sentido, transformándola.

Todo ello lo hacíamos jugando, en pura fiesta, sin darle mucha importancia, sin preocuparnos por la verdad. A veces se dicen cosas erróneamente y se van componiendo en el contacto con la realidad.

Partimos del principio de que es más complicado decir una mentira que una verdad. La mentira hay que pensarla, estudiarla, cambiar el medio social en que vivimos para "mantener la caña" como decimos. En cambio, la verdad no tiene problema, está ahí, jugando con la realidad... no forzamos nada, las cargas se van arreglando... nos damos el lujo de ir reorganizando la apreciación sobre lo real, sobre lo imaginario, según las condiciones del momento. Habiendo tratado el proceso real-imaginario con historia imaginarias y reales, cuentos reales e imaginarios, tomamos luego un cuento de la región. Los campesinos, con una historia de engaños tan larga, tienden a ser desconfiados, callados. Les contaba entonces el mito de la "llorona", la versión paisa, y la chochoana y la costeña. Ellos luego me contaban la versión santandereana y veíamos que hay cuatro lloronas, o cinco o siete o más. Luego proponía que inventáramos otra llorona. Así la gente se siente feliz con sus inventos y entienden que es eso de reunir elementos, de coger de aquí y de allá y sobre todo de no respetar la ley.

El caso es producir una capacidad dentro de las personas marginadas de decir lo que les venga en gana.

Pasamos luego a un paso muy importante: en determinados momentos una historia no comprobable en la realidad, puede incitar a la construcción de un proyecto real. (Esto son palabras para ustedes) Decía entonces: ¿Saben cómo se descubrió América? Colón vino y descubrió algo que ya había inventado Américo Vesputio. Colón había leído un libro de Plinio el Viejo que habla de cosas maravillosas acerca de los mares y vino a comprobar eso. La gente empezaba entonces a pensar. Yo contaba resúmenes de novelas de Julio Verne mostrando como los sueños imaginados por Verne son hoy día realidad, como la posibilidad imaginativa de un individuo puede, no saber el futuro, sino forzar la voluntad de poder en determinado grupo para dar solución a problemas concretos. Cuando alguien veía posible sobre la base de un problema imaginario llegar a un fenómeno real, se atrevían de igual manera a pasar de lo real a lo imaginario y así lo imaginario y lo real se nutrían mutuamente.

Recuerdo entre otros un relato que me contaron campesinos de San Vicente de Chucurí: "Adán era hijo de Dios, lo que pasa es que Dios no lo pudo decir desde el principio porque todo mundo le preguntaba que con quién había tenido ese hijo. ¿Fue que hizo una pelota de barro? Qué va! eso son mentiras... fue otra cosa lo que sucedió".

### 5. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACION

Luego de diez días de trabajo entramos en otro problema más difícil que es el de la representación. Problema difícil en filosofía, en la teoría lingüística y especialmente en teatro.

Representar no es solamente estar presente en escena, o hacer presente un personaje o una acción. Es el ser capaz de obtener datos, tanto de la realidad como de la imaginación, para dar el sentido de una cosa.

Esto es teóricamente muy complicado y la crítica que está trabajando en ello hoy día, la alemana, todavía no ha podido encontrarle salida. Sin embargo, la gente que no tiene una "cultura culta", que no tiene la relación científica, la relación del real-real, la gente que opera, que trabaja, conoce las cosas donde se presentan. Tal vez el esfuerzo teórico que hacemos nos impide conocer. El lenguaje, que nos entrapa, nos ofrece una especie de teología. En determinado momento la representación sería el momento en que una persona, gracias a ser actor, muestra en la escena unas



acciones de las fuerzas que vive un personaje y ese personaje permite, gracias a la comunicación con el público, dar a conocer el resultado de una cosa que puede ser la solución de un conflicto, la solución de una situación, la solución de una tensión o la realización de una historia, que son cuatro de los fenómenos del hecho teatral.

El problema de la representación está dado también a través de un cambio de la situación con el pensamiento, así como el caso de la zorra y el cuervo.

## 6. EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD

Este problema del teatro para las comunidades marginadas implica una representación sumamente compleja de lo que es la identidad.

¿Qué es la identidad? Yo no sé, yo la vivo. Comenzábamos a analizar este problema en base a como ellos han vivido sus cosas. Encontramos que la identidad es un cuerpo de sensaciones, de emoción, de capacidad de responder ante el mundo y organizar el propio ser. Miremos cómo se puede explicar. Por ejemplo si como novio yo le digo a la niña: "Primero nos cogemos las manos, luego Usted me pone la mano en el hombro como haciendo que no quiere; luego Usted, como señorita que es, se corre un poco, luego me mira y yo me sonrío, le tomo nuevamente la mano y Usted no se deja, luego yo le digo lo que tiene que hacer y le empiezo a explicar el funcionamiento de nuestra anatomía, incluyendo las técnicas para evitar problemas"... ella me tomará por loco. Si yo simplemente le tomo la mano y ella responde, pues no hay nada más que hacer, porque son elementos generadores del proceso, tanto de la realidad como de la identidad y de la representación, esa identidad de ser, de estar de novio.

Cuando vamos a representar, cuando vamos a ejercer las funciones teatrales partimos de lo que podría ser esa obra, ese personaje.

Contaba pequeñas escenas del teatro clásico para aclarar cosas.

Cierto autor planteaba que cuando a uno le decían en el teatro "acaricie este gato", uno no acaricia cualquier gato... uno dice "este gato se llama Napoleón" y ya es distinto... pero "además es el gato de mi vecina y además me gusta ella pero el gato no..."

De esta manera los signos que se desprenden tienen que ver con las formas de pensar a quién pertenece la realidad. Uno de los ejemplos más importantes es el acto segundo de Hamlet. Polonio y Claudio se han puesto de acuerdo para saber si Hamlet está loco o no. Entonces le dicen a Ofelia que tome un libro de oraciones y espere a Hamlet mientras ellos observan cómo reacciona.

Las interpretaciones que se han hecho son muy curiosas. Primero, Ofelia lee el Misal, Hamlet se acerca y como ve que tiene el libro al revés, exclama: "No hagas trato entre la virtud y la belleza, entra a un convento".

Segunda prueba: Hamlet entra y ve a Ofelia, quien por estar en bata de dormir, se lleva la mano al pecho. Hamlet, al observar que no estaba concentrada, le dice: "No Hagas trato entre la virtud y la belleza, entra a un convento".

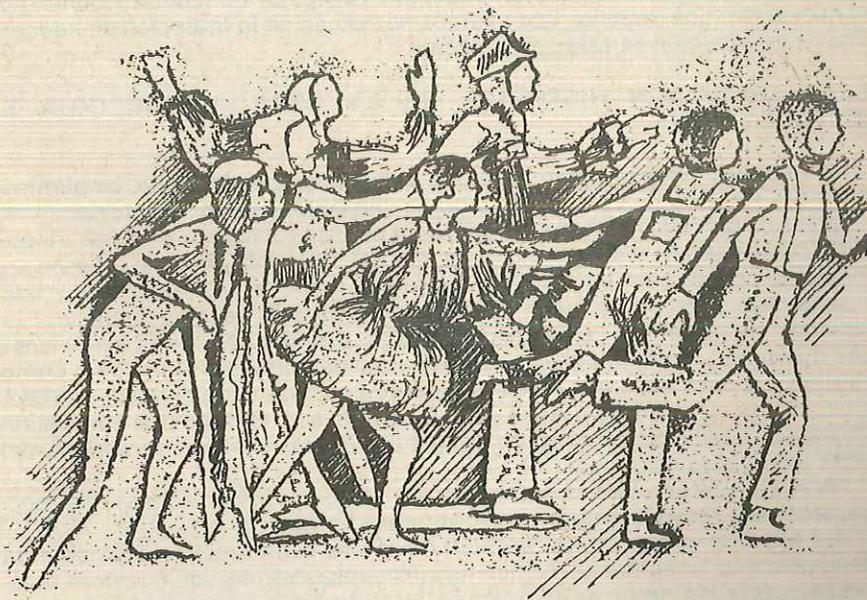
Tercera puesta en escena: Hamlet se acerca y al ver a Ofelia leyendo, observa con cuidado los dedos, las uñas y ve cómo pasa las hojas del libro... Nota que se arregla con demasiado cuidado sus manos, cosa no permitida y exclama: "No hagas trato entre la virtud y la belleza, entra a un convento".

Los holandeses hicieron una cuarta puesta en escena: Pusieron a Ofelia con el misal y el separador de las hojas era un preservativo. Cuando se ve descubierta lanza el preservativo lejos y Hamlet exclama: "No hagas trato entre la virtud y la belleza: vete a un convento".

Con estos ejemplos los campesinos llegan a entender que representar la historia es algo más que representar una historia: es comenzar a jugar consigo mismo, con miles de posibilidades que existen entre lo real y lo imaginario: solo en la medida en que se acepte lo imaginario es posible llegar a lo real. El uno sin el otro son imposibles.

## 7. EL SENTIDO DE LA OBRA TEATRAL

Viene luego el problema de la preparación de la obra. Para ello lo primero que hay que hacer es darle sentido, orientarse. Lo más importante para una persona, sea marginal o no, de la ciudad o del campo, es encontrar la orientación del sentido dentro de esa pieza. De lo contrario el actor representará sin valor, cerca a lo que se ve en las telenovelas o en el teatro comercial, donde se toman elementos del arte para simularlos no para determinar la relación de existencia del individuo.



Si alguno no se orienta, entonces se empieza a trabajar con los otros actores; ellos trabajan con quien no se orienta con su personaje, con su situación, con su conflicto, con su tensión hasta que lentamente vaya descubriendo de qué manera eso le aporta a su vida, a su vida personal. Cuando se encuentra, el actor comienza a proyectar sus acciones sobre el proceso teatral. Como no estamos haciendo extensión cultural sino arte, partimos de la realidad más próxima al actor, buscando el horizonte de cada quien, el espíritu de cada quien. Hay gran diferencia entre describir una realidad ajena y vivir la propia.

A continuación, buscamos que el actor marginal, que no es el de las escuelas de teatro, viva todo el proceso teatral antes de producirlo. Lo hacemos a través de la elaboración de máscaras.

Al principio muy lentamente, porque algunos se sienten en ridículo manipulando barro. Les preguntaba: "¿Saben ustedes quién fue el primero que jugó con barro?" Como son tan católicos respondían: "Dios"; bueno, y si él lo hizo ¿por qué nosotros no?... Todo esto se hacía de manera tranquila, desprevenida, natural, dejándose ir. En el momento en que uno quiere enseñarle algo al campesino, se bloquea; hay que dejarse ir, cometer errores, decir barbaridades, y hacerse corregir, contar estupideces, dejar que el río lleve. En esa medida se va creando un clima de confianza tal, que genera los elementos reales de la comunicación. Es otra cosa bien diferente de las teorías viejas del emisor, el canal y el receptor y distinta de las más modernas como la de Martín Barbero. Es otra cosa, es el momento de la confianza, conceptualizando menos y viviendo más. Uno de los errores garrafales de los comunicadores es producir un lenguaje donde no es necesario. Los métodos que usamos no surgen de la intención de educar sino de la intención de estar con la gente.

## 8. LA UBICACION HISTORICA DE LA OBRA: CRONOLOGIA E HISTORIA

Cuando los actores saben para qué van a producir una obra, se plantea entonces el siguiente problema: la ubicación de la obra en la historia.

¿Qué es la historia? Todos empiezan a pensar y a decir y a contar un poco de cosas que son historia. En determinado momento decimos: Bueno, la revolución de los comuneros. ¿En qué año se hizo? en 1781. Este es un dato cronológico, pero, ¿Qué fue lo que hizo la revolución de los comuneros? la unión de los oprimidos contra los opresores. Hay dos conceptos históricos: uno que pasa, el cronológico, y otro que queda como permanente o como cambio. La obra de teatro no es solamente una cosa en la historia cronológica, es una cosa que revitaliza la realidad del ser. Es algo que emerge de las bases no solo del personaje sino que cuestiona el ser del personaje, del actor que lo está haciendo.

Trabajamos con varios ejercicios ese ser de la historia en el cual permanecemos, revitalizamos nuestro ser en el tiempo.

La historia se nos ofrece también como una continuación del problema de lo real y lo imaginario. Lo que nosotros impulsamos con nuestros actores es buscar las rupturas, los vacíos, las ausencias, para producir la continuación de la obra. Adaptar una obra literaria al teatro es una tontería... hay que buscarle los vacíos, las rupturas y las ausencias para continuar la obra. Ese momento es fundamentalmente una producción que se da gracias a la percepción de un mundo cultural, de un mundo estético. Al producir, realizamos una serie de ejercicios de voz, de cuerpo.

riencia del carnaval. En él, se permite cambiar de cuerpo, revirtiendo su figura, determinando su forma, agilizando su ser en el mundo. En el carnaval el cuerpo desprende químicas que son capaces de producir otros niveles dentro de la realidad, dentro de la imaginación. Cuando entramos en la fiesta de los sectores marginales, cuando producimos una obra, observamos los desprendimientos químicos que se dan en los niveles que alimentan el sueño, la posesión, el trance, el peligro, la meditación. Hacemos fiesta, hacemos pachanga, convertimos una semana santa en cualquier cosa, y gritamos y sudamos y la pasamos muy bien. En ese pasarlo bien analizamos después qué fue lo que sucedió con los comportamientos del cuerpo y vemos cómo para la representación de un personaje se necesita despertar en el cuerpo químicas especiales que permitan en el momento de la interpretación o de la actuación formular maneras de ser para la situación, maneras de ser para el conflicto, para la tensión. El cuerpo del actor no es cualquier cuerpo sino un cuerpo que necesita revitalizarse.

Lo que hacemos con el trabajo teatral es formular con lo marginal la inducción y el desarrollo integral de lo real y lo imaginario, con la finalidad de promover no solo la cultura sino los fenómenos de identidad, del ser, de la realidad interior. Todos estos fenómenos se provocan a través de lenguajes concretos, de lenguajes en los que las prácticas revelan la esencia de la cosa misma y no en lenguajes que explican. En charlas o escritos como éste, de carácter intelectual, explicamos. En el trabajo con comunidades, vivimos los procesos.