



COMPARSAS Y TEATRO CALLEJERO EN LOS CARNAVALES COLOMBIANOS

Escribe: MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Los carnavales costeños, al 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 incontinida, 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 o 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.

Hay familias que por tradición se encargan de que una comparsa no desaparezca ni pierda méritos con los años. Una de las más famosas tradiciones del carnaval de Barranquilla es la "Danza del Torito",

fundada a mediados del siglo pasado. Y como ella hay otras que si bien no han tenido la misma continuidad familiar, al menos han conservado sus nombres, su coreografía y sus personajes. Tal es el caso del "Congo Grande", "El Burrito", la "Danza de los Negritos", la "Danza del Paloteo" y muchas otras.

Estas comparsas tienen sus respectivos jefes o capitanes, que son extraordinarios directores de escena, sobre quienes recae la escogencia de los actores que han de representar a este o aquel personaje. Cada intérprete debe tener un mínimo de facultades múltiples que le permita acomodarse a su papel. En la "Danza de los Gallinazos" por ejemplo, quien caracteriza el perro ha de tener un gran sentido de la mímica, para representar las actitudes comunes de este animal: cómo rascarse el rabo; cómo utilizar las orejas; qué acento dar a los ladridos según que ataque, aülle de hambre o se acobarde. Otro tanto puede decirse del burro, del cazador, del rey de los gallinazos, del pichón y otras tantas representaciones de la comparsa. Si el intérprete personifica su papel con gran autenticidad, se le recomendará su representación por años y años.

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 la escena para darle mayor realce a la presentación personal y colectiva. Para salir airoso de esta prueba se requiere que los otros componentes tengan igualmente mucho talento para la improvisación, sin lo cual los personajes quedarían en ridículo, enfrascados en un argumento sin aparente sentido.

Deseamos dar un ejemplo de este difícil arte creativo. Muy comunes son las comparsas compuestas por el marido, la mujer embarazada, que da a luz en mitad de la calle, y la suegra. En resumen, el argumento consiste en que la parturienta no tiene cómo atender el trance del parto, o una vez nacido el niño, cómo alimentarlo, ya que el marido es un haragán. La suegra es, desde luego, el fiscal acusador de la conducta malsana del yerno. Así las cosas, entran en una casa y, si los dueños son marido y mujer, rápidamente los actores disponen su argumento de acuerdo con la expresión, la edad y el talante de los visitados. Si el dueño de casa es joven, la embarazada le hará reproches por haberle engendrado un hijo y abandonarlo luego. Lloriquea el varón que hace de mujer, recla-

mando su antiguo amor y la responsabilidad de ayudarla en aquel trance. Acto seguido se acuesta en una estera y espectacularmente, en medio de gritos y revoltijos, nace la criatura.

La suegra en este caso hace su aparición encarándose al amante infiel. Y quien habitualmente hace el papel de marido haragán, comprendiendo la escena, se trueca en abuelo de la criatura, sumándose a los reclamos de la suegra. El sainete en tal forma, se adapta a todas las circunstancias, a todos los públicos derivando siempre una escena cómica, dramática y productiva, pues el desenlace feliz ha de consistir en que alguien pague económicamente por la paternidad del hijo.

LO SATIRICO, LO COMICO Y LO DRAMATICO

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 ridiculiza a personajes de la política nacional o lugareña, hay una intención más aguda en 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 campales 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 las 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 del 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 haber sido tapada una alcantarilla. Los que responden al sacerdote, según el caso, encomiendan al señor las almas de los culpables o dan gracias al diablo para que se encargue de ellos en los infiernos.

Otro aspecto dramático es ostensible en las representaciones de la muerte. No falta en ningún carnaval la comparsa de "La Dama del Garabato", que, acompañada de innumerables socios, médicos, sepultureros, droguistas, carpinteros de ataúdes y otros cómplices, andurrean por las calles en busca de víctimas propiciatorias. Nadie, así lo exige el destino y el carácter de la farsa, ha de escapar de la muerte. Claro está, se entiende, que esta es una muerte viva, que toma trago

y necesita de centavos para proseguir el carnaval, de tal manera que todo se reduce a un simple anticipo por unos cuantos días más de vida. En Barranquilla la fiesta finaliza con el entierro de "Joselito Carnaval", en medio de plañideras y aguardientosos.

RAICES PARA UN TEATRO NACIONAL POPULAR

La diversidad de elementos teatrales existentes en las farsas carnavalescas de la Costa Atlántica y otras regiones del país —Pasto, Tumaco, fiestas de 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, 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.