

Coordenadas de la fiesta popular para una educación artística propia

Coordinates of the popular festival for an artistic education of its own

Francisco Alexander Llerena Avendaño¹ (coordinador.escenicas@uan.edu.co)
(<http://orcid.org/0000-0001-9153-3467>)

Humberto Parga Herrera² (decano.artes@uan.edu.co) (<http://orcid.org/0000-0002-9210-7686>)

Resumen

El presente texto propone, en primera instancia, una reflexión acerca de las contribuciones de la fiesta popular y el carnaval, en el fortalecimiento de la identidad teatral en Colombia y, en una segunda parte, sus aportes a la educación artística. El objetivo es profundizar en la comprensión de los elementos de la cultura festiva presentes en las representaciones teatrales y sus posibles articulaciones e interrelaciones con los procesos de educación artística. Se toman los siguientes referentes: i) tres obras del teatro popular colombiano, de tres creadores altamente reconocidos, Misael Torres, Juan Carlos Moyano y Crispulo Torres, quienes han indagado en la cultura festiva, al abarcar las fiestas populares, el carnaval y demás manifestaciones tradicionales, con el propósito de reconocer en estas obras parte de lo que nos constituye como sociedad; nuestros imaginarios expresados en personajes, tramas, relatos, así como el surgimiento de metodologías para la creación escénica; ii) dos ejemplos de proyectos de formación en los contextos formal y no formal, de programas académicos que se cimientan en la cultura popular y festiva, para gestar propuestas pedagógicas que parten del reconocimiento de los saberes inmersos en las fiestas y la posibilidad de suscitar diálogos de saberes: el Instituto Popular de Cultura de Cali y el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. En conclusión, se presentan los aportes de la cultura festiva al teatro popular y las múltiples posibilidades que genera su integración en los procesos de educación artística.

Palabras clave: teatro, educación artística, fiesta popular, diálogo de saberes

Abstract

This text proposes, in the first instance, a reflection on the contributions of popular festivities and carnival to the strengthening of theatrical identity in Colombia and, in a second part, its contributions to artistic education. The aim is to deepen the understanding of the elements of festive culture present in theatrical performances and their possible articulations and interrelations with

¹ Magíster en Escrituras Creativas, Universidad Nacional, Bogotá, Colombia.

² Doctor en Educación y Sociedad de la Universidad de La Salle, Bogotá, Colombia. Universidad Antonio Nariño, Bogotá Colombia.

artistic education processes. The following references are taken: i) three works of Colombian popular theater, by three highly recognized creators, Misael Torres, Juan Carlos Moyano and Crispulo Torres, who have inquired into festive culture, by covering popular festivals, carnival and other traditional manifestations, with the purpose of recognizing in these works part of what constitutes us as a society; our imaginaries expressed in characters, plots, stories, as well as the emergence of methodologies for stage creation; ii) two examples of training projects in formal and non-formal contexts, of academic programs based on popular and festive culture, to create pedagogical proposals based on the recognition of the knowledge immersed in festivals and the possibility of sparking dialogues of knowledge: the Popular Institute of Culture of Cali and the Department of Performing Arts of the Antonio Nariño University. In conclusion, the contributions of festive culture to popular theater and the multiple possibilities generated by its integration in artistic education processes are presented.

Key words: theater, arts education, popular festivities, dialogue of knowledge

*La educación artística debe ser
liberadora, debe prepararnos para
saber habitar poéticamente la Tierra*
FRIEDRICH HÖLDERLIN

Educación artística y cultural: enfoques y políticas

Es el interés de los creadores, artistas, investigadores y educadores de las artes, en diferentes lugares del mundo, implementar políticas que permitan el avance de la educación artística y cultural, al reconocer el papel de las ciencias sociales en la construcción del tejido social, en el que la educación artística, como parte fundamental del campo de la educación, aporta desde la reflexión crítica las posibilidades de la construcción colectiva, la re-configuración de imaginarios y el reconocimiento y comprensión de la diversidad cultural. De acuerdo con Abad (2021), al advertir que las artes son promotoras de conciencia crítica, se reconoce entonces que la educación artística y cultural se constituye en agente para la transformación social.

A raíz de estas iniciativas, entidades como la Unesco han generado propuestas de políticas públicas significativas, con los siguientes propósitos: i) reintegrar los aspectos espirituales y simbólicos en las prácticas educativas, al considerar que entender las expresiones culturales de otros contribuye significativamente a la paz y al entendimiento de los pueblos (Bindé, 2002); ii) integrar las artes en el currículo educativo para promover una mejor comprensión y aprecio por la diversidad cultural (Unesco, 2006); iii) involucrar a los estudiantes en actividades artísticas que exploran y representan diversas culturas para suscitar el entendimiento intercultural (2022); iv) enriquecer la enseñanza con la inclusión de portadores de patrimonio cultural para reflejar así la vasta diversidad y potenciar el aprendizaje transformador, la creatividad y el intercambio de saberes en el ámbito educativo de nuestras comunidades (2024).

En este sentido, en Colombia, la Ley General de Educación, promulgada en 1994, incluyó una propuesta para que la educación artística se reconociera como área obligatoria y esencial del conocimiento. Asimismo, de acuerdo con Colciencias (1994), la primera Misión de Sabios se centró en cómo las artes pueden facilitar el entendimiento cultural, fomentar la apreciación de la diversidad, y la segunda Misión hizo énfasis en la urgencia de integrar la educación artística, de manera obligatoria, en todos los niveles educativos como un componente crucial del currículo, tal como señala Minciencias (2020, p. 149).

Igualmente, en septiembre de 2022, el Ministerio de Educación Nacional (MEN) dio a conocer las Orientaciones Curriculares para la Educación Artística y Cultural en la Educación Básica y Media. Esta iniciativa tiene como finalidad contribuir a las transformaciones en los ámbitos curricular, pedagógico y evaluativo, desde una perspectiva estética. Según el MEN (2022), la propuesta se orienta a promover la interculturalidad, facilitando el intercambio entre conocimientos y experiencias culturales, y valorando la diversidad y la práctica del hacer-ser como parte integral de estas culturas.

En estas iniciativas, se reconoce el papel que juegan las culturas populares en la educación artística y cultural. Se comprende la riqueza del patrimonio cultural, el valor que tienen las tradiciones y fiestas populares en la construcción de sujetos que celebren la diversidad en sociedades incluyentes, empáticas y resilientes; propuestas que, en resumen, se orientan al desarrollo de una educación artística articulada con las culturas populares, sus saberes y sus tradiciones.

Teatro y fiesta popular

El teatro, como disciplina integral de la educación artística, desempeña un papel fundamental en la transmisión, revitalización y adaptación de las culturas populares y sus tradiciones. Según el MEN, el teatro se convierte en un vehículo esencial para celebrar la diversidad cultural y conectar a los individuos con su ancestralidad. Al integrar elementos de expresiones culturales autóctonas y relatar historias y leyendas locales, el teatro no solo refleja y preserva la memoria cultural colectiva, sino que también fomenta un sentido de comunidad y arraigo.

Este dinamismo cultural permite que las prácticas culturales evolucionen con la sociedad misma, manteniendo un diálogo constante entre las generaciones y asegurando que las tradiciones se mantengan vivas y relevantes en el contexto contemporáneo. De esta manera, de acuerdo con el MEN (pp. 72-78), el teatro facilita una experiencia educativa que enriquece el tejido social y cultural de las comunidades, promoviendo una comprensión más profunda de la diversidad y la herencia cultural.

Ahora bien, si queremos implementar iniciativas que integren la educación artística con diversas culturas, es fundamental comenzar por explorar la historia y el desarrollo del teatro popular colombiano. La evolución y el fortalecimiento de este teatro están estrechamente vinculados a

las festividades y carnavales, que son considerados manifestaciones vivas de las culturas y tradiciones que nutren la creatividad y la expresión teatral, como afirma Llerena (2020).

En esta evolución, juega un papel relevante Manuel Zapata Olivella³, quien, desde los años sesenta, formuló la propuesta de un Teatro Popular Identificador, dirigiendo la mirada a las expresiones populares, al afirmar que la diversidad de elementos teatrales en las festividades carnavalescas proporciona una fuente valiosa para cultivar un teatro popular auténtico (Zapata Olivella, 1978).

Zapata Olivella establece conexiones entre el teatro, las identidades y los carnavales; destacó la importancia de explorar las festividades populares y, a través de sus novelas y ensayos, tanto históricos como ficticios, nos invitó a explorar la identidad colombiana, animándonos a seguir sus pasos y a profundizar en nuestra cultura. Esta invitación ha sido aceptada por una variedad de profesionales del arte y la cultura en las últimas cuatro décadas; quienes han enriquecido la identidad nacional mediante la investigación y la creación artística inspirada en las tradiciones populares y festividades como el carnaval (Llerena, 2020).

Grupos como La Fanfarria, Tchyminigagua, La Papaya Partida, Tercer Acto, Luz de Luna, Acto Kapital, Nenmktacoa, DC Arte, Tea-tropical, La Pepa de Mamoncillo, Gota de Mercurio, Ay Macondo, El Tecal, el Teatro Experimental de Cali (TEC), el Teatro Experimental de Fontibón (TEF), el Teatro Taller de Colombia, el Teatro Tierra y Ensamblaje Teatro, entre otros, se han nutrido de la fiesta popular y le han reintegrado a esta, personajes y obras que han permanecido en el tiempo. ¡La vida!, encarnada en la fiesta popular y el carnaval, como estímulo dinámico para la creación escénica (Llerena, 2020c).

Asimismo, los carnavales han desempeñado un papel crucial, al ofrecer espacios para la representación de obras festivas y populares durante las celebraciones tradicionales. Ejemplos notables incluyen la Carnavalada, en el Carnaval de Barranquilla, y el Festival de Teatro Popular y Callejero La Máscara del Pueblo, en el Carnaval de Negros y Blancos. No obstante, aún se adeuda reconocimiento al teatro popular, un vacío que podría llenarse mediante investigaciones que revelen el papel significativo de las festividades en la evolución del teatro popular en Colombia (Llerena, 2020d).

Para este estudio se tomaron como referentes tres obras de la dramaturgia carnavalesca colombiana: *Las tres preguntas del diablo enamorado*, de Misael Torres, *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, creación del colectivo: Juan Carlos Moyano, y *Domitilo, rey de la rumba*, de Crispulo Torres.

La primera obra, *Las tres preguntas del diablo enamorado* (Torres, 2012), es una comedia festiva que tiene su origen en la investigación que su autor realizó por más de 10 años en el Carnaval de

³ Escritor, médico, investigador, profesor, folclorista, dramaturgo y afro-epistemólogo colombiano (1920-2004).

Riosucio, Caldas, una fiesta popular que combina elementos de las tradiciones españolas, afrocolombianas e indígenas.

En la obra, el hijo de la fiesta, Rumbá, convoca a Beren, el Diablo enamorado, invitándolo a desterrar el miedo, viajando de plaza en plaza para encontrar el amor. Beren viaja acompañado de personajes míticos y carnavalescos, como el Matachín vola'ó, La Vaca loca, la Muerte en vacaciones, el Ánima en pena y Fiestá; todos ellos personajes que se debaten en pasiones carnales, y que, a la vez, son intermediarios entre lo divino y lo humano. Son los cómplices y consejeros del Diablo, quien ha sido transformado en bestia por un hechizo amoroso. Beren busca desesperadamente el amor verdadero para romper su maldición. Sus cómplices entablan un juego directo con los espectadores, quienes se convierten en parte fundamental de la obra, puesto que no solo aportan a la trama, sino que también asumen un papel protagónico.

La obra se adentra en la dimensión mítica y simbólica del amor y la redención, donde el Diablo, al estilo de Beren de *El Silmarillion*, de Tolkien, enfrenta desafíos que reflejan una lucha interna entre su naturaleza demoníaca y su deseo de liberación emocional; a través de la interacción con otros personajes que igual que él, buscan su redención, tal como sostiene Llamosa (2016).

Cabe resaltar que el trabajo realizado por Misael Torres ha dado un paso más, al aportar la categorización de los elementos que caracterizan el quehacer del actor festivo, es decir, las cuatro claves: i) el acecho, ii) el intento, iii) saber esperar y iv) actuar a tiempo. El actor festivo encarna una alegría interior, esencial para la actuación festiva, es el atributo fundamental que energiza sus actuaciones y lo conecta profundamente con la naturaleza celebratoria de sus roles.

El actor festivo, según lo retrata Torres, debe comprometerse profundamente con la audiencia, trascendiendo los límites típicos de la actuación para crear una experiencia compartida. Esto implica alejarse del rol convencional de espectador y abrazar una participación inmersiva que difumina las líneas entre actor y observador. Además, Torres (2016) considera que el papel del actor festivo es fundamental en la transformación de las experiencias teatrales en festividades comunitarias donde los actores y espectadores se fusionan en un ritual de encuentro; fomentando un espíritu colectivo que refleja el dinamismo y la unidad de las festividades tradicionales.

En general, la obra recoge elementos tradicionales del carnaval y las fiestas populares: i) personajes exagerados y caricaturescos, representativos de la teatralidad inherente al carnaval; ii) incorporación de rituales y simbolismos que abordan temas universales mediante la confluencia de lo sagrado y lo profano; iii) la conexión comunitaria, gracias a su interacción directa con el público, que participa activamente en el desarrollo de la trama, reflejando el carácter inclusivo de estas celebraciones; iv) músicas y danzas de las culturas populares que generan un ambiente festivo.

La otra obra, *Domitilo, el rey de la rumba*, dirigida por Crispulo Torres (1994), es una obra representativa del teatro popular y festivo en Colombia, iniciativa del grupo Teatro Estudio Calarcá (TECAL). La historia inicia a manera de carnaval, utiliza juglares para plantear un juego representacional muy próximo a las prácticas de calle en las que se establecen dispositivos para la participación del espectador. El protagonista tiene que emprender un gran viaje para pedir permiso a Dios para tocar el tambor, tal como refiere Duque (2017).

La trama inicia con una discusión entre Domitilo y su esposa Muchi, por un cuero que Domitilo ha traído a casa, que termina siendo un elemento sonoro cuando se golpea. Este conflicto lleva a Domitilo a inventar el tambor, transformando un simple cuero en un instrumento musical.

La invención de Domitilo rápidamente ganó popularidad y se convirtió en el centro de un espectáculo público. Sin embargo, esto también trae problemas con las autoridades, ya que Domitilo no tiene permiso para tocar su tambor en público, lo cual lleva a un enfrentamiento con la guardia y, luego, con el rey. Rechazado en la tierra, Domitilo asciende al cielo en busca de una aprobación divina para su tambor. Allí, intenta convencer a Dios de que su invento puede mejorar la vida en la tierra y en el cielo; argumentando que su música puede alegrar el trabajo y las ceremonias religiosas, y atraer más almas al cielo.

La obra se vale de elementos de la comedia para explorar temas de innovación, autoridad y búsqueda de aprobación, mostrando cómo un simple objeto puede transformarse en una fuente de alegría y unidad para una comunidad; también critica las regulaciones restrictivas y la burocracia celestial, al parodiar las estructuras de poder tanto terrenales como divinas. Además, incorpora elementos de la cultura musical colombiana, como la *cumbia* y el *fandango*, enriqueciendo la narrativa con sonidos propios que reflejan la diversidad cultural y social de Colombia, mientras se relatan las historias que transitan entre la comedia y la tragedia del protagonista, como afirma Duque (2017).

La última obra es la adaptación teatral de Juan Carlos Moyano, codirigida con Misael Torres, *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, en donde se exploran los últimos instantes en la vida de Úrsula Iguarán –personaje central de la novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez–, mientras yace moribunda en su mecedora de guadua. Utilizando un estilo de flujo de conciencia, la obra presenta una serie de imágenes intensas y, a menudo, surrealistas, que representan el caudal de recuerdos que inundan a Úrsula. La obra captura tanto las fluctuaciones de su memoria como los momentos fundamentales de su vida y la de su familia en Macondo.

En medio de su delirio, Úrsula trae a la mente imágenes vívidas de su familia y los eventos cruciales que definieron a los Buendía, desde Rebeca ingiriendo tierra hasta Melquíades, el alquimista, incluyendo a su marido, José Arcadio Buendía, quien fue el pionero del pueblo. Hace referencia a las tragedias familiares y los momentos de sosiego, entrelazando la vida y la muerte, lo cómico y lo trágico.

En el relato aparecen otros personajes de la novela, como Aureliano, Remedios la Bella y Amaranta, y se resalta cómo sus vidas y destinos están entrelazados con los de Úrsula. Quizás la acción repetitiva de Úrsula balanceándose en su mecedora simboliza la continuidad de la memoria en el ciclo infinito del nacer y morir. Cada recuerdo es una mezcla de realidad y fantasía, historia y mito, elementos que caracterizan la novela original.

La obra concluye con Úrsula encontrando descanso, lo que implica un cierre tanto literal como simbólico de su extensa y agitada existencia. La obra es un tributo a Úrsula, y destaca su papel como matriarca que experimentó y recordó la historia completa de la familia Buendía, cuya vida abarcó toda la saga de los *Cien años de soledad*.

En las tres obras, se identifican elementos comunes que reflejan la influencia de la fiesta popular y lo carnavalesco en sus estructuras. Sátira, músicas y danzas tradicionales, ritualidades, parafernalia asociada a las celebraciones, fantasía, exageración, la presencia de mojigangas y personajes mitológicos y extravagantes.

A continuación, en la tabla 1, se presenta un cuadro con los elementos carnavalescos encontrados en estas obras.

Tabla 1. Elementos carnavalescos comunes a las tres obras tomadas como referentes

Elemento del carnaval y la fiesta popular	<i>Domitilo, el rey de la rumba</i>	<i>Las tres preguntas del Diablo Enamorado</i>	<i>Memoria y olvido de Úrsula Iguarán</i>
Personajes y simbolismo	Personajes juglares que remiten a las figuras tradicionales de trovadores en las festividades.	Personajes míticos o alegóricos, como la Muerte y el Diablo Enamorado, o extravagantes, como la Vaca Loca, cada uno cargado de un simbolismo mitológico y cultural.	Personajes exagerados y mitificados, como José Arcadio Buendía, que simboliza aspectos de la humanidad y la cultura.
Música y danza	El tambor, como elemento central usado en la celebración, y como objeto de conflicto y resolución.	Uso de músicas y danzas populares para avanzar la trama y expresar emociones; integrando directamente al público en la performance.	Rítmica del texto que sugiere un fondo musical; y el uso repetitivo de la palabra <i>gira</i> evoca la danza.

Interacción con el público	No específicamente mencionado, pero el estilo juglar implica un diálogo con la audiencia.	Alta interacción con el público, invitándolo a participar activamente en la trama y, a veces, siendo parte del espectáculo.	Menos interacción directa con el público, pero la narrativa invita al lector a sumergirse en los recuerdos y emociones de Úrsula.
Elementos de ritual y ceremonia	La creación del tambor podría verse como un acto ritual que celebra la invención y la comunidad.	Elementos ceremoniales en la configuración y desarrollo del espacio teatral; usando objetos como el toldo y las lámparas.	La obra entera actúa como un ritual de memoria, con la muerte y la vida de Úrsula presentadas con un tono casi ceremonial.
Humor y sátira	Conflictos resueltos de manera humorística, con el tambor provocando situaciones cómicas.	Humor presente en las interacciones y situaciones absurdas; usadas para criticar las normas sociales y políticas.	Combinación de tragedia y comedia, con situaciones absurdas que alivian la tensión de los temas más oscuros.
Transformación y transgresión	Transformación del cuero en tambor, como metáfora de resolución de conflictos y cambio social.	Transgresión de las normas sociales y divinas, con el Diablo buscando amor contra las reglas establecidas.	Úrsula transformando su muerte en una revisión poética de su vida; desafiando las narrativas convencionales sobre la vejez y el olvido.

Fuente: elaboración propia

En Colombia, el fortalecimiento de la identidad teatral a través de las festividades populares y el carnaval es un fenómeno que captura la esencia cultural y tradicional del país. Estas manifestaciones se han configurado en una fuente inagotable de inspiración para los creadores teatrales, y han proporcionado material auténtico que refleja las vivencias y el espíritu comunitario.

Integrar los elementos en la fiesta popular, y el carnaval al teatro, convierte a este en un espejo de la sociedad, al destacar no solo la diversidad cultural, sino también fomentar un sentido de identidad y pertenencia. Además, esta simbiosis permite otras posibilidades en las creaciones mismas: temáticas populares, representación de personajes míticos, transgresiones, sátira de las

realidades sociales, que se configuran en testimonios vivos de la cultura colombiana.

Educación artística en el contexto de la fiesta popular

En Colombia, los aportes de la fiesta popular y el carnaval a la educación se han generado desde iniciativas singulares que han vinculado estrechamente las culturas populares, sus conocimientos y tradiciones a los procesos formativos. Entre estas iniciativas destacan el Instituto Popular de Cultura de Cali (IPC) y la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

Creado en 1947, desde sus inicios, el IPC se esforzó por fusionar las dimensiones artísticas y culturales con una perspectiva popular; con el objetivo de ofrecer una educación que impulsara a la clase obrera hacia una mayor conciencia cultural y social –de acuerdo con la construcción política y social de la época⁴–. En los primeros años, se enfocó en la alfabetización y promoción de una cultura artística entre los obreros y sectores populares de Cali, según señalan Sinisterra y Barbosa (2015).

Sin embargo, en la década de los sesenta, el IPC experimentó una transformación significativa, al modificar su enfoque hacia uno más inclusivo y menos normativo respecto a las culturas populares. Es en esta década cuando se produce la creación del Departamento de Investigaciones Folclóricas (DIF), bajo la tutela de Enrique Buenaventura. Este departamento permitió al IPC realizar indagaciones etnográficas y recaudar información sobre las manifestaciones artísticas y culturales en torno a las músicas, danzas y tradiciones de las diferentes comunidades, con el propósito de conocer y salvaguardar las tradiciones y el folclor del país. Asimismo, se creó la revista *Páginas de Cultura*, que permitió la difusión de las investigaciones del DIF y la promoción de las culturas populares.

Junto a Buenaventura, maestros como Marco Fidel Chávez, Yolanda Azuero de Bolívar, Octavio Marulanda, Lorenzo Miranda y Delia Zapata Olivella contribuyeron a esta transformación y fortalecimiento del IPC desde su lugar, como intelectuales y artistas que asumieron su labor desde la relación de las culturas y las fiestas populares con la educación artística. Sumado a este grupo de intelectuales aparece la figura del Dr. Manuel Zapata Olivella, quien trabajó estrechamente con el IPC y escribió sobre la importancia de este instituto en el estudio, enseñanza, rescate y preservación de la tradición y el folclor del país (Sinisterra y Barbosa, 2015).

A lo largo del tiempo, el IPC ha construido saberes en áreas estéticas, artísticas y socioculturales, desde el estudio y promoción de las culturas populares y sus manifestaciones tradicionales. Su

⁴ La creación del IPC por parte de la clase dominante puede entenderse como un esfuerzo por imponer una hegemonía cultural, donde las élites consideraban sus propios valores y conocimientos como superiores. Esto sugiere que la educación y la cultura promovidas por el IPC podrían haber sido concebidas para influir y controlar las ideas y comportamientos de las clases populares.

interés se ha ampliado más allá de lo folclórico, abarcando también prácticas urbanas y contemporáneas, e integrando las expresiones comunitarias con experimentaciones creativas. Esta construcción y reconocimiento le está permitiendo hacer una transformación mayúscula, pasar de ser un instituto a ser la Universidad de las Culturas y las Artes Populares.

Por su parte, la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño (UAN), desde sus inicios, en 1978, centró sus esfuerzos hacia el estudio de las manifestaciones tradicionales en torno a las manifestaciones festivas de las culturas populares. Esta apuesta por abordar la educación artística tomando como referente la fiesta popular no fue producto del azar; es importante mencionar que una de las fundadoras de la licenciatura fue la Maestra Delia Zapata Olivella, que, como se ha dicho, fue protagonista en la evolución del IPC.

El estudio e indagación de las tradiciones festivas de las culturas populares se ha fortalecido con los años. La formación del grupo de Investigación, en 2013, y el trabajo de las líneas de investigación en la conceptualización del principio artístico de la Vivencia⁵ han generado una estructura sólida en los procesos formativos; y han aportado en la configuración de las identidades de los estudiantes, como sostienen Posada y Rozo (2023).

La vivencia como principio artístico pedagógico

La vivencia en contextos de fiestas y manifestaciones populares es la marca de identidad del Departamento de Artes Escénicas de la UAN. Dentro de su currículo, los planes de estudio de los cursos disciplinares se proyectan hacia la indagación en las fiestas populares y en el carnaval, como referentes epistemológicos, y como insumos para la creación y la puesta en escena a partir de las experiencias vividas.

En este sentido, se cuenta con la existencia de espacios académicos como los siguientes: i) Teatro fiesta y carnaval, que propende al desarrollo de una postura activa y reflexiva en torno a la cultura carnavalesca y sus múltiples influencias, encaminadas hacia el logro de interpretaciones artísticas festivas; ii) Teatro colombiano, que tiene como propósito la comprensión de las identidades del teatro colombiano y sus relaciones con la fiesta popular; y iii) Montaje conjunto, que aborda la creación artística interdisciplinar a partir de las expresiones tradicionales y festivas de nuestra cultura popular; revela la importancia de las culturas populares en el currículo de este ámbito académico⁶.

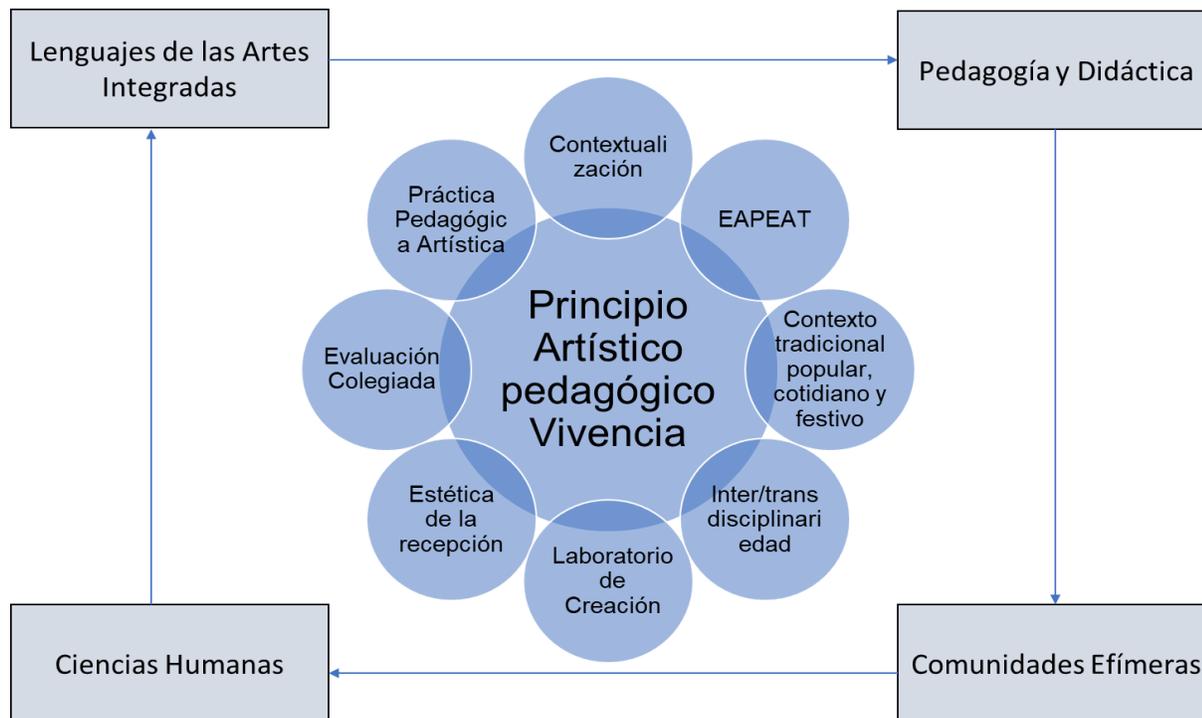
A continuación, en la Figura 1, se representa la conceptualización del principio artístico de la

⁵ Aprendizaje experiencial que se configura a partir de la tríada interdisciplinar del maestro-artista-investigador, y que se estructura en cuatro fases: *Contextualización*, *Experiencia Artística Pedagógica al Estado Actual de la Tradición –EAPEAT–*, *Indagación epistémica y creativa*, y *Socialización evaluativa*.

⁶Adicional a este punto, en la institución, la gran mayoría de los componentes curriculares están dedicados a las danzas tradicionales del país y al teatro popular y festivo.

Vivencia.

Figura 1. Conceptualización del principio artístico de la Vivencia



Fuente: Departamento de Artes Escénicas (UAN, 2024)

Conclusiones

En Colombia, la fiesta popular y el carnaval han contribuido significativamente al fortalecimiento de la identidad teatral del país; al integrar elementos de las culturas populares en las creaciones del teatro popular y festivo. Esto incluye personajes, tramas y relatos que reflejan los imaginarios sociales y las metodologías de creación escénica desarrolladas por reconocidos creadores como Misael Torres, Juan Carlos Moyano y Crispulo Torres.

Las experiencias adelantadas, en contextos de educación artística formales y no formales, como se observa en instituciones como el Instituto Popular de Cultura de Cali y el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, deben servir como punto de partida y referente para generar propuestas pedagógicas que promueven el reconocimiento de la diversidad cultural y diálogos de saberes; así como la construcción colectiva, la reconfiguración de imaginarios y la apreciación de la diversidad cultural, que fomentan así una transformación social significativa.

El trabajo de dramaturgos como Misael Torres, Juan Carlos Moyano y Crispulo Torres ha destacado la importancia de los elementos festivos en la creación escénica. Estos elementos incluyen personajes míticos y carnavalescos, interacción directa con el público, uso de músicas y

danzas populares, y la incorporación de rituales y simbolismos, que enriquecen las experiencias teatrales y educativas.

Manuel Zapata Olivella promovió la integración de elementos festivos en el teatro popular y en la educación artística, resaltando cómo las manifestaciones tradicionales enriquecen los procesos formativos y contribuyen a la configuración de identidades culturales más robustas y diversas. Al trasladar la rica simbología y patrimonio cultural de las manifestaciones festivas de las culturas populares al escenario, Zapata Olivella creó un vínculo entre lo ancestral y lo actual, manteniendo viva la necesidad de conexión entre las culturas populares, el arte y la educación artística.

Las articulaciones entre la fiesta popular, el teatro y la educación artística se configuran como la génesis de una educación artística intercultural propia. Por tanto, se hace necesario reconocer estos referentes y continuar profundizando en investigaciones que permitan la construcción de otros currículos que reconozcan los saberes de las culturas populares.

Referencias

- Abad, C. (2021). *La educación artística como promotora de conciencia crítica*.
- Bindé, J. (2002). La educación artística: un desafío a la uniformización. *Perspectivas*, 124(4), 1-182.
- Colciencias. (1994). *Colombia al filo de la oportunidad*. Misión Ciencia, Educación y Desarrollo.
- Correa, S. A. S. (2012). Regiones, etnicidad y literatura en Colombia: Lecturas abiertas de Manuel Zapata Olivella. *Lingüística y Literatura*, (61), 89-106.
- Duque, C. (2017). *El teatro popular y festivo en Colombia: Domitilo el rey de la rumba*.
- Garavito, J. (1997). En busca de una identidad cultural colombiana: Changó, el gran puta de Manuel Zapata Olivella. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 52(1-3), 320-329.
- Llamosa, C. L. (2016). *La re-significación y re-simbolización del mito del diablo en la obra de Misael Torres: Trilogía del diablo a la luz de la cultura popular y tradición colombiana*.
- Llerena, A. (2020). xxxii Congreso Internacional ALAS Perú 2019. *Hacia un nuevo horizonte de sentido histórico de una civilización de vida*. https://sociologia-alas.org/wp-content/uploads/2021/06/GT12_A_Dossier_compressed.pdf
- Minciencias. (2020). *Equidad, Educación y Desarrollo*. Misión de Sabios. https://minciencias.gov.co/sites/default/files/upload/paginas/vol_5_version_4.pdf
- Ministerio de Educación Nacional (MEN). (2022). Orientaciones curriculares para la educación artística y cultural en Educación Básica y Media.
- Posada, J. J. y Rozo, A. C. (2023). Prácticas pedagógicas interculturales: un estudio etnográfico

en escuelas multiculturales de Bogotá. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 53(3), 71-95.

Sinisterra, L. y Barbosa, J. (2015). *Los procesos de modernización y la creación del Instituto Popular de Cultura (IPC): una aproximación a la formación artístico-cultural en Cali, 1947-1971*. Universidad del Valle.

Torres, C. (1994). *Teatro contemporáneo colombiano (Tres obras). Domitilo: El Rey de la Rumba (Comedia de juglares)*. Ediciones Saltar la Piedra. Taller Tres Hojas.

Torres, M. (noviembre de 2012). *Ensamblaje Teatro 28 años*. Ministerio de Cultura.

Torres, M. (2016). Dramaturgia del teatro abierto. *La Zebra*.
<https://lazebra.net/2016/08/01/misael-torres-dramaturgia-del-teatro-abierto/>

Unesco. (2006). Hoja de ruta para la educación artística. *Conferencia mundial sobre la educación artística: Construir capacidades creativas para el siglo XXI*.

Unesco. (2022). *Propuestas para la educación artística: orientaciones de política pública*.

Unesco. (2024). *Marco para la educación cultural y artística*.

Zapata, M. (1978). *Materiales para la historia de un teatro colombiano*. Instituto Colombiano de Cultura.

Zapata, M. A. (2019). *Changó, el gran putas*.