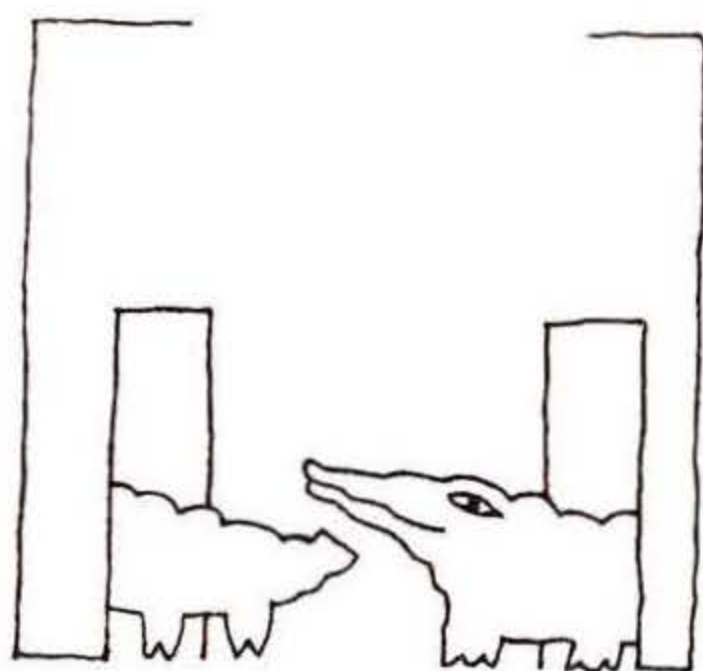


metidos a retoques y refundiciones o en versiones muy similares a las originales. Este gusto se refleja en algunas obras o en fragmentos de ellas que presentan una estructura similar en las formas narrativas.

Intertextualidades metonímicas y metafóricas guardan relación con la situación social y política del país y están estrechamente vinculadas con los espectadores colombianos conocedores de la situación, para quienes es familiar cierto vocabulario y pueden apreciar de mejor manera las palabras, la literaturización de coplas populares, de poesías y juegos de palabras infantiles, de parodias de ritos religiosos. Es en este aspecto como los espectadores, de manera tácita, afectaron la naturaleza de los enunciados de Freidel e imprimieron el tono, dando, por tanto, un estilo al autor.

Otras formas del discurso teatral freideliano se revelan en las acotaciones, porque en algunas está el autor, Freidel, en función deíctica, pero en otras pareciera que quien acota es un personaje, no el mismo todas las veces, un álter ego del autor, o un personaje colado al servicio del autor. También de estas acotaciones y de las puestas en escena se podría deducir el texto escénico o texto espectacular, que contiene, entre otras características, alusiones extraescénicas a las artes plásticas.



Como se puede deducir de los acercamientos anteriores, el texto escrito del autor tiene dos orígenes fundamentales: uno literario o erudito y otro popular, y en la forma de amalgamarlos radica la poética freideliana. Rescatar de manera puntual el valor de la palabra permitiría

encontrar los nexos teatrales, literarios y sociales de José M. Freidel y completar lo dicho hasta el presente, o dar sorpresas inesperadas.

MARINA LAMUS OBREGÓN

La historia como heurística teatral

El carnaval de la muerte alegre.

Periplo de Balboa y Pedrarias

Carlos José Reyes

Editorial Panamericana, Bogotá, 1996, 173 págs.

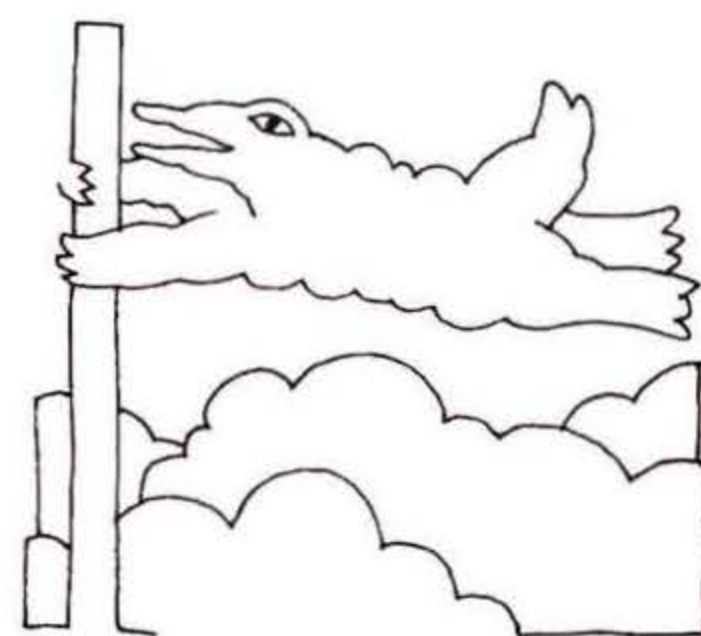
Carlos José Reyes (Bogotá, 1941) es un dramaturgo e investigador familiarizado con los documentos históricos. Éstos han sido, con frecuencia, fuente de inspiración para su heurística teatral. De este gusto hay innumerables testimonios desde hace años, como el libro *Materiales para la historia del teatro en Colombia* (1977) y, posteriormente, muchos y variados artículos. Así mismo, ha sido libretista en el programa de televisión "Revivamos nuestra historia" (1979, 1981, 1982, 1983) y otras series más, del mismo tenor.

La pieza teatral *El carnaval de la muerte alegre* había sido publicada en 1992, en el número 22 de la colección Textos teatrales de El Público, revista editada por el Centro de Documentación Teatral, del Ministerio de la Cultura de España. Con la presente edición de Panamericana se espera que la obra tenga mayor difusión en el país, pues antes había circulado entre el reducido número de suscriptores colombianos de la revista española. Es importante tener en cuenta la fecha de la primera publicación porque, aunque Reyes haya hecho algunas modificaciones, esta pieza pertenece a la etapa creativa del autor en el decenio de los ochenta.

La fábula de *El carnaval de la muerte alegre* se puede resumir así: una compañía itinerante de actores llega a una población que se encuentra en temporada de carnaval, y allí representa una obra histórica que trata sobre el enfren-

tamiento entre los conquistadores Vasco Núñez de Balboa, fundador de Santa María la Antigua del Darién, y Fernández de Enciso. La acción dramática en su aspecto formal está desarrollada por medio de cuadros, 26 en total, siendo el último un epílogo. Cada cuadro está identificado, además del número consecutivo, por un título con el que se indica el contenido; algunos de estos títulos son descriptivos, irónicos, humorísticos y adquieren su pleno significado al final del cuadro.

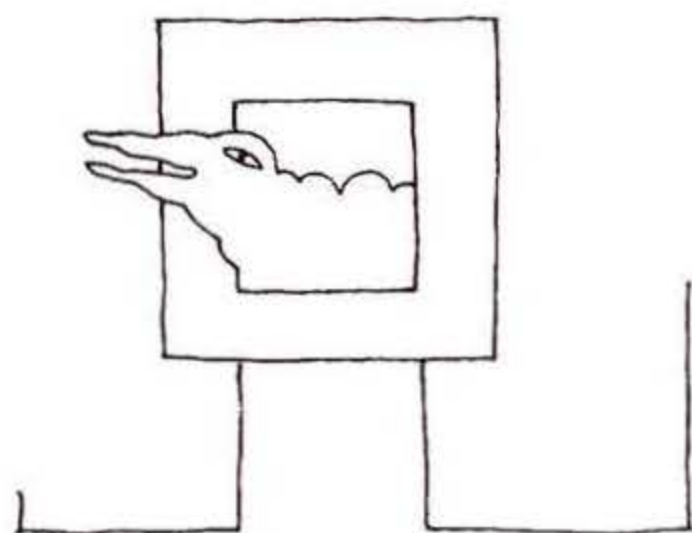
Como lo denota el subtítulo de esta pieza: *Periplo de Balboa y Pedrarias*, y lo hace explícito el autor en la introducción, "el tema de Balboa tiene una singular importancia en los orígenes de nuestra historia", porque la conquista y las circunstancias que rodearon el establecimiento de ciudades en el nuevo mundo se repite "en estos primeros años de conquista: es también la historia del enfrentamiento que se produce [...]" entre los conquistadores en varios puntos de la nueva geografía. "La obsesión por mantener el dominio de enormes territorios, más grandes aun que la propia península Ibérica", llevó al desgaste de guerras intestinas.



Más allá del cortísimo resumen y de las citas del escritor, subyace en la obra la idea central del enfrentamiento entre hermanos, correlato extraescénico de nuestra historia que, de acuerdo con las épocas, ha tenido matices y diferentes características, pero ha ensangrentado al país de manera sucesiva. La violencia y la muerte "ya no es noticia, sino tan sólo un aspecto más de la vida cotidiana", afirma Reyes en la mencionada introducción.

Así que en la obra se entrelazan dos fundamentos: el enfrentamiento entre hermanos, como ya se dijo, y lo escato-

lógico encuadrado en la temporada festiva; aunque la fiesta con sus comparsas, máscaras y disfraces se evidencia más como recurso técnico que como visión del mundo. En efecto, el desfile carnavalesco con su música expresa alegría, provee el elemento lúdico, pero su función como dispositivo adecuado dentro de la dramaturgia épica no permea las capas profundas del significado, no carnavaliza el contenido del género discursivo, está allí como parte de la técnica, como método de interpretación brechtiana —impecable, por lo demás— para quitar cualquier motivación psicológica, para recordar a los espectadores que se trata de una interpretación teatral, que re-interpreta un hecho histórico.



También dicho dispositivo ayuda al autor a graduar las pausas y a interrumpir la acción, a mantener el ritmo y a enlazar los elementos (el *atrezzo*, la escenografía), en lo cual Reyes es uno de los escritores y hombres de teatro más experimentados; pero el *gestus* carnavalesco, con toda su vitalidad milenaria, no alcanza a ser un *gestus* social, que nos pueda significar como pueblo. Lo cual no quiere decir que la obra carezca de sentido o de méritos dramáticos. Según la teoría de Mijaíl Bajtin, de todos los géneros discursivos el único que no puede sufrir carnavalesización es el teatro, debido a la coherencia en el desarrollo del choque dramático. Sin embargo, algunas puestas en escena de teatro histórico latinoamericano, de la década de los años noventa, buscaron la polifonía a través de múltiples recursos verbales, escénicos y técnicos, deconstrucciones, anacronismo, entre otros.

La obra, por tanto, es la teatralización de un fragmento de nuestra historia en el cual se revelan la intolerancia y las disensiones como un *pathos* dramático, en contraposición con lo fes-

tivo. El *pathos* imprime circularidad al tiempo dramático y al tiempo real, histórico, según la perspectiva desde donde el escritor mira la evolución histórica del país. Esta circularidad temporal en la obra se evidencia en el manejo de algunos verbos, acciones secundarias, y se puede ilustrar en especial en un parlamento que dice La Dama Más Joven en el primer cuadro "El relajo", página 21, y luego repite, de manera casi idéntica, en el vigésimo sexto cuadro, "Epílogo", página 170:

LA DAMA MÁS JOVEN. —No sé... No me gustan estas calles cerradas... Parece un callejón sin salida... Algo me dice que es un sitio peligroso...

EL FLAUTISTA (que ha seguido la conversación). —Hoy en día cualquier lugar es peligroso... [pág. 21]

"Epílogo"

(La joven, nerviosa, mira hacia los alrededores, buscando al flautista, que no aparece por ningún lado).

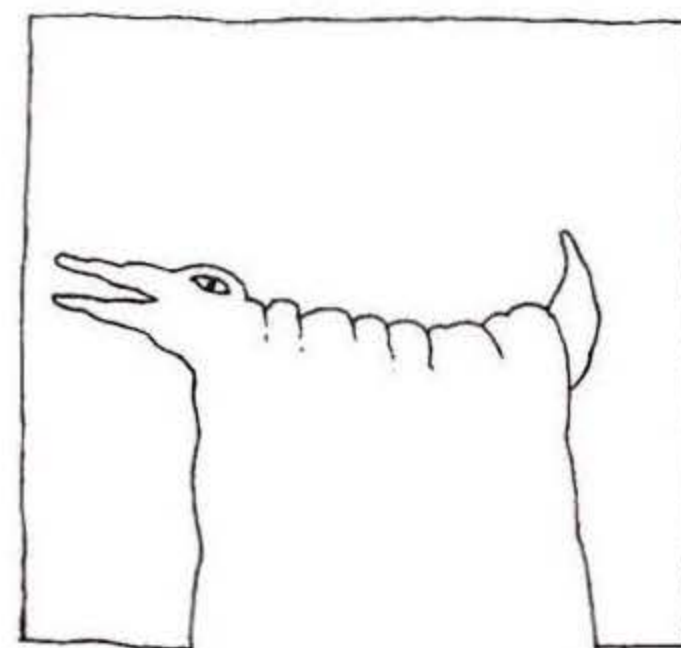
LA DAMA MÁS JOVEN. —Esta calle no me gustó en ningún momento... Tiene algo terrible, como si se tratara de un callejón sin salida... [pág. 170]

En concordancia con el planteamiento de ser un discurso histórico llevado al teatro, el autor utiliza otra técnica para su representación: la del teatro dentro del teatro. Se trata de una compañía de actores que durante las fiestas de carnaval interpretan una obra histórica, bajo la batuta de la directora de escena: La Muerte. De esta manera el dramaturgo ofrece al público y al lector dobles de los personajes: son actores reales que representan a actores ficticios de una compañía teatral ficticia, reunidos bajo el mando de La Muerte del carnaval, quien tiene la potestad de ordenar y dar progresión a la acción dramática y de concluir la historia teatral. Además del teatro dentro del teatro, lo farsesco colabora con el distanciamiento y desmitifica la historia, que en otros textos no artísticos muestra tendencia a la creación de héroes.

Teniendo presente este doble juego de reflejos de imágenes, los personajes

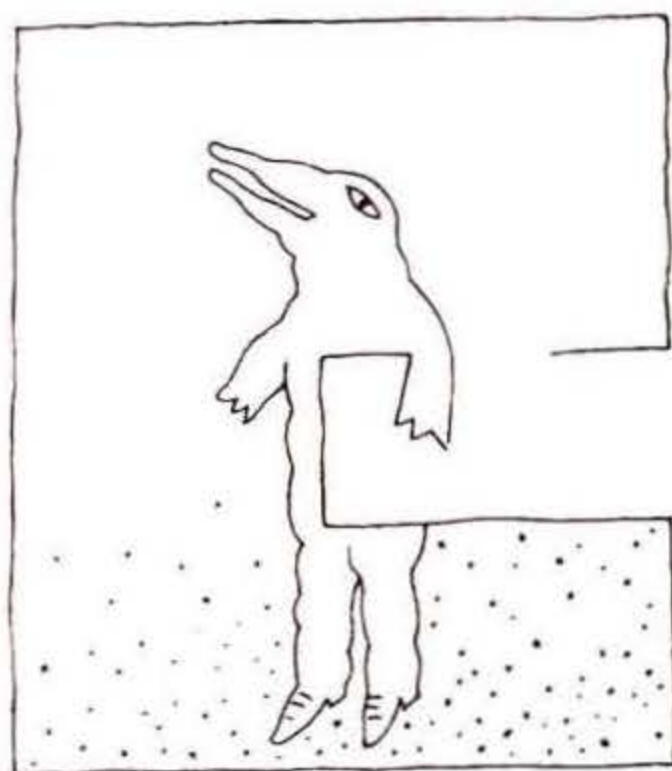
principales son los actores de la compañía itinerante, que tienen nombres de acuerdo con sus papeles actoriales: El Maromero, El Viejo, La Dama de Mayor Edad, La Dama Más Joven, etcétera. Estos actores, más las comparsas del carnaval, interpretan los personajes y los hechos históricos de un libreto que sólo La Muerte parece conocer y recordar siempre, porque los actores antes mencionados, que interpretan los personajes históricos de Vasco Núñez de Balboa, Martín Fernández de Enciso, Pedro Arias Dávila (Pedrarias), etcétera, pueden olvidar o desconocer los detalles del libreto histórico.

Siguiendo este planteamiento, el tiempo y el espacio del drama son complejos: en primer lugar porque los actores que ocupan la escena, frente al público interpretan a una compañía itinerante que desea representar teatro. Pero el pueblo, a pesar de la fiesta, produce miedo, parece "peligroso", algo puede ocurrir. De pronto, por un conjuro de uno de los actores aparece La Muerte, quien como directora teatral "resucita", a su vez, frente a los espectadores los personajes históricos para re-presentar, en el sentido etimológico de la palabra.



En segundo término, porque la técnica de distanciamiento brechtiano hace que, en algunas escenas, los personajes actores, cuando representan a los personajes históricos, cambien sin mediaciones su doble re-presentación, recordando al público que están presenciando un juego dramático. También los personajes actores "evocan" en futuro el miedo a sus propias muertes. Este juego temporal en el cual se incluyen los olvidos, las preguntas sin respuestas, el desconocimiento, la incertidumbre del futu-

ro, refuerzan la circularidad temporal. En este aspecto es pertinente recordar algunos conceptos expresados por el autor hace varios años.



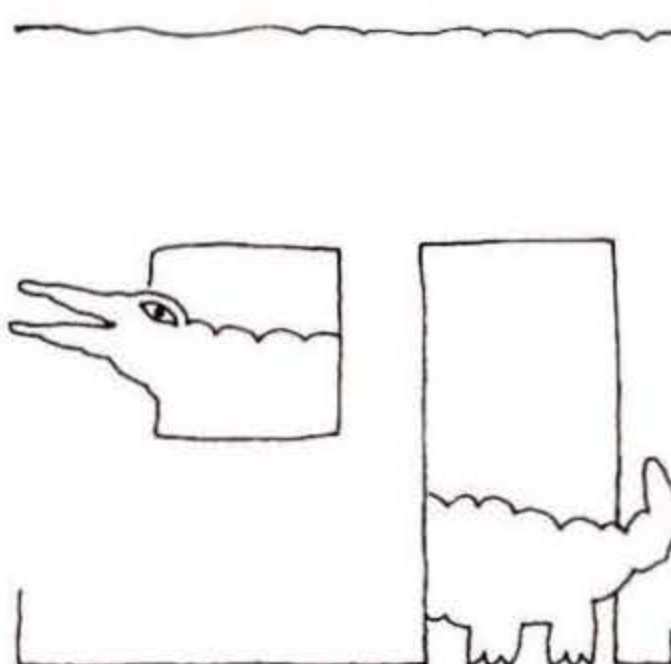
Reyes prefiere para la escritura teatral épocas históricas alejadas del momento que vive el autor, pues la distancia permite mirar los acontecimientos en "su totalidad, y no con el engeñecimiento que produce la cercanía, el simple testimonio de algo que se vive desde adentro"¹. Así mismo, "determinados tiempos invitan a revivir acontecimientos pasados, porque como una metáfora en espiral se descubre una nueva luz sobre los hechos presentes". Lo cual significa que problemas y comportamientos humanos que se han presentado en el pasado ofrecen analogías y similitudes con otros posteriores y, por tanto, pueden ser retomados para entender sucesos contemporáneos u ofrecer respuestas para entenderlos.

Continuando con los planteamientos de Reyes, dice que en la actualidad (decenio de los ochenta) en Colombia y América Latina existe interés por los temas históricos debido a que "más allá de la trama argumental la sustancia del mito nos comunica con los tiempos pasados".

Es posible que algunas de las teorías expuestas en el artículo que se está citando las haya modificado el autor, por el paso del tiempo y el desarrollo obvio de las formulaciones, pero algunas se han mantenido, como la expresada en el siguiente párrafo, que ilustra las preferencias del autor al observar la historia del país y, además, tiene su referente en la actual pieza: "El descubrimiento, la conquista, las

primeras rebeliones de los indígenas, los negros o las gentes del común, los tiempos de la Independencia, las guerras civiles del siglo pasado y los levantamientos y luchas de nuestro tiempo se suceden en un discurso preñado de metáforas y analogías, similitudes y diferencias, que a fuerza de golpes de teatro nos van descubriendo nuestro rostro [...]"

Ya para terminar podríamos decir que la función de este teatro histórico de Carlos José Reyes es encontrar explicación de algunos de nuestros males sociales endémicos en los discursos históricos, esto es, el elaborado por los individuos que, tradicionalmente, han creado los discursos culturales, quienes han recibido validación social y sirven de modelo. Tiene, a su vez, una proyección al futuro, la esperanza de encontrar nuestra identidad, de explicarnos y entendernos a través de los discursos históricos re-construido a través del teatro histórico.



Como una de las características de la literatura y del teatro de los últimos decenios, o de finales del siglo XX, ha sido la proliferación de textos históricos, en el contexto de esta pluralidad la pieza de Reyes se puede catalogar dentro de la categoría del teatro histórico documental, que marca una transición entre el teatro histórico del Nuevo teatro colombiano, cuyo representante más notorio es el maestro Enrique Buenaventura, y el teatro histórico actual, posmoderno.

Dadas las características anotadas antes, podríamos suponer que el receptor ideal de la obra debe tener cierta competencia (en el sentido chomskyano) cultural y teatral, no necesariamente conocer el hecho histórico

teatralizado, estar familiarizado con los discursos históricos, apreciarlos y reconocer la forma como Reyes hizo la reconstrucción.

¹ Esta cita y las siguientes fueron tomadas de El Café Literario, revista bimestral de literatura, crítica y arte (Bogotá), vol. IV, núm. 22 (jul.-ago., 1981), págs. 11-17.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Leal a su época

De música ligera

Octavio Escobar Giraldo

Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998, 131 págs.

La revisión del presente o, lo que es lo mismo, la restauración incisiva del pasado: tal parece ser el tema dominante en los nueve relatos cortos que componen este libro, ganador del Premio Nacional de Cultura 1997 en la modalidad de cuento. Su autor, a pesar de su relativa juventud —tiene apenas 37 años—, no es un impúber en el mundo editorial, ya que cuenta en su haber con dos novelas y tres libros de cuentos, aparte de éste que nos ocupa.

Los personajes de Escobar Giraldo brillan por su obsesión, como sucede en casi toda buena narrativa; lo curioso es que no brillen por su historia, sino por su introspección. No hay grandes acontecimientos en este libro, sólo grandes intimismos. No encontraremos en él seres que destaquen particularmente de esa cotidianidad gregaria que asumimos como norma una vez que nos resignamos a perder todo romanticismo heredado del siglo XIX. *De música ligera* entra en esa categoría de obras artísticas que son hijas indiscutibles de su época.

Si aceptamos que el alma de una época se mide por sus consecuencias, tendremos que aceptar que, así como el siglo XIX fue el siglo de las revoluciones, el siglo XX es el siglo de la sumisión, de la aceptación de la realidad imperfecta, donde la inmensa mayoría de los seres humanos tiende tan sólo a luchar por una mejora parcial de su realidad, sin preten-