



A LA DIESTRA DE PERALTA

Federico Medina Cano*

RESUMEN

En la obra de Enrique Buenaventura, se funden el teatro culto y el teatro de tradición popular. Una de las obras dramáticas en las que se puede apreciar esta fusión, es *En la diestra de Dios Padre*. Es una pieza dramática, situada en la tradición del teatro popular de corte religioso y en las obras burlescas de las festividades del carnaval. De un lado, es una obra cercana al auto sacramental, pero, de otro lado, es una parodia que se debe leer como un texto carnavalesco, atravesado por la risa y su poder desactivador (es un mundo al revés). En el siguiente ensayo se analizarán los mecanismos de la parodia, la recursividad popular y los móviles que marcan el desarrollo de la trama en la obra de Enrique Buenaventura.

PALABRAS CLAVE

Teatro Colombiano, teatro popular, mojianga, carnaval, parodia.

ABSTRACT

Scholarly theater and popular traditional theater, melt in Enrique Buenaventura's work. One of the plays in which this fusion is evident, is *To the right of God*. It is a dramatic piece, that is located in popular tradition with a religious hue and in the burlesque works of carnival festivities. From a point of view it is close to religious ceremonies, but at the same time is a parody that must be read as a carnival text, marked by laughter and its deactivating power (a world that turns backwards). This article analyses the parody mechanisms, popular ingenuity and the intentions that mark the development of the plot in Enrique Buenaventura's work.

KEYWORDS

Colombian theater, popular theater, mummery, carnival, parody.

* Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana, Magíster en Literatura Latinoamericana por Washington University. Docente de la Facultad de Comunicación Social. juanita@epm.net.co.

Artículo recibido el día 6 de Septiembre de 2006 y aprobado por el Comité Editorial el día 6 de Noviembre de 2006.

La dramaturgia latinoamericana tradicional era, en gran medida, tributaria del teatro europeo y se inscribía en la tradición grecolatina y cristiana occidental. La influencia de estos elementos se manifestaba en muy diversos aspectos: En la concepción de la obra dramática, según el modelo aristotélico, en la pervivencia de mitos y personajes de la tragedia griega y de la Biblia, en las teorías sobre la puesta en escena y la formación del actor, en la arquitectura teatral y en la innovaciones técnicas de la escenografía y la luminotécnica (Buenaventura, 1984: 23). Desde su concepción era, en esencia, un teatro “culto”, situado dentro de un referente académico y dirigido a una minoría urbana instruida.

Pero al lado del teatro “culto”, existía un teatro de raíz popular que la cultura oficial había asimilado al folklore. Era un teatro poco conocido, que no gozaba del mismo reconocimiento y del valor académico que le atribuía la crítica al teatro culto. Tradicionalmente, las formas artísticas de las culturas populares se situaban en los suburbios del teatro, se consideraban de menos valor o se les negaban las posibilidades artísticas. Pero estas formas dramáticas eran la expresión de las culturas dominadas, eran portadoras de elementos propios del teatro precolombino, y reflejaban las raíces indígenas y africanas, marginadas por el teatro culto. Eran formas teatrales que obedecían a una concepción diferente del teatro europeo, en ellas se mezclaban la danza, la pantomima, el diálogo y la música.

El nuevo teatro en América Latina lleva acabo un proceso de descolonización, la implementación en la puesta en escena de una poética por fuera de la poética tradicional, de los patrones “clásicos” del teatro culto, de sus propuestas temáticas y de las categorías de “la calidad” y el “éxito” del teatro comercial ¹. Además, es partícipe de un cambio de mentalidad que

¹ El teatro, probablemente por la influencia del avance de los medios de comunicación y mercado “por una línea netamente comercial y por la tendencia a copiar espectáculos teatrales de gran renombre en el mundo. Además, por trasladar a la sala de teatro elementos, procesos y técnicas del lenguaje de televisión con el propósito de lograr hacerse a un público y esforzarse para que este comprenda que la sala de teatro es una proyección de la pantalla de televisión” (Bello, 1989: 18), se transformó en un espectáculo, en un teatro de corte comercial.

rescata el pensamiento plural, la diversidad, por fuera de la visión monolítica de la racionalidad occidental: *“Estamos asistiendo -y felicitémonos por ello- a uno de los cambios más radicales y profundos en la historia humana: por todas partes están resurgiendo las formas de pensar, de comportarse, de vivir, de sentir y -por qué no- hasta de morir, que parecían definitivamente enterradas bajo una forma única, bajo una forma modelo, bajo una multiforme estructura cosmopolita”* (Buenaventura, 1980: 23). Es un teatro que lo anima un afán de búsqueda, de exploración formal y de experimentación con nuevos formatos y nuevos lenguajes, con nuevos estilos de montaje y de puesta en escena, y que inicia una reflexión abierta sobre la dramaturgia en general.

Enrique Buenaventura es parte de este movimiento, su obra resalta como un aporte de gran importancia en los últimos treinta años del teatro en Colombia. En su interés por *“crear una dramaturgia nacional que tenga que ver con la vida, los problemas actuales y la historia de nuestro país... (y que pueda) relacionarse con un público de aquí y de ahora, hablar de sus angustias, de sus luchas, sus logros y frustraciones”* (Buenaventura, La crítica estilo Armero), inicia un proceso de transformación, una “revisión de la función cultural del teatro”. Este proceso lo lleva a cabo integrando dos procesos: *“una investigación de elementos folclóricos y populares, y una apertura al gran teatro del mundo”* (Buenaventura, 1989:). Es un teatro que hecha mano de muchos medios: del rico patrimonio cultural multiétnico del continente², de los sistemas de representación informal, de la música,

² Las sociedades en América Latina se mueven en tiempos culturales múltiples. A su interior coexisten una pluralidad de tiempos que van desde la situación propia de las grandes urbes que ha sido caracterizada como postmoderna hasta las formas premodernas localizadas en las zonas rurales. Además es una sociedad multiétnica en la que conviven tradiciones precolombinas, de origen africano y europeas. Es una sociedad en la que coexisten, no sin entrar en conflicto, muchas formas de expresión: la lengua culta de las elites y el discurso escrito de la producción intelectual y la tradición oral del imaginario popular.

el baile y la gestualidad popular, del folklore³, de las fórmulas tradicionales del teatro religioso popular (de los autos, las alegorías, las parábolas) y del patrimonio de la tradición clásica, de los aportes teóricos y las prácticas de la dramaturgia del teatro en occidente. Para él el teatro culto y el teatro popular no se excluyen entre sí y son susceptibles de intercambios mutuos. Sus fuentes van desde el teatro medieval, la cultura popular, las tradiciones indígenas precolombinas y afro-colombianas hasta las propuestas teóricas de las ciencias sociales.

Enrique Buenaventura depura el estilo mimético del teatro de contenido social y popular en Colombia. Sus obras no se pueden caracterizar como un teatro político hecho de un conjunto de categorías absolutamente abstractas y animado por una utopía, o un teatro que resulta claro ideológicamente y en el que se denuncian las contradicciones sociales. No es un teatro triunfalista que señala el itinerario de la victoria o las profecías inequívocas para el futuro social de América Latina. No es un teatro apriorístico, es un teatro que asume su papel político al poner en escena al hombre concreto, las culturas populares en su diversidad, al indagar en la complejidad de las culturas, en la percepción conflictiva de los individuos y las situaciones. Es un teatro que supone la presencia de un nuevo público y el sentimiento de que es necesario dirigirse a él con una nueva poética.

Frente a la posibilidad de utilizar piezas teatrales ideológicamente satisfactorias, prefirió las creaciones colectivas. Si sus propósitos era liberarse de una normativa cultural occidental, era necesario intentar hacer un teatro con ese nuevo destinatario colectivo y borrar la distancia que en la dramaturgia

³ Enrique Buenaventura realiza una búsqueda de la personalidad colectiva, del “alma que nos caracteriza como pueblo” y conjuntamente del rumbo ético. En su investigación de la actividad y la cultura de los sectores populares, mira y admira “con mayor cuidado lo que nuestro propio pueblo común y corriente, el que no tiene acceso a lo extranjero o a la escuela, ha venido ofreciendo casi solo y sin desmayo, defendiendo la identidad y el solar patrio en lo que estos representan, a pesar de tantos impactos en contrario como ha recibido” (Fals, 1986: 19).

tradicional había creado entre el público y los escenarios. *“Está surgiendo con avances y retrocesos, con timideces ante lo establecido, con debilidades y con audacia un nuevo teatro. Un teatro que no se basa en la ‘compañía’, que no reconoce las antiguas jerarquías y no se rige por la autoridad. Se basa en el grupo y se niega a establecer una relación comercial con su público. No acepta que su público consuma el producto, le exige que lo transforme y mediante un tipo de relación espectáculo-público, éste último exige, a su vez que el producto se relacione con su vida, con sus luchas y sus aspiraciones”* (Buenaventura, 1980: 24).

Una obra carnavalesca

La mojiganga⁴ es un género dramático menor del Siglo de Oro español. Su origen es muy anterior, es una forma teatral que proviene de la cultura popular autóctona y del teatro medieval. Consiste en un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical, con predominio de la confusión y el disparate deliberados, explicables por su origen esencialmente carnavalesco⁵. Es una pieza teatral que retoma el aspecto popular y participativo del teatro en las fiestas públicas, en las ferias, los carnavales

⁴ Existen fundamentalmente dos tipos de mojigangas: las parateatrales, de inspiración más popular y carnavalesca, a veces con intervención de actores caracterizados como animales, y las dramáticas. Las mojigangas dramáticas proceden de las mojigangas parateatrales y entroncan con la cultura cómica popular de la plaza pública. Son escenificaciones para época de carnaval o para determinados festejos de carácter profano y carnavalesco. Inicialmente pasaron a los tablados como baile, insertándose entre la segunda y la tercera jornada. Sus personajes son en buena parte los que se encuentran en la plaza pública en tiempo de Carnaval o los que actúan por las mismas fechas en espectáculos cortesanos de la más pura tradición grotesca. Son también muestra de la realidad social de la época, estereotipada en los días de Carnaval.

⁵ En la vieja sociedad rural, fuertemente estructurada por el cristianismo en el tiempo del carnaval se ofrecían mascaradas rituales de raíz pagana. Era un momento en el año caracterizado por la permisividad y que se oponía a la represión de la sexualidad y a la severa formalidad litúrgica de la cuaresma.

y las celebraciones de los días religiosos. Es una representación en la que algunos de sus personajes llevan disfraces ridículos y extravagantes, especialmente de figuras de animales, y que recurre al habla y a las costumbres populares en sus diálogos. Algunas de ellas tienen argumento y otras no. *En la diestra de Dios Padre* se inscribe en la tradición de la mojiganga argumental. Es una obra de carácter burlesco que parodia la cosmovisión cristiana del mundo y su iconografía tradicional, y que transforma algunos de sus personajes en caricaturas. En la puesta en escena tiene, como característica principal, el manejo del lenguaje popular, los parlamentos de sus personajes están alejados de la norma lingüística que regula el uso correcto de la lengua (en sus diálogos hay incorrecciones, equivocaciones, usos indebidos de algunas expresiones, palabras en desuso, arcaísmos). Además, en sus intervenciones hay albures, juegos de palabras, frases ingeniosas, ironías, insultos en los que se muestra el ingenio y la recursividad propias del lenguaje popular.

En la diestra de Dios Padre, es la dramatización de una temática ya conocida en la literatura universal y en la tradición popular, y que, en la literatura colombiana, ya había narrado Tomás Carrasquilla en uno de sus cuentos. La historia que se pone en escena, es la vieja leyenda europea que narra el viaje de Jesús y San Pedro a la tierra en forma humana y el encuentro con el hombre. La trama de la obra está construida alrededor de las acciones que se generan cuando a Peralta, un campesino pobre, humilde y caritativo, Jesús le concede cinco dones. La forma aparentemente tan descabellada como va formulando sus peticiones es el principio de una serie de hechos imprevistos y asombrosos. Los asuntos básicos sobre los que dirige sus peticiones no son evidentes, ni son de aplicación inmediata, están proyectados en el tiempo (en las acciones futuras) y permanecen ocultos ante los ojos de Jesús: “él sabrá lo que ha pedido, que no tiene pelo de tonto y se las sabe todas”. Cada una de ellas es un factor de poder que supera las limitaciones de la condición humana: en la primera, la potestad de tener el control sobre el azar y sobre lo incierto, en la segunda, el dominio sobre la vida y la muerte (tener la capacidad de decidir sobre su propia

muerte, el cómo y el cuándo), en la tercera, el control sobre el tiempo y el espacio, en la cuarta, el poder ganarle al diablo, aunque haga trampas (desactivar cualquier mala intención o poder oculto en las personas que le rodean, aun en el diablo), y, en la quinta, el poder de estar a la altura de Dios (de ser superior a todos, de ser como Dios). El triunfo sobre la muerte y la forma como la somete a su voluntad, su capacidad de ganar siempre en el juego, no importando la condición o el rango de su contrincante, la manera como consigue salvar su alma y estar a la derecha de Dios, son los elementos principales sobre los cuales se desarrolla la historia.

En la religiosidad popular hay una verdadera experiencia de lo sagrado, como manifestación de la divinidad y sus procedimientos: La fe se expresa en la intercesión de la divinidad en favor de las desdichas del hombre, en momentos de extrema desgracia. La creencia en la infinita misericordia de Dios y sus poderes sobrenaturales manifiestos en los milagros y prodigios ha generado una intensa confianza en Dios y su corte celestial. Dios y sus santos cumplían una función terapéutica, eran intrépidos interventores espirituales ante la desgracia y los accidentes. La imaginería popular está poblada de relatos y anécdotas de estos prodigios sobrenaturales.

Como en el teatro medieval popular de tradición religiosa, que representaba los asuntos sagrados del nuevo y del antiguo testamento con fines pedagógicos, *En la diestra de Dios Padre*, Enrique Buenaventura abandona la solemnidad de la liturgia y los textos sagrados, pone en escena a Cristo, lo humaniza, lo convierte en un ser cercano y cotidiano. Además, los asuntos de fe más fundamentales, la muerte, el más allá, el cielo y el infierno, la salvación de las almas, el contraste entre la condenación y la beatitud⁶ se

⁶ En el teatro religioso desde el siglo XIII se produce una transformación esencial: se populariza. Cristo que hasta esa época solo aparecía en escena en los textos sagrados y litúrgicos se desacraliza y aparece como un personaje que dialoga y actúa, que en sus expresiones y parlamentos incorpora el lenguaje popular y el lenguaje gestual y rompe la medida solemne de la representación. Además son representaciones que no sólo se ciñen

dramatizan y se ponen a la altura y al nivel de comprensión del hombre común. La diferencia de la obra de Enrique Buenaventura con la tradición teatral del teatro religioso es que no pretende ser un teatro pedagógico, la historia representada está encerrada en un ambiente paródico y carnavalesco, en un proceso irreverente de desacralización y desmitificación.

La obra tiene un contenido social que se puede mirar desde muchos puntos de vista. En una aproximación literal es simplemente una parábola o un caso ejemplar en el cual la diferencia entre los pobres y los ricos encuentra una solución. Es posible interpretar los personajes principales como los prototipos de estas dos clases, y en Peralta se puede descubrir el hombre conciliador que resuelve con sus bondades los conflictos y acerca las dos clases acompañado por la mano de Dios. Pero la obra es mucho más compleja y trasciende el plano moralizante y esquemático de la parábola. La historia de Peralta tiene su origen en una percepción carnavalesca del mundo. Está acompañada de una poderosa fuerza vivificante, de la alegre relatividad y la irreverencia del carnaval. Y es desde allí donde se puede auscultar, en un sentido mucho más amplio, su función social. La risa en el carnaval se dirige contra todo lo que es elevado y solemne, contra la ostentación que es propia de la realidad oficial. Invierte las jerarquías y celebra un rito de libertad. Es un acto de liberación: parodia y relativiza la

— a lo dicho por los textos sagrados, pueden poner en escena acciones insospechadas o no dichas, otros argumentos que los que se encontraban en las sagradas escrituras. Era un teatro que con la entrada de Jesús a la escena buscaba explorar otros acontecimientos cercanos al público analfabeto y a su visión del mundo y representar el lado humano de la divinidad.

Su temática tenía un objetivo fundamental: Visualizar los conceptos teológicos y los acontecimientos bíblicos mediante acciones y personajes simbólicos como lo hacía la pintura en las iglesias y los lugares dedicados al culto (como se podían apreciar en los trípticos o los polípticos con su abundancia de escenas). El cielo y el infierno, el Gólgota y el huerto de Getsemaní, Satanás y los bienaventurados, el mundo pecador y la salvación en el más allá, el estado moral del hombre, aparecían representados en una forma tan pedagógica e instructiva como se podían apreciar en la predicación (la palabra “pulpitum” significaba tanto pupitre o púlpito como tinglado teatral). Era un teatro que, al representar los asuntos sagrados (del Nuevo y del Antiguo Testamento), enseñaba e ilustraba a un público analfabeto y poco docto en asuntos religiosos (Berthold, 1974).

verdad del hombre, los principios ordenadores del cosmos, la visión unitaria del mundo, el orden construido por la razón y el espíritu, los hechos de la historia sagrada, el sentido y la experiencia de la muerte y la trascendencia. Es una actividad desacralizadora que construye un orden provisional y pone en tela de juicio los valores y los vicios de la sociedad: El mundo está en movimiento, todo es relativo, mudable, nada se presenta como definitivo o perfecto. Al reír el hombre recupera su condición humana, corpórea y efímera.

El eje temático de la obra, se puede resumir en la forma como el hombre, con su inteligencia (esa lucidez y recursividad que solo florece en la pobreza y las condiciones de vida más difíciles), aprovechando las circunstancias, le sale adelante a Dios, a la Muerte y al demonio. Como en un relato épico lo que se pone en escena son la faenas del héroe. Pero no es un personaje coronado por la gloria de su casta, por su condición guerrera y por su naturaleza semidivina. Tampoco es una historia que se desarrolla en un ambiente de opulencia y de riqueza, en el ciclo solo reservado para los poderosos, sino en un ambiente de pobreza y dificultades extremas. Peralta es un personaje antiépico, en él sobresale la capacidad de valerse de las circunstancias, de sortear el azar y el riesgo, de salirle al paso a las oportunidades y desarrollar formas diferentes para sobrevivir al margen de los poderosos, de aguzar la sensibilidad. Es el débil que logra sus objetivos y se afirma sobre los poderosos, utilizando sus propios recursos.

Si algo sobresale en la obra, es esta faceta carnavalesca. La inteligencia divina es superior a la humana, esto es algo indudable (es importante hacer resaltar la forma de actuar tranquila, sosegada y sin titubeos de Jesús en el encuentro con Peralta. En él no hay ninguna duda ni vacilación). Pero la forma como Peralta “piensa” sus peticiones, revela algo que, en primer momento, Jesús y San Pedro no alcanzan a percibir hasta sus últimas consecuencias. En la obra, los personajes religiosos están caracterizados por una actitud iconoclasta: Jesús no es omnipotente, omnipresente, ni omnisciente, como es lo propio de su naturaleza divina, y San Pedro es un personaje que exagera las debilidades humanas. Esto abre un interrogante

que se convierte en el enigma que le va a dar dinámica a la obra. No existe un conflicto moral ni se insinúa una herejía en la obra. En las peticiones de Peralta existe una buena intención y eso hace resaltar más su acción, su bondad y el amor hacía Dios.

El carnaval es un estado de libertad, un momento privilegiado en el que cada cual puede elegir una máscara independiente de sus obligaciones de nacimiento, edad, sexo y fortuna. Es un momento de inversión simbólica (del “mundo al revés”): En él se anula toda forma de desigualdad social, toda situación jerárquica (de estamento, rango o fortuna), y se explora la alteridad. Se suprime la distancia que existe entre las personas, las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso de la vida normal. Es la posibilidad de un “contacto libre y familiar” entre las personas o las instituciones. Todo lo que se venera, lo que es monolíticamente serio y sombrío se profana para facilitar con esta actitud irreverente el acercamiento y el trato de “igual a igual”. Esto es lo que encontramos en el trato entre Peralta y Jesús, lo que permite que Peralta “faltándole al respeto” se atreva a pedirle semejantes cosas y desprecie la gloria eterna.

En la obra podemos ver tres planos. El primero, es el que tiene que ver con el planteamiento de las cuestiones “últimas” del hombre. La obra es un “debate” carnavalesco entre la vida y la muerte, entre el más acá y el más allá, entre el reino de la oscuridad y el reino de la luz. Estas cuestiones se plantean sin encontrarles una solución abstracta o filosófica, o religiosodogmática. En la obra se trasladan al plano de lo sensorial y concreto, en el entramado de una acción o de una aventura (si esa palabra califica las acciones de Peralta). En un segundo plano, como ya lo habíamos dicho, encontramos el descenso del “héroe” del mundo épico de las grandes hazañas y aventuras al plano ramplón de los asuntos concretos y los problemas de la sobrevivencia cotidiana, su humanización. Y, en un tercer plano, la forma de utopía social que se insinúa al fusionar imaginariamente en el mundo del relato las clases sociales. Toda utopía es el dibujo de una sociedad ideal, de un cambio en la sociedad a partir de un ideal ético, de un

cierta concepción de la justicia, de la felicidad, de la responsabilidad. Es la búsqueda del mejor de los mundos, de un estado de cosas en que los hombres puedan vivir juntos, felices y en paz, en el que nada escasee, ni las libertades, los bienes, el amor o la vida. La utopía implica que los hombres se vuelvan razonables y justos, es un estado donde los hombres se liberen de la soledad, de la pena, del esfuerzo, de todas las fuentes de la desgracia humana que impiden el logro de la felicidad. La vida en la tierra, tal como se la imagina Peralta, tiene estas características.

En la obra, en su prólogo y epílogo, se hace un llamado al público sobre las dimensiones de lo representado y se establecen las condiciones de recepción. Cada uno de los actorespersonajes principales, interviene y presenta la naturaleza del acontecimiento que van a representar. Desde este comienzo, la obra se afirma a sí misma como una historia asombrosa, como el relato de algo sobrenatural o extraordinario: *“esta vez voy a contaros/ un cacho que no es de toro”*. La palabra “cacho”, tal como está utilizada en esta obra, puede tener dos sentidos complementarios. En un primer plano, esta palabra se refiere a un acontecimiento inesperado, que tiene un fin incierto y sorprendente. En un segundo, alude a un hecho que puede aparecer como una trampa o como una “faena”, de la cual puede ser difícil salir de ella; es un hecho que puede aparecer como algo inofensivo, pero que luego envuelve a quien lo vive y tiene que utilizar todo su ingenio, para salir de él. Es una acción en la que se pone el mundo al revés, se invierte el estado de cosas de una manera parcial y transitoria.

La acción de Peralta, por su condición excepcional, es un hecho arquetípico del que se puede aprender mucho de él. Este es un asunto que el dramaturgo deja muy claro en el prólogo: “oigan bien para aprender”. Es una acción que obliga a replantear muchos asuntos que para el sentido común y para el público son claros y evidentes. En esta obra ocurre como en los géneros cómicoserios donde los héroes suben al cielo, bajan al infierno o viajan por países fantásticos y desconocidos y caen en situaciones excepcionales para poner a prueba una idea filosófica. “Lo fantástico sirve no para **encarnar**

positivamente la verdad sino para buscarla y provocarla, y, sobre todo, para **ponerla a prueba**" (Bajtin, 1986: 161). Es una historia de la cual se aprende algo, problematizando lo que se sabe y que debe repetirse, para que otros aprendan de ella ("*para que cuando se ofrezca/ cuenten como yo conté*"). La representación de lo ocurrido es importante, porque el saber no es simplemente información, es entendimiento y reflexión sobre lo vivido por uno mismo o por otros, es un proceso de autoevaluación: "*El saber es entender/ y el entender es saber*". Es una historia para ser recordada por los que quieren escuchar, por los que tiene voluntad de cambio: "*pa' que quede en la memoria/ del que la quiso escuchar*".

Es un relato que está al margen de los acontecimientos históricoreales, es una historia que está al comienzo de los tiempos como el mito y conserva su fuerza ejemplar y su poder de referencia: "*Si es mentira,/pan y harina./Si es verdad,/harina y pan...Oídos del mundo oí/ el cuento que contarán*". Pero esta característica no solamente la podemos deducir por el prólogo (parece que la historia viene desde muy atrás por tradición oral y que los actores sólo la representan), también podemos verla por la cercanía que se da en la obra entre Dios y el hombre y la posibilidad del diálogo entre los dos. Esta es una de las características principales del hecho carnavalesco. "La actitud libre y familiar se extiende a todos los valores, ideas, fenómenos y cosas. Todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnavalescas. El carnaval une, acerca, compromete y conjuga lo sagrado con lo profano, lo alto con lo bajo, lo grande con lo miserable, lo sabio con lo estúpido, etc" (Bajtin, 1986: 187).

La obra como la sátira Menipea (Bajtin, 1986: 13, 174) se desarrolla en tres espacios: el cielo, el infierno y la tierra. La acción se desenvuelve principalmente en la tierra pero se comunica con los otros dos mundos y los personajes pasan con facilidad de uno al otro.

La muerte y el carnaval

“La muerte, al igual que el sol, es algo que no conviene mirar fijamente”

La Rochefocauld

“Como vuestra merced mejor sabe, todos estamos sujetos a la muerte, y que hoy somos y mañana no, y que tan presto se va el cordero como el carnero, y que nadie puede prometerse en este mundo más horas de vida de las que Dios quisiere darle; porque la muerte es sorda, y cuando llega a llamar a las puertas de nuestra vida, siempre va de prisa y no la harán detener ni ruegos, ni fuerzas, ni cetros, ni mitras, según es pública voz y fama, y según nos lo dicen por esos púlpitos”

Miguel de Cervantes

En la cultura medieval, la evidencia y la cercanía de la muerte producía en el hombre un enorme temor. La muerte, sorpresiva, podía acabar con la vida en cualquier momento. Era imprevisible y solo requería de una condición: La existencia del hombre en el mundo. La gloria humana acababa en la tumba, allí toda la materia se tornaba en irrealidad: la muerte separaba a los que se aman, la alegría se truncaba y se convertía en tristeza, la risa en llanto. Este sentimiento se tornaba mucho más fuerte cuando se afirmaba su inevitabilidad: por la sola condición de estar vivo el hombre “debía” morir. Nadie podía escapar a la muerte. A la muerte el hombre llegaba

desnudo, sin defensas y sin voluntad. De este principio irrefutable partía la tradición cristiana: La muerte es la única herencia que recibe el ser humano.

La Danza de la muerte era una obra de teatro que daba cuenta de este imaginario. La muerte llegaba a todos los hombres sin distinción y no tenía con ninguno consideración: “Io so la muerte cierta a todas las criaturas”⁷. En la representación teatral, era el maestro de ceremonias que invitaba a todos los mortales a bailar en su danza: “*vivo has de venir conmigo a hacer una visita a los difuntos*”. Los poderosos (el Papa, la emperatriz, el cardenal, el caballero, el guerrero, el señor feudal, etc.) se lamentaban de la muerte y no podían con todos sus recursos escapar de ella y su cerco. La condición social, la riqueza, el sexo, la edad, la juventud, la belleza, el poder que el hombre detentaba no eran importantes. La muerte era un principio nivelador de la sociedad que borraba las diferencias entre los individuos, era una fuerza “igualadora”.

La obra de Enrique Buenaventura retoma esta tradición y la parodia: es una “Danza de la muerte” invertida. Estructuralmente toda parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y un texto parodiado. El discurso parodiante se remite permanentemente al texto parodiado fragmentaria o totalmente y en esa relación mantiene viva su fuerza crítica. El texto parodiante cita el texto parodiado deformándolo y apelando constantemente al esfuerzo de reconstrucción del espectador, a su capital cultural y al universo de referentes estéticos que posee. Es un texto que como cita y creación mantiene relaciones intertextuales estrechas con el ante-texto (Pavis, 1980:

⁷ “A buena fe señor- respondió Sancho-, que no hay que fiar en **la descarnada**, digo, en la muerte, la cual también come cordero como carnero; y a nuestro cura he oído decir que con igual pie pisaba las altas torres de los reyes como las humildes chozas de los pobres. Tiene esta señora más poder que de melindre; no es nada asquerosa, de todo come y a todo hace, y de toda suerte de gentes, edades y preeminencias hinche sus alforjas. No es segador que duerme las siestas; que a todas horas siega, y corta así la seca como la verde yerba; y no parece que masca, sino que engulle y traga cuanto se le pone delante, porque tiene hambre canina, que nunca se harta; y aunque no tiene barriga, da a entender que está hidrópica y sedienta de beber solas las vidas de cuantos viven, como quien se bebe un jarro de agua fría” (Cervantes, 1986: 194, 195).

349). Uno de los textos parodiados en la obra de Enrique Buenaventura es *La Danza de la muerte*. La parodia puede recaer sobre un estilo, un tono, un personaje, un género o simplemente sobre situaciones dramáticas. En la obra es el personaje el elemento parodiado. La muerte es una figura de carnaval, de la cual se mofa Peralta y a la cual le juega una mala pasada. Con la acción de Peralta se introduce en la historia un tiempo sin muerte y sin la necesidad de la muerte ⁸.

El llamado de la muerte para Peralta es diferente. La inutilidad del poder humano frente al poder de la muerte que todo lo arrasa tiene una salida cómica. Aunque para indicar dramáticamente la llegada de la muerte se describen sensaciones inusuales y extremas (“*Se oye un silbido de viento y una música destemplada Uyyyyy... hace frío...*”), a Peralta la muerte no lo toma de sorpresa y con él cambian las reglas que son habituales para todo ser humano: no experimenta temor ante la muerte, la muerte se le manifiesta con claridad, puede hablar con ella de frente y sin temor, y, además, obtiene de ella una pausa antes de que se lo lleve: “Agradecé que te aviso, pensando que sos un hombre güeno y caritativo”. Peralta no duda cuando la tiene de frente, se excede en sus peticiones y le pide un poco más de tiempo para sus asuntos personales: “*haceme un favor completo y dame un placito pa confesarme y hacer el testamento. Mirá toda la plata que tengo; hay que dejarla bien repartida*”. En el momento en que le pide el favor de darle más tiempo le juega una mala pasada, la engaña y la detiene contra su voluntad en las ramas de un árbol. Todo por el poder que nace del tercer deseo que Jesús le concedió: “*lo tercero es que yo pueda detener al que quiera en el puesto que yo le señale y por el tiempo que me parezca*”. La muerte se deja seducir y cae, sin tener idea de lo que le espera: “*si te parece, entretene allá afuera, viendo el pueblo, que tiene una bonita*

⁸ Los vivos, los médicos, el limosnero, los enfermos, la mujer bailan festejando alegremente el destierro de la muerte. “*Fiesta de la muerte. Los lisiados, paráliticos y enfermos entran con una muerte enorme, tocando en tarros y cachivaches. Viene también el Viejo Limosnero y una mujer disfrazada de muerte. Viene un leproso convertido en culebrero y algunos ‘doctores’*”.

divisa. Mira, allá afuerita hay un aguacatillo bien alto. Trepate a él, pa' que divisés a tu gusto".

En la Edad Media las representaciones de la muerte consistían en admoniciones sobre la brevedad de la vida y reflexiones sobre el pecado. Insistían en la pobreza de la vida, en la caridad hacia el pobre y el afligido. El hombre está de "paso" y por ello el interés por los bienes materiales y por lo que en este mundo hay de valor no tiene sentido. El apego a lo terreno es un lastre del que hay que desprenderse para poder conseguir la salvación. El hombre debe apartarse de los placeres humanos que solo acarrearán la perdición y orientar su vida de una manera ejemplar (alejado de los tres enemigos del hombre: el mundo, el demonio y la carne. Y en consecuencia con las virtudes teologales y cardinales). *En la diestra de Dios Padre* Peralta no es una excepción a esta tradición: en él sobresale su espíritu de entrega y su vida austera, sin los bienes materiales y a las comodidades que trae la riqueza. *"No sé pa' qué barro y limpio este asilo de apestosos. Por fuerza tiene que estar sucio. ¿Ónde se ha visto que un hombre no cuide ni ésto de su casa y de su persona?. Él lava a los llaguietos, asiste a los enfermos, entierra a los muertos, se quita el pan de la boca y los trapitos del cuerpo, pa' dárselos a los pobres. ¿Pero quién se preocupa por él, o por mí? Aquí estamos en al pura inopia y la casa rebosada de limosneros".* Su condición es la renuncia: *"Yo no necesito de mujer, ni de hijos, ni de nadie, porque tengo mi prójimo a quien servir. Mi familia son los prójimos".* Para él nada es necesario: *"Allí sigue con su misma ruanita pastusa, con sus mismos calzones fundillorrotos. ilqualitoi".* Todo en él es buena voluntad y actitud para el servicio, para la caridad y la ayuda a los demás: *"Alabao sea Dios. Por fin hay algo que darle a los prójimos. Servile a los señores y dale de comer a todo el mundo. Yo voy a llenar unos canastos pa llevarle algo a los vecinos".*

La descripción del mundo natural y material, frente al mundo ideal, es siempre negativa. Frente a lo divino y lo sobrenatural, lo humano es siempre inferior. En la obra como un recurso dramático, la presencia de lo sobrenatural

está precedida de elementos de orden olfativo y gustativo, y de milagros que hacen resaltar la condición de superioridad de los personajes Divinos. Son experiencias sensoriales que sobresalen por el exceso, y porque no existen en este mundo referentes o vivencias que se les parezcan, ni en la misma casa de Dios. En lo olfativo, aromas imposibles que evocan momentos de plenitud y de éxtasis (“Mientras el pobre jiede”). “*¿Y ese olor, de dónde sale ese olor de flores de naranjo, de albahaca y de romero de Castilla? Parece del incendio y del sahumerio que le echan a la ropita de los niños... Hay algo raro... No he sentido este olor ni en el monte ni en las jardineras, ni en el Santo Templo de Dios*”. En lo gustativo descripciones que evocan la abundancia, los beneficios materiales del poder infinito de Dios. “*Es que no sólo vi, sino que toqué y comí... ¿No me crees? Yo lo he visto y tocao y olido y saboriado...¿Qué es lo que tocao? Dios me ampare... He tocao montones de terrosas papa, alterones de suaves tomates, nidadas de tibios huevos y un bongo de arepas de arroz tan esponjudas y bien asaditas que no parecían hechas por cocinera de este mundo... y se me ha envuelto en el dedo un dulce, que es la mismita azúcar*”. Los milagros y el poder curativo de la sola presencia de Dios revelan su potestad y su misericordia. Como en el nuevo testamento los tullidos caminan, los ciegos ven, los leprosos sanan. La casa de Peralta era un santuario, un baluarte o una fortaleza de la fe, era un bastión devocional. Los peregrinos y enfermos que vivían en su casa eran un grupo humano que comentaba y daba testimonio prolijamente de los milagros realizados, de los pormenores de los prodigios que en el hogar de Peralta y su hermana se consumaban, y de la intercesión sobrenatural

En la obra las representaciones de la muerte son las convencionales: tiene la forma de un esqueleto y lleva como emblema una desjarretadera⁹ que

⁹ “Instrumento que sirve para desjarretar toros o vacas compuesto de una cuchilla de acero en forma de media luna, muy cortante, puesta en el extremo de una vara del grueso y longitud de una pica” (Diccionario de la Real Academia de la Lengua)

mantiene muy afilada. La muerte es “esa güesamenta”, la descarnada, “la pelona”. El efecto cómico se ve cuando el temor que debe producir su apariencia produce lástima: “*¿Vuste no la ha visto a la pobrecita cómo está, moniada en esa horqueta?... Los huesos los tiene ya mogosos y verdes con los soles que ha padecido... El telañadero se le enreda por todas partes. Ta llena de hojas y porquerías de animal y con un avispero que li han hecho en la cuenca del lado zurdo, ha quedao tuerta. Todos dicen que don Peralta ha de ser brujo y ayudado para mantenerla allí... Mírela su mercé como está. Toda baldada, tullida y desmayadita... No puede dar paso*”. Pero la vida sin muerte no es un estado propio de la condición humana, lo propio del hombre es la transitoriedad. Este proceso que se inicia con la detención de la muerte es un factor de desequilibrio que interrumpe el curso del tiempo, influye en otras esferas diferentes a la humana y cambia la lógica de los acontecimientos en el mundo sobrenatural. La buena intención de Peralta no es suficiente, la verdadera “calamidad” es que no hay muertos: “*todito lo ha trastornao el tal Peralta en este mundo*”.

La sociedad de clases

Las diferencias de clase son muy esquemáticas y cómicas, pertenecen más al plano de la parodia que a la descripción realista de las condiciones de vida de estos dos sectores sociales. Los pobres son los enfermos (los leprosos, los ciegos, los tullidos, los limosneros que no conocen más oficio que este) y los miserables (“hilachento e infeliz”). Los poderosos por contraste son los hombres sanos, bien parecidos y blancos. La diferencias no solo se insinúan en el plano social, se pueden ver también en la raza, la salud, la limpieza corporal y del ambiente (“*Caramba que el pobre jiede...No sé pa qué barro y limpio este asilo de apestosos. Por fuerza tiene que estar sucio*”), y la inteligencia (el juicio y la cordura, la capacidad de dar con las ideas mas claras y acertadas). Los ricos eran: “*gente muy blanca y de agarre que parecían jefes y mandones. A su lao unas señoras muy bonitas y muy ricas, que parecían princesas*”. Los pobres son gente improductiva

que no tiene ningún interés en trabajar (“perezoso y holgazán”). En la obra forman parte de la sociedad otro grupo de personas, que no son propiamente otra clase social. Este grupo, que lo forman los profesionales, los artesanos y los sacerdotes, viven del trabajo de los demás exprimiendo a los trabajadores, a la gente responsable y honesta; viven de la oportunidad y de las necesidades de los otros. Son una casta de intermediarios, de empleados y de “vivos” que aprovechan todas las oportunidades para sacar partido (aun de la muerte).

Peralta es elemento catalizador. Es un personaje con muchas cualidades y por eso sobresale como un ser excepcional. Es un hombre desprendido que no conoce la ambición, de buena voluntad, discreto, honrado, muy caritativo y con un enorme deseo de servirle a los demás. No es amigo de chismes y murmuraciones y siempre habla con la verdad y asume íntegramente sus acciones. Y, sobre todo, es muy inteligente y recursivo. Su humildad contrasta con el interés personal, el vicio y la corrupción, la ingratitud, la falta de lealtad hacia el prójimo, el interés por la vida social que son “valores” propios de los otros personajes.

En la obra hay dos partes muy diferenciadas y en ello podemos ver la mirada crítica del dramaturgo. La segunda es la inversión de los propósitos de la primera. La primera parte corresponde al encuentro de Peralta con Jesús y con San Pedro, al enriquecimiento progresivo de Peralta por las ganancias en el juego y a la plenitud de sus aspiraciones de servir a los demás. Peralta es un hombre rico que continúa viviendo ejemplarmente en la pobreza, pero los mendigos y hombres pobres que socorre son por contraste los que hacen gala de su situación de opulencia y derrochan el dinero que él les ha dado. A esta parte corresponde la mala pasada que le hace a la muerte y toda la crisis que desata en el más acá y en el más allá. La segunda parte comienza cuando Peralta le gana las almas al diablo y desata ese conflicto teológico tan enorme. Todo esto se le suma al conflicto que había ocasionado con la Muerte y la forma como había detenido el ritmo natural de la vida. Pero lo más importante es cómo cambian las

cosas en un sentido inverso a como el las había pensado. Esta es otra de las características del carnaval. En la obra como en el carnaval nada se resuelve, es simplemente la posibilidad de vivir fantásticamente una utopía, pero reconociendo que esta inversión del estado de cosas es solo un estado transitorio, es parte de un juego estético, es una ilusión. Realmente la caridad no resuelve nada ni es una solución a tanta pobreza y necesidad: “*Vusté cree que el mundo se puede cambiar y mejorar con unas onzas?/ Y con milagros y hechizos y brujerías? ... Todito ta corrupto y dañado agora*”. Este servicio al prójimo no produce un cambio en el comportamiento social, ni mejora las condiciones en las que viven los mendigos. El decreto del rey le añade una dosis de pesimismo y niega la posibilidad de alguna solución transitoria o definitiva a la desigualdad social: “Todos sabemos que el mundo no puede cambiar y que asina como está hecho se debe dejar, porque asina es como los otros, los reyes, lo podemos gobernar”. Es una inversión total: “*Que me juzguen como quieran. Yo quise hacer el bien. Qué culpa tengo si ha salido el mal?*”.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail M (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura.
- BELLO, Gilberto (1989). Del brazo en alto al bar de la calle Luna. En: *Magazín Dominical. El Espectador*. # 348, Diciembre 24.
- Berthold, Margot (1974). Las representaciones pascuales en las iglesias. En: *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.
- Buenaventura, Enrique y otros (1980). *Teatro-poesía-novela moderna*. Medellín, Publicaciones Politécnico Colombiano. (1984).

Dramaturgia nacional y nuevo teatro. En: *Magazín Dominical. El Espectador.* # 71 Agosto 12. (1989). En el reestreno de "Escuela para viajeros". En: *Magazín Dominical. El Espectador.* # 318, Mayo 14.

La crítica estilo Armero. En: *Magazín Dominical. El Espectador.* (sin otros datos)

Buenaventura, Enrique y Vidal, Jacqueline (1980). Teatro e ideología. Los antecedentes del nuevo teatro. En: *Magazín Dominical. El Espectador.* 5 de Octubre.

Cervantes S., Miguel de. (1986) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.* Tomo II. Madrid: Castalia.

Fals Borda, Orlando (1986). De lo particular y lo general en la cultura Colombiana. En: *Magazín Dominical. El Espectador.* # 190, Noviembre 16.

JARAMILLO, María Mercedes y OSORIO, Bety (2006). Enrique Buenaventura: humanista contemporáneo. En: *Revista de estudios colombianos.* # 29.

HERRAN, María Teresa (1984). Oteando el teatro colombiano. En: *Magazín Dominical. El Espectador.* # 52, Marzo 25.

PAVIS, Patrice (1980). *Diccionario del teatro.* Barcelona: Paidós.

TRASTOY, Beatriz. En *La Diestra de Dios Padre: análisis semiológico de una puesta en escena* (1987). En: *Gestos* #4, Noviembre.

VICENT, Nidia (2003). El cuerpo ríe: dinámicas de la comicidad teatral. En: *Acta poética.* # 24,

e

