

Sección central





Dramaturgia carnavalesca o festiva

(Primera parte)

Artículo de reflexión

Recibido: septiembre 15 de 2016

Aprobado: octubre 10 de 2016

FERNANDO DUQUE MESA

fernandoduquemesa@hotmail.com

Investigador, documentalista, profesor de teatro en distintas universidades de Bogotá; profesor en la Facultad de Artes ASAB. Autor de: *Investigación y Praxis Teatral en Colombia* (Colcultura, 1994), *Antología del Teatro Experimental en Bogotá, Tomo I* (IDCT, 1995), *Santiago García: El Teatro como Coraje* (Mincultura, 2005), *Colombia: Una Dramaturgia en el Teatro de la Violencia (1950-2016)* Libro inédito. Copia en BLAA, ASAB, Universidad Pedagógica Nacional Bogotá. Archivo personal, entre otros.

—

Cómo citar este artículo: Duque Mesa Fernando, (2016). *Dramaturgia carnavalesca o festiva*. Estudios Artísticos: revista de investigación creadora, 2 (2) pp. 89-106. DOI: 10.14483/udistrital.jour.ear.2017.1.a06

Afiche *Ubu Dictador*. Dramaturgia y dirección: Epifanio Arévalo. 2009. Foto Camila Assad.

Resumen

El presente ensayo, *Dramaturgia Carnavalesca o Festiva*, de un tal Fernando Duque Mesa, es una reflexión sobre una de las búsquedas colectivas e individuales, más interesantes que se han venido dando por parte de muy diversos grupos teatrales colombianos experimentales o no, como latinoamericanos, en especial desde la década de los setenta hasta el momento presente, basadas en las fuentes carnalescas o festivas de los más grandes creadores de la literatura universal popular como: Aristófanes, Menandro, Plauto, Terencio, Teatro Popular Medieval, La Comedia del Arte, Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Rueda, Félix Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo y Villegas, William Shakespeare, Moliere, Francois Rabelais, Giovanni Bocaccio, hasta llegar a Alfred Jarry, Gabriel García Márquez, Santiago García, Enrique Buenaventura, Juan José Arreola, entre muchos otros. Creaciones dadas en un tiempo y en un espacio en el que se comienza a ver y analizar desde las prácticas de la escena, los más diversos y complejos procesos histórico-sociales de ayer y del momento presente.

Palabras Claves

Dramaturgia Carnavalesca o Festiva, Carnaval, Carnavalidad, Fiesta Popular, Lucidez Crítica

Carnival or Festive Dramaturgy

Abstract

This essay, *Carnival or Festive Dramaturgy*, from a certain Fernando Duque Mesa, is a reflection on one of the most interesting collective and individual searches that have been carried out by diverse theatrical groups in Colombia and Latin America, experimental or not, especially from the seventies to the present, based on the carnival or festive sources of the greatest creators of universal popular literature, such as: Aristophanes, Menander, Plautus, Terence, medieval popular theater, the Commedia dell'arte, Miguel de Cervantes, Lope de Rueda, Félix Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo y Villegas, William Shakespeare, Molière, François Rabelais, Giovanni Bocaccio, coming to Alfred Jarry, Gabriel García Márquez, Santiago García, Enrique Buenaventura, Juan José Arreola, among many others. These creations appeared in a time and a place in which diverse and complex historical-social processes were seen and analyzed from the practice of the stage, and this holds true yesterday and at the present moment.

Keywords

Carnival or Festive Dramaturgy, carnival, festivity, popular feast, critical lucidity.

Dramaturgie Carnavalesque ou Festive

Résumé

Cet essai, *Dramaturgie carnalesque ou festive*, d'un certain Fernando Duque Mesa, est une réflexion sur l'une des recherches collectives et individuelles les plus intéressantes réalisées par divers groupes théâtraux en Colombie et en Amérique latine, expérimentaux ou non, basée sur des sources carnalesques et festive du plus grands créateurs de la littérature populaire

universelle, comme Aristophane, Menandre, Plaute, les théâtres médiévaux populaires, de la Commedia dell'arte, de Miguel de Cervantes, Lope de Rueda, Félix Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo y Villegas, William Shakespeare, Molière, François Rabelais, Giovanni Bocaccio, jusqu'à Alfred Jarry, Gabriel García Márquez, Santiago García, Enrique Buenaventura, Juan José Arreola. Ces créations ont été données dans un temps et un lieu où des processus historico-sociaux divers et complexes ont été vus et analysés à partir de la pratique de la scène, ce qui est vrai hier et à l'heure actuelle.

Mots clés

Dramaturgie carnavalesque ou festive, carnaval, fête, fête populaire, lucidité critique.

Dramaturgia carnavalesca ou festiva

Resumo

O presente ensaio, *Dramaturgia Carnavalesco o Festivo*, de um tal Fernando Duque Mesa, é uma reflexão sobre uma das investigações coletivas e individuais mais interessantes que se tem visto em meio a diversos grupos teatrais colombianos, experimentais ou não, como latino-americanos, em especial desde a década de setenta até o presente momento, baseadas em fontes carnavalescas ou festivas dos maiores criadores da literatura universal popular como: Aristófanes, Menandro, Plauto, Terencio, Teatro Popular Medieval, A Comédia da Arte, Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Rueda, Félix Lope de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo y Villegas, William Shakespeare, Molière, François Rabelais, Giovanni Bocaccio, até chegar a Alfred Jarry, Gabriel García Márquez, Santiago García, Enrique Buenaventura, Juan José Arreola entre muitos outros. Criações dadas em um tempo e em um espaço nos quais se começa a ver e analisar, desde as práticas da cena, os mais diversos e complexos processos histórico-sociais de ontem e do momento presente.

Palavras Chave

Dramaturgia Carnavalesca o Festiva, Carnaval, Carnavalidade, Festa Popular, Lucidez Crítica

Sugllapi Tandarinakuspa Atun punchasina kawachingapa

Maillallachiska:

Fernando Duque Mesa sutipa kawachi kai atun Llagtapi Colombiapi Tianmi kallariska kanchis chungu wata kimankama chi Dramaturgia suti chi atun iuiuiyugkuna sakiska imasami Karka: Aristofanes, Menandro, Plauto, Terencio, Teatro Popular Medieval, Lacomedia del arte, Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Rueda, Felix Lopez de Vega, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo y Villegas, William Shakespeare, Moliere, Francois Rabelais, Giovanni Bocaccio, chaiancomo Alfred Jarry, Gabriel García Márquez, Santiago Garcia, Enrique Buenaventura, Juan José Arreola, sugkunapas tianmi kankuna paikuna killkaskata Kawa chinkuna ñugpamanda kai Watakunakama.

Rimangapa Ministidukuna:

Dramaturgia, carnavalesca o festival, carnavalidad, fiesta popular, lucidez critica.

El carnaval es la otra vida del pueblo, atravesada por la risa y la carcajada.
Mijaíl Bajtín

I. Preámbulo: dramaturgia y estética carnavalesca o festiva

Las creaciones carnavalescas se dan en un espacio en el que se comienza a ver y analizar desde las prácticas de la escena, los más diversos y complejos procesos histórico-sociales de ayer y del presente, generalmente cruzadas por las más heterogéneas violencias e injusticia. Materialidades del horror y la barbarie que comienzan a ser asumidas y procesadas desde heterogéneas y heterodoxas estrategias dramaturgicas y estéticas carnavalescas a caballo del humor y la burla irreverente y transgresora, desde donde se van a ir desenmascarando estados de cosas cruzados por lo absurdo, *la locura fantafubulosa* y lo irracional, mediante procedimientos sabios y necios, donde siempre están latentes en la generalidad de *las culturas populares* estudiadas de manera inmejorable por Mijaíl Bajtín, a través de recursos como: la risa, la carcajada de plaza pública, de la mano de la burla y la ironía, que llevan a voz en cuello sus representantes, *las parejas cómicas* o *las parejas dialécticas*, quienes van deconstruyendo o destronando *el discurso de lo serio, el mundo de lo alto o el orbe de lo rígido* de los señores, por parte de la visión siempre ocultada, marginada y olvidada, dada desde el mundo de *los antihéroes* (aquellos que no desean ser héroes, pero que defienden sus pequeños intereses) quienes lanzan desde la juega y la necedad ácida e incisiva sus arremetidas dinamiteras y apaleamientos burlones, propinando desde *el mundo de los necios, el mundo de lo bajo* o de *el vulgo, el mundo de lo no serio, propio de los criados o de los sirvientes*, en medio de su atrevimiento y ejercicio de sus soberanías populares sin permiso de nadie, tomándose muy en serio los sistemas de la injusticia y la inequidad, en lo cual somos, infortunadamente campeones mundiales,

para propiciar un análisis profundo burlesco o festivo único, sin par, que abre las inteligencias, aprovechando la locura y la lucidez, la malicia indígena y la sabiduría popular, con lo cual se llega de manera inmejorable, a la fiesta de las burlas, las carcajadas y el placer de nuevos conocimientos desplegados por los espectadores, quienes aprenden y aprenden en sus mundos, qué es lo que pasó y qué está pasando *aquí y ahora* en nuestra "casa del horror".

Como *dramaturgia carnavalesca o festiva*, llamaremos a todas aquellas expresiones escénicas que tornan diferentes elementos, no siempre idénticos, pertenecientes a las mismas fuentes del carnaval, con el propósito de insertarlas en sus lenguajes estético-dramatúrgicos específicos, para posteriormente teatralizarlas en el ejercicio de su *praxis* particular en otra dimensión plástica espacio-temporal, con objetivos poéticos muy particulares, pero donde se conservan en su esencia, el espíritu que ilumina el vital jolgorio de la fiesta popular con su ácido sentido del humor, a través de la risa y la carcajada de plaza pública como ejes estructurales; administrados por sus personajes grotescos populares, que atan de manera dinámica dicha manifestación, en la que reina la atmósfera de la liberación, mediante la profesión de la necedad y la patanería sin límites.

Así mismo, no sobra hacer aquí una advertencia muy enfática y en especial precisa, para evitar más adelante todo tipo de malentendidos y tergiversaciones: cuando hablamos de teatro o dramaturgia carnavalesca o festiva, no nos estamos refiriendo, en ningún momento, a una presunta traslación mecánica de "escenas" como comparsas, bailes, cantos, recitaciones, juegos pirotécnicos, actos adivinatorios, exhibición de enanos, derrocamientos de reyes, coronación de burros, bobos y locos, fiestas de cachetadas, danzas de la muerte, entre otras, que tienen su particular estatuto y desarrollo autónomo en la vida del mismo carnaval, como fiesta

particular, cuya especificidad no pertenece a la esfera de lo estrictamente estético, aunque existan destellos fulgurantes de arte escénico, como sí le compete al acontecimiento teatral. El carnaval se halla oscilando, en un delicado equilibrio permanente entre las márgenes de la vida y el mismo arte, por lo que es una manifestación parateatral, que tiene por escenario el mundo ilimitado de la calle, la plaza pública con sus mundos e imaginarios desbocados y desbordados, donde el *homo ludens* es el principal actor-creador, pero de otro orden. Así lo reconoce Mijaíl Bajtín cuando afirma:

“...durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir, sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral). Por ello El Carnaval es una expresión *Parateatral*, por cuanto *traspasa* los límites de la representación escénica.” (Bajtín, 1998: 10).

Esta forma expresiva del arte escénico tiene como eje estructural dramático, el privilegio del juego teatral por parte del actor, retomado a través de los más variados elementos provenientes del espíritu del carnaval y demás manifestaciones de orden jubiloso festivo, autóctonas o de otros contextos culturales, siempre de carácter popular, como pretextos detonantes de fondo, en los que la risa, la carcajada, la necia desmesura desbocada y lunática tiene lugar en los más heterodoxos ritos y ceremoniales enraizados en la cultura de una sociedad, los cuales, van de la mano con la ironía bufa, para hallarse en clara contraposición crítica y dialéctica, estrategia con la que esta poética dramática entra a dinamitar con su humor negro y sagaz, a los elementos de *la cultura oficial*, es decir, al rígido tono de lo serio, al mundo de los señores feudales, el estamento militar y religioso del medioevo o al mundo burgués contemporáneamente en el súper acelerado y paradójico ámbito moderno y postmoderno investidos de seriedad y “eficiencia”. Medios expresivos estos de gran riqueza y colorido vital que vienen a estar inmersos en

la desencuadrada médula capaz tanto de estructurar textualidades dramáticas como al mismo discurso de la puesta en escena, donde el actor intrépido ocupa su trono en el rol de oficiante (cómico popular en el más amplio sentido) como *homo ludens*, para cantarle a la vida y a la muerte, a la suerte y al infortunio, al cuerpo voluptuoso, a la carne, la lujuria y sus placeres hedonistas; estableciendo una relación directa, desabrochada, de contrapunteo, muy ligada al estilo grotesco de gestualidad amplia y cómplice con el público (Brecht, Fo, Rame, teatro colombiano, como el teatro del tercer mundo), al tiempo que procede a servirse de un código verbal polifónico, expresivo, barroco, recargado de refranes, de imágenes y juegos sonoros pirotécnicos; “subversivo”, salpicado de imprecaciones y de la necia sabiduría del vulgo como portavoz de los más cálidos y ácidos intereses de este.

Quien más agudamente ha reflexionado sobre este amplio y rico fenómeno cultural en el mundo es el ruso, Mijaíl Bajtín (1904-1975), a través de su célebre obra, *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento: El Contexto de François Rabelais* (1998), en la que delinea *El Método de Carnavalización*, del cual se han apropiado creadoramente en el caso de nuestro teatro, grupos como: Teatro La Candelaria, Teatro Experimental de Cali (TEC), Teatro Quimera, Teatro La Esfinge, Teatro Taller de Colombia, Teatro Estudio Calarcá, (TECAL), Teatro Estudio de Fontibón (TEF), Ensamblaje Teatro, Teatro Experimental La Mama, Barrio Comparsa, Luz de Luna, Ciclo Vital, Barrio Loca Compañía, Taller de Univalle, Centro Cultural Gabriel García Márquez, en sus tres núcleos de trabajo escénico, Teatrova Umbral Teatro, La Libélula Dorada, Esquina Latina, Ensamblaje Núcleo de Creadores (hoy Ensamblaje Teatro Festivo), Tomás Latino, ¡Ay Macondo!, Teatro El Taller de Cali, Los Espíritus Traviesos Teatro, Teatro El Carangano, Producciones El Mimo, Edilberto Monge, Hernán Santiago Martínez, Titiri



La Agonía del Difunto de Esteban Navajas Cortés. Dirección: Jorge Plata. Teatro Libre Teatro Libre de Bogotá.
Foto: Juan Camilo Segura

Mimo, Elkin Giraldo, La Casa del Silencio, Carlos Álvarez, Livenkay Teatro Instantáneo, Ku Klux Klown, Mimadlen, Hilos Mágicos, Teatro La Fanfarria Muñecos, La Casa del Teatro de Medellín, Teatro Maticandelas (otora Colectivo Teatral Maticandelas), Teatro de Seda, Drama Actores, entre otros.

Bajtín, ha clasificado en tres grandes categorías las múltiples expresiones de esta cultura carnavalesca:

- 1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, entre otros).
- 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar (nacionales).
- 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.). (Bajtín, 1988).

Estas tres categorías, que reflejan en su heterogeneidad un mismo aspecto cómico del

mundo, están estrechamente interrelacionadas y se combinan entre sí (Bajtín, 1988:10). Entre los más grandes escritores de la humanidad que han explorado en su obra *El Género Dramatúrgico de lo Carnavalesco o Festivo*, podemos referir algunos de los más célebres creadores de occidente, como: Aristófanes, Menandro, Plauto, Terencio; mimos y pantomimos de diferentes períodos históricos, teatro popular de la Edad Media, con su inmenso arsenal de personajes teatrales de la plaza pública como: juglares y bufones, saltimbanquis y tragafuegos; cómicos, malabaristas, equilibristas, contorsionistas, adivinos y magos; necios y enanos, así como locos y bobos de la plaza pública. Mundo desde donde viene todo el arsenal, no sólo de los personajes, sino también de los genotextos (orígenes de los textos), de inmensos escritores como: Miguel de Cervantes Saavedra, William Shakespeare, Angelo Beolco (*Ruzante*), Pietro Aretino, Carlo Goldoni, Ríos y Solano, Lope de Rueda, Félix Lope de Vega y Carpio, Tirso

de Molina, Francisco de Quevedo y Villegas, François Rabelais, Molière, Laurence Sterne, Fedor Dostoievski, Denis Diderot, Nicolás Gógol, Alfred Jarry, Tristán Tzára, Bertolt Brecht, Jaroslav Hasek, Fernando Arrabal, Enrique Buenaventura, Santiago García, Eddy Armando Rodríguez, José Assad, Hugo Afanador Soto, Carolina Vivas, Guillermo Piedrahita, Crispulo Torres, Misael Torres Pérez, Carlos Araque Osorio, Enrique Ramírez, Juan Carlos Moyano, Félix Báez, Álvaro Bello (*Domitilo*), Carlos Parada, Venus Albeiro Silva, Jairo Aníbal Niño, Orlando Cajamarca Castro, Virgilio Piñera, Antón Arafuat, entre otros. Pero también vale la pena recordar cómo toda la obra novelística de Gabriel García Márquez, especialmente *Cien Años de Soledad* (1967), como sus relatos, está cruzada y cargada de fabulosas y ricas imágenes, situaciones, acciones y personajes de plaza pública, desproporcionados, que la emparentan en muchos ámbitos a la carnavalesidad, a través de un procedimiento siempre lúdico, crítico estético como "*el mamagallismo*", que en el fondo no es más que una asunción cómica nuestra de la cultura de lo carnavalesco, del que ha dicho en broma García Márquez, a finales de la década de los 60', en medio del éxito mundial de la novela: "El mamagallismo es un asunto muy serio." (*sic*) Procedimiento que en Cuba y El Caribe llaman *el vacilón* o *la tomadura de pelo* (aun a quienes no lo tengan)".

En este sentido veamos una muestra de literatura carnavalesca o festiva de García Márquez, ejemplo tomado de su relato, *Blacamán: el bueno, vendedor de milagros*, obra que fuera magistralmente puesta en escena en Colombia, por el grupo Acto Latino, como *Blacamán* (1979), dirigida por Juan Monsalve, con versión dramaturgica de Sergio González, relato que se encuentra en su libro, *Todos los Cuentos*: "Cómo sería el estrépito, que un acorazado del norte que estaba en el muelle desde hacía como veinte años en visita de buena voluntad declaró la cuarentena para que no se subiera a bordo el veneno de la culebra..."

Y más adelante continúa García Márquez, refiriendo la invasión y la barbarie gringa:

"(...) Nos fugamos por desfiladeros de indios, y mientras más perdidos nos encontrábamos más claras nos llegaban las voces de que los infantes de marina habían invadido la nación con el pretexto de exterminar la fiebre amarilla, y andaban descabezando a cuanto cacharrero inveterado o eventual encontraban a su paso, y no sólo a los nativos por precaución, sino también a los chinos por distracción, a los negros por costumbre y a los hindúes por encantadores de serpientes, y después arrasaron con la fauna y la flora y con lo que pudieron del reino mineral, porque sus especialistas en nuestros asuntos les habían enseñado que la gente del Caribe tenía la virtud de cambiar de naturaleza para embolatar a los gringos." (García Márquez, 1983)

II. Algunas fiestas carnavalescas en América Latina y el mundo

Ahora, como fiestas carnavalescas que perviven en la memoria cultural de los pueblos hoy en día, referimos: El Carnaval de Río de Janeiro (Brasil), el más importante de todo el mundo, sin lugar a dudas, por su magnitud y esplendor, aun estando sometido desde hace ya décadas a una comercialización que le ha hecho perder mucha de su riqueza y brillantez: Carnaval de Barranquilla (Colombia). Carnaval de Ríosucio (Colombia). Carnaval de Blancos y Negros de Pasto (Colombia). Carnaval de Oruro (Bolivia). Carnaval de Los Diablos de Puno (Perú). Carnaval de La Habana (Cuba). Carnaval de Buenos Aires (Argentina). Carnaval de San Luis (Estados Unidos). Carnaval de Venecia (Italia), entre muchos otros.

Ahora, muchas de estas puestas en escena teatrales que nos atrevemos a llamar como pertenecientes a la dramaturgia carnavalesca o festiva, aparecen a primera vista como "descuadernadas", "inacabadas" y toscas, es decir, "rudas", como diría Peter Brook, con especial énfasis en lo que se refiere a las áreas de la actuación, la verbalidad y el mundo de la plástica, donde los actores

Sucubus. Creación colectiva. Dramaturgia y Dirección: Darío Moreau. Papaya Parfía. Foto: Juan Camilo Segura.





tienen un gran margen de libertad para desarrollar el trabajo con la herramienta de la improvisación o el juego escénico, dentro de unas reglas y pautas ya preestablecidas por los propios jugadores de la escena, como acontecía —y aún acontece— dentro de la mejor tradición de la *Commedia dell'Arte*, lo que le da a las piezas un especial aire de frescura y encanto lúdico en cada representación, al asumir plenamente los actores su rol de sujetos irreverentes creadores y soberanos de la escena. Como herederos de esta tradición vale la pena traer a cuento a dos creadores y juglares: Dario Fo y Franca Rame, ejemplos bastante ilustrativos al respecto, así como a al Theru-K-Koothu Manram (en la región Tamil, India), que es una forma de arte “total”, inscrita dentro de la tradición del teatro popular, originaria del Tamil Nadu, región situada al sur de la India, la cual difiere del sofisticado y supercodificado arte del célebre Teatro Katakali, en varios aspectos bien específicos, ya que el Theru-K-Koothu es una forma expresiva menos codificada y hermética, aunque igualmente sofisticada, pletórica y recargada de un extraordinario colorido y riqueza en el plano de lo visual. El director del grupo fue Sri Kannappa Thambiram, quien pertenece a la cuarta generación de artistas del Purisai Theru-K-Koothu, y fue la mayor autoridad en el conocimiento de dicha forma teatral en la India. Este grupo vino al Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (1996), con la obra: *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, basada en el relato homónimo de García Márquez, en coproducción con Mapa Teatro.

Por otra parte, si observamos agudamente esta tendencia, veremos cómo el teatro carnavalesco o festivo, está profundamente vinculado en muchas ocasiones a los medios expresivos del denominado teatro épico brechtiano, no casualmente, sino debido a que el propio Brecht bebió como ningún otro en las más ricas y variadas tradiciones del teatro popular medieval occidental y en las

más importantes del teatro oriental. Es así, como por ejemplo *La escena callejera* o *El incidente de la calle*, que utilizó como modelo didáctico para explicar su concepción épica del teatro, tiene como fuente los cursos y meandros que conducen a la carnavalidad con su dialogismo y polifonía de voces críticas que arman un tejido polémico como esclarecedor, ya de por sí distanciado sobre los acontecimientos, personajes y acciones específicas que en él *narran y muestran, lo que sucede y porqué*.

Como obras brechtianas donde se puede vislumbrar la carnavalidad bullendo citamos: *Un hombre es un hombre*, *El cachorro de elefante* (también traducido como *El elefantito*), *La ópera de tres centavos*, *La evitable ascensión de Arturo Ui*, *La tardía boda de los pequeños burgueses*, (conocida como *La Boda*) y *Herr Puntilla y su sirviente Matti*, así como algunos cuadros de *Pieza didáctica de Baden-Baden* (1929), como el tercero, *Indagatoria para establecer si el hombre ayuda al hombre*, en el que cuatro payasos juegan, siendo tres de ellos los que le van serruchando el cuerpo al señor Schmitt (el cuarto payaso), que se ha quedado inerme sentado en un banco dejándose cercenar de modo seguido y sorpresivo hasta quedar por completo mutilado; una especie de metáfora carnavalizada, muy ácida y grotesca, con toques de teatro de la crueldad, acerca de cómo el pueblo alemán progresivamente fue aceptando con resignación la imposición del fascismo y la consecuente ida al matadero; ese otro teatro de la crueldad, que en Colombia también se ha vivido por más de sesenta años de guerra, y que llega en la actualidad al punto de negociación y la firma de un Acuerdo de paz entre el gobierno de Juan Manuel Santos y las Farc-Ep (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia: Ejército del Pueblo), Acuerdo echado atrás por el No como respuesta en el plebiscito, (2 de octubre de 2016) para ahora ir a renegociación, en La Habana, firmado finalmente en Bogotá, en el mismo año.



Maravilla estar. Dramaturgia y Dirección: Santiago García. Teatro La Candelaria. Fernando Peñuela (Q.E.P.D.) a la izquierda. Foto: Juan Camilo Segura.

De la misma manera, en la creación de los cómicos del cine mudo, en los comienzos del cine, como: Max Linder, Charles Chaplin (*Charlot*), Buster Keaton, Los Hermanos Marx (Harpo, Chico, Zeppo y Groucho), la pareja cómica de Oliver Hardy y Harold Lloyd, el ruso Chaliaplin (que trabajó en obras grotescas del gran director ruso, Vsévolod Emiliévic Meyerhold), y el mismo Mario Moreno (*Cantinflas*), quien venía del gran Teatro de Carpa Mexicano o Roberto Gómez Bolaño (*Chespirito*), alumno de este, se observan raíces en la dramaturgia carnavalesca o festiva, como procedimiento estético heredado a través de las vertientes escénicas del *Music-Hall* y el teatro de variedades, (*Cabaret*) y el *vau-deville* o vodevil francés. Recuérdese los casos de Ödon von Hovarth (el Beckett alemán, uno de los maestros de Rainer Werner Fassbinder, junto con Brecht), Trude Hesterberg, así como el de uno de los iniciadores del joven Bertolt Brecht en el teatro, Karl Valentin (llamado el Payaso Absurdo), desde su célebre *Cabaret*,

llamado La Cueva del Horror, otro de los claros herederos de los aconteceres tragicómicos de la plaza pública, donde la escena callejera es un fragmento o porción de esta; formas que por otra parte, el tristemente célebre Teatro Comercial se ha encargado de vulgarizar y prostituir a como dé lugar; estropeando el *cabaret* y sus fines que en otro tiempo dieron lustre y gloria a esta vertiente necia y lúdica del teatro, irradiada por todo el mundo.

III. El mundo carnavalesco en la caricatura y en los programas de humor en medios de comunicación

En los diferentes medios masivos de comunicación, como la prensa, la radio y la televisión; en el cine, y el video ;la internet y otras formas de interacción mediática (por

venir), vemos la presencia constante de las dramaturgias carnavalescas o festivas, a su vez expresadas desde distintas formas dramáticas apropiadas para cada caso. Por ejemplo, las paradigmáticas *Historietas cómicas* o *Tiras cómicas* (en periódicos y revistas), donde priman los *gags* o los chistes y las bromas tanto verbales, como no verbales, muy típicas de la comedia del arte, dadas a partir de las puras materialidades gesticas o gestualidades, que en su caso Bertolt Brecht y su Teatro Épico llamará en sus teorizaciones como el "*Gestus*" social subyacente (sistema de gestos, ademanes, miradas y poses que suelen tener la rica capacidad de mostrar y narrar desde lo profundo, lo que le está pasando a un(os) personaje(s), para lo cual da como ejemplo el caso de un vendedor de pescado, en el que intervienen, con toda su riqueza narratológica voces, gesticas y relaciones espaciales. (Brecht, 1973)

Como historietas cómicas importantes referimos: *El ratón Mickey*, *El pato Donald*, *El Conejo de la suerte*, *Olafo: el amargado*, *Condorito*, *Mafalda*, *Boggie: el aceitoso*, *Benitín y Eneas*, *Ferdinando*, *Pancho y Ramona*, *Pillín*, *La Pequeña Lulú*, *Educando a papá*, *Carlitos*, *Popeye: el marino*, *Los Picapiedra*, *Los náufra-gos*, entre otras.

Ahora, también las series cómicas nacionales y como extranjeras de televisión: *Viruta* y *Capulina*, *Yo y Tú*, *El Maestro Salustiano Tapias*, *El doctor Clímaco Urrutia*, *Don Chinche*, *Perdidos en el espacio*, *NN*, *Los Beverly ricos*, *El Súper Agente 86*, *El Chapulín Colorado*, *El Chavo del Ocho*, entre otros. Y por supuesto, los programas radiales de humor: *La simpática escuela que dirige Doña Rita*, *Las aventuras de Montecristo*, *La Tapa*, *Hebert Castro*, *Los Chaparrines*, *Emeterio y Felipe: Los Tolimenses*, *La nena Jiménez*, *Las aventuras de Vargas Vil*, *La luciérnaga*, *El Cocuyo*, *El tren de la tarde*; así como programas televisivos de cuenta chistes: *Los cuenta chistes*, y sus antecesores: y Festivales de humor nacionales e internacionales.

El movimiento *hippie*, cuya consigna y bandera principal, utópica, era crear una nueva sociedad, *aquí y ahora*, fundada en el principio del placer (Freud), y desde su predilección a morir por el no trabajo miserable que implica tener que alquilarse como esclavo para sobrevivir, vino a desarrollar nuevas formas particulares muy efectivas de movilización, convivencia y tolerancia, que desembocaron en la organización y realización festiva, carnavalesca y masiva de los grandes conciertos de *rock and roll*, que tuvieron lugar especialmente desde la década de los 60', propuesta de música y protesta que fue expandiéndose por todo el mundo, en manos de grandes empresarios que comercializaron también sus fines (las trampas que se va poniendo la vanguardia). Piénsese en el paradigmático caso de los conciertos de *Woodstock*, *Brunswick* (en la entonces Alemania Federal), entre otros, que se han mantenido desde su aparición en la década de los sesenta en el Siglo XX.

Inmensas fiestas carnavalescas bajo el imperio de la música experimental irreverente, en la época del *Pop Art* y con sus incidencias en todas las artes del *mundo underground*, donde lo subterráneo, lo alternativo (que busca salirse de la sociedad de consumo) prima en las décadas de los 60' y 70', con la canción protesta y el baile, el sol y la lluvia, en grandes campamentos; eventos a los que se viajaba tanto en caravanas como en *autostop* ("echando dedo"), donde se discutía de política desde orillas ideológicas, se cocinaba y comía, se hacía el amor, se viajaba a la luna, el sol y a otros planetas sin necesidad del Apolo 11: aparecen drogas, como la marihuana, la cocaína y el LSD; la revolución de la píldora anticonceptiva, y donde la vida se vuelve un carnaval de la vida y de la muerte también, en medio del jolgorio y la rumba, que profundamente en el fondo es lo que los ingleses suelen denominar como un *revival* o un renacimiento de los carnavales medievales aquí y ahora en el tiempo presente: hecho que continúa dándose, simbólicamente, cada vez que se convoca un gran concierto de *rock*

and roll y similares. Por algo Umberto Eco ha hablado de *La Nueva Edad Media*, en un libro del mismo nombre.

IV. *Ubú, Rey*, paradigma universal de la carnavalidad

Dentro de la dramaturgia universal, sin lugar a dudas una de las obras que más abiertamente privilegia esta categoría dramaturgico-estética del teatro carnavalesco o festivo, es la pieza *Ubú, Rey*, del genial dramaturgo francés, Alfred Jarry, escrita en 1896; la cual, en su título es una burla o menipea al *Edipo Rey*, de Sófocles, en parte; pieza en la que se maneja un pensamiento primitivo, agrícola, agreste o rudo al máximo para pintar a sus personajes, obra con la cual el autor entró a desatar la más importante revolución vanguardista del Siglo XX, enfilada como una reacción demoledora, dinamitadora, contra el naturalismo que se había apoderado de toda la escena europea, encargándose de disecar y destruir las potencialidades lúdicas e imaginativas del teatro y de sus hacedores; los artistas, tras frenar los imaginarios de estos y de los mismos espectadores, al contrarrestarles de entrada a ambos, sus potencialidades creadoras solucionándole sus expectativas, mediante formalidades veristas *in extremis*, concretas en todos los códigos del espectáculo, que no le dejaban un mínimo resquicio para su vuelo imaginativo y goce poético.

Para su festiva empresa de las burlas y las locuras, el dramaturgo francés, Alfred Jarry, se sirve de formas como el grotesco descarnado y patán sin fronteras, en el que también encontramos la constante jubilosa de *las parejas cómicas carnavalescas* o *parejas dialécticas carnavalescas*, que gracias a estos combustibles oximorónicos (o de enteras relaciones de opuestos, como el agua y el aceite) pueden constituir esenciales conflictos que generan el teatro en sí, y *drama es conflicto* para los griegos. Como suele ocurrir con el cobarde Padre

Ubú y la envalentonada Madre Ubú, y Padre Ubú / Capitán Bordura, que dan lugar de manera simultánea a la invención de disparatadas formas de nombrar el mundo, aspecto que tiene sus claras conexiones con el habla popular medieval y renacentista, a través de la herencia de François Villon, François Rabelais y otros autores populares europeos, como Francisco de Quevedo y Villegas, Miguel de Cervantes Saavedra y William Shakespeare. Pero, asimismo, *Ubú, Rey* es una pieza donde se fusionan ciertos elementos del simbolismo, y en especial donde encontramos algunos de los procedimientos esenciales que en décadas posteriores van a dar cabida a movimientos como el Dadaísmo, Expresionismo, Futurismo y Surrealismo. Así como El absurdo en las novelas y relatos del escritor checoslovaco, en lengua alemana, Franz Kafka y el mismo Teatro del Absurdo, provocado luego de la Segunda Guerra Mundial (1933-1945), "la fiesta universal de la muerte", al decir de Thomas Mann.

En ellos apreciamos muy claramente ya, desde 1896, el empleo de formas de libre asociación en las verbalidades, que luego conoceremos bajo el nombre de *Escritura Automática*, cuando entra en pleno auge y furor el surrealismo, cuyo eje fundamental, indudable para todas las disciplinas, se sustentaba en el *flujo de conciencia*, campo donde tuvo su incidencia los estudios psicoanalíticos de Sigmund Freud, realizados con víctimas de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y otros comportamientos traumáticos de la sociedad enferma de su tiempo. (Breton, 1974).

Entre tanto, en una pieza como *Ubú, Rey* el lenguaje es además de carnavalesco, fresco, vital, cruel, cínico, novedoso, intrépido, excelentemente necio, grosero y desabrochado, es decir, completamente irreverente, cargado de cifradas metáforas alucinantes de La Patafísica, como gustaba a Jarry denominar su particular poética, que encuentra sin discusión raíces en los flujos que brotan desde el mismo ambiente de feria pública,



Ubú Dictador. Dramaturgia y Dirección: Epifanio Arévalo 2009. Fotografía: Camila Assad.

donde el loco, el necio, el vulgo se toman la escena, poniendo el mundo al revés, a partir de los *destronamientos* o *derrocamientos*, justo como sucede en el carnaval, y en la misma literatura carnavalesca, como en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, (en la II Parte), Don Quijote es derrocado por Sancho, pasando a hablar como su señor, y éste a hablar como su criado; o como al final de *El Rey Lear*, en el famoso y hermoso episodio de la tempestad, Lear pasa a ser el bufón y el bufón asume el papel y lenguaje de Lear.

A continuación un fragmento de *Ubú, Rey* (1896) de Alfred Jarry.

Acto Primero

Escena II. Padre Ubú, Madre Ubú.

Padre Ubú. ¡Mierda!

Madre Ubú. Oh! ¡Qué bonito, Padre Ubú! Eres un grandísimo granuja.

Padre Ubú. ¡Y que no te reviente a palos!

Madre Ubú. No es a mí, Padre Ubú, sino a otro, a quien habría que asesinar.

Padre Ubú. ¡Por mi chápiro verde!, no te comprendo.

Madre Ubú. ¿Así que estás contento con tu suerte?

Padre Ubú. ¡Por mi chápiro verde!, imierda!, señora. Claro que estoy contento. Y no creo que sea para menos: capitán de dragones, oficial de confianza del rey Venceslao, en posesión de la orden del Águila Roja de Polonia y, en otro tiempo, rey de Aragón. ¿Qué más quieres?

Madre Ubú. ¿Cómo? ¿Después de haber sido rey de Aragón te contentas con llevar a desfilas a medio centenar de rufianes armados con chafarotes? ¿No podrías conseguir que la corona de Polonia sucediera en tu cabeza a la de Aragón?



Ubú Dictador. Dramaturgia y Dirección: Epifanio Arévalo 2009. Fotografía: Camila Assad.

Padre Ubú. ¡Ah Madre Ubú! No comprendo nada de lo que dices.

Madre Ubú. ¡Eres tan bruto!

Padre Ubú. ¡Por mi chápiro verde! El rey Venceslao todavía está bien vivo. Y aunque admitiendo que muera, ¿no tiene acaso una legión de hijos?

Madre Ubú. ¿Quién te impide acabar con toda la familiar y ponerte en su lugar?

Padre Ubú. ¡Me ofendes, Madre Ubú! Tendré que aplicarte un correctivo.

Madre Ubú. ¡Pobre desgraciado! Si me aplicas un correctivo, ¿quién remendará el fondillo de los calzones?

Padre Ubú. De acuerdo. ¿Y a mí qué? Me sentaré sobre el culo, que para eso lo tengo.

Madre Ubú. En tu lugar, me preocuparía de instalar ese culo sobre un trono. Tus riquezas aumentarían indefinidamente, podrías comer botagueña a menudo y pasear en carroza por las calles.

Padre Ubú. Si fuera rey, me encargaría una gran capelina como la que tenía en Aragón, y que esos miserables españoles, sin miramientos, me robaron.

Madre Ubú. También podrías tener un paraguas y un gran chubasquero que te cubriera hasta los talones.

Padre Ubú. ¡Ah, me vence la tentación! ¡Individuo de mierda, mierda de individuo! Si alguna vez le encuentro a solas en el bosque, juro que le haré pasar un mal rato.

Madre Ubú. ¡Bien, Padre Ubú! Eso sí que es hablar como un hombre.

Padre Ubú. ¡Oh, no! ¿Yo, capitán de dragones, acabar con el rey de Polonia? ¡Mejor morir!

Madre Ubú. *(Aparte.)* ¡Oh mierda! *(En voz alta.)* ¿Así que seguirás siendo pobre como una rata?

Padre Ubú. ¡Voto a Judas! ¡Por mi chápiro verde! Prefiero ser pobre como una flaca y valiente rata, antes que rico como un gato reluciente y malvado.



Ubú Dictador. Dramaturgia y Dirección: Epifanio Arévalo 2009. Eduardo Torres (Q.E.P.D.) primero a la izquierda. Fotografía: Camila Assad.

Padre Ubú. ¿Y la capelina? ¿Y el paraguas? ¿Y el gran chubasquero?

Padre Ubú. ¿Y qué más, Madre Ubú? (Se va, dando un portazo.)

Madre Ubú. (Sola.) ¡Aggg, mierda! ¡Valiente mezquino! Pero, ¡aggg, mierda, creo sin embargo haberle turbado... Gracias a Dios y a mí misma, quizás dentro de ocho días sea reina de Polonia.

Escena II. Padre Ubú, Madre Ubú.

La escena representa una habitación en casa del Padre Ubú, en la que está servida una mesa espléndida.

Madre Ubú. ¡Cómo se retrasan nuestros invitados!

Padre Ubú. ¡Por mi chápiro verde que sí! Estoy que reviento de hambre... Te ves bien fea hoy, madre Ubú. ¿Será porque esperamos visita?

Madre Ubú. (Encogiéndose de hombros.) ¡Mierda!

Padre Ubú. (Echando mano a un pollo asado.) ¡Vaya tengo hambre! Daré un mordisco a este pájaro. Parece que es un pollo. No, no está nada malo.

Madre Ubú. ¿Qué haces, calamitoso? ¿Qué comerán nuestros invitados?

Padre Ubú. Todavía queda bastante. No tocaré nada más. Anda, asómate a la ventana a ver si llegan.

Madre Ubú. (Asomándose.) No veo nada. (Mientras tanto el Padre Ubú apaña una tajada de ternera.) ¡Ah!, ahí llegan el Capitán Bordura y sus secuaces... ¿Qué estás comiendo, Padre Ubú?

Padre Ubú. Un poco de ternera.

Madre Ubú. ¡Oh, la ternera! ¡Ternera! ¡...era! ¡Se come la ternera! ¡Socorro!

Padre Ubú. ¡Por mi chápiro verde! ¡Te voy a sacar los ojos! (*Se abre la puerta*). (Jarry, 1980).

A manera de Cierre

Hasta aquí hemos desarrollado los principios fundamentales que estructuran *La Dramaturgia Carnavalesca o Festiva* en el campo teórico-práctico, tomando para ellos ejemplos paradigmáticos como *Ubú, Rey* del dramaturgo francés, Alfred Jarry, escrita en 1896 y con la cual comenzaron oficialmente todas las vanguardias en su lucha contra el Naturalismo; quizás la pieza más elocuente que ilustra muy bien estas ricas características; a la vez que referimos algunos de los grupos fundamentales colombianos que han venido explorando desde sus creaciones y producciones teatrales este hermoso y rico mundo de La Fiesta Teatral Popular.

En La Segunda Parte de esta indagación nos ocuparemos de dos obras colombianas de La Dramaturgia Carnavalesca o Festiva, como: *Domitilo: El Rey de la Rumba*, creación colectiva del Teatro Estudio Calarcá (TECAL), con dramaturgia y dirección de Crispulo Torres B, puesta en escena en 1980, perteneciente al Teatro Callejero, y luego *Diálogo del Rebusque*, también creación colectiva, con dramaturgia y dirección del maestro Santiago García, representada en 1981, por el Teatro La Candelaria, de las cuales referiremos también sendos análisis sobre la presencia permanente de este mundo de la *Dramaturgia Carnavalesca o Festiva*, cerrando con una serie de ejemplos de obras de la dramaturgia universal y nacional hasta el momento presente, dados en las más diversas ciudades del país.

Referencias

Bajtin, Mijail. (1988). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El Contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Brecht, Bertolt. (1973). *Escritos sobre Teatro*, Tomo 3. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Breton, André. (1974). *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama S.A.

Eco, Umberto, Ivannov, V.V., Rector, Mónica (1998). *¡Carnaval!*. Fondo de Cultura Económica. México.

Duque Mesa, Fernando. (1998). *Colombia: Una Dramaturgia en el Teatro de la Violencia. 200 Ensayos sobre 200 Obras Teatrales*. Libro inédito. Copia BLAA. Biblioteca Nacional de Colombia. ASAB. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá: Biblioteca José Martí La Habana.

_____. (1995). *Antología del Teatro Experimental en Bogotá*, Tomo I *Estudio Introductorio. El Teatro en Bogotá y Colombia (1950-1995)*, Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo. pp. 11-110.

_____. (2008). *Memorias del III Encuentro de Creadores de Teatro del Silencio Gesto Vivo 2007* Alcaldía Mayor de Bogotá. Orquesta Filarmónica de Bogotá. Producciones El Mimo. Bogotá: Marka Print. pp. 24-57.

García Márquez, Gabriel. (1983). *Todos los Cuentos: Blacamán, El Bueno Vendedor de Milagros*, Bogotá: Editorial Oveja Negra. pp. 259-263.

García Pinzón, Santiago. (1981). *Diálogo del Rebusque. Conjunto*, No. 55, Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria. pp. 45-56.

_____. *Cuatro Obras del Teatro La Candelaria. Diálogo del Rebusque*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.

Jarry, Alfred. (1980). *Todo Ubú. Ubú, Rey; Drama en Cinco Actos y en Prosa*, Barcelona: Editorial Bruquera, S.A. pp. 37-40.

Torres Bombiela, Crispulo. (1994). *Teatro Contemporáneo Colombiano (Tres Obras). Domitilo: El Rey de la Rumba*, Bogotá: Ediciones Salta la Piedra. Taller Tres Hojas. pp. 47-49; 53-55.