

EL ÁNIMA SOLA

*Del programa narrativo a la situación teatral
Heterodoxias analíticas*

THAMER ARANA GRAJALES*

Obra: "El Ánima sola" Foto: Sandra Zea.

*Maestro en Arte Dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia; Candidato a Doctor en Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona; Profesor Titular del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia, Comisionado de Conaces en la Sub Sala de Artes.

Resumen

En el presente artículo se realiza un análisis semiótico del texto narrativo EL ÁNIMA SOLA, contrastado con el análisis de la obra teatral del Maestro Enrique Buenaventura. El cual se encuentra dividido en dos partes principales tituladas, así: la primera, *El ánima sola, del programa narrativo a la situación teatral. Heterodoxias analíticas*, donde se evidencia la construcción literaria del cuento y se notan aquellos elementos que se vuelven fundamentales al momento de una dramatización. La segunda, *Aproximación analítica a la versión teatral de El ánima sola, de Enrique Buenaventura*, considerando el análisis que el propio autor hace del texto y de la versión teatral del Teatro El Taller, apunta a determinar cómo los interrogantes del texto y las consideraciones analíticas del dramaturgo, son resueltas en la versión teatral.

Abstract

The follow article carried out an semiotic analysis to the narrative text EL ANIMA SOLA contrasted with the analysis from the theatrical play by Enrique Buenaventura. This is divided in two titled main parts: the first one, *El anima sola, from the narrative program to the theatrical situation. analytic heterodoxies*, where the literary construction of the story is evidenced and its elements are noticed that become fundamental, to the moment of a dramatization. The second analytic *approach to the Enrique Buenaventura's theatrical version of El anima sola*, considering the analysis that the own author makes from the text and of the theatrical version made by the theater "El Taller", points to determine how the queries to the text and the playwright's analytic considerations, they are solved in the theatrical version.

PALABRAS CLAVES: Tomás Carrasquilla, Enrique Buenaventura, dramaturgia de textos narrativos, análisis semiótico de textos.

KEY WORDS: Tomás Carrasquilla, Enrique Buenaventura, playwriting from narrative texts, Text's Semiotic Analysis.

1. EL ÁNIMA SOLA, DEL PROGRAMA NARRATIVO A LA SITUACIÓN TEATRAL. HETERODOXIAS ANALÍTICAS

Como se puede verificar la teatralidad de cuentos, novelas y relatos se ha constatado principalmente mediante la aparición del estilo directo en la narración, en el que los personajes se relacionan entre sí mediante diálogos y las intervenciones del narrador aparecen como acotaciones y orientaciones, que se semejan a las que se presentan en los textos dramáticos.

Este no es el caso de *El Ánima Sola* por cuanto de una narración que bien puede referir sucesos acaecidos en un período, de por lo menos 150 o 200 años, con una extensión de cuatro hojas; sólo en cuatro cortos momentos se utiliza el llamado estilo directo. Tienen eso sí, estos cortos diálogos una gran importancia, se producen en situaciones cruciales, fundamentales en el desarrollo de la historia y contienen un elemento indispensable en toda situación dramática, un conflicto claro, evidente e incuestionable.

Sin dejar de mencionar los diálogos, se pondrá mayor énfasis en otros aspectos del relato. Se utilizará como herramienta metodológica el *Análisis Semiótico de los Textos* del grupo de Entrevernes¹. La razón es simple: hay, tanto en los relatos como en las obras dramáticas, elementos comunes que permiten el uso de instrumentos semejantes: los personajes, que permiten un acercamiento al estudio de los actantes, como lo ha hecho Anne Ubbersfeld², o la fábula que ha permitido construir un análisis de los sintagmas narrativos, Barthes, Bremond y Grupo de Entrevernes.

Se considerará también el estudio del propio Buenaventura sobre el texto de *El Ánima Sola*, que permite descubrir muchos de los planteamientos y presupuestos teóricos utilizados al emprender la escritura dramática de dicho cuento.

Considerando los instrumentos de análisis empleados se escogió dividir el texto en situaciones, tal como se haría con un texto teatral, lo que supone una división que en su interior conserva una unidad con principio, desarrollo o medio y fin. En el cuento, esta división se acerca mucho más a la segmentación de los programas narrativos de cada personaje o grupo de personajes, tal como la ha caracterizado el grupo de Entrevernes³, y que comporta varios cambios de estado de la relación sujeto-objeto, de forma articulada y jerarquizada, obedeciendo a una regulación lógica, definida siempre por el estado en que culmina la relación al objeto.

La secuencia manejada por el grupo de Entrevernes corresponde a la organización lógica de los enunciados narrativos (y estos corresponden a cambios de un estado "1" a un estado "2". Además, por la forma en que se encuentra construido el relato en este cuento, la división en situaciones se equipara a la noción de programa narrativo del grupo de Entrevernes.

Al realizar la segmentación del relato, el grupo de Entrevernes⁴ separa dos campos: el componente narrativo y el componente descriptivo. Al realizar la división por situaciones se ha encontrado, la existencia de cinco grandes programas narrativos, el del Castellano, el de Timbre de Gloria, el de El Licenciado Reinaldo, el de Flor de Lis y el de El Reino de los Cielos en la Tierra. Todos ellos parecen

¹Grupo de Entrevernes. *Análisis Semiótico de los Textos*. Ed. Cristiandad. Madrid. 1982.p.239

²Ubbersfeld, Anne. *Semiótica Teatral*. Cátedra-Universidad de Murcia. Madrid. 1989. P. 223

³Grupo de Entrevernes. *Análisis Semiótico de los Textos*. Ediciones Cristiandad. Madrid. 1982. p.26, 85-86

⁴(Entrevernes. Ob.cit. p. 78-79).

coincidir al inicio, sin embargo, el "Pero" rompe con todos ellos y la culpa completa recae sobre Reinaldo, dando a Flor de Lis en su tumba, el papel de defensora y vengadora de su propia honra. Es notorio el tránsito permanente entre situaciones disfóricas a situaciones eufóricas y al contrario. Hay constantes referencias a códigos culturales, y socio-históricos y a una tradición religiosa cristiana.

1.1. El título⁵

"EL ÁNIMA SOLA. (TRADUCCIÓN LIBRE DEL PUEBLO)"⁶. El nombre del relato refiere figuras de imaginaria religiosa, las ánimas del purgatorio en primer lugar y, en particular, una de esas ánimas solitarias en pago de una pesada pena. El artículo definido "El", claramente expresa el género masculino de esta alma. El subtítulo del cuento como lo refiere Buenaventura⁷ en el estudio sobre el relato en mención, indica la procedencia oral del mismo. Resalta allí las licencias, invenciones y arreglos, de "tejas para arriba", que el autor ha introducido⁸.

Este subtítulo establece el *Discurso-Marco del Relato*. El Grupo de Entrevernes⁹ explica narraciones en las que se construye un relato marco, con un narrador que figura al "yo" de la enunciación del

cuento, es un componente narrativo en el que se inscribe el relato y donde este aparece como objeto comunicado. Donde el narrador aclara su relación frente a la historia referida y la hace ver como una traducción libre del pueblo, según el grupo de Entrevernes. El subtítulo indica, tanto la traducción que del relato ha hecho el pueblo, como la traducción que ha hecho el narrador del relato oral que ha venido contándose por parte del pueblo.

1.2. Situación I: la perpetuación de la estirpe.

"En aquel tiempo..."¹⁰, y en acuerdo con Buenaventura, la frase devela la muy tradicional forma de los cuentos míticos "Había una vez...". Y "...como dicen los Santos Evangelios..."¹¹, no indicaría que en los evangelios se cuente la historia del ánima sola, como que en cierta parte de los evangelios, la forma literaria de inicio de una historia rezaría así: "En aquel tiempo". Esto se puede constatar leyendo algunos versículos del Libro de los Jueces y del libro de los Reyes¹². De forma más precisa en Jueces 15,1 y Jueces 18,1, y de maneras muy semejantes en Jueces 19,1. Reyes II, 20,1. 20,12. 24,1. 6,24. y Reyes I, 18,1. Las dos frases expresarían características del relato marco, ya definido en el subtítulo¹³.

⁵ Se sugiere seguir la división del texto por situaciones que aparece en el Apéndice

⁶ (Carrasquilla, 1958, 563)

⁷ Buenaventura, Enrique. Estudio de El Ánima Sola. Mimeógrafo. Cali. 1988.p.1

⁸ Dice Francisco de Onix en el prólogo al Tomo Segundo de las obras completas de Don Tomás Carrasquilla : "... todos (se refiere a varios de sus relatos) tienen un sentido moral y una intención artística; muchos ocurren "de tejas para arriba", como se titularon cuando fueron coleccionados, o sea, en la frontera entre este mundo y el otro "toldo"; en todos ellos está, pues, la realidad transfigurada, transfiguraciones para las que, según su propio decir, Carrasquilla era muy baquiano". CARRASQUILLA, Tomás. Op. cit. Prólogo de Francisco de Onix. P.xvi.

⁹ GRUPO DE ENTREVERNES. Análisis Semiótico de los Textos. Madrid: Cristiandad, 1982. P.88.

¹⁰ Carrasquilla. Ob.cit. 1958, 563

¹¹ Ibid. P.563

¹² La Biblia. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972. Muy interesante sería hacer esta constatación en la Biblioteca del cuarto piso, en la Biblia o Biblias que el propio Carrasquilla haya leído.

¹³ En el Análisis Semiótico de Textos. (Grupo de Entrevernes, Ob.Cit.)

Consideradas las dos frases, el modelo de narración se acerca a otro que sobre un asunto de imaginería popular religiosa y tradición oral había escrito Don Tomas Carrasquilla, se trata del cuento *En la Diestra de Dios Padre*, con el subtítulo ("relato de la seña Ruperta"). Se está frente a otro cuento de tradición oral y popular, traducido del pueblo por el baquiano narrador, que sustituye al "yo" del autor.

En el párrafo "... hubo una estirpe que llenó el universo con su fama" se encuentra una de las características de los "enunciados de estado", definidos por el grupo de Entrevernes¹⁴, y que corresponderían a la unión o desunión de un sujeto en relación con un objeto o atributo. Pueden ser enunciados de estado, el Ser y el Parecer, el Tener o el Carecer, el Saber o el Desconocer, el Poder del relato, la relación y oposición permanente entre abundancia y carencia, entre Tener y Carecer. Lo superlativo de la estirpe en oposición a la reducción a un solo individuo, importante en una sociedad con líneas patriarcales de heredad. Relatado a una sociedad antioqueña proclive a la abundancia de sus vástagos, característica de las sociedades agrarias. Hay una personificación de la muerte, dándole rasgos de envidiosa y con la voluntad de dejar sólo un vástago con vida, procedimiento retórico que tendrá efectos al momento de un cambio de modo narrativo.

Se configuraría una primera secuencia, con disyunciones espaciales, temporales y actoriales¹⁵. Se hace un panorama general de la situación inicial, se produce el primer cambio de estado, cuando la

estirpe se reduce a un vástago para propagarla. En el siguiente segmento: "Con los títulos y privilegios que en él recayeron, vino a ser el castellano..."¹⁶. Se ratifica la característica patriarcal de esta sociedad. Se precisa el primer actor del relato: El Castellano. Y se magnifica su importancia y poder. De universo y feudos como espacio de la estirpe, pasamos a reinos y a espacios de peticiones a Dios. Se vislumbra la contradicción principal del Castellano quien poseyéndolo casi todo, no puede engendrar un hijo que le herede. Se debate entre un poder que posee y un poder que le es negado, independiente de su voluntad. "Como no se los diese bajó a dígitos y, por lo último, a la unidad"¹⁷. Esta frase introduce un elemento significativo en el relato, que se puede denominar el de los cambios paradójicos, en los que hay un cambio, pero el cambio no es el buscado, deseado o lógico. El poderoso mendiga a Dios un hijo. Y adquiere Dios, con la voluntad que le es otorgada en el relato, la función de un actor y un actante¹⁸. Actor cuando el castellano le pide y le suplica un hijo, actante cuando se convierte en oponente, ayudante o destinatario del castellano. "Pero Dios, o no estaba por excelsitudes de la tierra o quería mortificarle: a cada espera enviábale una hembra, cuando no dos"¹⁹. Dios es presentado como todo poderoso, decidiendo o no, el destino de la estirpe del Castellano. Aquí notamos su voluntad de mortificarle con "su decisión" de negarle la posibilidad de perpetuar su apellido.

Con el párrafo que sigue: "Entre la ilusión y desengaño llegó el caballero a la vejez; y su tercera esposa..."²⁰. Se configuraría una nueva secuencia,

¹⁴ (Grupo de Entrevernes, Ob. cit.p.24)

¹⁵ El Grupo de Entrevernes establece que se cambia de secuencia cuando se producen cambios de estado y disyunciones, espaciales, temporales y actoriales. En tal sentido han abordado un estudio semiótico de *A la Diestra de Dios Padre*, Ángela Betancur y José Decio Londoño. Ver Bibliografía.

¹⁶ Carrasquilla. ob.cit.563

¹⁷ *Ibíd.*563

¹⁸ Greimas, J.A. *Semántica Estructural*.

¹⁹ Carrasquilla. Ob.cit.p.563

²⁰ *Ibíd.*563

con cambios temporales, espaciales y actoriales. Y el Castellano de piadoso peticionario de Dios, se transforma en figura impía y cruel.

Se nos ofrecen los signos para tratar de ubicar históricamente el relato: reyes, vasallos, siervos, comarca, calabozos, horcas del castillo. Preciado muy acertadamente en el estudio del Maestro Buenaventura²¹, quien, con los datos del relato, ubica el mismo en la Alta Edad Media, siglos X, XI, XII. Aparece el castillo (y sus horcas), como el espacio del Castellano.

1.3. Situación II: el heredero y sus virtudes y la vida cortesana.

Se produce un cambio en la decisión de la divinidad, al clamor de las almas en pena por acción del Castellano. Y por consiguiente un cambio en la situación familiar de este último. De no tener heredero, a tener uno.

En esta situación se concluiría otra secuencia. Y se inicia la descripción del "regalo": el hijo. Y se entraría en la secuencia del nacimiento y bautizo de Timbre de Gloria, apadrinado por el Rey, con cambios temporales, espaciales, actoriales, que describen la importancia del personaje y se dibuja una situación eufórica.

La secuencia introducida por el nacimiento de Timbre de Gloria se intercala con la secuencia de la dicha y contento del Castellano. Usó de anacronismo temporal: "Bajó a sus percheros los impuestos", que como bien dice Buenaventura²², los percheros no pagan impuestos, sino tributos. Las galeras aparecen

como indicio de un código histórico. Se remarca la función de madre e hijas como subsidiarias y limitadas a la felicidad del Castellano, al tener un heredero varón.

Se vislumbra la existencia de un sistema de favores y se regresa a la secuencia sobre Timbre de Gloria. No sobra aclarar que a pesar de producirse en esta parte del relato, múltiples cambios, actoriales, temporales y espaciales, no han sido tenidos en cuenta para cambiar de situación, por cuanto todas están referidas a un mismo asunto, las características (atributos y efectos) de Timbre de Gloria. Se intercalan allí mismo la corte del Castellano y sus nuevos aires. Se comenta de los cuidados y de la formación principesca de Timbre de Gloria. Se presentan los atributos de Timbre de Gloria, que lo muestran como una variante refinada de un "Hijo de los Calzones".

1.4. Situación III: la elección de prometida

Se extiende el Programa Narrativo del Castellano, al pretender observar en vida, el perpetuarse de su estirpe, con los hijos de Timbre de Gloria. Y se desarrolla la secuencia de petición y concesión de la novia en matrimonio, perteneciente a una época donde solo es aceptada socialmente esta práctica. Realizan un desplazamiento de varias jornadas de un castillo a otro, y el acuerdo de un matrimonio entre pares de una misma clase social. Amor idílico a primera vista. Unificación de programa narrativo entre padre e hijo y Flor de Lis.

La comunicación al exterior a reinos limítrofes y la comunicación interior a seres sin comunicación humana, fieras del monte y muros del castillo. El

²¹ BUENAVENTURA, Enrique. Estudio de El Ánima Sola. Mimeógrafo Cali, 1988. p.1

²² *Ibid.* P.2

tiempo exterior en oposición al tiempo interior del amor. Es de notar la frase: "Timbre de Gloria estaba como loco", con la que luego va a pronunciar su padre: "Mi hijo esta loco".

1.5. Situación IV: la confidencia y la duda del maestro. El "pero".

Es clara la ausencia en el relato, de motivos del "pero" por parte del licenciado Reinaldo, corresponde a una búsqueda de sentido, las razones de este, es un enigma que debe ser resuelto por el lector. Se usa por vez primera el estilo directo. Surge con el "pero", un Antiprograma narrativo del Castellano y del propio Timbre.

1.6. Situación V: la locura de Timbre de Gloria

Es interesante en este segmento preguntarse quien interroga, es Timbre de Gloria?, es el narrador?, son las interrogaciones de Timbre "traducidas" por el narrador? Además la forma, esto, aquello o lo de más allá, remite al lenguaje de tradición oral de los cuenteros, y por tanto, remiten a la situación comunicativa instaurada en el relato.

Se concluye la secuencia de la relación entre Timbre de Gloria y Reinaldo y se dan mayores datos sobre la base en que se asienta esta relación y el nivel de credibilidad de Reinaldo para Timbre de Gloria.

Adquiere el relato un tono y un ritmo distinto, podríamos afirmar que un ritmo frenético, como tan desenfadada es la negativa de Timbre frente a su padre. Con el "...dijo así" y con el "Dijo y salió" se

inicia y se cierra el segundo diálogo. Es asumido por Timbre, el Antiprograma surgido de Reinaldo, contra el programa narrativo de su padre y su prometida.

Se vislumbra un proceso de deterioro en las condiciones del Reino y se dan indicios de la gran fortaleza de carácter de Timbre de Gloria.

1.7. Situación VI: la prueba de la locura

Se abre la secuencia de la prueba y se comienza a configurar un nuevo programa narrativo del Castellano, doblegar la decisión del hijo ó castigarlo. La prueba misma, corresponde a la razón por la cual Timbre de Gloria ha rechazado a Flor de Lis. La frase del latín ha sido traducida al romance para ser comprendida por el lector, constituyendo una segunda traducción en el relato, que podríamos equiparar a formas de palimpsestos y recreaciones.

Timbre de Gloria ha destruido el escudo y la divisa de piedra, pero al tiempo, el mismo se ha convertido en la encarnación y salvaguarda del sentido que ella tiene. "Prefiere" la muerte que el deshonor.

1.8. Situación VII: el castigo y la maldición

En estas dos secuencias se recurre nuevamente al estilo directo, sin embargo no hay allí diálogo, solamente tiene voz el Castellano, se privilegia su punto de vista. Y se encuentra aquí una paradoja del poder, quien todo lo puede, incluso el disponer de la vida, no puede mantener viva su estirpe. Paradoja y parodia al mismo tiempo, la tesis de Luis Iván Bedoya se constata una vez más en este cuento²³. Se notan

²³BEDOYA, Op. Cit.



claras las oposiciones, terror de los vasallos, serenidad de Timbre. Vestirse de gala y ser despojado y vestido como un pordiosero. Del libre albedrío a la prisión más inhumana. De lo esclarecido de su estirpe se pasa a la oscuridad de la condena y a la imposibilidad de la descendencia.

1.9. Situación VIII: cancelación del compromiso

Es notorio el interés de mantener las maneras y la paz, escribiendo una carta conjunta entre Capellán y Castellano, en otras palabras Iglesia y Estado, al padre de Flor de Lis, informando de lo sucedido y dando por terminado el compromiso. No es nada difícil identificar la fecha de escritura del cuento. 1898²⁴. Los sucesos del contexto del autor son incluidos y referidos en el texto.

1.10. Situación IX: demencia y muerte del castellano

Cierre completo del programa narrativo del Castellano. El personaje en su demencia final, arremete contra todos los símbolos religiosos, convierte la capilla en perrera, pisotea al capellán, cuelga de la horca la imagen de San Miguel, arroja al muladar todas las imágenes y reliquias. Y termina "impenitente, blasfemo, espantoso", como lo dice Buenaventura, convertido en un anti-Cristo.

1.11. Situación X: destrucción completa de la estirpe

Los programas narrativos de la madre y de las hermanas de Timbre son subsidiarios del programa

²⁴ En 1898, se aprobó una constitución en la que se incluyó, el concordato firmado en 1887, como parte integral de la misma.

narrativo del Castellano. Realizan un intento por mantenerlo, pero la evidencia de la muerte de Timbre, termina por poner fin a todo intento, la madre no sobrevive, las hijas e hijastras; unas quedan locas, otras fatuas, tontas las restantes. Así se produce la desaparición completa de la Estirpe.

1.12. Situación XI: Ingreso a una orden religiosa de Flor de Lis

El programa narrativo de Flor de Lis que la destinaba a ser la esposa de Timbre de Gloria se ve cambiado y pasa a ser la esposa de Cristo. Heráldica o Blasón de la cristiandad, al fin y al cabo, su cambio de rol, no cambia el destino de su nombre, aunque si lo hace mas paradójico.

1.13. Situación XII: Balada de los sucesos

Los sucesos adquieren dimensiones de leyenda en boca de los trovadores, dándonos a entender que esa misma historia ha tenido otras "versiones". Contrastante ambiente el de las sombrías veladas de baladas gemebundas con los dulces y errantes trovadores.

1.14. Situación XIII: La Historia de Reinaldo

Se inicia la segunda parte del relato y nos revela la actitud del licenciado frente a los sucesos acaecidos. Ni el recuerdo del victimario, ni la balada, mantienen presente lo ocurrido. El licenciado Reinaldo adquiere prez y honra. Y se anota como elemento destacable el celibato que aun conserva.

1.15. Situación XIV: La culpa de Reinaldo.

Reinaldo realiza labores jurídicas en algún tribunal civil o eclesiástico. Y la voz de un ser muerto, que le habla, nos traslada a explicaciones sobrenaturales o de conciencia. Nuevamente el narrador entrega la voz a un personaje que se escucha a través de otro. Ha penetrado la conciencia de Reinaldo y ha transcrito lo que este escuchó. Si el "pero" de Reinaldo transformó el programa narrativo de Timbre, la voz de Timbre escuchada por Reinaldo, "¿Pero que, maestro?" transforma el programa narrativo de este, produciendo una transposición atencial de estos personajes entre sí. Con la pregunta, el Licenciado Reinaldo comienza a vivir una serie de pruebas cuyo único propósito es la salvación de su alma.

1.16. Situación XV: el arrepentimiento.

Comienza el camino tortuoso de su arrepentimiento y la búsqueda de perdón, es un proceso que lo lleva de los mas encumbrados círculos a la degradación y pérdida completa de sus bienes. Planteado en términos de "estado y cambio narrativo"²⁵, de tenerlo casi todo, a no tener nada. Son notables en este fragmento la pregunta del narrador: "¿Que hace?" y los treinta y tres meses de peregrinaje hasta Roma.

1.17. Situación XVI: la penitencia

Hay varias secuencias en esta situación. La confesión con el Papa, la investidura de los elementos de la penitencia, el recorrido por mares y montañas, la

²⁵(Grupo de Entrevernes, Op. cit., p. 24.)

llegada a su ciudad natal, el encuentro con el Obispo y finalmente el encuentro con la Monja. Es todo su errante viaje solitario, la penitencia de ayuno, la penitencia de velar los muertos y la penitencia de llevar un esqueleto a cuestras.

1.18. Situación XVII: el juicio y las visiones

Le es presentado a Reinaldo lo que hubiera ocurrido si él, no dice “el pero”, la Monja le revela su identidad y la causa de su expiación. Todo ello inscrito en una cultura de tradición judeo-cristiana. Aspecto evidenciado en el último diálogo de *El Anima Sola*, entre Flor de Lis y el Licenciado Reinaldo, cuando gran parte del mismo es pronunciada por este último, como la descripción de una visión divina. Es desde el punto de vista narratológico una descripción focalizada por un narrador intradieгético de una situación para él extradieгética²⁶. Y donde además del conflicto entre Flor de Lis y Reinaldo, asistimos al conflicto de narradores y narrarios (intradieгéticos y extradieгéticos).

1.19. Situación XVIII: el castigo y la venganza

La monja encarna al tiempo la justicia divina y la justicia humana, cobrando venganza de la duda sembrada por Reinaldo y el pecado de impedir el imperio de Dios sobre la Tierra.

1.20. Situación XIX: el pecado hecho carne

La lengua adquiere una dimensión simbólica, casi mítica, pareciera representar el poder innato de todas las lenguas en cada uno de los hombres y mujeres, la calumnia indestructible.

1.21. Situación XX: la compasión por los condenados y el ejemplo a las hijas sencillas de las montañas. Cierre del relato.

Como puede notarse, la división por situaciones es muy cercana a la noción de situación de Tomachevski. “El desarrollo de la *fábula* puede definirse, en general, como el paso de una situación a la otra; cada situación se caracteriza, a su vez por un contraste de interés, por la colisión o por el conflicto entre los personajes.”²⁷

A continuación se presenta un cuadro que sintetiza las situaciones, los programas y secuencias narrativas, los personajes, los códigos, los nombres y los temas del relato.

²⁶ En terminología de Serrano Orjuela, tendríamos aquí una estratificación en los niveles de la narración. Serrano Orjuela, Eduardo, *La Enunciación Narrativa*. Cali: Mimeógrafo, 1994. Indica el mismo Serrano Orjuela, siguiendo la narratología, la existencia de narradores que participan de la historia que narran y que se denominarían intradieгéticos, y narradores que se encuentran por fuera de la historia que relatan y que se llamarían extradieгéticos.

²⁷ TOMACHEVSKI, Boris. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Akal, 1982. P.183-184.

CUADRO 1
Divisiones del Relato

SITUACIÓN	NOMBRE	PROGRAMA NARRATIVO	SECUENCIAS NARRATIVAS	TEMAS	PERSONAJES	CÓDIGOS
I	La perpetuación de la estirpe	1. Perpetuar la estirpe	1. Estirpe, un solo vástago 2. Pide a Dios un hijo	1. El tirano sin Dios ni ley, que sacrifica todo por un hijo varón.	1. El Castellano 2. La mujer y las hijas	Histórico
II		El heredero, sus virtudes y la vida cortesana	1. Nacimiento del regalo 2. Dicha del Castellano 3. Atributos de Timbre de Gloria	2. Hijo milagroso, pantagruélico y superdotado. 3. Educación de príncipe renacentista.	1. Timbre de Gloria 2. El Castellano 3. La mujer y las hijas	Retórico, uso de hiperboles
III	La elección de prometida	2. Unificación alrededor del PN del Castellano	1. Petición y concesión de la novia.	4. El amor cortesano	1. Timbre de Gloria 2. Flor de Lis	Cultural-Histórico
IV	La confidencia y la duda del Maestro	3. Sembrar la duda. 3.1. Antiprograma del PN del Castellano	1. El maestro pone un "pero"	5. El "pero"	1. Timbre de Gloria 2. Reinaldo	Hermenéutico
V	La locura de Timbre de Gloria	3.2 No tomar nunca esposa	1. La duda		1. Timbre de Gloria 2. El Castellano	Retórico y de Comunicación
VI	La prueba de la locura	3.3 Doblegar al hijo	1. Timbre pide que le quiten la vida, AntiPN al del Castellano	6. La divisa: "Primero la muerte que el deshonor"	1. Timbre de Gloria 2. El Castellano	De honor y Simbólico
VII	El castigo y la maldición	3.4 Castigar y maldecir al hijo	1. Condena y maldición	7. El respeto al padre o el oprobio	1. Timbre de Gloria 2. El Castellano	Político
VIII	Cancelación del compromiso	3.5 Firmar su Antiprograma	1. Informar y dar por terminado el compromiso	8. Las buenas maneras o la guerra	1. Timbre de Gloria 2. El padre de Flor de Lis	De cortesía
IX	Demencia y muerte del Castellano	3.6 Cierre del PN El Castellano PN de antiCristo	1. Destruir todos los símbolos religiosos	9. El anti-Cristo	1. El Castellano	Religioso
X	Destrucción completa de la estirpe	3.7 Cierre del PN que introdujo el "pero" de Reinaldo	1. Muerte completa de la estirpe	10. Fatuidad y futi-lidad de la existencia. De las cumbres a lo mísero	1. Timbre de Gloria 2. Mujer e hijas del Castellano	

SITUACIÓN	NOMBRE	PROGRAMA NARRATIVO	SECUENCIAS NARRATIVAS	TEMAS	PERSONAJES	CÓDIGOS
XI	Ingreso de Flor de Lis a una orden religiosa	4. Casarse honrosa con Cristo	1. Destino de Flor de Lis	11. Destino de la mujer virtuosa sin marido	1. Flor de Lis	Amoroso
XII	Balada de los sucesos		1. Los sucesos se convierten en Balada	12. El relato se hace leyenda	1. Trovadores 2. Magnates 3. Castellanas	Retórico
XIII	La historia de Reinaldo	5. Ganar prestigio	1. Reinaldo Adquiere Prez y honra		1. Reinaldo	
XIV	La culpa de Reinaldo	6. La salvación del Alma	1. Aparición de la conciencia	13. Del "pero que, maestro?"	1. Reinaldo	Jurídico
XV	El arrepentimiento	6.1. Se confiesa al Obispo 6.2. Regala sus bienes 6.3. Mendiga 6.4. Viste de peregrino	1. Viaja pidiendo perdón	El Arrepentimiento y Las	1. Reinaldo 2. El Obispo	
XVI	La penitencia	6.5. Llega ante el Papa 6.6. Recibe penitencias 6.7. Realiza penitencias	1. Confesión al Papa 2. Investidura de penitente 3. Recorre mares y montañas 4. Llegada a la ciudad nativa 5. Encuentro con la monja	Penitencias: Ayuno, Velar muertos, esqueleto a cuestras	1. Reinaldo 2. El Papa	
XVII	El juicio y las visiones	7. Lo que destruyó el "pero" de Reinaldo	1. Ver lo que pudo ser el reino del Dios en la Tierra y que Reinaldo con el "pero" impidió	14. Las visiones 14.1. La ubicuidad 14.2. Lo que ve: La iglesia física y humana 14.3. Las crucificadas 14.4. Las cazadoras de Almas 14.5. Los cuadros 14.6. Artistas sin mancha	1. Reinaldo 2. Flor de Lis 3. "El otro mundo"	Narración descriptiva de "relato misionero". Estético-Hermeneutico
XVIII	El castigo y la venganza	8. Hacer justicia	1. La cortada de la lengua	15. El castigo y la venganza	1. Reinaldo 2. Flor de Lis	Jurídico
XIX	El pecado hecho carne	9. Ejemplarizar	1. La lengua indestructible como la calumnia	16. La lengua indestructible como la calumnia	1. La lengua	Simbólico
XX	La compasión por los condenados. Cierre del relato	10. Ser bondadoso	1. Llamar a la compasión	17. Relación "cuentero" e "hijas sencillas de las montañas"	1. "Cuentero" 2. "Hijas sencillas de mis montañas"	Emotivo
Relato Marco	Traducción Libre del Pueblo	Ordenar distintos relatos	Cuidad la lengua, rezad por los pecadores	Grande pude ser el pecado de la lengua	1. "Cuentero"	1. Etico Moral

Considero ahora importante incluir otro elemento de análisis desarrollado por el maestro Buenaventura y que correspondería en su terminología, a los temas. Dice:

“Tendríamos, pues, si no varios textos, al menos varios temas:

- a) Tema del tirano sin Dios ni ley que sacrifica todo por un hijo varón.
- b) Tema pantagruélico del hijo milagrosos y super dotado.
- c) Tema de la educación de los príncipes renacentistas.
- d) Tema del "pero" y la divisa.
- e) Tema del anti-Cristo.
- f) Tema del arrepentimiento y la penitencia (o tema del ánima sola).
- g) Tema de las visiones de Reinaldo.
- h) Tema de la relación "cuentero" e "hijas sencillas de las montañas".

No se si este análisis y la división (no muy rigurosa) en temas que el relato encadenaría unos a otros es muy útil en sí misma. lo que puede resultarnos, quizá, útil, es la indagación de lo que da unidad a esa bárbara y aparentemente disparatada dispersión del relato. Porque el relato tiene una unidad impresionante, sólo comparable a su "dispersión." Es como si una fuerza centrífuga lo hiciese estallar constantemente y una centrípeta lo volviese a su centro y lo sometiese a un orden que, apenas conseguido, vuelve a "disgregarse". Este movimiento (semejante al del plateresco de las fachadas de ciertos templos de México, Quito y Lima) que va hasta los límites de la desintegración y regresa al centro, es justamente en

encanto y la fascinación que subyugan al lector²⁸. ¿Cuál sería, entonces, ese elemento de unidad?

Parece ser la relación hombre-mujer en diferentes situaciones y dentro de un mismo marco ideológico²⁹.

Agregaría algunos otros temas insinuados pero no desarrollados por el maestro Buenaventura:

- Tema de la mujer sujeta al varón.
- Tema de la mujer sin varón abandonada a su suerte y que termina, muerta, loca o tonta.
- Tema de la mujer virtuosa que sin hombre debe tomar los hábitos.
- Tema del hombre congraciado con Dios que le venera con todos sus favores.
- Tema de la fatuidad y futilidad de la existencia. (Todos aquellos que pueden alcanzar las más encumbradas posiciones pueden llegar a vivir la más oprobiosa de las existencias).

Hay personajes que recorren varios temas y cambian de función y completan un sentido.

- El Castellano de "infiel", a "piadoso", a blasfemo "Anticristo".
- Timbre de Gloria de príncipe, a esclavo de las tinieblas
- Flor de Lis, de prometida, a "esposa de Cristo".
- Reinaldo, de sabio a poderoso, de poderoso a mendigo penitente.
- O se notan paradojas increíbles: El todo poderoso Castellano mendiga a Dios un hijo.
- El todo poderoso Castellano no puede doblegar la negativa de su hijo y queriendo perpetuar su estirpe acaba con la única posibilidad que le es dada.

²⁸ Muy interesante tesis la de Enrique Buenaventura, sobre el cuento, al punto, que la considero fundamental para comprender su procedimiento dramático. Y que se analizará mas adelante.

²⁹ Buenaventura, Enrique. Análisis del Anima Sola. Mimeografo. Cali. 1988.

Varios de estos temas se podrían agrupar y relacionar:

1. Las pruebas

-La prueba de fortaleza

2. Los castigos y penitencias.

-Destierro en la mazmorra

3. La abundancia y la carencia

-La estirpe

Un solo vástago

-Hijas

Sin hijos varones

-Hijos varones

La unidad

Veamos más detenidamente el discurso:

Se inicia el relato con la inscripción del título a toda la imaginería religiosa, se conciben las ánimas como un grupo de almas en pena que se encuentran purgando sus pecados y que cumplido su castigo reciben la bendición del cielo. El *Ánima Sola*, particulariza uno de estas almas y precisa su principal característica, su soledad.

El subtítulo inscribe el relato en una de dos alternativas, o es la traducción que el narrador hace de la historia que el pueblo cuenta, o el pueblo cuenta una versión que ha traducido a lo largo de su constitución como relato.

Aparece el narrador claramente en todas las interrogaciones que se hacen, incluso en aquellas en donde quien tiene la voz, es uno de los personajes del cuento.

Predomina un narrador extradiagético que hacia el final sabemos se dirige "a las hijas sencillas de mis montañas", como su narratario³⁰. Es de suponer entonces, que si hay claramente delimitados un narrador y un narratario, existe aunque no de manera

explícita, un espacio y un tiempo de la narración. Se inscribe como un relato misionero, con claras referencias bíblicas, aunque como hemos propuesto, solo formales, porque en ninguna parte de la Biblia se hace mención a una historia semejante. Relato misionero que comienza a mostrar gran cantidad de elementos heterodoxos y poco vivificantes o ejemplarizantes. Como lo dice el maestro Buenaventura: "...si el relato tenía, "originalmente", una finalidad misionera, las interpolaciones de la "traducción del pueblo" lo desvían peligrosamente de ese objetivo que, sin embargo, vuelve a instaurarse más adelante en una forma peculiar..."³¹

Los interrogantes que atraviesan todo el relato, y las consecuentes respuestas, suponen un interlocutor, que no necesariamente se encuentra dentro de la historia sino en la situación comunicativa instaurada por la narración³². Este hecho aparece como elemento estilístico y como función conativa³³.

Hay un frecuente uso de los complementarios de tercera persona, le, acusativo y se, impersonal. Y un relato contado como leyenda, en tiempo pasado, conforman un estilo discursivo inscrito genéricamente en la tradición oral con características arcaizantes.

Igualmente destacable es la masa textual de la descripción de las visiones divinas del licenciado Reinaldo, esta ocupa cerca de cuatro páginas, cuando el resto del cuento ocupa diez páginas. Lo que permite considerarla como la más importante sección, incrustada entre ellas, con la historia de la estirpe, la historia del castellano, la historia de Timbre de Gloria, la historia del matrimonio y su

³⁰ Sobre el Narrador y el Narratario, ver GENETTE, Gerard. Figuras III. Op. cit. P.19.

³¹ Buenaventura, Enrique. Ob. cit. p. 1

³³ JACKOBSON, Roman. "Las Funciones del Lenguaje" en: Ensayos de Lingüística General. Barcelona: Seix Barral, 1981.

frustrado cumplimiento, la historia del licenciado Reinaldo, y la historia de Flor de Lis.

Como aspecto de teatralidad evidente, vale destacar que los pocos diálogos del texto se construyen a partir de un conflicto evidente y claro. Y el permanente paso de situaciones eufóricas a disfóricas y viceversa, nos recuerda inmediatamente los textos trágicos en su recurrente transito de situaciones felices a situaciones desdichadas.

Hasta aquí los mas importantes rasgos encontrados en el estudio de *El Ánima Sola*, ahora se procederá al estudio del texto *Palonegro*, ultimo de los relatos tomados para este trabajo, antes de pasar a las versiones teatrales escritas de estos mismos, para correlacionar su propuesta con lo hasta ahora estudiado.

2. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LA VERSIÓN TEATRAL DE *EL ÁNIMA SOLA* DE ENRIQUE BUENAVENTURA³⁴.

2.1 La resolución de interrogantes

El Maestro Buenaventura ha tenido como una de sus principales preocupaciones el fuerte vínculo entre texto teatral y representación, pero para esa mediación ha mantenido una gran preocupación por el vínculo entre texto literario y texto teatral, ya varios años atrás había realizado cinco versiones teatrales de *A la Diestra de Dios Padre*, sobre un cuento del mismo Carrasquilla.

La dramatización del cuento recurre a elementos ya desarrollados y encontrados por el maestro Buenaventura en sus versiones de "A la Diestra de Dios Padre". Personifica la muerte claramente, como ya el cuento de *El Ánima Sola* lo insinúa, cuando dice este personaje "...envidiosa de esta raza, sólo dejó un vástago para propagarla."

Presenta a "La Muerte" como la narradora e incluye una indicación espacial que el cuento no propone. Le crea un interlocutor que comparte el mismo espacio de la narración y que se notará, estará siempre poniendo en duda la veracidad de los hechos narrados. Por lo tanto, crea un conflicto en el tiempo y espacio de la narración. Propone allí, un Protagonista (La Muerte) y una Antagonista (La Buscona).

Pone en boca de la protagonista los "propósitos" secretos de un relato piadoso, tal como el que va a contar. La Buscona pone en "duda", todas las bases de lo que la muerte va a contar. Finalmente se ponen de acuerdo y la Muerte permite que la Buscona sea una segunda narradora, que puede introducir los elementos novedosos que considere necesarios.

El relato adquiere tintes de historicidad y actualización, frente a su narratorio, que evidentemente esta referido al público (o lector), que presencia los sucesos. Las variaciones y burlas de **La Buscona** frente a la "historia oficial" del cuento, de **La Muerte**. La selección del Tema que da unidad al relato y la actualidad que este reviste.

Pero si se ha creado un espacio narrativo, un tiempo narrativo, unos personajes narrativos en contradicción, se produce una teatralización de los

³⁴ Todas las referencias al texto teatral de *El Ánima Sola* en: BUENAVENTURA, Enrique. *El Ánima Sola*. México: Siglo XXI, 1990.

sucesos contados. Y consecuentemente se crea igualmente un espacio, un tiempo y unos personajes de lo narrado, que empieza a ser teatralizado. Y la Muerte a incidir y participar de los acontecimientos relatados, como un Dios antiguo, a quien le es dado convocar y disponer de todas sus criaturas. "Mas la muerte... es decir Yo, envidiosa de esta raza...(MATA TODA LA CORTE DE UN GUADAÑAZO, SOLO QUEDA EL CASTELLANO)sólo deje un vástago para propagarla..."³⁵

Y segmentos del texto literario aparecen en la voz de los personajes teatralizados, con pequeñas variantes, y en este preciso párrafo, actualizados por el sujeto del enunciado (La Muerte).

La narración se literaliza en la representación y "un solo vástago", permite la intervención de la Buscona, para lograr que ese único vástago se pueda propagar. Pide entonces la intervención del Arcángel San Miguel para resucitarle la mujer. Y la Muerte-Demiurgo, observamos, está sujeta a la voluntad de otros, así ella tenga el poder de suprimir la vida.

La Buscona por su parte como conciencia de los interrogantes no resueltos en el relato, pone en evidencia la existencia de dos esposas del Castellano, que él ha mandado matar, e intenta que el Arcángel las reviva, como una manera de contar una historia mas imparcial ; la Muerte, único personaje autorizado para enunciar el relato, le autoriza en su propósito. Las esposas resucitan poniendo en evidencia los atributos despóticos y terribles del Castellano (engendro del demonio, monstruo). Y terminan maldiciendo al heredero. Maldición que protesta la Muerte, por no encontrarse en el cuento. Es cuando replica la Buscona: "No está en el tuyo pero está en el mío".

El autor busca explicitar los conflictos no desarrollados en el cuento y los interrogantes no resueltos. Pero también poner en cuestión la narración misma: ¿Qué cuento se narra? ¿Quién lo narra? ¿Por qué lo narra? ¿Para qué lo narra?³⁶

Entre los interrogantes resueltos encontramos:

¿Por qué? no ha matado a su tercera mujer.

¿Cómo logra, intercediendo y amenazando al Arcángel San Miguel, que Dios le otorgue un hijo?

Dar al proceso de embarazo y parto una mayor dimensión relacionada con el tema que como autor encontró en el cuento, las relaciones entre hombre y mujer. Introduce entonces dos temas más, las Erinias vengativas y cierta insinuación de lograr su propósito de hijo varón, con la misma estrategia de La *Mandrágora* de Maquiavelo³⁷. Y convirtiéndose su propuesta en el equivalente teatral de esa componenda de "tejas para arriba" de Carrasquilla, al incluir historias diversas y justificarlas mediante "la Buscona": "A lo hecho, pecho. Una historia no es nunca de una sola manera."

Da antecedentes históricos sobre la existencia del escudo y heráldica de la familia, tallado en piedra.

Asume la vida un toque carnavalesco, un juego festivo y de celebración, cuando "La Buscona" discutiendo con "La Muerte", le dice que prefiere las leyes de la vida a las leyes de la naturaleza.³⁸

Se presenta al Licenciado Reinaldo como el maestro y encargado principal de la educación de

³⁵ Ibid. P.

³⁶ Ya la crítica hecha al Grupo El Taller de Cali. Evidenciaba que esas preguntas no podían ser dejadas sin resolver en una propuesta teatral.

³⁷ MAQUIAVELO, Nicolás. *La Mandrágora*. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1985.

³⁸ BAJTIN, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

Timbre de Gloria y quien propone el nombre del heredero.

La breve descripción del crecimiento de Timbre de Gloria asume la resolución de la imagen teatral.

Ya camina en cuatro pies,
ya recorre todo el suelo
ya corre sin un traspíés
Ya casi levanta el vuelo.⁴⁰

Se crea una escena que establece el vínculo y la relación entre Timbre de Gloria y el licenciado Reinaldo, se notan sus intereses y las licencias (del licenciado) que permite por su conocimiento, al heredero, muchachas, vino y jolgorio.

En lugar del apadrinamiento del Rey al nacer, la versión teatral propone armar caballero a Timbre de Gloria, con un propósito misionero contra los infieles.

Se dan indicios del disgusto que causa a Reinaldo la pronta boda de Timbre de Gloria y en una conversación privada Reinaldo le revela a Timbre, visiones (que en el cuento Reinaldo conoce al final) que ha tenido sobre el futuro de Timbre, y sobre antecedentes de su biografía personal que le impiden hacer de su nombre su destino. Sin embargo, espera Reinar (Reina-l(n)-do) al lado del futuro Papa, Timbre de Gloria, como su consejero y amigo.

Es notable como el maestro Buenaventura ha explicitado en la versión teatral, los motivos y justificaciones del licenciado Reinaldo para emitir su "pero", a partir del análisis del nombre del personaje.

La escena entre Timbre de Gloria y El Castellano con la presencia oculta de Reinaldo, nos remite al sistema dramaturgico y de representación de la época isabelina⁴⁰. Y esta escogencia separa abiertamente la forma literaria, fortuita, funcional, casi maravillosa de la aparición de personajes en el cuento, por otra mas centrada en las relaciones de causa y efecto. Justificada y lógica.

En la misma vía, la de las inversiones de sentido, nos enfrentamos al estudiar el primer encuentro entre Flor de Lis y Timbre de Gloria. Es ella, quien como hija del Rey, va a observar y decidir si Timbre de Gloria es un pretendiente a su altura. En lugar del amor caballeresco, los enamorados viven un contacto físico y pasional, una "bestia de dos espaldas".

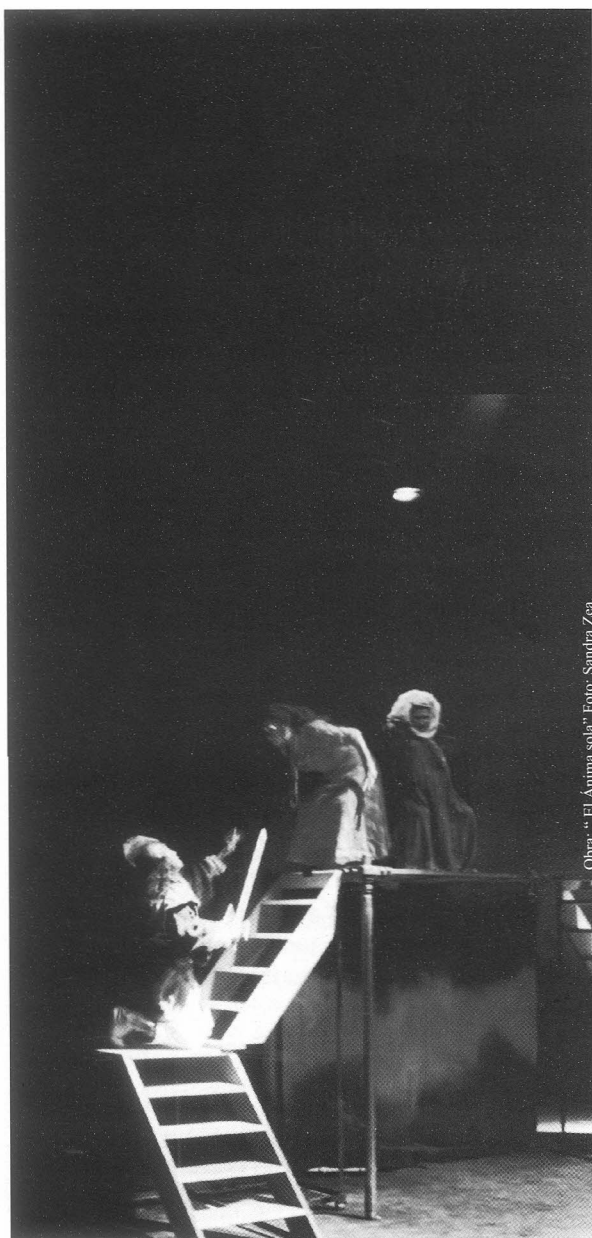
La preguntas del cuento ¿Qué será? ¿Qué no será?, después del "pero", están resueltas en la versión teatral a partir de la reiteración de la pregunta: ¿Pero qué, maestro? Y del correspondiente silencio "significante" de Reinaldo.

Esa pregunta que luego se repite en el cuento, como una voz de la conciencia, o de los sueños, es traspuesto a un sueño que tienen Flor de Lis y una autoridad eclesiástica y es por estas circunstancias por las que Reinaldo comienza su penitencia.

La negativa de Timbre de Gloria a casarse con Flor de Lis esta resuelta teatralmente, con la presencia física de Flor de Lis, de esta forma se remarca, el tema privilegiado por el maestro Buenaventura: "... las relaciones hombre-mujer en diferentes situaciones y dentro de un mismo marco ideológico"⁴¹. Dándole a ella mayor dimensión como personaje y preparando la

³⁹ BUENAVENTURA, Enrique. El Alma Sola. Bogotá: Siglo XXI, 1990.

⁴⁰ Sobre el sistema de representación en la época Isabelina, ver el estudio de Amalia Iriarte. Op. Cit.



Obra: "El Anima sola." Foto: Sandra Zea

justificación de sus actos al juzgar, al final, a Reinaldo.

La escena de la negativa concluye con la salida por lados distintos de Flor de Lis y Timbre de Gloria, relación espacial que se va a duplicar como en un espejo con la salida por lados distintos de la Muerte y la Buscona, al no ponerse de acuerdo sobre cual de las historias continúan contando, la de Reinaldo o la de Flor de Lis, por supuesto, La Muerte intenta contar aquella que se encuentra mas cercana al cuento.

La Estirpe se acaba con El Castellano y se unifica escénicamente su muerte, el romance que canta su desolación y la acotación que transforma en ruinas el castillo.

La versión teatral opta por una aparición del Arcángel San Miguel-Timbre de Gloria (Asociación ya explicitada en el cuento cuando el Castellano le corta los cabellos de Arcángel a Timbre de Gloria en el momento de la maldición), duplicada en los sueños de Flor de Lis, del Cura y del Papa, para resolver y hacer conocer a estos personajes, al culpable del "pero".

Flor de Lis se resuelve como personaje vengativo, culpable directo de la ruina de la Estirpe, quien con su poder destruyó lo que quedaba de ella. Y quien al final, no como castigo sino como venganza, arranca la lengua al licenciado Reinaldo.

La resolución en lo representado, con la venganza de Flor de Lis, vuelve a tener una equivalencia en la reconciliación entre la Muerte y la Buscona como narradoras de la historia.

Como ha podido notarse, varios de los aspectos considerados en el análisis del capítulo anterior han

⁴¹Buenaventura. Estudio del Anima Sola. Mimeografo.1988

sido tenidos en cuenta por el dramaturgo al momento de proponer su versión, se estudiará seguidamente estos elementos y se enfatizará en la concepción estética fundamental que gira como núcleo principal para el desarrollo de la obra teatral. La visión de *El Anima Sola* de Carrasquilla, como estructura arquitectónica plateresca.

2.2. El ánimo sola, del barroco al plateresco, intuiciones estéticas y creación

Enrique Buenaventura en su análisis aborda *El Anima Sola* desde muy diferentes enfoques, uno de ellos está referido a un concepto de carácter estético, cuando hace el comentario sobre la descripción de la visión divina, declara: "La exaltación del cristianismo triunfante es abigarrada, más que barroca plateresca, se celebra la fiesta del Emperador de Oriente *'que rescató definitivamente y para siempre el sepulcro de Jesús'*"⁴²

Y en otro aparte, refiriéndose a la estructura temática del relato, como ya se indicaba en otro apartado, que dice:

Porque el relato tiene una unidad impresionante, sólo comparable a su "dispersión". Es como si una fuerza centrífuga lo hiciese estallar constantemente y una centrípeta lo volviese a su centro y lo sometiese a un orden que, apenas conseguido, vuelve a "disgregarse". Este movimiento (semejante al plateresco de las fachadas de ciertos templos de México, Quito, Lima) que va hasta los límites de la desintegración y regresa al centro, es justamente el encanto y la fascinación que subyugan al lector.⁴³

Un comentario estético equivalente, sobre el altar mayor de la Iglesia de San Francisco de Bogotá, pero en relación también con la dramaturgia, ya lo había hecho otro teatrero colombiano ese mismo año en el marco del I Festival Iberoamericano de Teatro, celebrado del 25 de marzo al 3 de abril de 1988, se trata de Santiago García quien dijo: "Pero lo más interesante es que a pesar del aparente desfile de estilos e influencias en la serie de los cuadros estos conservan una unidad y una profunda marca de autor. La obra en su totalidad tiene una unidad."⁴⁴

Lo que se intenta demostrar es que el Maestro Buenaventura partiendo de este concepto estético, aunque no únicamente, ha elaborado una dramaturgia del texto de Carrasquilla, proponiendo una construcción arquitectónica de la obra teatral, sugiriendo una forma teatral compositiva acorde con la forma arquitectónica, buscando con ello, dar cuenta de un rasgo que considera importante en el texto literario.⁴⁴

Si el relato unifica los temas del Tirano sin Dios ni ley que sacrifica todo por un hijo varón, del pantagruélico hijo milagroso y super dotado, del "pero" y la divisa, de la educación de los príncipes renacentistas, del anticristo, del arrepentimiento y la penitencia (o tema del ánimo sola), de las visiones, de la relación "cuentero" e "hijas sencillas de las montañas"; la obra teatral, mantiene ese mismo componente estructural: unidad en lo disperso, de los siguientes elementos:

⁴² El *Ánima Sola*, reflexiones de Enrique Buenaventura. Apéndice. p. 7.

⁴³ *Ibid.* p. 9.

2.3. La narración

La "verdad" de lo narrado. ¿Quién cuenta? ¿Por qué cuenta?

El relato marco insinuado en el cuento adquiere completa independencia y autonomía en la versión teatral, es explicitado y desarrollado mediante dos narradoras: la Muerte y la Buscona. Cada una con un punto de vista distinto y contrario al de la otra.

Relaciones entre lo narrado y lo representado. La realidad de la ficción y la ficción de lo Real.

Se podría decir entonces, que se representa la narración y como tal adquiere importancia privilegiada sobre lo contado-representado.

El discurso adquiere en si mismo dimensión temática. Y solo por decisión de las narradoras, adquieren los sucesos, independencia. Dice la Buscona: "Dejá que lo cuenten ellos".

2.4. La mujer como reproductora

La Mandrágora.

La mujer embarazada de un hijo varón.

Se recurre a la imaginería popular que intenta establecer diferencias empíricas, nunca demostradas, en el comportamiento de un feto masculino y otro femenino, trasladando a la misma génesis, la problemática de las relaciones entre hombre y mujer.

* El Comentario dice: "¿Que es lo sorprendente y aleccionador de este retablo? (Se refiere al altar mayor de la iglesia de San Francisco de Bogotá). La obra que cubre en su totalidad el frente y las paredes laterales del altar consta de una serie de nichos con estatuas de santos y veintiocho cuadros en alto relieve en dos posos cada uno de catorce cuadros cuyas dimensiones, de aproximadamente 1.50 mts. de ancho por 2.50 de alto, constituyen la parte más relevante del conjunto. Al fijarse bien en ellos sobre todo en los que conforman el primer piso se ve que hay una progresión en su factura que no obedece a un orden temático, sino más bien al desarrollo de un estilo. Me explico. Si se toma como primero de la serie el que se encuentra al lado derecho del altar, que representa la aparición de Jesús a San Francisco, se verá por su forma y estilo que parece una copia o que imita de muy cerca a la pintura italiana del siglo XV, especialmente al Giotto y a Simone Martini y precisamente a sus frescos de la aparición de Cristo a San Francisco. Una perspectiva incipiente, pero de indudable ingenio, la composición de las figuras y el "ambiente" de la aparición, son rasgos característicos de la pintura del renacimiento que encontró tantos seguidores en España y en este caso en la Orden Franciscana.

Si continuamos el recorrido de la derecha a izquierda vamos viendo épocas de la pintura europea de los doscientos cincuenta años precedentes va siendo fácilmente reconocible hasta terminar, en los últimos cuadros del lado lateral izquierdo del altar, con una decidida marca de los grabados flamencos y holandeses del siglo XVIII, en un derroche de dinamismo barroco en el cual la presencia de Rubens es innegable. Un entendido de las artes plásticas, y en especial en el barroco colonial, reconocería por un lado todas estas influencias y el trayecto de sus orígenes (por ejemplo el de la pintura flamenga, dada la presencia de los españoles en esta época en los países bajos y la llegada, por lo tanto, de estos grabados hasta Santa Fe de Bogotá) y por otro, tal vez esa sería su observación más interesante, como la influencia es rápidamente asimilada y transformada con la intervención de elementos propios, tanto en lo ornamental como en lo temático.

Pero lo más interesante es que a pesar del aparente desfile de estilos e influencias en la serie de los cuadros estos conservan una unidad y una profunda marca de autor. La obra en su totalidad tiene una unidad. Yo pienso que le viene del espíritu de innovación que está por encima de las asimilaciones que pierden carácter de imitación y resultan para el artista (o el colectivo de artistas) un acicate en su afán de creatividad e invención. Este rasgo, la dominante de la invención, es el que se desprende de un análisis más o menos detenido de esta obra del ingenio criollo. Lo lamentable es que no podamos encontrar estudios e investigaciones más profundas que arrojen más luces sobre este problema de nuestra estética americana."

Sobre la Urgencia de una Nueva Dramaturgia. GARCÍA, Santiago. Teoría y Práctica del Teatro. Bogotá: Ediciones La Candelaria, 1989. P.77.

La mujer vista como objeto reproductor, tiene en la literatura renacentista, un ejemplo paradójico y burlesco. Se trata del texto de "La Mandrágora" de Maquiavelo, que de forma directa es incluido en esta composición de elementos diversos por parte del autor. Ofrece una resolución farsesca y completa las raíces históricas del relato, que Buenaventura ubica en esta época.

2.5. La tradición rabelesiana

Hijo pantagruélico
Educación principesca

El tema del gigante pantagruélico se mantiene en el texto teatral y su educación es reservada al licenciado Reinaldo, ampliando con varias escenas la íntima relación de este con Timbre de Gloria. Como lo dice Buenaventura,⁴⁵ el relato toca el mismo tema que el cuento "El Hijo de los Calzones", que forma parte de la tradición antioqueña y que se encuentra recopilado en "El Testamento del Paisa", conservando la hipérbole, como el rasgo estilístico más importante.

2.6. Lo femenino

Amor a primera vista.
La fuerza vengativa de lo femenino.
La venganza, el castigo y el perdón.

Buenaventura privilegia las relaciones entre hombre y mujer como un elemento que le da unidad a elementos diversos, pero además al escogerlo hace contemporáneo un tema del cuento en lo que ahora conocemos como los problemas de género, muy destacables en la postmodernidad. En esta actualización el amor romántico a primera vista es tratado como una pasión carnal incontrolable e irracional. La

mujer deja su papel pasivo y sufrido y adquiere una dimensión activa, decisiva, justificada por ser hija del Rey y por lo tanto tener el poder a su disposición. Nos enteramos que es la encargada de llevar a la completa ruina la estirpe del Castellano, que corta la lengua a Reinaldo como un acto de venganza y que solo finalmente después de ello le perdona. Su figura se acerca mucho más a la mujer de la tragedia antigua y al tiempo, mucho más a la mujer moderna.

2.7. El "pero"

Se mantiene como elemento desencadenante de la tragedia, y al contrario del cuento, Reinaldo con toda la motivación posible, no hace más que caer en el error trágico básico, intentando dar a Timbre de Gloria la dimensión ideal que tiene en sus sueños, de acuerdo a las características de la época (entronarlo y entrenarlo como Papa), lo que hace es desviarle de su destino (El que la visión del relato le ha dado).

Interesante diálogo temático entre las dos versiones, la literaria y la teatral.

2.8. Religión y poder

Las fuerzas del más allá sujetas al poder del más acá.
La religión, los religiosos y las creencias al servicio del poder.
Las intrigas del poder.
El Tirano sin Dios ni ley.
El poder esta en correlación de fuerzas con otros poderes.

En cuanto relato de tema religioso, Buenaventura da a este aspecto una gran importancia: Allí tenemos la función práctica que debe cumplir la religión y las creencias. El Castellano persigue al Arcángel San

⁴⁴ Sobre forma arquitectónica y forma compositiva, ver el texto de BAJTIN, Mijaíl. Teoría y Estética de la Novela. Madrid: Tauros, 1989. p.24-29.

⁴⁵ Ibid. p. 9.

Miguel, amenazándole para que le sea otorgado un hijo varón, la Buscona haciendo uso de sus artimañas de bruja, le da un brebaje a la mujer del Castellano para que pueda tener hijos. Timbre debe darle nietos o no le importa terminar infame y blasfemo. Reinaldo para dar a la cristiandad un magnífico Papa (Timbre de Gloria), esta dispuesto a recurrir a todas las intrigas que sean necesarias. La heterodoxia, y la religión y las creencias al servicio del poder, aparecen claramente expuestos en la propuesta dramática.

Hay para la época referida un claro vínculo entre poder real y poder religioso y están permanentemente puestos en correlación.

2.9. El ánimo sola y la penitencia

La obra teatral se divide en tres partes, la segunda parte esta reservada al "pero" y a sus consecuencias, la tercera se refiere al tema del ánimo sola, con algunas de las siguientes variantes en relación con el cuento: en primer lugar, Flor de Lis, el cura, el Papa, se enteran del "pero" dicho por Reinaldo mediante unas apariciones oníricas de un Arcángel San Miguel-Timbre. Reinaldo ha ingresado a un convento de monjes trapenses, con votos de silencio, estos le son levantados por autoridad papal para proclamar sus pecados. Le es impuesta la penitencia y mediante un relato que hace **La Buscona**, conocemos de la suerte de Reinaldo hasta cuando llega al momento del castigo y la venganza de Flor de Lis.

2.10. Las visiones, los sueños y los relatos maravillosos

En el cuento, como ya se ha mencionado, las visiones ocupan un gran espacio. La versión teatral elimina el relato de las visiones por parte de Reinaldo, ellas se distribuyen entre las revelaciones de Reinaldo sobre su infancia cuando dice haber vivido la aparición de la

Virgen, los sueños de Flor de Lis, el cura y el Papa y las apariciones del Arcángel San Miguel a lo largo de todo el texto. Estos elementos son considerados y presentados como maravillosos y la clave de su interpretación la ofrece Timbre de Gloria en la conversación a solas con Reinaldo, en ella como un ansioso y curioso joven, Timbre solicita a Reinaldo que le cuente su historia, dice: "¡Contad, me encantan las historias maravillosas!" y luego, "No. No puedo creerlo.", y finalmente "¡Seguid el relato, por lo que más queráis!" (Buenaventura, 1988, p. 361).

Estos comentarios dan cuenta de una función fundamental que tienen los cuentos maravillosos, entretener y crear mundos posibles y alternos al real, y como lo propone Buenaventura, el joven Timbre vivencia con mucho placer, los relatos que le cuenta Reinaldo.

Pero además de la diversidad temática y del elemento unificador en este aspecto, que Buena-ventura desarrolla considerando las relaciones entre Hombre y Mujer; podemos rastrear la manera como la versión teatral da cuenta de los componentes expresivos y formales. Si en el cuento se establecen las oposiciones espaciales, el universo y el castillo; la corte y las mazmorras; la horca, y el escudo y la divisa; el mundo de penitencia y la capilla de Flor de Lis muerta, en una palabra este mundo y las visiones del otro mundo, en el cuento; mientras que en el texto teatral, son privilegiados los espacios de la narración y los espacios de representación, los conflictos son manifiestos mediante la oposición de estos. Manteniendo de forma permanente la marca distintiva de la realidad ficcional que se esta representando, de la ficción narrativa que la crea. El lugar que ocupa La Muerte y La Buscona.

EL ÁNIMA SOLA

*Fragmento del análisis hecho por el
Maestro Enrique Buenaventura*

Sería pertinente, aquí, una reflexión sobre el problema de construir un texto teatral a partir de un narrativo, pero eso será material suficiente para otro trabajo. Aquí sólo adelantaré algunos aspectos especialmente significantes:

1. En el teatro es especialmente aplicable ese principio expuesto por Charles Sanders Peirce en sus "Collected Papers": "*A thing without oppositions ipso facto does not exist.*" (Una cosa sin oposiciones de hecho no existe) Si los conflictos son narrados pero no se ven ni se oyen, en el teatro, no existen. En el texto teatral de *El Ánima sola* uno oye hablar del conflicto del tirano con sus esposas e hijas y de La Castellana con sus hijas e hijastras pero no se ve ni se oye ese conflicto, ve los resultados: la brutalidad sanguinaria del tirano con sus súbditos y con los símbolos religiosos, así como sus reclamos a Dios, pero el meollo, el considerar a la mujer como algo necesario pero negativo, indispensable para la reproducción pero inexistente y peligroso como ser humano, ni se ve ni se oye. Y este es apenas un ejemplo de una constante en todo el texto.

2. Un problema crucial en el paso de un texto narrativo a uno teatral es el espacio. El narrativo tiene como espacio para desplegarse la imaginación del lector. El cuento de Carrasquilla, en la imaginación del lector tiene como espacio el universo entero (es, además, el espacio imaginario de la Conquista: conquistar el mundo para Cristo, imponer al mundo el imperio cristiano). En el texto teatral no hay espacio. Uno no llega a saber dónde ocurren esas aventuras narradas. Y es que en el teatro

como espacio pero a partir del espacio concreto del escenario visible y del indivisible (foro y laterales). A partir de lo que ocurre allí la imaginación del espectador crea. Pero si allí, concretamente, no ocurre nada, si le cuentan a uno que... Un hombre peregrina con la muerte a cuestas para expiar una culpa y que un castellano mala gente porque no le da su mujer un hijo varón y que una vez que se lo da crece milagrosamente y se relaciona luego con un tal Reinaldo, su maestro, justamente cuando le consiguen novia y que el tal Reinaldo ¿por qué? acaba con todo, etc. La imaginación del espectador funciona en sentido inverso, se reduce, se empequeñece, no puede crear nada.

El tiempo de la narración puede no detenerse, como el del relato de Carrasquilla. Es un río turbulento que empieza en "aquel tiempo, como dicen los santos evangelios" en el "érase una vez..." etc., y corre por siglos empujando personajes como una palizada de troncos (el modelo que usará García Márquez en *Cien Años*). El teatro, si no tiene que fechar los acontecimientos, tiene que delimitar los tiempos y los acontecimientos.

En fin, todo esto merece un espacio y un tiempo más extensos para teorizarlo.

No sería útil este análisis si se quedara en el puro análisis y no planteara posibilidades de modificación del trabajo del Taller.

1. El material que existe: Escenografía, música, personajes (en embrión) es muy valioso y ustedes son bien conscientes de su valor puesto que están en la tarea de transformarlo.

2. Después de este análisis del texto de Carrasquilla y del texto teatral me parece que habría que empezar por revisar el "tema central" y el "mitema" para salir del

empantanamiento con Reinaldo, su pero y su arrepentimiento, penitencia, etc., etc.

3. Una vez situados en una escogencia, en un paradigma, cambiar el texto teniendo en cuenta que el texto es lo que se dice y lo que no se dice (decir y no decir, Ducrot). Estos cambios se pueden hacer se está dispuesto a hacerlos con el rico material que existe. A partir de ese paradigma que, yo sugiero, es el que creo

que da unidad a la catarata de Carrasqui-lla: las relaciones hombre-mujer en una sociedad patriarcal llevada hasta sus límites de barbarie y brutalidad (parecida a la nuestra) se trabajarían los conflictos como tales, sin escamotearlos, sin pasar sobre ellos como por sobre ascuas. Esto puede hacerse y, más aún, vale la pena.

Un saludo.

E. B.



Obra: "El Ánima sola." Foto: Sandra Zea.