



**Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Humanidades**

*El ahogado más hermoso
del mundo: Del texto
narrativo al dramático.*

Trabajo fin de máster presentado por: Ruth Rivas Franco
Titulación: Máster en Estudios Avanzados en Teatro
Línea de investigación: En Escrituras Escénicas.
Director/a: José Gabriel López Antuñano

Ciudad
[Seleccionar fecha]
Firmado por:

CATEGORÍA TESAURÓ:

Resumen

La adaptación como proceso creativo responde a diversas motivaciones, estas señalan las operaciones de transposición que se deben acometer para trasladar un texto de la narrativa a al género dramático. Identificar cómo y en qué planos ocurre la correspondencia entre motivaciones y operaciones, es una tarea que solo puede estudiarse en la práctica. Por tal razón, el trabajo estudia cómo se traslada un texto narrativo a texto dramático, tomando como ejemplo *El ahogado más hermoso del mundo* de García Márquez.

Palabras Clave

Adaptación- transposición- transmotivación- dramaturgia del discurso- analogía de la realidad - núcleo de convicción dramática.

Abstract

Adaptation as a creative process exist for various reasons, these operations indicate that transposition should be undertaken to translate a text from the narrative to drama. Identify how and to what levels the correspondence between motivations and operations occurs, is a task that can only be studied in practice. For this reason, the paper examines how a narrative moves to the dramatic text, using the example of *El ahogado más hermoso del mundo* of García Márquez.

Key words

Adaptation- transposition- transmotivación- dramatic speech- analogy of reality- dramatic core conviction.

Sumario

1. Introducción	1
1.1 Planteamiento del problema	2
1.2 Justificación	3
Objetivos	6
2.1 Objetivo General:	6
2.2 Objetivos específicos:.....	6
3. Relaciones entre la narrativa y el teatro	7
3.1 Adaptación de textos narrativos al teatro	7
3.2.1 Semejanzas entre los géneros.....	9
3.2.2 Diferencias entre los géneros.....	10
3.2.3 Operaciones de Transposición	15
3.3 García Márquez-Realismo Mágico y Teatro	20
4. Traslado de un texto narrativo a un texto dramático	23
4.1 Análisis estructural del texto narrativo.....	23
4.1.1 Argumento	23
4.1.2 Fábula	24
4.1.3 Tema y subtemas	26
4.1.3.1 Tema:.....	26
4.1.3.2 Subtemas:.....	27
4.1.4 Personajes	32
4.1.5 Espacio.....	36
4.1.6 Tiempo.....	36
4.1.7 Segmentación del Texto fuente.	37
4.2. Estrategias discursivas.....	42
4.2.1 Plano narrativo:.....	42
4.2.2 Plano del discurso	44
4.3 Analogía con la realidad	45
4.3.1 Lugar y tiempo donde se desarrolla el tema.....	45
4.3.2 Ideología.....	47
4.3.3 Historia	48
4.3.4 Sociedad	49

4.3.5 Mitos	50
4.4 Núcleo de Convicción dramática.....	54
4.5 Operaciones de traslado del relato al texto dramático	55
4.5.1 Plano Fabular.....	55
4.5.1.1 Argumento	55
4.5.1.2 Trama	56
4.5.1.3 Personajes	58
4.5.1.4 Espacio dramático	62
4.5.1.5 La temporalidad	63
4.5.2 Plano Discursivo: Transmodalización.....	64
4.5.2. 1 Tratamiento del diálogo	67
4.5.2.2 Estructura dramática.....	71
4.5.2.3 Las escenas.....	72
4.5.2.4 Segmentación del texto derivado	74
4.5.2.5 Signos	76
5. Conclusiones.....	80
6. Bibliografía:	82
Anexo	

1. Introducción

El trabajo que se desarrolla en las siguientes páginas, da cuenta de la metodología empleada para realizar el traslado de un texto narrativo a un texto dramático. Sin embargo, con el fin de realizar un estudio aplicado de la metodología y de los conceptos que aquí se proponen, se toma como referencia para el trabajo el texto de García Márquez *El ahogado más hermoso del mundo*¹. No se trata de realizar una traslación concreta, sino de sentar las bases para efectuar este trabajo.

El campo de estudio que desde la dramaturgia indaga sobre la adaptación de textos narrativos al teatro, presenta variedad de conceptos y metodologías, por lo que en este trabajo se presenta un panorama de los principales estudios al respecto, así como una explicación sucinta de los mecanismos y conceptos que para esta aplicación han sido claves como, adaptación, transposición, transmotivación, dramaturgia del discurso, analogía de la realidad, núcleo de convicción dramática y otros más que hacen parte precisamente de la materia prima con la que se trabaja a la hora de emprender el traslado de un texto narrativo a un texto dramático: fábula, trama, personajes, espacio, tiempo.

Para realizar el estudio, se partirá del análisis del cuento desde dos líneas de la perspectiva crítica: el análisis estructural de los relatos y la semiótica. La primera permitirá desentrañar la estructura textual del cuento con el fin de reconocer la trama del mismo y la segunda, identificar el sistema de signos que componen su estructura semántica para poder hacer las operaciones de transposición necesarias en el traslado del relato al texto dramático.

Después de esto se generará la analogía con la realidad, a través de la cual se establece un puente temporal y espacial entre el contexto en el que surge el cuento y el contexto al que va dirigido el texto dramático.

Luego a través del núcleo convicción dramática, se configurarán las decisiones que dotarán el texto de teatralidad, estableciendo los criterios para realizar las transposiciones del relato al texto dramático.

Así el trabajo comprende seis capítulos, el primero en el que se contextualiza el objeto de estudio, es decir, la adaptación de textos narrativos a textos dramáticos, el segundo en el

¹ El texto del cuento se encuentra al final del documento como anexo.

que se plantean los objetivos de la investigación, un tercero en el cual se elabora el estado del arte sobre los conceptos abordados, tomando como referentes a Aristóteles, Genette, Sanchis, Pavis, Hormigón, Kartún y Yukelson, así como la relación existente entre García Márquez y el teatro. El cuarto capítulo es aquel en el cual se aplica la metodología y los conceptos presentes en el trabajo en la traslación del cuento *El ahogado más hermoso del mundo*, dejando todo a punto de sentarse a escribir el texto; un quinto capítulo daría cuenta de las conclusiones que arroja el haber realizado la investigación y por último la bibliografía empleada para sustentar el trabajo.

1.1 Planteamiento del problema

Emprender el traslado de un relato al género dramático, es una tarea en la cual el dramaturgo se enfrenta a la pregunta por la fidelidad (o libertad) hacia el texto fuente. A la pregunta sobre la copia y la creación, hasta dónde el límite de la voz del autor del texto fuente y desde dónde la voz del autor del hipertexto, es decir, el texto derivado.

Sin embargo, no es una tarea nueva. Desde el nacimiento mismo del teatro en la antigua Grecia, los primeros autores hicieron transposiciones de los relatos míticos, alzaron su voz sobre el imaginario sagrado que guardaban aquellas historias.

Desde allí hasta nuestros días las fronteras entre los géneros han sido franqueadas en miles de ocasiones y en diversas formas, tanto que a un mismo texto fuente pueden sucederle diversos derivados, todos distintos entre sí, todos aportando una mirada nueva sobre el primero, revelando personajes, espacios, frases que tuvieron que esperar a ser trasladadas de un género a otro para adquirir protagonismo, profundidad o pasar de ser una omisión a ser una posibilidad. Dice el novelista Salman Rushdie: “Todas las historias -afirma como autor intruso- están habitadas por los fantasmas de las historias que hubieran podido ser” (Rushdi en Brooke-Rose, 1990, p. 143)

Pero ¿De qué depende este abanico de posibilidades de derivas de un texto fuente? ¿Son todos los elementos de un relato trasladables al texto dramático? ¿Se necesita agregar temas nuevos? ¿Copiar, traducir, crear? ¿Fidelidad y reconocimiento del texto fuente? ¿Robar para crear? Y en el caso de una adaptación intergénérica ¿qué es susceptible de ser

trasladado y qué no? ¿Cómo hacer migrar el relato del territorio de lo literario hacia el territorio de lo dramático?

Las anteriores son preguntas que asaltan a un dramaturgo o dramaturgista al enfrentarse al traslado de un texto narrativo al texto dramático y solo pueden ser resueltas para cada proceso, cada relato exigirá un tratamiento diferente, también dependiendo de la primerísima pregunta que se debe responder: ¿Por qué insistir en una historia que ya se ha contado? ¿Para qué? La respuesta es obvia (y es un punto de partida básica), porque existe un núcleo de convicción dramática; es decir, porque el creador encuentra en el texto fuente motivos suficientes para contar una inquietud que lleva dentro. A la pregunta creativa ¿qué quiero contar? La respuesta es “tal” historia, sirviéndome de este relato concreto.

Esta investigación pretende responder esas preguntas teniendo como referencia el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* de García Márquez.

En ese sentido la pregunta que orienta la investigación es:

¿Cómo trasladar un texto narrativo a un texto dramático, tomando como referencia *El ahogado más hermoso del mundo* de García Márquez?

1.2 Justificación

El traslado de textos narrativos al género dramático es un asunto antiguo, tanto como el teatro mismo. Ya nos lo ha contado la historia del teatro, los primeros dramaturgos trasladaron los mitos a formas teatrales; las primeras obras de teatro de las culturas primigenias devienen de mitos, leyendas y/o epopeyas: *Sakúntala* en India, *Los persas* en Grecia (que abren el espectro al relato histórico), *Ollantay* en Perú, y hasta nuestros días los dramaturgos han regresado constantemente a la narrativa para abastecer el género dramático de temas, historias, personajes.

Sin embargo, esta relación que en los últimos siglos, desde Lessing, ha sido puesta en evidencia e incluso ha originado una nueva profesión asociada al teatro, como lo sería la del dramaturgista, se ha visto estudiada teniendo como centro el debate sobre la fidelidad o la originalidad de la obra y de estos estudios han surgido diversidad de conceptos para nombrar dicha práctica y como a menudo ocurre con palabras que se usan demasiado, el término adaptación ha terminado por ensancharse y abarcar numerosos procesos en los cuales se

traslada un texto a la escena. Se convirtieron entonces en sinónimos de adaptación: refundición, versión y traducción, entre otros y los estudiosos del tema, con frecuencia dramaturgos o semióticos, se han dado a la tarea de precisar los límites entre uno y otro nombre, según la práctica a que hagan referencia. Dichos esfuerzos aún no han dado resultado, puesto que seguimos devanándonos los sesos para nombrar una obra que parta de un texto fuente.

Por otra parte, el debate sobre el original y la copia, la fidelidad para con el autor y el texto fuente, nos hace dudar aún más, porque, el tema de los derechos de autor, sobre la originalidad de una obra teatral, es más bien reciente, Lope de Vega y Shakespeare, así como Sófocles o Eurípides, jamás se detuvieron ante la idea de que alguien reconociera en sus letras un texto que conversa estrechamente con otro ya existente. Nosotros en cambio somos inundados por preguntas como ¿Adaptación? ¿Adaptación libre? ¿Versión? ¿Intervención? Esperamos que poniendo ese subtítulo, la obra se revista de un permiso, de una autorización para convertirla en lo que ha resultado.

Esto también se adhiere a la calidad de la obra derivada, en la pregunta por la fidelidad, a veces terminamos juzgando buenas o malas adaptaciones, pero la verdad es que no hay una receta que nos garantice qué operaciones de traslado serán la fuente del éxito.

Una vez creado el texto derivado la calidad del mismo no debería juzgarse por las relaciones explícitas o implícitas que guarde con el texto fuente sino por cómo están organizadas en el nuevo texto que es al fin y al cabo, una nueva obra.

La motivación para trasladar un texto narrativo al género dramático, puede encontrarse en diversas dimensiones: una dimensión social, política, estética, económica. El dramaturgo puede haber recibido un encargo, o puede haberse “enamorado” de un texto sin saber claramente por qué, puede sentir como su deber el conservar obras de autores clásicos, puede discrepar con el autor del texto fuente, puede tener motivaciones en cada una de las dimensiones, para acometer el traslado de un texto narrativo. Cada una de esas motivaciones, señala operaciones distintas, acentos distintos en el texto derivado. Y aún más, el propio texto fuente, con sus características particulares, señala también otras operaciones. Un aspecto más que determina qué traslados acometer es la teatralidad de la cual el dramaturgo quiere imbuir el texto derivado. Estas son todas variables que se deben tener en cuenta a la hora de realizar una adaptación.

Por esta razón, al querer estudiar una metodología, es necesario no hacerlo en abstracto, porque podría generarse el equívoco de estar ante una receta. Hay muchos caminos para trasladar un texto narrativo, pero esos caminos son determinados por las variables explicadas anteriormente.

En ese sentido, desarrollar este trabajo de grado, implica no solo la comprensión de ciertos conceptos que en la teoría parecen esquivos, sino su aplicación en un ejercicio concreto, con la determinación de las variables que señalan el camino.

Por otra parte, la escogencia del texto de referencia *El ahogado más hermoso del mundo* de Gabriel García Márquez, obedece a motivaciones que en mi caso se encuentran en la dimensión de lo social. Además de soportar un reto interesante al estar enmarcado en el Realismo mágico y carecer de teatralidad.

Mi interés en la dimensión social es la de tender un puente entre el texto fuente y el derivado, un puente que al mismo tiempo nos recuerde la historia que nos cuenta Gabo, pero que podamos ver que nos habla de nuestro pasado reciente y doloroso como colombianos. Para lograr esto pretendo cambiar las motivaciones de las acciones del cuento y dotarlo de teatralidad, debido a esto la pregunta por la fidelidad al autor se desvanece.

2. Objetivos

2.1 Objetivo General:

Estudiar cómo se traslada un texto narrativo a un texto dramático, tomando como ejemplo *El ahogado más hermoso del mundo* de García Márquez.

2.2 Objetivos específicos:

- Analizar el relato de referencia desde una perspectiva crítica que permita identificar qué signos son potencialmente dramáticos para su traslado.
- Generar el núcleo de convicción dramática que direccione las elecciones para el traslado del relato.
- Explicitar las operaciones de transposición que surgen a partir de la escogencia del núcleo de convicción dramática y la analogía de la realidad con la que se pretende resignificar el relato.
- Plantear el traslado del relato *El ahogado más hermoso del mundo* a un texto dramático

3. Relaciones entre la narrativa y el teatro

Hablar sobre las relaciones entre la narrativa y el teatro, parece a simple vista, un lugar común, además de extenso. Sin embargo, parecen ser dos los núcleos de todas las posibilidades de relación: el primero, la narrativa como fuente inagotable de historias y el segundo: la narrativa como estrategia discursiva de los personajes.

En esta investigación nos centraremos en el primer núcleo.

Históricamente se reconoce cómo la narrativa se ha convertido para el teatro en un semillero de temas, personajes, historias y demás. La dramaturgia se ha valido de numerosos mecanismos para nutrir esta relación: la utilización del mitema de una historia reconocida en una obra de teatro “original”, la profundización sobre personajes específicos ofreciendo una nueva mirada sobre los mismos, el exportar una historia de un contexto a otro, en fin, todos esos mecanismos se incluyen en la adaptación.

En este capítulo nos centraremos en la relación entre la narrativa y el teatro en términos de la adaptación de textos narrativos al teatro. Observaremos las semejanzas y diferencias entre los géneros, así como las posibilidades que brinda el mecanismo de la adaptación, según el debate fidelidad *versus* libertad hacia el texto fuente, y en el segundo epígrafe nos centraremos en la relación entre la obra garciamarquiana y el teatro, desde la adaptación de sus obras.

3.1 Adaptación de textos narrativos al teatro.

El género narrativo nace primero que el dramático, en las culturas primigenias viene primero el mito y luego la representación de este, como una manera de perpetuar la relación entre el hombre y los dioses. El nacimiento del género dramático implica una relación diferente con el espectador, que no solamente oye, sino que también puede ver, en ese sentido y aunque entre ambos géneros existen múltiples semejanzas, también existen diferencias sustanciales que hacen que al tomar una historia de un género y trasladarla a otro, no baste simplemente con poner unos actores a decir lo que los personajes del texto narrativo dicen. A esa operación de trasladar una historia de un género a otro se la llama adaptar.

Al buscar la definición de la palabra en un diccionario se encuentra que adaptar es:

1. tr. Acomodar, ajustar algo a otra cosa. U. t. c. prnl.
2. tr. Hacer que un objeto o mecanismo desempeñe funciones distintas de aquellas para las que fue construido.
3. tr. Modificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original. (Diccionario de la Real Academia Española)

En cada una de las definiciones está presente la idea de cambio, por tanto en un proceso de adaptación de un género a otro hay algo que debe mutar, transformarse.

Pavis, en su *Diccionario de teatro*, define adaptación como: “Transformación de una obra o un género en otro (adaptación de una novela para la escena)” (Pavis, 1990, p. 23) y agrega que esta “es generalmente una simple traslación de contenidos narrativos en contenidos dramáticos” (Pavis, 1990, p. 23). Sin embargo, la práctica dramatúrgica indica que el asunto no es tan “simple” como lo enuncia el teórico francés.

En primera instancia está la pregunta que debe responderse todo dramaturgo al emprender el traslado de un texto narrativo al texto dramático: ¿Por qué es importante volver a contar esta historia? ¿Para qué? No basta con que la historia sea muy buena, porque bien podría ocurrir que en el traslado de un género a otro la historia deje de serlo, lo que había sido contado hábilmente con palabras, corre el riesgo de volverse inocuo en la escena. Contestar esta pregunta, inmediatamente nos pone en el plano de creadores y no de copistas (por decirlo de alguna manera) y nos da luces sobre las transformaciones que se harán necesarias.

Entonces, no es tan “simple”, Pavis aclara que: “El relato sigue siendo el mismo, al igual que el código actancial. Solo cambian la eficacia de la obra y la especificidad de las técnicas artísticas” (Pavis, 1990, p. 23).

En todo caso, cualquier tipo de adaptación supone en primera instancia un texto fuente, o en términos de Genette un hipotexto, y en segunda instancia un texto derivado de ese texto fuente, es decir un hipertexto. Esto plantea que el segundo texto y por más obvio que parezca, vale la pena decirlo, no es igual al primero. No podrá serlo. En ese sentido: “La continuidad entre narrativa y teatro de una adaptación de novela a obra dramática en ningún caso debería reducirse a una operación de escritura de conversión sino, de creación.” (Yukelson, 2010, p. 32)

¿Qué cambiar? ¿Qué transformar? ¿Por qué y para qué? Son preguntas que necesariamente nos llevan a una cuestión sobre la cual se ha centrado el debate acerca de la adaptación: la fidelidad *versus* la libertad hacia el texto fuente. A la pregunta sobre la copia y la creación, hasta dónde el límite de la voz del autor del texto fuente y desde dónde la voz del autor del hipertexto.

Pero para poder resolver estas cuestiones de manera que las respuestas obedezcan a un criterio sólido sobre el porqué adaptar un texto narrativo al teatro, se deben conocer las especificidades de los dos géneros, dónde se encuentran y dónde se distancian.

3.2.1 Semejanzas entre los géneros

A continuación señalaremos las siete semejanzas que encontramos entre el género narrativo y el género dramático.

Como bien lo señala Aristóteles en su *Poética*, la narrativa y el teatro son semejantes en cuanto a que son artes representativas: “La epopeya y la poesía trágica, como asimismo la comedia, el ditirambo y, en su mayor parte, el arte de tocar la flauta y la cítara, son todos imitaciones si se los considera de manera general.” (Aristóteles, p. 3).

Otra semejanza entre los géneros es que ambos cuentan historias de ficción, por más que una novela u obra de teatro se inscriba dentro del género histórico, por más que hable de personajes reales y eventos reales, al estar atravesada por el lenguaje, la Historia, deja de ser realidad y se convierte en ficción. Siguiendo las reflexiones de Paul Ricoer al respecto: “Ni la ficción es pura imaginación sin referencia a lo extralingüístico, ni los relatos históricos son puros datos objetivos que no involucren la creación del historiador.” (Olea, 2006, p. 91).

Lo señalaban también en su momento Aristóteles y Horacio, cuando decían, parafraseándolos, que el deber del poeta no era contar las cosas como habían sucedido sino como se esperaba que fueran.

La tercera semejanza, puesta en cuestión en los últimos tiempos, es la de contar una historia. No se trata entonces de representar la realidad aleatoriamente, sin unidad, sino de “contar un cuentito” al decir de Kartún. Hay una relación de unicidad entre todos los elementos que componen un texto narrativo o dramático, la crisis del drama ha puesto en cuestión esta idea, pero gran parte del teatro que aun hoy hacemos, se basa en ese objetivo,

contar: contar una historia para el género narrativo y “Contar una historia que entretanto se vea” (Kartún, 2007, p. 5) para el género dramático.

Damos paso entonces a la cuarta semejanza. En aras de esa unicidad de los elementos, el autor estructura su historia siguiendo una trama, ordenando unos acontecimientos; aunque este punto también esté siendo cuestionado por las nuevas teatralidades, el orden se estructura la mayoría de las veces y según el canon aristotélico, en una relación de causalidad. Esta estructura es la que a menudo hace pensar que el traslado de un género a otro se basa simplemente en trasladar las acciones de la trama, como si escenario y papel fuesen espejos.

En la quinta semejanza, ambos géneros presentan a alguien que acciona, que posibilita que la historia siga su curso. Estos son los personajes, sin embargo, en este elemento podremos más adelante observar que hay diferencias, en sus funciones narrativas o dramáticas y en el cómo se llega a la idea de completitud del personaje.

Como sexto punto de encuentro, tenemos que en mayor o menor medida ambos géneros presentan un espacio y un tiempo en el que ocurren los acontecimientos.

Ahora bien, en la séptima semejanza, encontramos la materia prima del texto narrativo y del texto dramático: la palabra. Sin embargo, hay aquí también diferencias en el uso de este sistema de significación. Pero por ahora baste decir que la palabra es aquella que configura el universo que se cuenta o que se cuenta para ver.

3.2.2 Diferencias entre los géneros

Como señalábamos en el epígrafe anterior los géneros guardan semejanzas entre sí sobre todo en los elementos que se encuentran en el plano de la historia, de lo que se cuenta. También en la materia prima con la que trabajan ambos géneros. Las diferencias por su parte, están todas relacionadas con el cómo, con lo que Aristóteles llamó el modo, eso a lo que Pavis hace referencia cuando habla de “la especificidad de las técnicas artísticas”, qué hace distinto un género de otro.

Por otra parte el modo es al mismo tiempo “el límite, la frontera” (Eco, 1997, p. 38). El semiótico italiano reflexiona sobre los límites entre los modos al hablar de los textos jurídicos, pero bien vale traer su reflexión al tema que nos ocupa: si no existiesen fronteras no existirían los géneros.

Para encontrar la razón por la cual se llega a un nuevo modo, a una frontera entre lo narrativo y lo teatral hay que remontarse hasta los orígenes del teatro, con en el cambio que

se realiza en la concepción del espectador, en que no es lo mismo escribir para alguien que solo escucha a escribir para alguien que además de escuchar, ve. Otra razón que puede haber motivado el cambio de género fue la posibilidad del diálogo, de la polifonía. En una primera etapa los poetas se contentaban con exponer su visión de los hechos, pero cruzaron la frontera cuando intuyeron que las acciones humanas tienen diversas motivaciones y que no es tan simple juzgar el accionar de tal o cual personaje, una Medea, por ejemplo, intuyeron que habría un modo en el cual se dejaran oír esas voces para quizá lograr una mejor comprensión del alma humana.

Pasemos pues a observar cuáles serían esas diferencias que se encuentran en el modo:

Hay en primera instancia una diferencia que tiene que ver con la esencia misma de los géneros, con su objetivo comunicativo, si ambos tuviesen el mismo objetivo, uno de los dos géneros simplemente no existiría. Parafraseando las palabras citadas anteriormente de Kartún, la narrativa es para ser contada, el teatro cuenta mientras muestra, la narrativa apela a un solo sistema de signos, la lengua; la teatralidad comporta “un espesor de signos” (Barthes en Pavis, 1990, p. 468).

El texto narrativo, cuenta una historia. Su poeticidad o nivel de elaboración depende de las imágenes sonoras que a través de la palabra, solo de la palabra, puede concretar en el imaginario de su receptor. Establece una relación de tú a tú con el lector. En ese sentido, el texto literario está completo como dispositivo, solo espera a que el lector lo accione a través de su imaginación.

El texto dramático en cambio, aunque puede soportarse por sí solo y establecer esa relación del tú a tú con el lector, no está concebido para ello. El texto dramático está escrito para ser representado, para ser contado mientras se ve, la palabra construye las imágenes en potencia, esperando que otros sistemas de signos puedan concretarlas, materializarlas, teatralizarlas, así la relación que establece el texto con el espectador necesita una mediación, la que se produce en la escena a través del cuerpo del actor en relación con el espacio y tiempo. Después, el espectador podrá completar la operación: “El espectador no deja de imaginar, todo espectador real es a la vez un espectador implícito que según las estrategias desarrolladas por la dramaturgia realiza operaciones de imaginación y crea mundos posibles extra-referenciales.” (Yukelson, 2010, p.33). Así en el texto literario, la palabra se basta a sí misma, en el texto dramático no.

La segunda diferencia, para continuar con la palabra, radica en el cómo se usa este signo. En el texto literario hay en la generalidad, una sola voz que articula todo el discurso, que es la del narrador, esta voz a veces permite que otras voces, las de los personajes, emergan, y utiliza variados recursos para ello, sin embargo, hay una mayor presencia de su voz. A menudo cuando encontramos una narración polifónica, que presenta varias voces, estas a través de mecanismos como el punto de vista o el monólogo interior, se manifiestan aisladamente, en secuencias narrativas, como si cada voz tuviese su espacio y momento. En el texto dramático en cambio, hay mínimo dos voces que se contraponen, hay diálogo, las voces se interpelan o relacionan unas con otras, generalmente en el mismo espacio- tiempo. En los textos contemporáneos incluso, aun cuando un personaje es quien detenta el uso de la palabra a través del monólogo puede no responder a una sola voz, sino a muchas que habitan en sí mismo.

Aparte de la polifonía o la especificidad dialogal, son los personajes quienes nos dejan ver y escuchar. Como espectadores no sabremos nada que no pase por la tensión del cuerpo del actor (con todo lo que su cuerpo implica) en el espacio y el tiempo. En definitiva, no hay un narrador, si hubiese una figura equiparable a esta que ordene el discurso y que focalice la mirada del espectador, sería la del director. Al respecto el dramaturgo argentino explica: “La novela cuenta acontecimientos desde una conciencia. La dramaturgia cuenta una conciencia desde los acontecimientos. Un mecanismo inverso y especular.” (Kartún, 2007, p. 5-6).

Otra diferencia en el manejo de la palabra tiene que ver con la destreza con la que el autor maneja el lenguaje, Kartún lo define así: “Allí la narrativa y la poesía construyendo desde su herramienta más poderosa: el lenguaje literario, la retórica. Aquí la dramaturgia. Ese chatarrero que hace fortuna con el deshecho: la materia coloquial.” (Kartún, 2007, p. 5). En el teatro existe, quizá desde el surgimiento del Drama como un género mayor, una vocación por la ilusión de la realidad, por vaciar la cotidianidad al escenario. Sin embargo, esto no radica en la expulsión de la poesía de lo dramático, sino precisamente en que la palabra, al estar en potencia, espera encarnar en un actor, en ese sentido no puede parecer que el personaje hablase con palabras prestadas, sino que su discurso, suene cotidiano para él mismo.

Por otra parte, el texto dramático suele dividirse en acotaciones y diálogos. Las acotaciones son definidas por García Barrientos como “enunciación sin sujeto” (2004, 515),

es decir que no es asimilable la figura del narrador a las partes de las acotaciones. No hay en ese fragmento de texto una estrategia discursiva y de hecho es quizá la parte más prescindible del texto, hasta incluso provocar el rechazo de los directores al mismo, cercenándolo como partes sin importancia.

En términos de la estructura externa, también cabe una diferencia, si bien ambos géneros comparten en el plano de la historia, el planteamiento, la confrontación y el desenlace, en el texto dramático es la acción como acontecimiento, la que estructura la división en actos, escenas o cuadros, cada cambio le indica al espectador una movilización en el drama. En el texto literario la estructuración en capítulos y partes puede obedecer a diversas razones, profundizar en el pensamiento de un personaje, disertar sobre un tema en específico, configurar un contexto, en fin. En ese sentido, el lector puede decidir qué leer y qué no leer y saltarse partes completas, logrando aun tener al final una idea de la historia que se cuenta. En el teatro, el espectador no tiene ese derecho, por esto el dramaturgo no puede correr el riesgo de plantear acciones prescindibles, en el texto final, todo tiene que tener el carácter de necesario.

Esa estructuración tiene que ver también con la extensión. Mientras que en el texto narrativo el tiempo del encuentro entre el texto y el lector, es manejado por este último, en el texto dramático, el tiempo juega en contra.

Al ser un texto cuyo objetivo es la representación el tiempo de la misma es limitado, una vez el espectador entra en la sala no hay retorno, no hay posibilidad de pausa, hay que seguir hasta el final, esto obliga a que el dramaturgo debe contar en un espacio reducido, lo que un novelista puede contar en cientos de páginas: “El tiempo social de la representación es un condicionante clave para la condensación del relato dramático, no ocurre lo mismo en el caso de la novela que puede permitirse múltiples digresiones.” (Yukelson, 2010, p.33).

Esto implica como la autora lo señala una condensación de los signos para su producción poética. Mientras que en el texto narrativo se permiten numerosas iteraciones para construir un símbolo, en el texto dramático el símbolo debe construirse con economía de los elementos, obliga como explicábamos párrafos atrás a una síntesis.

Otra diferencia relacionada con el tiempo es precisamente el acontecer. El espectador acude a ver y escuchar algo que ocurre ante sus ojos, el tiempo perfecto del texto dramático

es entonces el presente, aun cuando un personaje narra hechos ya ocurridos, la acción que ocurre en el presente es precisamente esa, la de narrar.

La siguiente diferencia que quisiera reseñar aquí es la del cómo se construyen los personajes. Habíamos mencionado que en ambos géneros los personajes son quienes realizan las acciones, sin embargo, existe una diferencia en cuanto que, en el texto narrativo el personaje no es dueño de sí mismo, por decirlo de alguna manera, lo que sabemos de él viene determinado por la focalización que el narrador hace, por otra parte no tenemos motivos para desconfiar de ellos. En el texto dramático, el personaje es dueño de sí mismo, sabremos solo lo que él nos permita ver y escuchar, y aun así no podremos confiar absolutamente en él. Sus acciones podrán contradecir sus palabras y eso no significará que el personaje esté mal construido. A menudo nos ocultará información para generar expectativa, para tenernos ahí el tiempo que dure el espectáculo. Además el personaje literario, igual que los otros elementos, se concreta en la imaginación del lector, pero su materialidad está hecha solo de palabras. En el texto dramático el personaje está en potencia, el actor que lo interprete y el cómo lo interprete es clave para la activación de la imaginación del espectador. También hay diferencias en las funciones de los personajes, un texto narrativo no necesita del conflicto, de la lucha entre dos fuerzas, para mantener la expectativa del espectador, en el texto dramático, si no hay conflicto como tal, debe mantenerse una constante tensión dramática, una sensación de que algo pasa o está a punto de suceder. Cuántas páginas de textos narrativos se regodean en la descripción de un ambiente, de un personaje, de la naturaleza, sin conflicto, sin tensión, en la simple contemplación del lenguaje. Esa naturaleza del texto dramático hace que los personajes tengan funciones dramáticas: este es el que viene a desestabilizar el *statu quo* (el protagonista) y este es el que no permitirá que lo haga (antagonista).

Esa posibilidad de materialización de las potencialidades dadas en el texto dramático es otra diferencia que solo puede darse en el espacio. Es debido a que existe un espacio real y tangible, el escénico, que todos los elementos que están puestos en el texto dramático pueden concretarse. Al respecto de estas dos últimas características diferenciadoras de los géneros; personajes y espacio, dice García Barrientos que: “Ambas son ingredientes esenciales, imprescindibles, de la representación teatral, a la vez representantes y representados, mientras que en la narrativa literaria forman parte sólo del contenido, o sea del universo representado.” (García, 2004, p. 515) Es decir, que estos elementos pertenecen

en el texto dramático en potencia al contenido mientras que en el texto teatral pertenecen tanto al contenido como a la expresión o forma.

Por último, la diferencia que se da en términos de la recepción. Un texto dramático, escrito para ser representado, exigirá otro tipo de imaginación al receptor, este ya no tendrá que construir espacios, voces, figuras en su mente, sino que la escena que se desarrolla en la imaginación de este tendrá que ver con lo latente, con lo no dicho. En ese sentido, mientras que en el texto literario, la voz del narrador establece puntos de vista, el texto dramático posibilita que sea el lector quien en su mente arme las motivaciones y deseos de los personajes. En el texto dramático, el espectador termina por decir lo que no ha sido dicho.

3.2.3 Operaciones de Transposición.

Pavis también señala que “La adaptación (...) goza de una gran libertad; no vacila en modificar el sentido de la obra original, en hacerle decir lo contrario” (Pavis, 1990, p. 23). En ese sentido, implica diversos grados de fidelidad o libertad para con el texto fuente.

La discusión sobre los tipos de adaptación y los grados de fidelidad hacia el texto fuente, han dado en diversas denominaciones: versión, cuando es una adaptación intragenérica, (de teatro a teatro), adaptación cuando es intergénérica (de lo narrativo, lo lirico, lo histórico a lo dramático), intervención cuando se trata de un mayor grado de libertad hacia el texto fuente y deconstrucción, cuando se llega al grado de libertad que plantea Pavis, hacer que la obra derivada no sea cerrada en una sola interpretación. Sobre esta última, el semiótico francés identifica que:

La deconstrucción se aproxima a la distanciación, brechtiana u otra, la cual relativiza los elementos del espectáculo. Se orienta en la dirección de no hacer converger los signos en un sistema o en una síntesis, de no reducir el espectáculo a un único punto de vista sistemático y central. A menudo la puesta en escena propone la deconstrucción recíproca de diferentes estilos de representación u de los medios (...) La deconstrucción trata de escapar de una interpretación última, limitada, correcta, contrastada, anclada en un significado indiscutible (el subrayado es nuestro). La deconstrucción orienta tanto a los artistas como a los espectadores hacia un conjunto de posibilidades diseminadas en el conjunto de un texto o de la escena, pues es válida cualquier interpretación. (Pavis, 2014, p. 60)

Así, la deconstrucción como camino para la creación a partir de un texto fuente propone una relación autónoma entre los sistemas de signos, es decir que el dramaturgo no buscaría cómo trasladar los sentidos hallados en el hipotexto a través de los otros sistemas de

significación, sino que precisamente busca una colisión entre los sistemas para generar sentidos que escapan al texto original.

Sin embargo, habría que partir de la idea de que la mayoría de procesos de adaptación tienen como motivación cierto nivel de afinidad entre el contenido del texto fuente y el dramaturgo, la deconstrucción radicaliza la distancia entre uno y otro, al tiempo que centra sus operaciones de traslado en el lado de la frontera exclusivamente teatral. Casi se podría afirmar que no existe deconstrucción sin haber desmontado el texto fuente escénicamente, en la plena esencia de la teatralidad.

No ocurre esto con la mayoría de procesos de traslado, casi todos, a no ser que estén afincados en estéticas o modos de producción predeterminados como las dramaturgias colectivas o esa nueva frontera que se abre con las artes expandidas, son procesos que empiezan mucho antes de tener la posibilidad de mediar el texto con actores en un espacio-tiempo determinado.

Así que en un principio, en el que estamos ante la hoja en blanco, esa libertad está dada por los múltiples mecanismos de que dispone el dramaturgo para trasladar los elementos que componen el texto fuente a un texto derivado: reducir, ampliar, sustituir, quitar, poner. Sobre la idea anterior se entiende que adaptar no es vaciar el contenido de un texto en otro, sino que se trata, sobre todo de transponer los elementos que se encuentran en el texto fuente. Dice la Real Academia de la Lengua Española que transponer es: “Poner a alguien o algo más allá, en lugar diferente del que ocupaba. U. t. c. prnl.” En ese sentido, al transponer los elementos de un texto narrativo a un texto dramático, se deben tener en cuenta tanto las semejanzas como las diferencias entre los géneros.

Genette identifica este tipo de transposición como una transmodalización debido a que como lo explicábamos en el epígrafe anterior, el modo de representación que utiliza cada uno de los géneros es diferente, la transmodalización es lo que habíamos nombrado como Adaptación intergénérica. Para el francés la transmodalización se opera básicamente en “la temporalidad del relato, al modo de regulación de la información narrativa, y a la elección de la instancia narrativa en sí misma.” (Genette, 1989, p. 357).

Sobre la temporalidad del relato, es decir, del discurso o del cómo se cuenta, refiere que a veces una operación de transposición de orden técnico, como por ejemplo, “la necesidad de abbreviar la duración de la acción para acercarla lo más posible a la de la

representación.” (Genette, 1989, p. 357), puede obligar incluso a una transformación temática, es decir en el plano semántico, de lo que se quiere decir, de la cual hablaremos más adelante.

Sanchis Sinisterra, identifica en ese sentido, en el de la transmodalización, tres posibilidades de transposición: La Dramaturgia Fabular, Dramaturgia Discursiva y Dramaturgia Mixta. Esta diferenciación se realiza teniendo en cuenta los planos a transponer y no el grado de fidelidad o libertad para con el texto fuente: en el caso de la Dramaturgia Fabular, el autor español está hablando de la transposición de los elementos del plano de la Historia, del contenido; en la Dramaturgia Discursiva, la transposición es sobre los elementos que configuran el plano del discurso, el cómo, el modo y en la Dramaturgia Mixta propone una transposición que tome elementos de ambos planos: el fabular y el discursivo. El dramaturgo también identifica los planos de articulación que se dan entre la fábula y la acción dramática.

Lo que alienta al dramaturgo y director español es la idea de “Teatralizar la textualidad originaria”, cómo teatralizar lo que está narrativizado. En ese sentido, Sanchis apunta que hay algunos textos narrativos que son más susceptibles de ser teatralizados puesto que en sí mismos ya contienen la dramaticidad en alguno de sus elementos: un conflicto potente, la voz de los personajes dialogada, una narración impersonal en tiempo presente, por ejemplo. Es más difícil en el caso de los textos narrativos que no tienen esa propensión a la teatralidad.

Por otra parte, hay condicionantes, ya en el campo del texto teatral, es decir, en el hecho escénico mismo que pueden detonar operaciones de transposición que afectan el texto dramático. Por ejemplo, el elenco de una compañía determinada para la que se escribe, puede obligar a suprimir o a fusionar personajes; el sitio de la representación: no será lo mismo si se piensa en un teatro a la italiana que en teatro callejero; la estética con la que se quiere trabajar, simbolista, realista, expresionista contemporánea...si el espectáculo debe tener danza y música en vivo. Estos, por supuesto, son condicionantes con los que se cuenta cuando el adaptador realiza un trabajo para una compañía determinada.

Sin embargo, Sanchis deja de lado otro elemento que sin duda alguna puede transponerse o motivar un proceso de adaptación, Genette lo identifica como *Transmotivación* y es una de las operaciones que originan una transformación temática o

semántica con respecto al texto fuente. Este tipo de transformación se relaciona sin duda alguna con el máximo grado de libertad, aquel del que habla Pavis, hacer decir al texto derivado, lo que el texto fuente no dice, pero no en términos de la deconstrucción, es decir mediante relaciones de oposición o yuxtaposición de los sistemas de signos, para generar lecturas polisémicas y distanciadas de la obra, sino para decir exactamente lo contrario a lo que el texto fuente dijo.

Quizá podríamos encontrar que en el acalorado debate por la fidelidad al texto fuente, este tipo de transposición califica claramente como traición, porque ¿Para qué usar un texto para decir precisamente lo contrario a lo que en un principio dijo? Hemos escuchado cientos de veces la sentencia: “hubiese creado una obra nueva”. Pero la riqueza de un tipo de proceso creativo que realiza ese tipo de traslados, está precisamente en poder establecer una relación dialéctica entre la fuente y el derivado.

La transmotivación es planteada por Genette de la siguiente manera: “la interpretación de un acontecimiento por una causa diferente de la que alegaba el hipotexto” (Genette, 1989, p. 409) Esto es la transposición de las motivaciones de los personajes. Y agrega que según el tipo de transposición pueden encontrarse tres formas:

La primera es positiva; consiste en introducir un motivo allí donde el hipotexto no lo implicaba, o, al menos, no indicaba ninguno (...) La segunda es puramente negativa; consiste en suprimir o eludir una motivación original: es la desmotivación (...) La tercera procede por sustitución completa, es decir por un doble movimiento de desmotivación y de (re) motivación (por una motivación nueva): desmotivación + remotivación = transmotivación.” (Genette, 1989, p. 410)

Ahora bien estos tipos de transposición dependen de la respuesta a las preguntas con las que iniciábamos este epígrafe: ¿Por qué? ¿Para qué? Si la respuesta a estas preguntas es por ejemplo, para dar a conocer el autor del texto narrativo, o incluso hacerle un homenaje, las operaciones de transposición serán mínimas en ambos planos: el de la fábula y el del discurso. Incluso prevalecerá la voz del autor del hipotexto y no la del dramaturgo del texto derivado. Nos moveremos en el seguro terreno de la “fidelidad”, lo que no garantiza que de todos modos seamos juzgados. Si en cambio la respuesta es: para hacer una relectura del texto en la que salgan a flote temas que en el texto fuente apenas podían ser intuidos, las operaciones de transposición podrían darse en un mayor grado en ambos planos y

lógicamente la voz del dramaturgo del derivado estaría mucho más presente que la del autor de texto fuente.

Como se ha venido explicando, las operaciones de transposición que tengan lugar dependen de dar respuesta a las preguntas sobre el por qué y el para qué adaptar un texto. Juan Antonio Hormigón habla de dos instancias, o si se quiere de dos miradas sobre el texto fuente, que articuladas concretarían en términos dramáticos la respuesta a estas preguntas. Porque muchas veces el dramaturgo no tiene una respuesta consciente sobre las razones por las cuales acomete una labor de adaptación, y en el afán de “actualizar” un texto puede caer en la banalización del mismo.

Hormigón habla en primera instancia del establecimiento de una lectura contemporánea, es decir, traer los sentidos del texto fuente a la realidad actual, qué se mantiene de aquello de lo cual nos habla el hipotexto, en el momento de su creación, qué ha cambiado, cómo ha cambiado. El autor propone la analogía con la realidad, entendiendo que en esa lectura: “Se trata de ofrecer la historia narrada de modo que esté en condiciones de ser asumida por el público contemporáneo, para que éste pueda establecer analogías entre lo que contempla y su propia realidad” (Hormigón, 2014, p. 34-35) y complementa su propuesta con el significado que la RAE da sobre la palabra analogía: “Relación de semejanza entre cosas distintas” y “Razonamiento basado en la existencia de atributos semejantes en seres o cosas diferentes”. Es interesante que esta propuesta sobre la analogía pone de relieve aquella obviedad de la que hablábamos: el segundo texto no es igual al primero, son dos cosas diferentes pero que comparten algunos atributos semejantes.

La segunda mirada busca establecer un núcleo de convicción dramática: “que explica la razón profunda de nuestra lectura selectiva y de nuestro compromiso con ella. Igualmente establece los subrayados analógicos contemporáneos” (Hormigón, 1989), en palabras de López Antuñano es “la intención que mueve al director a realizar la puesta en escena” (López, 2012). Es importante subrayar que esta segunda mirada articula expresión y contenido. Atañe tanto a lo que se quiere decir como a la forma dramática o teatral en la cual se quiere decir.

3.3 García Márquez-Realismo Mágico y Teatro

El realismo mágico es la categoría en la que se suele ubicar un tipo de expresión artística en la cual los límites entre la realidad y la fantasía son franqueados: “El realismo mágico linda con la fantasía, y, en todo caso, consiste en ofrecer una realidad real transformada en realidad mágica, en magia, es decir, en algo supuestamente sobrenatural.” (Márquez A. en Borrero, 2010, p. 53) Esta definición implica que no hay realmente un hecho fantástico sino que el hecho es percibido de esa manera por quienes son testigos o participes del mismo.

En el género narrativo García Márquez es considerado el máximo exponente de esta corriente literaria y las estrategias que generalmente utiliza para moldear esa percepción fantástica de la realidad se encuentran en el plano narrativo, es decir, como un discurso del narrador que se construye alrededor de la utilización de la hipérbole.

En ese sentido la mayor dificultad al realizar la adaptación de la obra garciamarquiana reside precisamente en trasladar las marcas textuales hiperbólicas del plano de la narración al plano del discurso dramático, cómo volver imagen teatral la palabra.

Sin embargo, esta dificultad no ha detenido a los dramaturgos para recurrir a la obra del escritor colombiano, su importancia lo ha hecho un semillero de textos teatrales a lo largo del continente americano.

Viviescas identifica dos impactos del novelista en el teatro colombiano:

(1) en primer lugar, por las adaptaciones y dramatizaciones a las que ha dado lugar su obra, fruto del trabajo de autores teatrales colombianos como Miguel Torres, Juan Monsalve y Sergio González del Teatro Acto Latino, Jorge Alí Triana y Santiago García y el Teatro La Candelaria. (2) En segundo lugar, más determinante, por las transformaciones y orientaciones que la lectura de la obra de García Márquez introduce en la escritura de otros autores como Enrique Buenaventura y José Manuel Freidel. (Viviescas, 2007, p. 122).

Para el investigador antioqueño: “(...) la plenitud de la escritura de Cien años de soledad se logra por la articulación que el texto realiza de un sentido de la desmesura en la configuración del mundo de ficción.” (Viviescas, 2007, p. 123).

El investigador señala la desmesura en una especie de condensación exagerada de las categorías de espacio y tiempo: “Esta concentración espacial se redunda en la pieza en la concentración del pueblo en la casa de los Buendía.” (Viviescas, 2007, p. 126). Y concluye

que gracias a esto el espacio se configura como un “espejo hablado”, como que el lector se va descubriendo en ese presente de la narración a medida que esta va sucediendo.

Sobre el tiempo Viviescas señala el retorno hacia un tiempo mítico, del origen de las circunstancias actuales, en ese sentido poblado por personajes arquetípicos. El tratamiento de este elemento es a menudo circular, logrando que el principio y el final se muerdan la cola, uno como espejo del otro, en la producción de una sensación de desesperanza sobre las generaciones futuras.

En el segundo lugar de la relación de García Márquez con el teatro, Viviescas señala el establecimiento de analogías u homologías con la obra de escritor colombiano en el planteamiento del tema y en el tratamiento del mismo, podríamos precisar en este sentido, la obra del escritor como un semillero, no de historias, sino de temas y puntos de vista sobre los mismos.

A continuación se presenta un cuadro en el que se puede observar las adaptaciones que sobre la obra de García Márquez se han realizado para teatro. Incluimos los dos lugares de la relación que establece Viviescas, por considerar como ya se ha explicado en el capítulo anterior que la analogía es también un camino para la adaptación.

No.	Texto narrativo	Texto Dramático	Autor
1.	<i>Cien años de soledad</i>	<i>La reconstrucción</i>	E. Buenaventura
2.		<i>La huelga</i>	S. Ospina
3.		<i>El sol subterráneo</i>	J.A. Niño
4.		<i>Desenredando</i>	J. M. Freidel
5.		<i>Memoria y olvido de Úrsula Iguarán</i>	Juan Carlos Moyano
6.		<i>Sobre- Vivientes</i>	Misael Torres- Mérida Urquia
7.		<i>Los desplazados</i> <i>Sobre-vivientes</i> <i>Memoria de Úrsula Iguarán</i>	Misael Torres
8.		<i>La casa</i>	Fundación Iberoamericana de teatro
9.		<i>Maconda-Galería de personajes</i>	Carlos Alberto Sánchez
10.		<i>Otra vez un extraño ha llegado a nuestros predios</i>	Luis Alberto García y Enrique Pulecio
11.	<i>La cándida Eréndira y su abuela desalmada</i>	<i>La cándida Eréndira y su abuela desalmada</i>	M. Torres
12.		<i>La cándida Eréndira y su abuela desalmada</i>	J. A. Triana y Carlos José Reyes
13.	<i>Blacamán el bueno vendedor de milagros</i>	<i>Blacamán el bueno vendedor de milagros</i>	J. Monsalve S. González
14.		<i>Blacamán el malo</i>	Álvaro Campos Hernández
15.	<i>Crónica de una muerte anunciada</i>	<i>La raya</i>	La Candelaria
16.		<i>Crónica de una muerte anunciada</i>	F. Rubiano
		<i>Crónica de una muerte anunciada</i>	Teatro Espressivo

17.	<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	M. Rein
18.		<i>El coronel no tiene quien le escriba</i>	J. Curi
19.	<i>Un señor muy viejo con unas alas enormes</i>	<i>Un señor muy viejo con unas alas enormes</i>	Purisai Duiraisami Kannappa Thambiran Theru Kothu Manram de Tamil Nadu, y Mapa Teatro
20.		<i>Un señor muy viejo con unas alas enormes</i>	Camilo Cuervo Saavedra
21.		<i>Un señor muy viejo con unas alas enormes</i>	Dario Moreu Insignares
22.	<i>Los funerales de la mama grande</i>	<i>El entierro</i>	Enrique Buenaventura
23.		<i>Los funerales de la mama grande</i>	Álvaro Campos Hernández
24.	<i>El ahogado más hermoso del mundo</i>	<i>El ahogado más hermoso del mundo</i>	Ileana Solis
25.		<i>El ahogado más hermoso del mundo</i>	C. Acevedo
26.	<i>Alguien desordena estas rosas</i>	<i>La mujer de las rosas</i>	Farley Velásquez Héctor Lorza
27.	<i>Un día de estos</i> <i>Un día después del sábado</i> <i>Los funerales de la mama grande</i> <i>La prodigiosa tarde de Baltazar</i>	<i>Cuatro cuentos sobre Macondo</i>	Carlos José Reyes
28.	<i>Un día de estos</i>	<i>Un día de estos</i>	Eutiquio Leal
29.	<i>La hojarasca</i> <i>La mala hora</i>	<i>El pueblo</i>	Antonieta Mercuri
30.	<i>La noche de los alcaravanes</i>	<i>La noche de los alcaravanes</i>	Gustavo Cañas
31.		<i>La noche de los alcaravanes</i>	Edgar Miguel Bello
32.	<i>El coronel no tiene quien le escriba</i> <i>Memoria de mis putas tristes</i>	<i>El coronel no tiene quien le escriba cercado por la memoria de mis putas tristes</i>	Eddy Armando

-Tabla 1: Adaptaciones de textos narrativos de Gabriel García Márquez a teatro-

Y para terminar este capítulo sobre la relación del autor colombiano y el teatro es necesario mencionar la única pieza teatral que escribió: *Diatriba de amor contra un hombre sentado* representada numerosas veces.

Sin duda alguna la narrativa garciamarquiana entra a jugar un importante papel en el desarrollo del movimiento del Nuevo Teatro, no solo en Colombia, sino también en Latinoamérica, este movimiento, en la búsqueda incesante de una dramaturgia propia, que hablara de las incertidumbres e imaginarios de los latinoamericanos, encontró en el universo mítico de Macondo y en la narrativa de García un espejo en el cual reflejarse, en el cual reflejarnos.

4. Traslado de un texto narrativo a un texto dramático

Esta parte se divide en cinco epígrafes en los cuales se podrá observar el proceso de traslado de un texto narrativo a un texto dramático.

En el primer epígrafe se realizará el análisis del cuento con el objetivo de comprender y evidenciar las estructuras interna y externa del mismo. El análisis arrojará el entramado de signos a través del cual se construye el sentido de *El ahogado más hermoso del mundo*.

El segundo, analiza las estrategias discursivas empleadas por García Márquez con el objetivo de tener presentes los mecanismos utilizados desde la narrativa para instalarse en el Realismo Mágico.

El tercero, establece una conexión semántica con el contexto del cuál surge el texto narrativo y el contexto al cual se dirige el texto derivado. Responde a la pregunta de la cual se parte al decidir realizar la transposición de un género a otro, qué se quiere contar que no esté ya dicho en el texto fuente, o por qué aun es pertinente contar eso mismo.

El cuarto, ya no indaga en el qué, sino en el cómo, cuál será el acento teatral, qué reglas o límites, o en qué aspectos de la teatralidad se quiere indagar con este texto derivado.

Y por último, el quinto epígrafe que es el que evidencia cuáles serían las operaciones de traslado, quitar, poner, enfatizar para poder decir aquello que en la analogía con la realidad se ha decidido decir y que aquellas operaciones de traslado respondan al cómo que se ha determinado en el núcleo de convicción dramática.

4.1 Análisis estructural del texto narrativo.

4.1.1 Argumento

El ahogado más hermoso del mundo cuenta la historia de un muerto que llega por el mar a una comunidad. Mientras las mujeres lo arreglan para ser enterrado, los hombres buscan en pueblos vecinos si el muerto es de ellos. En medio de los arreglos para el funeral, las mujeres imaginan a quién debía pertenecer ese cuerpo descomunal que no se deja vestir, que no resiste en cama o mesa alguna. Terminan por ponerle un nombre y atribuirle una historia en su propio pueblo. Lo hacen suyo. Cuando los hombres llegan con la noticia de que el muerto no pertenece a nadie. Las mujeres se alegran y disponen todo para enterrarlo

como uno de la comunidad. Los hombres no entienden qué sucede y se oponen, solo quieren enterrar rápidamente al muerto. Finalmente al ver su rostro se compadecen de él y terminan por adoptar las actitudes de las mujeres, por darle una familia. A través de Esteban todo el pueblo se convierte en pariente. Su funeral es el más concurrido y hermoso que jamás haya existido. Finalmente lo lanzan al mar como era costumbre con sus muertos, en un pueblo en el que el viento desentierra los muertos, pero a él lo lanzan sin una piedra que lo ate al fondo, para que pueda volver cuando quiera. Cuando el cuerpo cae al mar, los hombres y mujeres del pueblo se dan cuenta que no volverán a ser los mismos.

4.1.2 Fábula

En su *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Pavis dice que la Fábula “(...) corresponde al griego *Mythos*” y que “designa «la serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra»” (1990, p. 210). De igual manera Sanchis advierte que “La utilización por parte del teatro desde sus orígenes de textos narrativos se basa, fundamentalmente, en lo que yo llamaría *dramatización de la fábula*” y especifica que en el nivel de la fábula se encuentran: “- la secuencia de acontecimientos, los personajes, sus acciones, los lugares de la acción y las secuencias temporales-” (2012, p. 46). Para concretar, José Ramón Fernández explica el concepto así: “La fábula pasa de ser a lo largo del tiempo el asunto de la obra (lo que entenderíamos como la historia en que se basa la obra); el conjunto de las acciones; la estructura de la narración...” (Fernández, 2014, p. 14).

En ese sentido la secuencia de acontecimientos en el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* se da de la siguiente manera:

- Los niños divisan algo en el mar
- Los niños descubren el ahogado.
- Los niños juegan con el cadáver.
- Un hombre del pueblo ve lo que los niños hacen y avisa al pueblo.
- Los hombres cargan el cuerpo que pesa demasiado
- El ahogado es llevado a la casa más cercana
- Los hombres creen que el ahogado tal vez sigue creciendo después de muerto.
- Los hombres se dan cuenta que el ahogado no es del pueblo, porque ellos están completos.
- Descripción de la vida en el pueblo antes de la llegada del ahogado.

- Los hombres no salen a trabajar esa noche, van a preguntar a los pueblos vecinos si el ahogado es de ellos.
- Las mujeres limpian el muerto y a través de los signos en su cuerpo van conjeturando de dónde viene, quién es.
- Las mujeres buscan cómo vestir y velar a este hombre tan desmesurado.
- El tiempo climático cambia con la llegada del muerto.
- Las mujeres imaginan cómo habría sido la vida del muerto si fuera del pueblo.
- Las mujeres repudian a sus maridos por no llegar a compararse con el muerto.
- El cuerpo del muerto rechaza las prendas de vestir que le han puesto. Nada le queda.
- El clima se apacigua cuando le ponen nombre al muerto.
- El muerto despierta lástima en las mujeres al verlo tirado en el piso, sin posibilidad de un funeral decente debido a la desmesura de su cuerpo.
- Las mujeres cambian la visión heroica que tenían del muerto por la de que era infeliz a causa de la desmesura de su cuerpo.
- Las mujeres lloran al muerto como si fuera uno de los suyos.
- Los hombres regresan con la noticia de que el muerto no es de ningún pueblo vecino.
- Las mujeres se regocijan porque pueden hacer el funeral como si fuera suyo.
- Los hombres quieren poner fin cuanto antes a la situación y lanzar al muerto por el acantilado.
- Las mujeres dificultan la tarea de los hombres.
- Una de las mujeres descorre el pañuelo del cadáver y lo deja ver a los hombres.
- Los hombres se conmueven y también lloran a Esteban.
- El ahogado habla sobre su situación en la muerte.
- Se realizan los funerales del ahogado.
- El pueblo no resiste enterrarlo huérfano y le arman una familia.
- El funeral es muy concurrido y hay tal muchedumbre que su llanto se escucha mar adentro.
- Los marineros que escuchan el llanto a lo lejos escuchan un lamento sobrehumano y pierden el rumbo, uno se amarra al palo mayor para no tirarse al mar.

- En la procesión, los habitantes del pueblo toman conciencia de que Esteban es demasiado grande para el pueblo o de que ellos son muy pequeños o poca cosa para él.
- Lanzan el cuerpo al mar sin atarlo a una piedra para que el ahogado regrese cuando quiera.
- El pueblo se siente incompleto sin Esteban.
- Se proponen ser mejores, ser otros para hacerle justicia al recuerdo de su muerto.

Sobre la fábula también podríamos identificar que se encuentra estructurada en planteamiento, conflicto y desenlace:

Planteamiento	Conflictos	Desenlace
Los niños encuentran al ahogado. El pueblo debe encontrar de quién es el muerto o hacerse cargo de él.	El muerto no tiene dueño. Las mujeres quieren apropiárselo y los hombres quieren salir cuanto antes de él.	Los hombres se apiadan del muerto y finalmente le hacen los funerales más concurridos y fastuosos.

-Tabla 2: Estructura narrativa-

4.1.3 Tema y subtemas

4.1.3.1 Tema:

Para definir el tema recurriremos al concepto de Pavis en su *Diccionario* según el cual el tema es asimilable a la idea central de la obra.

Para determinar el tema y los subtemas o motivos del cuento atenderemos también el comentario del autor antes citado en cuanto a que: “Cada autor rastrea una infinidad de temas en el texto y en la escena; lo importante es organizarlos jerárquicamente y extraer la resultante o tema general” (Pavis, 1990, p. 498).

El ahogado más hermoso del mundo tiene como tema la transformación de una comunidad a raíz de la irrupción de un elemento extraño a ella. El cuento plantea un estado inicial de las cosas, de las tradiciones y de las edificaciones y conforme se va desarrollando la historia, ese estado inicial va reclamando sus modificaciones debido a la presencia de ese elemento extraño.

Las transformaciones de la tradición podemos observarlas en el hecho de lanzar al ahogado al acantilado sin una piedra, para que regrese, mientras que antes todos los lanzados debían estar atados a su piedra, la asignación de un padre, de una madre, de una familia, que no es la biológica y que termina emparentando a todo el pueblo entre sí.

En cuanto a las edificaciones observamos la intención de que después del entierro del ahogado se deben reconstruir sus casas y sus enceres, deben ser más grandes para que el “recuerdo de Esteban” pueda entrar sin problemas.

Así, el elemento extraño, el ahogado, funciona como un distanciador de sí mismos que les permite acceder a otra interpretación de sus propias vidas en el pueblo. Solo al ver que hay un otro que es más alto que ellos mismos, más fuerte, les permite tener conciencia de que ellos mismos, o en el caso de las mujeres, de que sus maridos son bajos y débiles. Mientras estuvieron solos no pudieron “compararse” con nadie más, todo era a su medida, cuando llega el ahogado, tienen un punto de referencia que les parece mejor que el propio, de pronto todo debe estar a la medida del ahogado y no a la de ellos.

En el cuento García Márquez centra la evidencia de ese estado inferior del pueblo con respecto al ahogado, a través de la medida, de las dimensiones físicas del mismo. Sin embargo, estas dimensiones físicas se convierten también en carencias a nivel emocional: “hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado” (García, 2015, p. 30). Como si lo físico fuese la exteriorización de lo interior: cuerpo grande, sueños grandes, o el cuerpo del ahogado como una parte del lecho marino, fértil, viril, en contraposición con la aridez del pueblo al que llega.

4.3.1.2 Subtemas:

La identidad

García Márquez trabaja el tema de la identidad a través de varias secuencias narrativas. En la primera se observa cómo el físico del ahogado es el principal atributo de su identidad, es un cuerpo que habla por sí solo:

Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento. No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación. (García, 2015, p. 29)

El autor construye la identidad de los hombres del pueblo en contraste con lo que el físico del ahogado revela sobre sí mismo. En ese sentido son las mujeres quienes dibujan la identidad de *sus* hombres y terminan poniéndolos por debajo del extranjero.

Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche, y terminaron por repudiarlos

en el fondo de sus corazones como los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra. (García, 2015, p. 31)

En la siguiente secuencia narrativa la identidad se construye a partir del nombre. El ahogado debe tener un nombre. Esta secuencia es importante en cuanto a que conecta con la necesidad de conocer la identidad del muerto para realizar un buen funeral, para generar un vínculo emocional con él. Si el ahogado no tiene nombre, es un anónimo, no importa quién haya sido, es un muerto más. Pero al nombrarlo se particulariza, se vuelve alguien: “Tiene cara de llamarse Esteban. Era verdad. A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprender que no podía tener otro nombre” (García, 2015, p. 31).

Ahora bien, el muerto, su físico, parecía tan imponente que quizá “Esteban” no le hacía justicia, porque quién era Esteban, un cualquiera como ellos, entonces albergan la posibilidad de que se llame de otra manera, como un héroe:

Las más porfiadas, que eran las más jóvenes, se mantuvieron con la ilusión de que al ponerle la ropa, tendido entre flores y con unos zapatos de charol, pudiera llamarse Lautaro. Pero fue una ilusión vana. El lienzo resultó escaso, los pantalones mal cortados y peor cosidos le quedaron estrechos, y las fuerzas ocultas de su corazón hacían saltar los botones de la camisa. (García, 2015, p. 31)

Se concreta el tema de la identidad con el de las apariencias, el hábito hace al monje, y como el cuerpo rechazó la ropa, el muerto no alcanzó a ser un héroe, si lo hubiese sido habría quedado bien vestido y no mal compuesto.

Luego es el propio muerto el que se introduce en el discurso del narrador y borra la idea, que ha comenzado a prosperar, de que Esteban era un bobo grande, para reconstruirse él mismo como un hombre que no se reconoce en la muerte:

En serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo. (García, 2015, p. 33)

Finalmente la identidad del ahogado se termina de construir a través de la adjudicación de una familia, que termina siendo todo el pueblo, y el ahogado debe resignarse a ser ese que los habitantes de ese pueblo al que llegó quieren que sea: “pero Esteban solamente podía ser uno en el mundo, y allí estaba tirado como un sáballo, sin botines, con unos pantalones de sietemesino y esas uñas rocallosas que sólo podían cortarse a cuchillo” (García, 2015, p. 33).

Otro aspecto interesante sobre el tema de la identidad del ahogado, es el que ataña a las posibilidades de su nombre, ese mismo cuerpo desmesurado sugiere que el hombre que fue debió haber realizado grandes hazañas, sin embargo estas hazañas están vinculadas todas a los nombres de hombres que lucharon en contra de una hegemonía establecida, en el caso de Esteban un asunto religioso, en el de Lautaro la lucha por la libertad del pueblo Mapuche en el contexto de la conquista española de América Latina, y en el de Sir Walter Raleigh también en la lucha por desplazar el dominio español del sur del continente americano. Todos estos hombres, personajes históricos por demás, fueron héroes para algunos y villanos o rebeldes para otros, y los tres murieron a manos de la justicia del bando rival. En ese sentido, el ahogado tiene para las mujeres que lo nombran en primera instancia, la identidad de un alguien que se enfrenta al orden establecido y que lucha por los intereses de los oprimidos. Se deciden quizá por el héroe bíblico puesto que la emancipación que vive el pueblo, a través de la llegada del ahogado, tiene un carácter más íntimo, espiritual o de conciencia, que tiene la promesa de verse reflejado en lo social.

La comunidad:

García habla de un contexto en el cual los habitantes del pueblo son tan pocos que no tienen que recurrir a sistemas burocráticos y complejos de identificación: “No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno (...) Así que cuando encontraron al ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos” (2015, p. 29). Está en esta secuencia inmersa la idea del cuidado entre sí, del conocimiento y reconocimiento del otro sin más medio que el contacto humano. Lo anterior se hace posible porque es un pueblo pequeño.

También presenta la idea de comunidad en el sentido en que los trabajos y roles (femeninos y masculinos) están perfectamente delimitados, son claros y no hay oposición, cada género se dedica a lo suyo: “Mientras los hombres averiguaban si no faltaba alguien en los pueblos vecinos las mujeres se quedaron cuidando al ahogado” (García, 2015, p. 29).

La comunidad toma decisiones en conjunto, no hay alguien que se apropie del muerto o que decida sobre él, es la comunidad quien decide. Aunque no existe una secuencia narrativa en la que explice esta idea de la comunidad, sí está presente en la tercera persona plural con la que el narrador como estrategia discursiva, cuenta la historia. Los siguientes fragmentos dan cuenta de ello: “No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para

darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlo jamás” (García, 2015, p. 30) y “A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se le hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí” (García, 2015, p. 34).

Roles femenino y masculino:

Ahora bien, la vida en comunidad funciona porque cada quien sabe qué tiene que hacer. En ese sentido las tareas están dividas según los roles femenino o masculino. Es tarea de las mujeres ocuparse de la limpieza y el arreglo del muerto, de los hombres aquello que implica la fuerza y el buscar en otros pueblos a quién pertenece el muerto.

Existe una importante tarea en el rol femenino que es construida en el cuento a través de la imaginación de las mujeres, como lo es la de entregarle la identidad al hombre. Son ellas quienes se encargan de hacer suyo a ese ahogado, de nombrarlo, de darle una historia. Son ellas las encargadas de generar la empatía con ese desconocido, de llorarlo como a uno de los suyos. Son ellas quienes tienen la capacidad de ponerse en los zapatos del otro y de imaginar la vida que podría haber llevado alguien con un cuerpo como el del ahogado: “Fue entonces cuando comprendieron cuánto debió haber sido de infeliz con aquel cuerpo descomunal, si hasta después de muerto le estorbaba” (García, 2015, p. 31).

Para los hombres el muerto no es más que una tarea que no les corresponde, es algo ajeno, algo que así como entró en sus vidas debe salir y cuánto antes, mejor. No tienen la necesidad de nombrarlo, no son ellos quienes construyen imaginarios sobre él. Solo cuando pueden verlo a través de los ojos de las mujeres es que Esteban se convierte en uno de ellos.

Empatía:

Pero ¿cómo es que un muerto ajeno logra tener un nombre y una familia en la comunidad?

El muerto se hace querido a través de la generación de la empatía, primero en las mujeres, luego en los hombres. Cuando el muerto es tan extraordinario, tan magnífico, tan descomunal, genera desconcierto, asombro, pero no empatía, todavía les es ajeno, les ha permitido a las mujeres diferenciar entre los suyos y los otros, pero sigue siendo extraño. Solo cuando cubren su rostro con un pañuelo y de alguna manera con ese simple gesto borran su identidad, muere otra vez aquel hombre descomunal, para volverse uno de los suyos.

Detrás del pañuelo, el muerto luce como cualquier otro, como podría lucir uno de los suyos: “Más tarde, cuando le taparon la cara con un pañuelo para que no le molestara la luz, lo vieron tan muerto para siempre, tan indefenso, tan parecido a sus hombres” (García, 2015, p. 32). Por el contrario para los hombres, es necesario quitarle el pañuelo, para hacerlo suyo, para hacerlo Esteban, uno más del pueblo: “Una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia, le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento. Era Esteban” (García, 2015, p. 33).

Logra el muerto hacer que los otros se identifiquen con él, se compadezcan de ese pobre hombre, sin nombre, sin familia, que ha tenido que acudir a la caridad no solo material sino también afectiva para ser enterrado, no como un N.N cualquiera sino como un hombre que deja tras de sí una historia y otras vidas.

Este giro narrativo de la percepción distanciada hasta la empatía por el ahogado, es importante puesto que supone el camino a seguir en el tratamiento con el muerto.

Adrián Pradier define el concepto de la siguiente manera:

(...) capacidad del espectador, de naturaleza automática (Mehrabian & Epstein, 1972, p. 525-543), fundada en la focalización perceptiva y/o articulada desde la imaginación (Preston & De Waal, 2002, p. 232-242), mediante la cual se forja una «figura» o «imagen» de las pasiones del «otro» (Moya-Albiol, Herrero & Bernal, 2010, p. 89) (...) a partir de diversas claves significativas, cuyo reconocimiento sirve de base cognitiva para responder ante ellas de forma afectiva y/o intelectiva, pero, en cualquier caso, siempre desde la alteridad. (Pradier, 2014, p. 32)

De la anterior definición se destaca que la capacidad está instalada en la imaginación del receptor, en este caso, las mujeres primero y luego los hombres. La imaginación funciona como un mecanismo que les permite comprender el estado de abandono y soledad en la que se encuentra el ahogado. Es por esa comprensión que no se deciden a enterrarlo huérfano, que lo lloran, que lo lanzan al mar sin la piedra para que vuelva cuando quiera, es por esa comprensión que le hacen unos funerales y lo nombran, sin la empatía, el muerto no habría tenido una ceremonia, ni flores, habría sido arrojado al mar sin más.

El extranjerismo

Este subtema se presenta en la medida en que el ahogado viene de “mares remotos” y como agente externo a la comunidad tiene marcadas diferencias físicas con respecto a los habitantes del pueblo. De una manera curiosa lo bueno es lo que viene de fuera, no lo que

hay dentro. Las mujeres habrían podido pensar que justamente el ahogado es el que estaba mal y no sus hombres. Y cuando deciden que era infeliz a causa de su desmesura, tampoco se libran como comunidad pues imaginan que la infelicidad estaba dada precisamente por la incapacidad de los suyos de ofrecer a ese ser un lugar digno para vivir y aún más la imposibilidad de la comunidad de generar la empatía para con Esteban, del cual se burlan, en vez de compadecerse de él.

Este subtema conecta con el imaginario latinoamericano de que todo lo de fuera es mejor, ignorando o incluso menoscambiando el sistema de valores y creencias propios para tratar de ser o encajar en los modelos europeos o gringos.

De alguna manera García nos deja entrever que sus sueños ya no serán estrechos, esto quiere decir que la apertura de la conciencia del pueblo, el deseo de pasar de ser un lugar de nadie, a ser un lugar reconocido y visitado gracias al paso de Esteban por el pueblo marca el fin de la vida sencilla y tranquila de la comunidad para ir tras el progreso, porque “se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados” (García, 2015, p. 34) para poder llegar a ese futuro en el que “el sol brilla tanto que no saben hacia dónde girar los girasoles” (García, 2015, p. 35.)

4.1.4 Personajes

En el cuento de García Márquez existen varios personajes colectivos: los niños, los hombres, las mujeres, las mujeres jóvenes, y algunos que dentro de estos colectivos se individualizan como el hombre que encuentra a los niños y la mujer vieja, el marinero, la madre, el padre. Sin embargo, se puede decir que los personajes principales del cuento son el cuerpo del ahogado y el pueblo.

Sobre el pueblo podemos decir que es un personaje debido a que tanto sus características físicas como las relaciones interpersonales que se establecen en él, condicionan las acciones que se realizan así como las decisiones que se toman respecto del ahogado.

En primer lugar, el pueblo es un lugar costero, tiene playa y acantilados. Esta frontera natural extiende sus horizontes hasta lugares lejanos. Sin embargo, parece no tener puerto, es decir que esa conexión con lugares remotos se da por casualidad, con lo que el mar les arroja. Por otra parte, hacia el interior hay otros pueblos, más o menos cercanos, pues los hombres utilizan el tiempo de la noche para ir y volver con noticias sobre el ahogado.

En segundo lugar es un pueblo árido, desértico, en el que el viento arremete con tanta fuerza que: “La tierra era tan escasa, que las madres andaban siempre con el temor de que el viento se llevara a los niños, y a los pocos muertos que les iban causando los años tenían que tirarlos en los acantilados” (García, 2015, p, 30). Esa aridez no solo se entiende físicamente, es como si las aspiraciones y sueños de sus habitantes tuvieran las mismas condiciones estériles del suelo que pisan: “(...) hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado” (García, 2015, p, 34).

En tercer lugar es un pueblo pequeño, en el que todos se conocen y en el cual el sentido de comunidad está muy arraigado, tal y como lo veíamos en los subtemas.

El otro personaje es el muerto, su cuerpo, más exactamente, a través de los signos que este presenta, las mujeres caracterizan al ahogado, o mejor a su cuerpo. Como personaje el cuerpo es grande, pesado, su rostro altivo, alto, fuerte, viril. El cuerpo venía de océanos remotos, traía vegetación de otros mares. Ejerce fascinación sobre las mujeres quienes creen que gracias a su desproporción, podría tener la fuerza de un héroe, hacer lo que ningún otro hombre podría:

Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo, su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro, y su mujer habría sido la más feliz. Pensaban que habría tenido tanta autoridad que hubiera sacado los peces del mar con sólo llamarlos por sus nombres, y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados. (García, 2015, p. 31)

El cuerpo como personaje parece resistirse a ser enterrado, o a ser velado:

No encontraron en el pueblo una cama bastante grande para tenderlo ni una mesa bastante sólida para velarlo. No le vinieron los pantalones de fiesta de los hombres más altos, ni las camisas dominicales de los más corpulentos, ni los zapatos del mejor plantado. (García, 2015, p. 30)

Y “El lienzo resultó escaso, los pantalones mal cortados y peor cosidos le quedaron estrechos, y las fuerzas ocultas de su corazón hacían saltar los botones de la camisa” (García, 2015, p, 31).

Estas dimensiones desmesuradas que tenían a las mujeres *fascinadas* finalmente hacen que el cuerpo, ahora con nombre, no despierte más la idea de un superhombre, sino

contrariamente la de un *bobo grande*. Ese rechazo del cuerpo a ser sostenido por una cama, por una mesa, para ser velado, y su acomodación en el vulgar suelo, hacen que las mujeres re caractericen a su huésped y sientan pena por él. Como si el mundo no estuviese echo a la medida de un hombre como él.

Por otra parte, el cuerpo no hace justicia a la vida del ahogado, él mismo no se reconoce en ese pedazo de *fiambre*. El ahogado está abochornado por su suerte en la muerte.

Finalmente persiste la incógnita sobre la identidad del ahogado, quién era en realidad, cómo murió.

En cuanto a las estrategias narrativas para caracterizar estos personajes se encuentra como recurso el narrador omnisciente y omnipresente que sabe los pensamientos de los personajes. Solo en contadas ocasiones escuchamos la voz de alguno de los personajes, por ejemplo cuando nombran al ahogado o cuando se alegran porque pueden quedarse con el muerto.

Destaca la cesión de voz por parte del narrador para dejar oír la voz del personaje del ahogado, sin embargo al no tener una marca textual explícita se tiende a confundir con la voz del narrador, como si el ahogado se entrometiera sin permiso en la narración y luego fuese expulsado sin más:

Bastó con que le quitaran el pañuelo de la cara para darse cuenta de que estaba avergonzado, de que no tenía la culpa de ser tan grande, ni tan pesado ni tan hermoso, y si hubiera sabido que aquello iba a suceder habría buscado un lugar más discreto para ahogarse, en serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo. Había tanta verdad² en su modo de estar, que hasta los hombres más suspicaces (...) (García, 2015, p. 32)

O como si el ahogado fuese el mismo narrador, distanciándose de su propia historia.

Sobre los personajes colectivos señalados en el primer párrafo, tienen según su relación con el cuerpo del ahogado diferentes niveles de conciencia:

Los niños: estos son los que descubren el cuerpo, su nivel de conciencia con respecto a lo que este representa es nulo, la imaginación de los niños es aquella que les permite darle un lugar conocido en su pequeño mundo a ese elemento extraño que arriba a sus vidas. En

² El subrayado es para mostrar la cesión de voz en la narración y el retorno de la voz del narrador.

un principio era un barco enemigo ¿de quién? O qué fuerzas representa ese barco enemigo, no es claro. Luego fue una ballena y finalmente un ahogado.

Sin embargo, este personaje colectivo representa un grado cero de conciencia con respecto a la muerte, saben que es un ahogado, pero la manera de relacionarse con él revela que no tienen mayor conciencia sobre la muerte o sobre el respeto que se debe tener con el cuerpo de un muerto. Explicable quizás porque en una comunidad tan pequeña como la que nos presenta García Márquez y en tiempos de paz, es difícil que haya una gran actividad funeraria, quizás es el primer muerto que los niños ven.

Las mujeres son otro colectivo, que suele presentarse como un todo en los anteriores análisis del cuento, pero se distingue una diferencia en el modo de relacionarse con el ahogado según sean viejas o jóvenes.

Las jóvenes quisieran que el muerto fuese un libertador político, un Lautaro, esto indica de alguna manera su insatisfacción con el orden establecido, pues sino porque querían ser libertadas, de qué o de quién. También es una de ellas la primera en empezar a llorar, el apasionamiento de la juventud, la frustración de un sueño.

En cambio las viejas, más sosegadas, más resignadas, más preocupadas por la otra vida que por esta, desean que el ahogado sea un libertador espiritual, quizás es por esto que la vieja lo nombra Esteban. También destaca el hecho de que sea una de ellas la que decide nombrarlo, como si la sabiduría que le otorgan los años la alertara sobre el sin sentido de preparar un muerto anónimo, como si al darle un nombre al extraño, sin importar si es el que le pertenece o no, las acciones de ellas mismas de repente se cargaran de significado y de trascendencia.

Ambos grupos de mujeres conforman el personaje colectivo, ambos grupos sienten una extraña fascinación por la desproporción del ahogado, todo el colectivo lo compara en secreto con sus hombres, saliendo estos perdedores.

La relación de este colectivo con el ahogado, también se establece mediante la imaginación, pero esta imaginación tiene muchos más referentes que la de los niños, es una imaginación sensible, espiritual, es la que les permite en primera instancia generar empatía con el ahogado.

En cambio el colectivo de los hombres, genera una relación práctica y objetiva con el muerto. En un comienzo solo representa para ellos un problema que tiene que ser resuelto de

alguna u otra manera, como no es uno de ellos hay que buscar de dónde es y cómo no le encuentran dueño, quieren deshacerse del problema cuánto antes. Es a través de los ojos de las mujeres que los hombres son capaces de establecer otro tipo de relación con el ahogado, y dan paso a la imaginación para generar la empatía.

Hay en los tres colectivos un paso de una especie de ignorancia con respecto de aquel cuerpo, a un estado de conciencia sobre él que al mismo tiempo les genera una conciencia sobre ellos mismos.

4.1.5 Espacio

Sobre el espacio del cuento, se puede identificar el siguiente recorrido: Mar- playa – casa – camino al acantilado – acantilado – mar.

En este trasegar del ahogado, se puede identificar también un viaje desde un espacio abierto (mar-playa) hasta un espacio cerrado (casa) para regresar a uno abierto (camino al acantilado- acantilado- mar).

De la misma manera podríamos interpretar los espacios por los que transita el cuerpo como de lo público-social a lo privado-intimo. En el sentido en que el cuento hace una focalización en la casa más cercana y allí se desarrollan la mayor parte de las acciones de la historia, pero dichas acciones guardan una correspondencia con la intimidad, las mujeres lo limpian, lo visten, lo lloran, para luego regresar a un espacio más público que termina por resignificar las calles del pueblo.

Tiene este recorrido una connotación religiosa, de ritual, de sacrificio, la procesión con el muerto, el lanzamiento al mar, el llanto. Esteban tenía que llegar a ese lugar para hacerles ver la necesidad de redimensionar su propio pueblo, sus vidas.

4.1.6 Tiempo

En el cuento transcurren cerca de 24 horas desde que el cuerpo aparece el miércoles en la tarde y concluye el jueves en la mañana cuando devuelven el cuerpo al mar.

También podemos analizar el tiempo climático, de especial relevancia en este cuento.

Con la llegada del muerto, el viento, azota con más fuerza que nunca al pueblo:

Mientras cosían sentadas en círculo, contemplando el cadáver entre puntada y puntada, les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto. (García, 2015, p. 30)

Y solo cuando las mujeres nombran al muerto, el viento cesa y da calma al lugar: “Después de la media noche se adelgazaron los silbidos del viento y el mar cayó en el sopor del miércoles. El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban” (García, 2015, p, 31-32).

4.1.7 Segmentación del Texto fuente.

José Gabriel López Antuñano, señala al respecto:

En este esquema, resulta de utilidad hacer un breve enunciado del **segmento**, definirlo con un titular (por ejemplo, «La reina siente celos por los coqueteos del rey»), nombrar los personajes que están presentes, intervengan o no, el tiempo (cuándo ocurre el suceso) y el lugar (dónde sucede). Esta estructuración del texto *fuente* en **segmentos** nos permitirá analizar cada uno de ellos para conocer el funcionamiento del texto *fuente*, con la finalidad de alterarlo de acuerdo con nuestras elecciones previas, pero moviendo todos los elementos que intervienen con lógica. (López, 2014, p. 14).

A partir de la segmentación es que podemos identificar visualmente los cambios en la narración, los personajes que intervienen, el espacio, el tiempo y demás elementos señalados en las anteriores páginas.

Otro aspecto interesante que arroja la segmentación de un texto narrativo es precisamente el dividir el texto en secuencias narrativas que permiten al dramaturgo identificar las posibilidades de estructuración por escenas o episodios en el texto derivado, es quizás mucho más útil al tratarse de un cuento breve puesto que no se cuenta más que con la cohesión propia del texto, el cuento se presenta sin marcas paratextuales que puedan indicar que la secuencia a trabajar es parte de un capítulo.

A continuación se presenta el cuadro de segmentación en su totalidad.

No.	Texto	Situación	Descripción	Espacio	Tiempo	Personajes
1.	Los primeros niños que vieron el promontorio oscuro (...) y pensaron que fuera una ballena.	Avistamiento del ahogado en el mar	Los niños ven a lo lejos algo que les llama la atención pero no saben qué es. Conjeturan sobre lo que puede ser.	Orillas del mar	Día	Los niños y el ahogado
2.	Pero cuando quedó varado en la playa le quitaron los matorrales de sargazos (...) y sólo entonces descubrieron que era un ahogado.	Descubrimiento del ahogado	El ahogado queda varado en la playa y los niños le quitan los sedimentos marinos. Descubren que es un hombre muerto.	Playa del pueblo	Día	Los niños y el ahogado
3.	Habían jugado con él toda la tarde, enterrándolo y desenterrándolo en la arena (...) dio la voz de alarma en el pueblo.	El juego con el muerto	Los niños se divierten jugando con el muerto, un hombre los ve y avisa al pueblo lo que sucede.	Playa	Tarde	Los niños El ahogado El hombre El pueblo
4.	Los hombres que lo cargaron hasta la casa más próxima (...) el agua se le había metido dentro de los huesos.	El peso del muerto	Los hombres del pueblo llevan el muerto a la casa más próxima.	Casa	Tarde	Hombres del pueblo Habitantes de la casa
5.	Cuando lo tendieron en el suelo vieron que había sido mucho más grande que todos los hombres (...) porque su piel estaba revestida de una coraza de rémora y de lodo.	Sobrenaturalidad del ahogado	El ahogado es más grande que los hombres de la población. Piensan que tal vez siga creciendo después de muerto. Huele a mar. Piel revestida de rémora y lodo.	casa	Tarde	Hombres del pueblo Habitantes de la casa
6.	No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno.	Muerto ajeno	Los hombres del pueblo están completos.	casa	Tarde	Hombres del pueblo, ahogado y Habitantes de la casa
7.	El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico.	Descripción del pueblo	El pueblo es un lugar desértico			Narrador
8.	La tierra era tan escasa (...) los años tenían que tirarlos en los acantilados.	Sin cementerio	Hace mucho viento en ese lugar y los muertos son arrojados al mar.			Narrador

9.	Pero el mar era manso y pródigo, y todos los hombres cabían en siete botes.	El mar	El mar como fuente de alimento			Narrador
10.	Así que cuando encontraron al ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos.	Muerto ajeno 2	Los hombres se cuentan entre sí y saben que están completos. El muerto es ajeno.	Casa	Tarde	Hombres del pueblo, ahogado y Habitantes de la casa
11.	Aquella noche no salieron a trabajar en el mar.	El ahogado rompe la cotidianidad	Los habitantes del pueblo se dedican al asunto del muerto.		Noche	Narrador Pueblo
12.	Mientras los hombres averiguaban si no faltaba alguien en los pueblos vecinos,	De quién es el muerto	Los hombres buscan en los pueblos vecinos si el muerto es de alguno de esos lugares	Pueblos vecinos	Noche	Hombres del pueblo.
13.	Las mujeres se quedaron cuidando al ahogado (...) le rasparon la rémora con fierros de desescamar pescados.	Limpieza del muerto	Las mujeres limpian el muerto	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, ahogado.
14.	A medida que lo hacían (...) sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación	La identidad del ahogado	Al limpiar el cuerpo las mujeres descubren que viene de muy lejos. Es más alto y grande que cualquiera que hayan visto antes. Tiene en su rostro altivez.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, ahogado.
15.	No encontraron en el pueblo una cama bastante grande (...) para que pudiera continuar su muerte con dignidad.	Preparación del funeral	Las mujeres no encuentran qué ponerle al muerto porque todo le queda pequeño. Deciden ellas coserle su mortaja.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, ahogado.
16.	Mientras cosían sentadas en círculo (...) suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto.	El tiempo cambia con la llegada del muerto.	Las mujeres asocian a la presencia del muerto el clima de esa noche.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, ahogado.
17.	Pensaban que si aquel hombre magnífico hubiera vivido en el pueblo (...) hubiera podido sembrar flores en los acantilados.	Si el muerto fuera...	Las mujeres conjeturan sobre la vida del muerto si hubiese vivido allí.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, ahogado.

18.	Lo compararon en secreto con sus propios hombres (...) los seres más escuálidos y mezquinos de la tierra.	El ahogado y los hombres del pueblo	Las mujeres piensan que sus hombres no son tan hombres como el muerto.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, ahogado.
19.	Andaban extraviadas por esos dédalos de fantasía (...) que no podía tener otro nombre.	EL nombre del muerto	La mujer más vieja nombra al muerto.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, la vieja, el ahogado.
20.	Las más porfiadas, que eran las más jóvenes (...) las fuerzas ocultas de su corazón hacían saltar los botones de la camisa.	La imposibilidad de vestir al muerto.	Las jóvenes piensan que al vestirlo tendrá más cara de Lautaro, pero el muerto no queda bien vestido.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, las jóvenes, el ahogado.
21.	Después de la media noche se adelgazaron los silbidos del viento y el mar cayó en el sopor del miércoles. El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban.	El viento se apacigua.	El viento se calma después de la media noche. Finalmente es nombrado Esteban.	Casa	Noche	El ahogado. Narrador.
22.	Las mujeres que lo habían vestido, (...) resignarse a dejarlo tirado por los suelos.	El muerto pesa demasiado	Al no encontrar una superficie para velarlo, lo dejan tirado en el suelo.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, ahogado.
23.	Fue entonces cuando comprendieron (...) Esto pensaban las mujeres frente al cadáver un poco antes del amanecer.	Esteban el infeliz	Las mujeres creen que el muerto era infeliz a causa de su cuerpo descomunal.	Casa	Noche	Mujeres del pueblo, ahogado.
24.	Más tarde, cuando le taparon la cara con un pañuelo (...) el más manso y el más servicial, el pobre Esteban.	Las mujeres lloran al muerto.	Las mujeres, empezando por las más jóvenes se compadecen de la situación del muerto y comienzan a llorarlo.	Casa	Amanecer	Mujeres, jóvenes, ahogado.
25.	Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos (...) -: ¡es nuestro!	El muerto no es de nadie	Los hombres regresan informando que el muerto no es de ningún pueblo cercano. Las mujeres se alegran porque lo pueden velar como si fuera de ellos.	Casa	Amanecer	Mujeres, hombres, ahogado.

26.	Los hombres creyeron que aquellos aspavientos no eran más que frivolidades de mujer (...) un ahogado de nadie, un fiambre de mierda.	Los hombres quieren deshacerse del muerto cuanto antes las mujeres no.	Los hombres realizan rápidamente las labores que les permitan llevar el ahogado hasta el acantilado. Las mujeres les ponen obstáculos para tener más tiempo con el muerto.	Casa	Amanecer	Mujeres, hombres, ahogado.
27.	Una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia (...) habría buscado un lugar más discreto para ahogarse.	Los hombres también lloran a Esteban.	Una mujer le quita el velo de la cara al muerto. Los hombres lo encuentran familiar y creen que en la muerte Esteban es infeliz a causa de su cuerpo.	Casa	Amanecer	Mujeres, hombres, ahogado.
28.	En serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado (...) se estremecieron en los tuétanos con la sinceridad de Esteban	El ahogado habla	El ahogado se siente avergonzado por terminar muerto de esa manera.	Casa	Amanecer	El ahogado, los hombres.
29.	Fue así como le hicieron los funerales más espléndidos (...) hasta que hubo tantas flores y tanta gente que apenas si se podía caminar.	Los funerales del ahogado	Se hacen los funerales más concurridos.	Camino al acantilado .	Día	Pueblo.
30.	A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas (...) terminaron por ser parientes entre sí.	La familia del ahogado	Se asignan familiares al muerto que es de nadie, para volverlo propio.	Camino al acantilado	Día	Madre- padres- hermanos- tíos, pueblo en general.
31.	Algunos marineros que oyeron el llanto (...) recordando antiguas fábulas de sirenas.	El llanto del pueblo	El llanto es multitudinario tanto que se escucha a lo lejos y los marineros creen que se trata de algún embrujo o encantamiento.	Mar adentro	Día	Marineros
32.	Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros (...) frente al esplendor y la	Conciencia	El pueblo les parece pequeño, sin oportunidades, a sus habitantes.	Camino al acantilado	Día	Pueblo- ahogado.

	hermosura de su ahogado.					
33.	Lo soltaron sin ancla, para que volviera si quería, y cuando lo quisiera, y todos retuvieron el aliento durante la fracción de siglos que demoró la caída del cuerpo hasta el abismo	La caída del cuerpo	Lo sueltan sin ancla para que vuelva cuando quiera.	acantilado	Día	Pueblo-ahogado
34.	No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos (...) sí, allá, es el pueblo de Esteban.	La incompletitud	Ya nada será igual que antes de la llegada de Esteban	acantilado	Día	Pueblo.

-Tabla 3: Segmentación del texto fuente: *El ahogado más hermoso del mundo*-

4.2. Estrategias discursivas

En este epígrafe se analiza cómo está estructurado el cuento desde el discurso. Sanchis lo define como: “(...) el modo en que ese relato concreto, ese texto concreto presenta la historia al lector” (2012, p. 39).

En un texto narrativo ese modo en que se presenta la historia depende de la manera cómo se estructuran el plano narrativo y el del discurso: “(...) recursos como la presencia o ausencia del narrador y su condición de estar personalizado o no personalizado en el relato, del punto de vista, de la distancia o escala narrativa, de las modalidades discursivas, del orden temporal de los acontecimientos” (Sanchis, 2012, p. 39).

Para realizar el análisis de *El ahogado más hermoso del mundo* nos centraremos en el plano narrativo: narrador y narratario y en el plano del discurso en la organización temporal de la historia.

4.2.1 Plano narrativo:

El plano narrativo se compone esencialmente del narrador y el narratario. El narrador es una estrategia discursiva, quizá la más importante, que organiza el discurso, el cómo se cuenta, a quién se le da la voz, a quién no, qué se cuenta y qué no.

En ese sentido en el cuento plantea una evolución en el narrador, desde uno totalmente impersonal, distanciado de la historia, en tercera persona, que conoce los pensamientos y deseos de los personajes, cuyo dominio sobre la palabra es absoluto, sin permitir o ceder la voz a los habitantes del pueblo.

Más adelante, el narrador empieza a perder el dominio de la palabra y permite que una mujer, la más vieja, hable. La irrupción de la voz de la vieja es importante por cuanto es el instante en que nombran al ahogado.

Después cede terreno en el plano narrativo y empieza a inmiscuirse la voz del Esteban de ficción, el de la imaginación de las mujeres: “(...) y las espaldas escaldadas de tanto repetir lo mismo en todas las visitas, no se preocupe señora, así estoy bien, sólo para no pasar por la vergüenza de desbaratar la silla (...)” (García, 2015, p. 32). Y luego también las voces de esos personajes que habitan en ese mundo de recuerdos imaginados por las mujeres: “(...) acaso sin haber sabido nunca que quienes le decían no te vayas Esteban, espérate siquiera hasta que hierva el café, eran los mismos que después susurraban ya se fue el bobo grande, qué bueno, ya se fue el tonto hermoso” (García, 2015, p. 32).

Como puede observarse, este aparecer de otras voces en el plano narrativo se da sin marcas textuales que impliquen un cambio de voz, lo que se puede interpretar como la irrupción de las mismas en el plano narrativo, o como que el narrador va acortando la distancia entre él y aquello que narra.

Nuevamente serán las mujeres quienes intervengan directamente en la narración para ser escuchadas, cuando agradecen porque el muerto no es de ningún pueblo vecino: “- ¡Bendito sea Dios -suspiraron-: es nuestro!” (García, 2015, p. 32).

Luego cuando los hombres están apurados por deshacerse del muerto, son ellos quienes toman la voz, e irrumpen en el discurso del narrador. Cerrando totalmente la distancia narrativa, entre el narrador y la historia, como si él estuviera allí, escuchando sus palabras: “y al cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto, a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias” (García, 2015, p. 33). Y: “así que los hombres terminaron por despotricar que de cuándo acá semejante alboroto por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda” (García, 2015, p. 33).

Más adelante en la misma página, es ahora el ahogado el que se toma la voz, el que irrumpen en el discurso. Esta podría ser o no la verdadera voz del ahogado, aunque para ser un extranjero venido de mares remotos, utiliza las mismas palabras que los hombres del pueblo:

En serio, me hubiera amarrado yo mismo un áncora de galeón en el cuello y hubiera trastabillado como quien no quiere la cosa en los acantilados, para no andar ahora estorbando con este muerto de miércoles, como ustedes dicen, para no molestar a nadie con esta porquería de fiambre que no tiene nada que ver conmigo. (García, 2015, p. 33).

Luego el narrador vuelve a tomar distancia e incluso se aleja en el espacio y se adentra en el mar, para narrar la situación de los marineros.

El narrador termina asumiendo la voz de un personaje inexistente en el presente, quizá un sueño, quizá el futuro. Asume la voz de ese capitán que en catorce idiomas diría: “miren allá, donde el viento es ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben hacia dónde girar los girasoles, sí, allá, es el pueblo de Esteban” (García, 2015, p. 34-35).

El cuento es también ese viaje del narrador impersonal y distanciado en tercera persona, para ser un personaje imaginado, que narra desde el plano de la historia.

En cuanto a los narratarios podemos identificar que se establece como primera instancia el lector como narratario principal, pero cuando empieza el narrador a ceder terreno y permitir que las voces de los otros intervengan en la narración, entonces los narratarios son también las mujeres que están preparando el muerto y al tiempo se cuentan entre ellas las historias de ese gran hombre que habría sido Esteban y después las del bobo grande que les inspira compasión.

Después son nuevamente las mujeres que reciben las imprecaciones de los hombres por no despejarles el camino para resolver prontamente el problema del ahogado.

Y finalmente los turistas a quienes habla el capitán, personaje imaginario del narrador, virtud por la cual, nosotros como lectores, terminamos siendo aquellos turistas a los que se les cuenta que ese era el pueblo de Esteban.

4.2.2 Plano del discurso

En este plano podemos observar que la historia se desarrolla de manera cronológica, una vez comienza avanza hacia adelante en el tiempo. Sin embargo, podríamos hablar aquí

de una configuración crontópica en el sentido en que a nivel espacial, el ahogado termina dónde comenzó, como se explicaba en el epígrafe 4.1.5 Espacio.

Esto le daría un sentido circular al cuento y a aquello que sucede, el ahogado podrá volver nuevamente cuando quiera y recibir otra vez aquellas atenciones.

Aparentemente en el final de la historia hay un deseo de continuar hacia adelante, con todo ese imaginario sobre la reconstrucción del pueblo para que quepa Esteban por sus puertas y en sus camas, pero estas acciones están en el plano del deseo, en un tiempo subjuntivo. Lo que sí ocurre en el plano de la historia es que tiran al ahogado sin una piedra que lo obligue a permanecer en el mar, con el deseo confeso de que vuelva cuando quiera, y es para esto que desean reconstruir el pueblo. Es decir, el avance hacia adelante está condicionado por el regreso del Esteban.

4.3 Analogía con la realidad.

4.3.1 Lugar y tiempo donde se desarrolla el tema

El ahogado más hermoso del mundo se escribe en 1968, poco después de la muerte del Che Guevara en 1967. ¿Podría ser este un homenaje póstumo al líder comunista? ¿Podría Esteban representar ese ideal del héroe revolucionario?

El cuento se ubica en un espacio geográfico indeterminado, no es el Macondo de las otras obras de García Márquez, pero si alude a un pequeño pueblo ubicado en el mar caribe, las descripciones de los acantilados y las referencias a piratas nos ubican en esas coordenadas espaciales. Sin embargo, el dato del cabo desértico hace pensar en el cabo de la Vela, la Guajira, en Colombia, lugar donde habita la comunidad indígena Wayuu.

El tiempo en que sucede la historia es bastante impreciso, puede decirse que es intemporal debido a que aún hoy en día podemos encontrar en Colombia y otros países latinoamericanos pueblos con esas características: “El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico” (García, 2015, p. 30). Esto también puede interpretarse como el estancamiento, un tiempo que no avanza, en que viven dichas comunidades, aisladas y olvidadas por los gobiernos.

Se dice que la historia del *Ahogado* se basa en una anécdota que se vivió en un pueblo costero en el caribe colombiano, y que fue referida al autor por sus abuelos. La anécdota

cuenta que al finalizar el siglo XIX y a principios del S. XX se prendieron las alarmas en los puertos por el ingreso al país de diversas enfermedades infectocontagiosas provenientes de Europa, los estados americanos impulsaron una ley de sanidad de los puertos para evitar las propagaciones. Si algún marinero o pasajero venía enfermo o moría en el trayecto antes de llegar a puerto, la tripulación y pasajeros eran aislados y puestos en cuarentena y no se le permitía a la embarcación tener el tránsito regular. Dice la anécdota que debido a esta regulación los muertos eran arrojados al mar antes de llegar a puerto para evitar los señalamientos y el aislamiento. Así fue como un marinero extranjero llegó a orillas de un pueblo pequeño, de indígenas, de contextura pequeña y morena, quienes vieron en el cuerpo del extranjero la desmesura y la diferencia en comparación con ellos mismos.

Hoy en día y gracias a la globalización, incluso el pueblo más alejado y olvidado ha tenido contacto con el hombre blanco, por ponerlo en términos culturales. Entonces ya no es tan asimilable la idea del extrañamiento y de la comprensión de otro físicamente distinto que no se conocía. Es por esto que creo que aunque el cuento sigue ofreciendo una indudable riqueza narrativa, la historia misma hoy ya no se conecta con nuestra realidad contextual y quizás es necesario hacer una relectura del mismo buscando establecer puentes entre el cuento y el presente.

Volví a leer el cuento en 2014 a raíz de la muerte de García Márquez y para mí fue inevitable como colombiana, residente en Cali, ciudad atravesada por el río Cauca, no establecer la conexión entre ese ahogado y los miles de muertos que han bajado durante décadas por el río mencionado. Para mí fue impactante leer una realidad que otrora fue anecdótica y que hoy es pan de cada día en el noticiero, al punto de ser reconocida como uno de los principales caracterizadores de la lucha sangrienta en la que se ha sumido el país y por lo cual en la última década han surgido desde diversas disciplinas artísticas, entre ellas el teatro, numerosas obras que pretenden hacer una reparación simbólica de aquello otro que el río ha bajado.

Esa nueva interpretación del cuento fue como el descorrer de un velo y desde ese momento supe que tenía que adaptar el cuento al teatro, trayéndolo desde ese realismo mágico a la cruda realidad de nuestros tiempos.

En 1968 el país ya caminaba a paso decidido hacia la complejidad del conflicto armado que se vive hoy, ya habían aparecido los primeros frentes de las guerrillas que aun

hoy subsisten y también ya se habían dado las primeras apariciones de fuerzas paramilitares. La violencia ya estaba anidada en las poblaciones rurales de Colombia. Un primer testimonio de la aparición de muertos ajenos a raíz de los enfrentamientos entre los pájaros y los liberales lo observamos en la novela de Gardeazábal *Cóndores no entierran todos los días*.

Sin embargo, los muertos que bajan por el río no habían estado presentes en el arte colombiano hasta la década del 2000, cuando los artistas plásticos y visuales empiezan a comprender la dimensión del fenómeno:

Su proyecto se remonta a 1973, cuando a sus 8 años una jornada de pesca con su papá al río Cauca se trocó en una imagen que desde hace 35 años lo acompaña: arrastrados por la corriente, dos cadáveres con el rostro mitad calavera y mitad piel en descomposición bajaban flotando y amarrados.

Una imagen similar acompaña a Jhonatan Arias, de 18 años. Desde los 5 años ve flotar cadáveres en el Cauca. "A veces han sido tantos: 15 ó 20 diarios que con los amiguitos mirábamos todo el día el río, y al acostarnos imaginábamos cuántos pasarían de noche", relata. (El tiempo, 2008)

Es de esta realidad de la que quiero hablar a través de la historia del *Ahogado más hermoso del mundo* para establecer un puente entre el contexto de 1968 y el espectador de hoy.

4.3.2 Ideología

En el cuento vemos cómo el autor está planteando a través de la historia un imaginario en el que lo que viene de afuera es lo bueno, en el que la comparación sirve como motor de composición de un nuevo imaginario que a la luz de los habitantes es mejor.

Conociendo las filiaciones políticas del autor es imposible no pensar que con el imaginario de este pueblo inexistente, García Márquez hablaba de esa condición de país y casi de continente en el que estamos prestos a sacrificar nuestra identidad para satisfacer al extranjero.

El deseo de la comunidad de salir del aislamiento y de ser reconocidos por algo, así sea porque de allí era Esteban, nos habla también del "progreso" capaz de hacer lo imposible como que de las piedras salgan manantiales.

Sin embargo, como he planteado en el punto 4.3.1 se hará una relectura del cuento que permita establecer el puente entre el contexto del mismo y el de hoy. En ese sentido, la ideología hablaría precisamente de la resistencia al progreso, de la renuncia a ser ciudadanos

del mundo, de hacer lo imposible pero para salvaguardar el orden que el pueblo ha declarado suyo. Porque no quieren que esa vida tranquila y comunitaria se ponga en peligro a causa de aquello que viene de afuera.

Por otra parte, en el cuento también vemos cómo esa idea de familia se instala a través de Esteban, sin embargo, en los pueblos de Colombia, sobre todo en aquellos afro, es común que todos se nombren entre sí como tíos o primos, es porque descienden de los fundadores de los palenques o caseríos y en realidad terminan todos siendo parientes lejanos o cercanos.

También tiene una especial importancia el grado de humanidad de los habitantes del pueblo, pues terminan por hacerse cargo de un muerto que no es de ellos. Esta acción que en un contexto normal no tendría nada de extraordinaria, en nuestro contexto marcado por la violencia de los últimos setenta años, es en la mayoría de los casos heroica. Aquello que mueve a la gente a tener estos actos heroicos se asienta en sus creencias religiosas, sobre las que volveremos más adelante, pero también en un profundo sentido de la humanidad como podemos leer en la entrevista que el periódico *El diario del Otún* hace a María Isabel Espinosa, la poeta de los muertos:

María Isabel ha participado de varios proyectos. El artista Gabriel Posada la ha invitado a ser parte de Las Magdalenas por el Cauca, obras de gran tamaño; el cineasta Nicolás Rincón Guille la tiene como intérprete en Los abrazos del río, y también protagoniza el documental Rastro Púrpura de Señal Colombia. Pero los más agradecidos son los escasos familiares de víctimas con los que ha podido tratar: “es que no va un perro, no va una vaca, no, es un ser humano que va y debe haber una madre llorándolo, una esposa preguntando por él, una hermana, eso es lo que hace que yo viva tan pendiente de él”. (Diario del Otún, 2012)

4.3.3 Historia

Al ser un pueblo imaginario, se le puede atribuir la historia común de los pueblos latinoamericanos, o en este caso colombianos. Para remitirnos a esa historia de la que hacemos parte recurriremos al reportaje de Juan Miguel Álvarez (2009) “El remanso de Beltrán” en el cual para explicar la situación de ese pueblo recurre a los hechos históricos del país.

El pueblo de Beltrán se encuentra ubicado en la Marsella-Risaralda, el Cauca lo atraviesa. Y en un remanso del río encallan los muertos que bajan por él, desde la primera década en la que el pueblo fue fundado.

Los primeros colonos llegaron en 1930 y a finales de esa década empezaron a llegar los primeros muertos:

Otros muertos llegaron al Remanso a finales de los años setenta, en toda la década de los ochenta y en la mitad de la de los noventa, ya no por razones políticas sino por la sanguinaria pugna entre las facciones del narcotráfico que se propagaron por todo el Valle del Cauca. A eso hay que sumarle que el Ejército y la Policía respondieron a las acciones de comando que el ELN inició para controlar un corredor selvático que le abriera paso hacia el océano Pacífico a través de Trujillo, Bolívar y Riofrío para traficar armas y construir cambuches donde ocultar secuestrados. Los testimonios de aquellos años evocan “volquetas repletas de cadáveres”, “jornadas de más de 24 horas haciendo levantamientos” (Álvarez, 2009, 1)

Sumado a esto vino el resurgimiento de bloques paramilitares que empezaron la disputa por el territorio y el río siguió bajando muertos.

Han sido más de setenta años en los cuales los muertos encuentran en el remanso de Beltrán la última estación, sin embargo, ello no es garantía de ser identificados, muchos son los que terminan en fosas comunes como N.N.

Pero mi intención no es contar cómo ese desfile de muertos ha impactado en la identidad de un pueblo, sino precisamente ubicar temporalmente ese momento en que el primer muerto encalla. Cuando todavía no es normal que el río traiga muertos a los pueblos. Ese primer muerto puede ser localizable en 1940 como un presagio del horror que nos esperaba.

4.3.4 Sociedad

En el cuento se nos presenta un pueblo en el cual sus habitantes tienen un fuerte sentido de comunidad, tanto que no dejan a la familia de la casa a la que llevan el muerto resolver sola el asunto, sino que todos participan en los arreglos para solucionar la situación del difunto. Como se explicó antes, tienen muy definidos los roles femeninos y masculinos.

Pareciera ser una sociedad patriarcal, pues las mujeres solo pueden retrasar la decisión de los hombres:

Pero mientras más se apresuraban, más cosas se les ocurrían a las mujeres para perder el tiempo. Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los arcones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharse una pulsera de orientación, y al cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto, a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias, y empezaron a rezongar que con qué objeto tanta ferretería de altar mayor para un forastero (...) (García, 2015, p. 31-32).

La única manera de celebrar los funerales a Esteban es convencer a los hombres de que ese es un muerto de ellos y finalmente lo logran.

Pueblos como este que nos narra el autor, existen muchos en Colombia. Sobre todo en aquellas zonas distantes de las grandes urbes. Pueblos y comunidades que hoy en día se ven amenazadas en sus estructuras sociales debido a la idea del progreso que llega prometiendo una vida sostenible no a través de la pesca o la siembra sino del eco-turismo. Estas comunidades han tenido que afirmarse en su identidad para cerrar las puertas a este tipo de prácticas o abrirlas de una manera que no afecte tanto su ecosistema. Otras no han podido resistir el influjo de los dólares de los turistas y han optado por eliminar toda actividad que no implique el turismo.

Un fenómeno similar se ha dado en aquellos lugares que por su ubicación han sido escogidos por los grupos al margen de la ley para realizar sus actividades ilícitas. Estos en particular han tenido que ver a las nuevas generaciones perseguir los sueños de un futuro mejor en cualquiera de los bandos que agencian el conflicto, quebrando las estructuras de la vida en comunidad.

Hoy en día en Colombia existen otros fenómenos asociados a la explotación minera o agrícola realizada por multinacionales que han terminado en el desplazamiento de dichas comunidades así como la atomización de las mismas.

La idea de comunidad es tan fuerte que el Estado tuvo que reconocer y proteger bajo la Constitución de 1991 el derecho a la propiedad colectiva por parte de grupos étnicos e indígenas con el fin de garantizar la prevalencia de las comunidades y de sus identidades. Pese a esto los pueblos étnicos e indígenas aun hoy pelean la protección de sus tierras con las fuerzas al margen de la ley y las multinacionales que explotan sus recursos.

4.3.5 Mitos

Ya en diversos análisis realizados al cuento que nos ocupa, se ha hablado de la intertextualidad con el mito de Odiseo e incluso el mito dionisiaco. Sin embargo, en esta ocasión hablaré de la creencia mágico religiosa que se tiene en diversas comunidades del país; indígenas y afros, sobre las prácticas ancestrales asociadas a la muerte.

Para comenzar, ya había señalado en párrafos anteriores cómo al leer la descripción que el narrador hace del pueblo, es inevitable pensar en el cabo de la Vela en Colombia. Esto es significativo debido a que para los Wayúu este lugar se conoce como *Jepirra*: “Para

siempre, el wayúu muerto se encontrará con todos los Wayúu del territorio y de todos los clanes, en un sitio de descanso llamado Jepirra, un lugar intermedio entre el mar, el cielo y la tierra muy cercano al Cabo de la Vela” (KLN, 2015). La descendencia Wayúu de García Márquez por parte de su bisabuela, hace suponer el conocimiento que el autor debía tener acerca de la cosmovisión de este pueblo y de los sitios que se consideraban sagrados en esta tierra.

Ahora bien, para los afrocolombianos la práctica asociada a los ritos mortuorios se conoce como “El buen morir”.

Los ritos en torno a la muerte movilizan a las comunidades: todos participan con trabajo y/o dinero, se redistribuyen bienes mediante los aportes y cuotas o puestos para el pago de los gastos, los parientes vuelven y se invita a los compadres indígenas; si la muerte, como pérdida, amenaza la permanencia de la comunidad, ésta responde reuniéndose, aglomerándose y participando, haciendo de la muerte un asunto público; una de las condiciones para una *buena muerte* es la presencia del mayor número posible de personas (Serrano, 1998; 8).

Esta reunión de la comunidad en torno al difunto estrecha más sus lazos y en los novenarios (noches de velación) se celebra la vida del difunto con chistes y anécdotas. Y cuando el muerto ha sido violento, algunas prácticas rituales como atar un cordón al dedo del difunto, garantizan en la creencia, el que se hará justicia divina. De alguna manera el muerto cobrará su venganza.

Como se puede inferir, el ceremonial se hace conociendo el muerto, es decir, el muerto es propio, creció en las calles del pueblo, se sabe su nombre, se vela en su propia casa. El ceremonial prepara el viaje del difunto y lo dota de lo necesario para encontrarse con sus ancestros.

Pero qué sucede cuando el muerto es ajeno, no es de la comunidad y no se sabe su nombre:

Los dolientes no pueden completar el rito fúnebre sin cuerpo, por eso, la gente adolorida mira al mar, su consuelo. Porque el desaparecido no es un muerto. Es un cadáver que no descansa y no permite a sus dolientes descansar. Así lo viven las comunidades negras del Pacífico, que arrastran su memoria africana. El crimen es doble: es una muerte inconclusa y siempre abierta. El muerto es un cuerpo presente que no vuelve a estar.

La gente negra necesita llorar sus muertos, porque de otra manera el muerto no puede descansar. El desaparecido no tiene funeral y por tanto su vida no remata, no puede concluir, queda en puntos suspensivos. No hay tambores que avisen y llamen a sus familiares y amigos

a rodearlo, los cantadores y cantadoras no pueden lamentar ni alegrar la despedida, ni los deudos llorar al ritmo de los alabaos, un coro hecho por los que van llegando y que dura toda la noche. (Colombia, 2008; 100)

El viaje del muerto no puede realizarse, y es una pena tanto para el alma que se convierte en sombra, según la creencia, como para los vivos que no tendrán vida hasta no enterrar y llorar su muerto.

En ese sentido *El ahogado más hermoso del mundo* plantea la superación de la barrera del desconocimiento del muerto a través de la empatía generada por las mujeres que les permite imaginar y darle un nombre al ahogado, y con el nombre viene una vida en la comunidad. Finalmente sus funerales son los más esplendidos y concurridos y el muerto es llorado. De alguna manera los vivos, al no tener noticias de la familia del ahogado, se liberan ellos mismos de la carga que supondría para el pueblo no realizar los ritos mortuorios.

En la región del río Magdalena, al norte de Colombia, existe otra práctica que pretende al igual que la generada en el pueblo del cuento, salirle al paso a esa estela de muertos sin nombre que empiezan a bajar por el río, la práctica es conocida como la de los “muertos robados”. Consiste en realizar la ceremonia fúnebre al muerto ajeno con la esperanza de que mi propio muerto, desaparecido, recibirá también en una tierra lejana la misericordia de algún parroquiano que le haga los ritos fúnebres: “Don Arnulfo, el sepulturero, le dijo a Estela Bedoya cuando fue por primera vez al cementerio de Puerto Berrio: “Tranquila, señora, no se preocupe que una familia ya lo adoptó”” (Vallejo, 2013).

Hoy en día también podemos hablar de personajes que trascienden su humanidad para convertirse en héroes legendarios, protagonistas de leyendas que han permitido dar con el paradero de cientos de desaparecidos, como el caso del sepulturero Don Arnulfo:

(...) El jugador de fútbol fracasado que le llora a su NN Mujer, que le ha cobrado caro sus abandonos y también lo ha salvado de morir. El forense que durante diez años hizo todas las autopsias del cementerio y terminó bautizando a los NN para identificarlos cuando los familiares fueran a reclamar sus restos: Nelson Noel, Nevardo Nevada, Nancy Navarro, Narciso Nanclares..., como sacados de la *Crónica de una muerte anunciada*. El propietario de la funeraria San Judas, que reconoce haber sepultado 786 muertos del agua, a los cuales transportó en su limusina cobre. El animero, que les conversa y les reza a las ánimas, por voluntad propia y por encargo. (Vallejo, 2013).

Es así como alrededor del muerto ajeno se construye también una imaginería que no dista mucho de la planteada por el cuento de García Márquez. Las personas que adoptan a

los muertos les atribuyen sus cambios de fortuna y milagros, tal y como los habitantes del pueblo le atribuyen a Esteban el empujoncito que necesitaban para dejar sus sueños estrechos.

Otro aspecto interesante que se observa en el cuento y que se enmarca en las creencias mágico religiosas con respecto al “Buen morir” es el asunto del nombre del ahogado y el clima. Al empezar a preparar el muerto, al limpiarlo y disponerlo para el funeral el viento arrecia como nunca antes se había visto en el pueblo y una vez el muerto es bautizado como Esteban el clima cambia. Pero no solo es una estrategia narrativa del autor sino que los personajes del cuento lo perciben de esa manera:

Mientras cosían sentadas en círculo, contemplando el cadáver entre puntada y puntada, les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto. (García, 2015, p. 30).

Y: “Después de la media noche se adelgazaron los silbidos del viento y el mar cayó en el sopor del miércoles. El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban.” (García, 2015, 31-32).

Lo anterior coincide con la práctica del muerto robado, o con la del sepulturero que pone nombres para identificar a los cadáveres.

Finalmente los esfuerzos de los grupos para eliminar la evidencia de sus crímenes, al inundar de muertos los ríos, se han visto frustrados por la caridad de personajes como los sepultureros, o por las necesidades de un alma benefactora en el más allá, de las familias que adoptan los muertos, se han logrado identificar cientos de desaparecidos y sus restos han podido ser entregados a sus familiares consanguíneos.

Estos pueblos y estos cementerios ahora son reconocidos de igual manera que en el cuento, porque allí estuvo Esteban. Antes lugares desconocidos, hoy asediados por la prensa, con correrías constantes de las familias de los difuntos que viajan a reclamar sus restos y a dar las gracias por haber dado sepultura a su muerto. De igual manera, son señalados y ubicados en el mapa como el lugar en el que tantos desaparecidos encontraron al fin su paradero.

En síntesis, el texto dramático derivado del cuento *El ahogado más hermoso del mundo*, podrá potenciarse teatralmente en la medida en que lo que ata este muerto que llega a la población, no es su belleza exacerbada, sino precisamente el conflicto religioso, moral y

político que deben resolver al llegar el cuerpo. No es una decisión que solo uno pueda tomar, es una decisión de comunidad ¿enterrarlo o no? ¿Devolverlo al río? No importa la manera en que la pregunta se resuelva, todos los habitantes terminarán perdiendo. Si lo entierran, pondrán en riesgo la vida de los suyos, al no saber de qué facción al margen de la ley o cuáles son los motivos para que el muerto terminara río abajo, si no lo entierran o lo devuelven al río, el precio será su vida en el mundo espiritual, o las penas a las que el muerto los someterá hasta ser enterrado como se debe. Cualquier decisión es una especie de condena. Y no hacer nada, no es una opción. La vida del pueblo se partirá en dos: antes y después de la llegada de Esteban, la conciencia a la que llegarán es precisamente a la conciencia de que no pueden ser más espectadores de una guerra, quiéranlo o no, tendrán que participar en ella.

4.4 Núcleo de Convicción dramática

¿Por qué volver a contar la historia de *El ahogado más hermoso del mundo*? La respuesta a esta pregunta será la que nos indique el núcleo de convicción dramática.

Como explicaba en párrafos anteriores el cuento ha perdido conexión con la realidad colombiana, en el sentido que en el tiempo con el que dialogó García al escribir este texto, había una gran esperanza de pertenecer al mundo, todo aquello que representaba un futuro mejor estaba ligado a la idea del progreso y este siempre venía de afuera. Hoy en día aunque seguimos cifrando nuestra idea del progreso en lo externo, la realidad nos grita ensordecadora, que no todo lo que viene de fuera es bueno y necesario. En síntesis para adaptarlo es necesario que le hable los lectores del presente.

En ese sentido las analogías expuestas en el punto anterior, sobre todo aquellas que tienen que ver con la historia y los mitos, pasarán a primer plano cargando de una mayor densidad los temas de la concientización de la comunidad y la identidad del muerto.

Mientras en el cuento la conciencia de su pequeñez los impulsa al “progreso” sustentándose en que aquello que viene de afuera es lo bueno, en la lectura que propongo la toma de conciencia es que aquello que viene de afuera es precisamente aquello de lo cual se han estado protegiendo: el conflicto armado.

La identidad del muerto se reviste de unas implicaciones políticas que en el cuento no están, al tiempo que las implicaciones morales y religiosas de hacerse cargo de él se ubican

en la esfera de lo dramático. Es decir, en el cuento parece que la decisión que tomen de qué hacer con el muerto, sea cual sea, no tendrá consecuencias. En el texto dramático esta sería la piedra angular del conflicto.

4.5 Operaciones de traslado del relato al texto dramático

En este epígrafe se explicitan y argumentan las decisiones que sobre la adaptación del texto se toman buscando corresponder al núcleo de convicción dramática expuesto en el punto anterior.

Para crear un texto dramático que responda a dicho núcleo es necesario acometer una adaptación que no solo modifique aquellos elementos del plano fabular que sean necesarios, si no y dado el discurso del cuento, es necesario también, realizar modificaciones en el nivel de las estrategias discursivas planteadas, en términos de Genette se opera una transmodalización.

4.5.1 Plano Fabular

En este plano encontramos los aspectos concernientes a la historia, el qué se cuenta.

Debido a que al adaptar el cuento se ha decidido cambiar las jerarquías temáticas, poniendo los acentos en elementos que en el cuento no aparecen o aparecen enunciados, es necesario replantear la fábula que presenta el autor para que aparezcan los nuevos elementos que potenciarán el núcleo de convicción dramática. En ese sentido, es necesario construir personajes y volver las secuencias narrativas, situaciones dramáticas. Para ello se precisa alterar el argumento, dibujar personajes individuales que sean los agentes que dinamizan el conflicto. Además para responder al núcleo de convicción el espacio del texto fuente debe ser intervenido.

4.5.1.1 Argumento

El texto dramático resultado de la adaptación del cuento *El ahogado más hermoso del mundo* cuenta la historia de un muerto que llega por el río a una comunidad. Este lugar, ha estado al margen del conflicto armado, cuidando que sus niños y jóvenes no conozcan los horrores de la guerra. El muerto llega a romper con la cotidianidad del pueblo y marca el fin

de una era. Cuatro pescadores quienes representan el personaje colectivo de los hombres, lo llevan a la casa más cercana, los integrantes de esta familia los cuestionan por el peso que recae en su hogar, el muerto es como una maldición que se posa sobre ellos. El padre no quiere tener nada que ver con el muerto, la madre tiene sentimientos encontrados, el hijo ve al muerto como a un héroe, el niño se pregunta qué sucede, la abuela se resiste a darle una segunda muerte al ahogado al no enterrarlo. Mientras tanto llegan tres mujeres, dos mayores y una joven quienes arreglan los preparativos junto con la abuela y la madre para enterrar al ahogado, los hombres se marchan junto con el padre para buscar en pueblos vecinos si el muerto es de ellos. En medio de los arreglos para el funeral, las mujeres imaginan a quién debía pertenecer ese cuerpo descomunal que no se deja vestir. Terminan por ponerle un nombre y atribuirle una historia en su propio pueblo. Lo hacen suyo. Le piden cosas, le cantan. A través de Esteban todo el pueblo se convierte en pariente. Cuando los hombres llegan con la noticia de que el muerto no pertenece a nadie. Las mujeres se alegran y disponen todo para enterrarlo como uno de la comunidad. Los hombres no entienden qué sucede y se oponen, solo quieren devolver rápidamente el muerto al río, vienen con el rumor de que si lo entierran en la comunidad el pueblo va a desaparecer. Las mujeres se resisten, el hijo huye, la madre suplica, el padre no cede. El ahogado es llevado en procesión de vuelta al río. Al final, el niño trae la noticia de otro muerto que ha traído el río.

4.5.1.2 Trama

- En casa la familia se prepara para cenar, el padre y el joven llegan de un día de pesca. Se escuchan detonaciones a lo lejos. El niño trata de ver en el cielo la luz y está feliz por los fuegos artificiales. La madre, el padre y la abuela se tensionan, el joven los observa. El niño y el joven se retiran a dormir.
- Los adultos hablan de los “otros”, de los pepes en el río. El joven los sorprende, pide explicaciones. No le dan ninguna. Todos se retiran a dormir.
- La madre y la abuela organizan la casa. Entra el joven abrumado, sobrecogido, en shok. La abuela y la madre lo atienden. Por fin habla, relata que vio a su hermanito jugando con los otros niños con algo y que al acercarse vio un cadáver medio descompuesto, describe las marcas de una muerte violenta y anuncia que lo llevan a su casa. La madre sale en busca del padre.

- Cuatro pescadores entran con el muerto, la abuela y el joven tratan de detenerlos, pero no pueden. Los hombres dejan el cadáver en la única habitación de la casa.
- Llegan el padre y la madre, el padre confronta a los pescadores, hay una gran romería por fuera de la casa. Los hombres arguyen el peso del muerto, que era la casa más cercana y que tenían que esconderlo de la vista de los niños, de los jóvenes y de los *otros*, explican que no saben a qué *otros* pertenecía el muerto y que por lo tanto es mejor ocultarlo no sea que lo vengan a reclamar a plomo o que los acusen de estar aliados con alguien por enterrarlo. Nadie debe saber que el muerto está allí. El padre cede.
- Tres mujeres, dos casadas y una joven llegan a ponerse a la orden para preparar el muerto. Los hombres se van a buscar si el muerto es de un pueblo vecino. Las mujeres mayores entran a ver al ahogado, después de ver sus despojos no permiten que la joven entre.
- El joven y la joven se relacionan románticamente mientras están solos. Las mujeres mayores regresan.
- El joven saca las pertenencias del ahogado. El niño le cuenta al joven cómo vieron al ahogado en el mar y luego terminaron jugando con él.
- La abuela nombra al cadáver, la madre le pide al muerto que aparte la guerra de su pueblo. La joven empieza a tejer fantasías sobre el ahogado, sobre que es un héroe de la patria. Habla de cómo ella sería la esposa de un hombre así. El joven y el niño la escuchan hablar. Las mayores la reprenden por facinerosa. Todas concluyen que Esteban, como lo han nombrado es un hombre que si hubiese vivido en su pueblo sería como los suyos, mejor que ellos, pero corriente al fin y al cabo.
- El joven se va, quiere ser un héroe, no quiere ser un hombre común. La madre le súplica que se quede. El hijo se marcha. La joven y la madre sienten compasión por ese héroe trágico. Ven en su rostro el del joven que acaba de partir. Lo lloran, lo cantan. Las otras mujeres se contagian de su dolor.
- Los hombres regresan con la noticia de que es muerto de lejos, sin nadie. Las mujeres quieren enterrarlo, los hombres no se atreven, se teme que se corra la suerte de una población vecina que enterró un muerto ajeno y al otro día fue bombardeada.

- La madre le cuenta al padre lo sucedido con el joven. El padre estalla en cólera, echa a todos de la casa. La madre le súplica que le deje enterrar a Esteban, como si fuera su hijo. El padre se compadece pero no da su brazo a torcer. Los hombres vienen por Esteban, lo devuelven al río. Las mujeres lo lloran.
- La madre y el padre se quedan en casa, ella le implora que entierre al muerto y que se marchen a la ciudad. El padre niega ambas peticiones. Llega el niño con la noticia de que otro muerto se ha encallado.

4.5.1.3 Personajes

El texto fuente, tiene como lo expresamos en el subepígrafe 4.1.4, dos personajes principales que son el cuerpo del ahogado y el pueblo. Sobre el último decíamos que se divide en varios personajes colectivos: mujeres, (viejas y jóvenes) hombres y niños.

Para el texto derivado se conservan esos personajes colectivos, representados en los cuatro pescadores y en las dos mujeres casadas y la joven. El cuerpo del ahogado es sustituido por el ahogado mismo que pasará a ser un personaje ausente, del cual se hablará constantemente pero que jamás se verá en escena.

Como personaje ausente el ahogado divide en dos la historia del pueblo, él es la evidencia de aquello que sucede en los alrededores del pueblo y que finalmente no pueden mantener alejado. El ahogado, igual que en el texto fuente, no tiene un nombre, ni una historia, todo lo que puede saberse de él es lo que arroja su cuerpo y la imaginación de las mujeres.

En párrafos anteriores se menciona la conservación de los personajes colectivos, sin embargo, estos se oponen constantemente a los personajes individualizados que se crean para movilizar el conflicto y que las situaciones pasen de ser narrativas a dramáticas. Los personajes que representan estos colectivos son cuatro pescadores y tres mujeres: dos casadas y una joven.

Los pescadores tienen en común el miedo a la situación que se vive por fuera del pueblo, han visto de cerca nadar a los “pepes” como llaman ellos a los cadáveres que bajan por el río. Tienen además la preocupación sobre el sustento de la comunidad que vive de la pesca y por supuesto temen por que alguno de los *otros* se entere de que el muerto está en la comunidad. A través de ellos nos enteramos del dilema que va a movilizar todo el conflicto de la obra, al encontrar a los niños jugando con el cuerpo, las miradas de los inocentes les

impidieron haber devuelto al agua al muerto inmediatamente. Pensaron que sería una acción inhumana y que generaría en los niños el desprecio por los ceremoniales fúnebres, en los que todavía no habían participado porque nadie había muerto en sus cortas vidas.

Pescador uno: Es el más anciano de todos, al que más escuchan, el que se opone en primera instancia a devolver al muerto frente a los ojos de los niños. Es el que decide ocultar el cadáver y dónde. A pesar de su edad es fuerte y vital. Le preocupa el futuro de la comunidad, la sangre caliente de los jóvenes que escuchan hablar del progreso. Nada se hace en el pueblo sin antes ser consultado a él.

Pescador dos: Es hijo del pescador uno, tiene unos cuarenta años, es obediente a su padre y lo defiende en todo momento. No habla sin su permiso. Tiene hijos y esposa que mantener.

Pescador tres: es el hermano del dueño de la casa a la que llevan al ahogado y yerno del pescador uno. Trata de oponerse en primera instancia a que el muerto sea llevado donde su familia, pero termina por obedecer. En casa, la abuela, su madre, le alaba el no haber tratado de deshacerse del cuerpo. Su hermano le recrimina por poner así en peligro a toda su familia y a la comunidad. Él también tiene una familia y pesca con la familia de su esposa.

Pescador cuatro: es el más joven, el nieto del pescador mayor, los otros dos hombres son tíos suyos. Está aprendiendo el oficio, es a él a quién se le ocurre tirar el cadáver y es él junto con el padre, los que van a convencer al pescador mayor de que devolver el cadáver al río es lo mejor para la comunidad. Celebra que el joven haya tenido agallas para irse y defenderlos antes de que la guerra llegue a su territorio. Advierte que una vez se deshagan del cadáver él seguirá sus pasos.

Las dos mujeres casadas, son a su vez, parientes de los habitantes de la casa. La mujer uno es hermana de la madre y la mujer dos es la otra nuera de la abuela. Ambas llegan a ayudar, movidas por un sentimiento de solidaridad y humanidad para con el muerto y sus parientes. Al tiempo que empiezan a hablar de Esteban, se quejan de sus maridos. La mujer uno no ha podido tener hijos y ve a sus sobrinos como propios. Trata de sacarle de la cabeza al joven la idea de irse a combatir, le echa en cara a su hermana las mentiras con las que los ha educado para mantenerlos al margen del conflicto armado. La mujer dos tiene dos hijos varones, teme que la fiebre de la guerra se apodere también de ellos.

La joven, es la única que no es pariente de nadie, está allí porque le gusta el joven, porque quiere pertenecer a la familia. Pero en sus fantasías con el ahogado termina por apoquinar al joven. Las mujeres le reprimen haber puesto en el muchacho esas ideas.

Estos personajes individualizados son los habitantes de la casa a la que llega el ahogado, la vida de la familia es puesta en peligro por el bien de la comunidad, pero la familia siente temor de lo que pueda sobrevenirle a raíz de la decisión de la comunidad. La familia está conformada por la madre, el padre, la abuela, el joven y el niño.

Estos personajes se configuran como personajes tipo, buscando una mayor identificación en el espectador, de las conductas, motivaciones y deseos que los mueven.

La abuela: es la madre del padre, una mujer de unos 80 años. Guarda en su memoria la historia del pueblo, de cómo llegaron a asentarse a allí los primeros pobladores, de qué venían huyendo, qué venían persiguiendo. Sus acciones están enmarcadas en las creencias mágico religiosas de sus ancestros. Trata de enseñar estos conocimientos a los jóvenes, a sus nueras, a sus hijos. Es el testimonio vivo de un tiempo pasado que fue mejor. La cercanía de su propia muerte no la desvela, se siente satisfecha con lo que ha hecho en su vida. Sin embargo, la huida de su nieto, le parte el alma en dos al pensar que morirá primero que ella y que no le podrán realizar los ritos fúnebres. Para ella no es tiempo de innovar bajo ninguna circunstancia, las leyes morales deben respetarse ante todo, porque el paso por esta vida es efímero, la que importa es la otra vida que es eterna y si no se comporta con los muertos como debe podría pagarla en la eternidad.

La madre: Es una mujer de unos 40 años. Su principal preocupación es que sus hijos crezcan felices, igual que ella. Ella es la que se ocupa de los quehaceres domésticos y la crianza moral de los niños. Junto a las otras mujeres tratan de ocultar la guerra que se vive a los alrededores para que la comunidad permanezca unida y los jóvenes no tengan deseos de irse. El joven la cuestiona por todas las mentiras que le ha dicho para retenerlo a su lado. Cuando ve que su hijo mayor se marcha buscando ser un héroe, siente que ha fracasado. Su única esperanza después de la llegada del ahogado es el niño. Ante la llegada inminente de la guerra, piensa que lo mejor es irse a probar suerte en la ciudad, cree que de esa manera podrá proteger al hijo que le queda. Es una mujer obediente, jamás haría algo que contraviniere a su esposo.

El padre: es la autoridad del hogar, el que lleva el sustento a través de la pesca, no está de acuerdo con que el ahogado esté en su casa, pero debe someterse a las decisiones de la comunidad. Tampoco está de acuerdo con las mentiras de la madre a los hijos, pero no dice nada. Solo cuando se da cuenta que el joven se marcha, se escucha lo que verdaderamente piensa. El padre teme por su propia familia y la suerte que puedan correr al recibir al muerto en la casa. Cree que es tiempo de echar por tierra ciertas costumbres en beneficio de la comunidad. Piensa que lo que deben hacer es mantenerse al margen como hasta ahora, ser neutrales y eso implica devolver el ahogado al río. Lo único que sabe hacer es pescar y por eso no quiere irse de la comunidad.

El joven: es un muchacho de 16 años, fuerte, obediente, sospecha de las mentiras de la madre, pero no la enfrenta, porque no sabe qué le esconde. Cuando descubre a los niños jugando con el cadáver, es como si hiciese un ritual de iniciación y comprende de golpe lo que le han estado ocultando. Como todo joven siempre ha sentido que el mundo es más ancho y quiere conocerlo, pero su madre ha sabido retenerlo. Antes de que llegara el ahogado, el joven creía que el único futuro posible era el de ser un pescador, casarse, tener hijos y envejecer probablemente en la misma casa paterna, y estaba resignado. El ahogado le muestra que hay otras maneras de vivir. Al principio tiene miedo de lo que espera allá fuera, pero cuando escucha las imaginerías de la muchacha hablando de “héroes” libertadores, le parece que está hablando de su destino y que debe hacerse un hombre en la guerra para poder merecerla. Finalmente puede más la curiosidad que el miedo y el joven se marcha. Cree en sí mismo como aquel que llevará el progreso a la comunidad.

El niño: es la ingenuidad total, le parece algo sin importancia haber jugado con un cadáver, porque es la primera vez que ve un muerto. Al mismo tiempo es la lucidez del pensamiento, ve con otros ojos, unos descarnados, lo que sucede en su pueblo. Aunque la madre lo protege de su propia inteligencia, finalmente el niño será el porta voz de un destino al que están condenados como comunidad. Al quedarse sin su hermano, el niño crece abruptamente, como si el peso del futuro recayera sobre él. El encuentro con la muerte y la separación de su hermano lo ha hecho un hombre.

Para acentuar el conflicto y darle relevancia a los temas expuestos en el punto 4.4, es necesario que exista otro personaje ausente, uno que infunde tanto miedo que jamás se nombra, además porque nunca se sabe con qué vestidura se presentará. En el texto dramático

serán “Los otros”, aquellas fuerzas armadas al margen o en la ley, que saquean, destruyen y matan. Son dueños de todo e imponen sus reglas, se está con uno o se está contra ellos, cualquier decisión que tomen en el pueblo será conocida por este colectivo y tendrá consecuencias.

Es en este elemento de la historia donde se operan las transposiciones que dan como resultado una transformación semántica del texto fuente al texto derivado. Al sustituir o cambiar las motivaciones de los personajes se cambian las causas de las acciones de los personajes y estas cobran un sentido diferente al expresado en el hipotexto. Estaríamos efectuando una transmotivación, según los términos empleados por Genette.

4.5.1.4 Espacio dramático

La historia ocurre en un pueblo que es atravesado por el río Cauca. Hacia el interior colinda con otros pueblos. Igual que en el cuento, este pueblo vive detenido en el tiempo, no conocen la palabra progreso, sus calles son de tierra, no hay energía, ni agua potable. Todo lo extraen del río y ahora él les entrega muertos. Su subsistencia se ve en peligro. Cada día sienten y escuchan más cerca las detonaciones de la guerra, cada día llegan noticias de pueblos que han sido sometidos por los *otros*.

Igual que en el texto fuente, el cadáver encalla y es trasladado a la casa más cercana, es velado y preparado para luego regresar por el camino que vino, en este caso de vuelta al río.

La casa en la que ocurre toda la acción dramática, es una casa sencilla, de madera, de puertas abiertas, con piso de tierra, tiene una sola habitación en la que duermen todos y en la que depositan el cadáver, esta habitación es un espacio evocado, pues nunca se ve. Es en el patio de la casa en la que los vecinos transitan y realizan los arreglos para todo, allí mismo está la cocina con un fogón de leña, el lavadero y las cuerdas de la ropa. El patio es por extensión, la casa, lo único que vemos es el afuera, como esa metáfora de lo privado que se hace público, esa tensión permanente entre el futuro de la comunidad y el futuro de la propia familia. La vida familiar ha quedado expuesta en el patio, donde se lava ropa, donde se cocina. La vida familiar se ha resquebrajado por la irrupción del afuera.

En este lugar hace mucho calor y el viento no sopla.

Ahora bien en términos del espacio escénico, la propia desmesura del cuento en el sentido de lo espacial: mar, playa, camino, casa, camino, acantilado, barcos, es un reto para

su traslado al texto dramático, es por esto que se decide plantear toda la acción dramática en un solo lugar, para por metonimia hablar de todos los otros lugares. En ese sentido, creo que el elemento más importante para representarlos a todos es precisamente la tierra, esa que va enlodando todo, que es imposible de mantener asentada y en orden. La que refleja los ires y venires de las gentes.

Al mismo tiempo, el espacio escénico se convierte en metáfora, al ser un espacio cercano que es invadido por la comunidad, lo privado, lo íntimo es expuesto. A partir de la visita del ahogado ni la familia, ni la comunidad, serán más dueños de sí mismos, no tendrán más opción que participar del conflicto armado.

Ahora bien, en el trabajo de traslado de los elementos de la narración que comportan esa especificidad del realismo mágico, se retoma la idea expresada por Viviescas acerca de la concentración espacial: “Esta concentración espacial se redunda en la pieza en la concentración del pueblo en la casa de los Buendía” (Viviescas, 2007, p. 126) por cuanto la condensación del espacio en un solo lugar nos permite ver todo el sistema de relaciones que se establecen en el pueblo. La casa de la familia a la que llevan al ahogado es al mismo tiempo el pueblo, y sus alrededores.

También en dirección hacia lo que el espectador puede ver y lo que no, la oposición escena/extraescena cobra importancia en la propuesta de transposición que se pretende dar, debido a que las decisiones que sobre espacio y personajes se han tomado plantean una extraescena bastante presente. Por ejemplo en los personajes ausentes como el ahogado y los “otros” se hace necesario recurrir a diversos signos que hagan sentir su presencia, por supuesto, la heterocaracterización a través de los diálogos de aquellos personajes como el padre, la madre, la abuela, el niño, el joven, será un elemento potente, pero también estarán los sonidos de la extraescena para los “otros” las detonaciones, para el ahogado los ruidos al intentar vestirlo, las exclamaciones al ver su cuerpo lacerado, el sonido del río que nos ubicará en un espacio geográfico.

4.5.1.5 La temporalidad

El tiempo se concretaría como un tiempo mítico, que nos cuenta acerca de ese día en que el primer muerto llegó a una población traído por el agua. Ese momento en el cual se establece una relación entre los vivos y los muertos ajenos. Su circularidad al enlazar la llegada del nuevo muerto a la llegada de Esteban, permite generar la sensación de

desesperanza sobre las generaciones futuras. Como una historia que no tiene fin y a la que se retorna siempre.

De igual manera, se busca ubicar la acción dramática en la intemporalidad, es decir, no tiene una época concreta, pudo haber ocurrido hace cuarenta, veinte años o estar ocurriendo en este mismo momento. Esto responde por una parte a la sensación que deja la lectura del cuento que hace que ese pueblo sea al mismo tiempo todos los pueblos de América latina. Son pueblos que pareciera que se han quedado detenidos en el tiempo, a los que no llega el progreso, ni la globalización. Por otra parte, enlaza nuevamente con ese tiempo mítico, circular, en el cual lo que pasó, sigue ocurriendo y parece no tener fin.

En este sentido, el tratamiento de los objetos y del vestuario, responde más a aquello que está en el contexto del pueblo para ser utilizado y reelaborado, como en vez de vasos de vidrio, las totumas, es decir, los cocos vacíos, ollas de barro, recipientes de madera. Los vestuarios frescos y sencillos, sin estampados, ni cortes a la moda.

El tiempo que transcurre entre la escena inicial y la final es de 40 horas.

4.5.2 Plano Discursivo: Transmodalización

En este epígrafe se precisarán las transposiciones que se realizarán en el plano del discurso, es decir, en la forma cómo se presenta la historia.

Al tratarse de un texto dramático, el cambio más notorio se realizará en el plano de la narración, pues el narrador no hará parte de la historia como personaje, su función, la de focalizar ciertos segmentos de la historia, de “ceder” la voz a los personajes, se concretará en los acontecimientos que se representan y en el diálogo de los personajes. Ahora bien, en los textos garciamarquianos el narrador es una estrategia clave en la conformación de aquello que se ha dado en llamar Realismo mágico, son las palabras que elige el narrador para contar lo que sucede aquello que dota la narración de ese halo mágico. Sin embargo, el cuento que nos ocupa tiene de peculiar que la mayoría de secuencias narrativas que podríamos relacionar con el realismo mágico, se ubican en los pensamientos y conjeturas de los habitantes del pueblo, así las cosas, la historia del ahogado no ocurre en la realidad, en la cotidianidad, sino en la imaginación de los hombres y las mujeres.

Sin embargo, como lo anotan Figueroa y Gómez (1981) tanto el mundo de la cotidianidad como el de la imaginación son construidos por palabras. En ese sentido los

autores citados, señalan tres mecanismos para construir “lo mágico” en el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* en el plano de la significación: la repetición, la antítesis y la gradación, mientras que en el plano de la simbolización se señalan tres figuras literarias usadas con regularidad: metáfora, hipérbole y comparación.

Ahora bien, el reto es precisamente pasar de la narración, es decir, de esos mundos construidos por palabras, a la diégesis, es decir, a la representación, a lo que se ve y se oye, en el propio plano de la historia. Es importante definir los anteriores mecanismos señalados por los autores ya citados para observar cómo se realizarán las transposiciones de las palabras a los signos teatrales.

- a) La repetición: Como figura literaria, está tiene múltiples formas y nombres según el elemento que se repite, frase o palabra, y según el lugar en el que se da la repetición. Podríamos decir que en el caso del cuento, el tipo de repetición utilizada es la repetición diseminada, por cuanto se repiten varias frases en diferentes partes del cuento, por ejemplo: “Se quedaron sin aliento” (García, 2015, p. 30 y 33). En otros apartes encontramos la repetición como un paralelismo sintáctico, figura que consiste en repetir dos o más frases con una estructura similar, por ejemplo en la repetición de imágenes, como aquella que se evoca de las siguientes frases: “y habría puesto tanto empeño en el trabajo que hubiera hecho brotar manantiales de entre las piedras más áridas y hubiera podido sembrar flores en los acantilados” (García, 2015, p. 31) y “se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados” (García, 2015, p. 34).
- b) La antítesis: Según Todorov se da cuando “las relaciones-entre las palabras- son de oposición” (Todorov en: Figueroa y Gómez, 1981, p. 37) En ese sentido, el tejido de la narración se estructura desde las oposiciones: anónimo- nombrado, por ejemplo: “Tiene cara de llamarse Esteban.” (García, 2015. p. 31) En la frase está implícita la idea del desconocimiento del nombre del muerto, es decir, su anonimato. Por el contrario la siguiente frase acaba con su condición de N.N: “El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban.” (García, 2015. p. 31) También tenemos la diada ajeno- propio: “No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno” (García, 2015. p. 29) y :

A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se le hicieron hermanos, tíos y primos, así que a

través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí. (García, 2015, p. 34)

- c) La gradación: “Cuando una palabra denota una cantidad más o menos grande que la que denota la otra” (Todorov en: Figueroa y Gómez, 1981, p. 37). En este caso podemos identificar como gradación el recorrido que hace la transformación que Esteban opera en los habitantes del pueblo “tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños” tal y como lo identifican Figueroa y Gómez, de lo exterior a lo cercano, para llegar a lo íntimo.
- d) Metáfora: Esta figura literaria se usa en el cuento sobre todo para poetizar el imaginario que del ahogado va construyendo el narrador, tanto en el lector como entre los personajes. “Por ejemplo, la inicio del cuento no es propiamente un ahogado sino: “promontorio oscuro y silencioso que se acercaba por el mar” (García, 2015. p. 29), y más adelante, para describir el estado de su cuerpo se utiliza la siguiente expresión: “un fiambre de mierda.” (García, 2015. p. 33)
- e) Hipérbole: definida como una figura literaria que aumenta o disminuye en exceso alguna característica del objeto, sujeto o situación a describir, está presente en el relato básicamente en relación a cuatro elementos: El cuerpo del ahogado, en su fisicidad, la imaginación sobre el ahogado como personaje vivo, los sentimientos que suscita la desprotección del ahogado en los hombres y mujeres, el futuro del pueblo después del paso de Esteban.
- f) La comparación: Como figura literaria establece una relación explícita entre dos términos. En el cuento esta figura sirve como mecanismo para enaltecer las virtudes del ahogado por encima de los lugareños. Esas virtudes se circunscriben a la fisicidad de los hombres, a su virilidad y al talante de los mismos: “Los hombres que lo cargaron hasta la casa más próxima notaron que pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo” (García, 2015. p. 29) “Cuando lo tendieron en el suelo vieron que había sido mucho más grande que todos los hombres” (García, 2015. p. 29) “Lo compararon en secreto con sus propios hombres, pensando que no serían capaces de hacer en toda una vida lo que aquél era capaz de hacer en una noche” (García, 2015. p. 31)

4.5.2. 1 Tratamiento del diálogo

Debido a que García Márquez instala todo un mapa imaginario a través de sus múltiples relatos, se precisa tomar “prestado” léxico de sus texto, con el fin de imbuir la palabra en el nivel dialogal de ese universo macondiano, tan particular pero a la vez tan autóctono para los latinoamericanos. Para identificar los préstamos realizados, se utilizará en este apartado el subrayado:

PESCADOR CUATRO: (Secándose el sudor de la frente con un pañuelo) ¡Uff! Este pesa más que todos los muertos conocidos... casi tanto como un caballo

PESCADOR TRES: (Sirviéndose un mate con agua) ¡Ja! ¡Vea pues! Luego ¿cuántos muertos ha cargado? Si yo solo cargue a mi papá, alma bendita, que Dios lo tenga en su santa gloria.

PESCADOR CUATRO: Pues no, este es el primero, pero como si los hubiera cargado todos... ¿no vio? Apenas si cabía en la casa, este es más grande que todos los hombres, o a lo mejor tiene la facultad de seguir creciendo después de la muerte. (Se persigna)

PESCADOR TRES: Tal vez había estado demasiado tiempo a la deriva y el agua se le metió dentro de los huesos.

En el texto dramático no habrá un narrador, pero debido a que hay bastante actividad en la extraescena, los diálogos de algunos personajes serán utilizados para narrar lo que acontece en el cuarto donde depositan a Esteban, como por ejemplo el siguiente texto de la madre:

MADRE: (Mientras alista unos trastes y hacia el interior de la habitación) ¡Jum! Ay, mija, no le haga así...no le raspe la rémora así... Dios mío, qué pecao...para eso le pasé el fierro para desescamar los pescados, (sonido estruendoso) ay bendito sea Dios, partió la cama... ¿y ahora donde vamos a dormir? ¡Qué cosa este hombre! (A la joven que trata de asomarse) Ah, ah, qué va a ver...allá le están quitando el lodo con tapones de esparto...nada que no haya visto antes...qué gracia tiene ver que le desenredan del cabello los abrojos del río...si no tiene qué hacer vaya busque pantalones y camisas limpios, traiga los de los hombres más altos. Muévase pues.

También el personaje del joven tendrá algunas intervenciones en la tipología del monólogo, utilizando esta tipología como una forma de mostrarlo a él distinto a los demás, quienes se expresan a partir del diálogo. El ejemplo es de la escena en la que el joven llega a informar que traen el ahogado a la casa.

JOVEN: (casi sin poder hablar) Tenía el olor de la sangre... los niños lo enterraban y lo desenterraban... parecía un potrillo en el que se subían y bajaban a su antojo, a veces le ponían una vela con alguna rama y lo arqueaban para simular que navegaban contra la corriente... sólo la forma permitía suponer que era el cadáver de un ser humano... mamá cuando me acerqué, tenía ese olor a podrido... como cuando se echa a perder la pesca... mamá su piel estaba revestida de una coraza de rémora y de lodo, mamá los niños se rieron de mí porque no pude contenerme... mamá su cuerpo... era un hombre mamá... un hombre... o lo que queda de él... los Mosquera me encontraron tendido al lado del ahogado... lo alzaron como pudieron y vienen para acá con él... mamá dicen que hay que esconderlo de los otros... mamá qué pasa... quiénes son los otros... por qué lo traen aquí... mamá contéstame... ¿tiene que ver con los ruidos que escuchamos anoche?... mamá no te quedes callada... abuela... qué pudo haberle hecho eso a un hombre...

La utilización de personajes colectivos como las mujeres y los pescadores, implicarán otra tipología discursiva como lo es la del monólogo polifónico definido por Pavis de la siguiente manera:

Los contextos son casi idénticos: las réplicas ya no se oponen, sino que salen de una misma boca. Es el caso del drama lírico, en el cual el texto no pertenece propiamente a un personaje, sino que está repartido poéticamente entre ellos: monólogo de varias voces que recuerda ciertas formas musicales en las que cada instrumento suma su «voz» al conjunto. (Pavis, 1990, p. 130)

Se pretende a través de esta tipología dar la idea de comunidad y de coralidad, de la que se sale la familia a la que llega el ahogado.

Las mujeres sentadas mientras arreglan la ropa del ahogado, incluidas la madre y la abuela, el niño juega a un lado y el joven y la joven prestan atención. En medio de la conversación se pinchan los dedos constantemente.

MUJER UNO: (Con náuseas constantes) ¿Notaron que su vegetación era de aguas profundas?

MUJER DOS: Sus ropas estaban en piltrafas, como si se hubiera tropezado con cada piedra hasta llegar aquí. Ayyy.

MUJER UNO: ¿Notaron también que sobrellevaba la muerte con altivez? Ayyy

MUJER DOS: Yo noté que era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que he visto jamás... (Risitas nerviosas)

MUJER UNO: Si hubiese vivido aquí su casa habría tenido las puertas más anchas, el techo más alto y el piso más firme, y el bastidor de su cama habría sido de cuadernas maestras con pernos de hierro

MUJER DOS: y su mujer habría sido la más feliz. Ayy

Mientras la palabra sublima al ahogado y a su vida, las acciones de las mujeres que pueden verlo denotan lo que el pensamiento no alcanza a elaborar, quiénes, por qué, cómo, los “otros” se van construyendo como una amenaza real y monstruosa, casi inhumana: “Lo que se puede mostrar no puede decirse.” (Wittgenstein, 1922, p. 60) y no puede decirse porque no puede elaborarse, es para estas mujeres impensable, imposible.

En el cuento la hipérbole es identificada por Figueroa y Gómez como una figura literaria que se utiliza para concretar la simbolización del relato. En el caso del texto dramático, la hipérbole será utilizada para sublimar la experiencia por la que atraviesa el pueblo, tanto los personajes colectivos como los individualizados, tendrán ocasión de aumentar o disminuir a través de la palabra aquello que no pueden elaborar con las palabras cotidianas.

El ejemplo proviene de la escena en la cual la abuela sale de la habitación después de haber visto al ahogado por primera vez:

El joven trae a la abuela que apenas puede sostenerse en pie.

ABUELA: Es... está... es... es el ahogado más hermoso del mundo...

La joven intenta traspasar el umbral de la puerta.

ABUELA: Ah, ah... las pocas mechas que lleva no son suficientes para tapar tanta enormidad... solo pueden verlo las que ya conocen hombre, no sea que las señoritas pierdan la cabeza con tanta hermosura y grandeza.

Solo el padre, será reticente a esta sublimación a través del lenguaje:

PADRE: No, nada de enterrarlo... los otros van a creer que estamos con alguno de sus enemigos... van a venir y nos van a volar así como hicieron con la vereda de la Ascensión... no voy a poner a mi familia en riesgo por un... por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda. Lo devolvemos al río, a que siga su camino.

Sin embargo, al final con la llegada del nuevo muerto, accederá al mundo imaginado instalado por el resto de la comunidad.

PADRE: ¿Otro ahogado? ¿Uno más?

NIÑO: Sí papá... el río se cansó de dar peces y ahora solo da ahogados... mamá ¿cómo hacen los ahogados para nacer? ¿Ellos se comen a los peces?

PADRE: No. No hijo, no es otro, es Esteban que ha vuelto, que quiere que lo enterremos.

Además el texto derivado como texto dramático se enfrenta al reto de que lo que sea representado debe ser verosímil para el espectador, en ese sentido se retoman las palabras de Aristóteles cuando dice:

La fábula debe ser pues tan bien ordenada, que aún sin ver lo que acontece, quien sólo oye el relato ha de sentirse (5) lleno de horror y piedad ante los incidentes, que es por cierto el efecto que el simple recitado de la historia de Edipo produce en el oyente. Provocar este mismo efecto por medio del espectáculo es menos artístico y requiere la ayuda escenográfica. Sin embargo, aquellos que utilizan el espectáculo para colocar delante de nosotros lo que es simplemente monstruoso y que no produce temor, desconocen por completo el sentido de la tragedia; no se debe (10) exigir de la tragedia cualquier clase de placer, sino sólo su propio placer. (Aristóteles, p. 21)

Así el cuerpo del ahogado decide no mostrarse en escena, puesto que la muerte en la escena mata toda posibilidad de ilusión. Un muñeco, le resta importancia al suceso, un actor deja en evidencia que aun respira, al decir de Marco Antonio de la Parra: “El cadáver ya no es cuerpo, es carne que se corrompe. No se puede actuar la muerte. Simularla mal. El cuerpo, milagrosamente, sigue fresco y vivo.” (De la Parra, 2011, p. 4). Aún más cuando en la fábula que se ha construido a partir del cuento, el muerto no es hermoso sino que su cuerpo da cuenta de una muerte horrible, así es mejor dejar a la imaginación del espectador la construcción del horror.

En ese sentido, el tratamiento del lenguaje también utiliza el mecanismo de la antítesis, mediante la oposición decible-indecible, como si no fuese posible hablar de esa realidad horrorosa, como si las mujeres no quisieran darle un lugar a la barbarie, el lenguaje se constituye entonces en el último fortín de la cordura antes de caer en la incomprendición de lo que sucede, antes de aceptar que el mundo que conocían ya no existe, que su fe en el otro se ha perdido. Como en la primera escena:

La madre, la abuela y el niño están preparando la mesa para sentarse a comer.

MADRE: A ver a lavarse las manos.

Entran el padre y el hijo cargados de pesca.

PADRE: Bendición mamá...

ABUELA: Dios te bendiga hijo.

Dejan los pescados a un lado. Se lavan las manos y se sientan todos juntos.

JOVEN: Hoy fue un día muy raro... casi nadie salió a pescar, subimos hasta el otro pueblo y era como si fuera un pueblo fantasma, no había nadie, ni en la tierra, ni en el agua.

MADRE: ¿se bajaron?

PADRE: ¡No!

JOVEN: Nooo nadie se veía y olía como a pólvora y sabes qué había una cantidad de gallinazos sobrevolando el pueblo...qué sería...

MADRE: Es que están en fiestas y por eso olía pólvora y ya sabes cómo son, festejan hasta bien entrada la noche y bueno, no se habrán levantado...habrán traído ganado y todo para matar y por eso los gallinazos.

JOVEN: La fiesta estuvo dura porque había casas tumbadas y todo.

Retumba una detonación a la distancia. Todos se sobresaltan. El niño se levanta y mira hacia el cielo. La madre no alcanza a detenerlo.

NIÑO: Cuando será que voy a ver las luces que me dices mami...siempre salgo y no alcanzo a verlas...de qué color habrán sido esta vez.

MADRE: Naranjas, hijo, regresa a la mesa.

NIÑO: y ¿cómo las viste?

Todos esperan la respuesta. Sobre todo el joven.

MADRE: No las vi, una vecina me contó que estaban preparando las fiestas y que iban a traer luces naranjas.

JOVEN: Yo quiero ir mamá. Mi papá dice que ya estoy grande y que si quiero puedo tener novia.

MADRE: Cuando la pueda mantener mijito antes no.

JOVEN: ¡Ah! En todo caso, estuvimos de buenas porque todo lo que no pescaron ellos, lo trajimos nosotros.

Pasemos a señalar las transposiciones, del cuento al texto dramático:

4.5.2.2 Estructura dramática

Por estructura dramática entendemos en este trabajo, la estructuración de los hechos siguiendo a Aristóteles en su *Poética*:

Cada tragedia es, en parte, complicación y, en parte, desenlace; los incidentes antes de la escena inicial, y a menudo también algunos de aquellos dentro del drama, forman la complicación, y el resto es el desenlace. Por complicación significa (25) todo desde el comienzo de la fábula hasta el instante justamente antes del cambio en la fortuna del héroe; por desenlace, todo desde el comienzo del cambio hasta el fin. (Aristóteles, p. 28)

Planteamiento	Confrontación o complicación	Desenlace
<p>Presentación de la cotidianidad de la casa y a través de ella, del pueblo. Presentación de los integrantes de la familia: madre, abuela, padre, joven y niño.</p> <p>Incidente desencadenante: El encallamiento del muerto.</p> <p>Perípecia 1: El muerto es llevado a la casa.</p>	<p>El padre y la madre no están de acuerdo en que el muerto sea llevado a su casa.</p> <p>Estrategias para deshacerse pronto del cadáver por parte de los hombres.</p> <p>Preparación del cadáver por parte de las mujeres.</p> <p>Heroificación del ahogado por parte de las jóvenes.</p> <p>Bautizo del ahogado por parte de la abuela.</p> <p>Punto medio o de no retorno: El joven se marcha para ser un héroe.</p> <p>Perípecia 2: El cadáver no es de nadie, el pueblo tendrá que asumirlo.</p> <p>El padre confronta al pueblo por la huida de su hijo.</p>	<p>Los “otros” merodean por las inmediaciones del pueblo.</p> <p>Climax: La madre implora al padre sepultar al ahogado como si fuera su hijo.</p> <p>El padre no accede. El muerto es devuelto al río.</p> <p>Otro muerto encalla.</p>

-Tabla 4: Estructura dramática-

Ahora bien esa estructuración de los hechos corresponde a la organización de las escenas en el texto dramático.

4.5.2.3 Las escenas

La extensión de una escena, según Sanchis (2012) estará determinada por su importancia en relación con la acción dramática, a mayor importancia, mayor extensión. Tendríamos entonces en el primer acto el planteamiento, con tres escenas de las cuales la primera y la tercera tendrían una extensión considerable debido a que en la primera estamos ofreciendo al espectador las claves que le permitirán comprender la cotidianidad en la que viven los personajes y que será alterada por el incidente desencadenante. Esta escena será clave para configuración tanto del espacio dramático como del escénico, así como de la lectura que sobre el cuento se brinda.

En la tercera escena, se nos presenta el incidente desencadenante y se prepara la situación para la llegada del conflicto. Así que esta escena debe mostrar el cambio del status quo, de la cotidianidad de los personajes y la alteración de ese espacio dramático.

En el segundo acto: de la confrontación, tendremos nueve escenas de las cuales revisten gran importancia: la quinta (es decir la segunda de este acto), la sexta, la novena, la decimoprimera y la duodécima.

En la quinta el padre se enfrenta a la comunidad porque no quiere que ese muerto ajeno esté en su casa. Finalmente la comunidad se impone.

En la sexta escena, es donde empieza a andar el mecanismo de la hipérbole como una sublimación en el lenguaje de aquello que acontece.

En la novena escena, el ahogado es bautizado y las mujeres tejen en torno a él numerosas fantasías que terminan por embeber la imaginación del joven.

En la decimoprimera escena el joven se marcha queriendo ser un héroe, la madre y la abuela se oponen.

En la duodécima escena, los hombres regresan con la noticia de que el muerto no es de nadie y deben tomar una decisión sobre qué hacer con el cadáver.

El último acto, el del desenlace se compone de dos escenas la más importante es la primera, es decir, la trigésima escena, en ella la madre informa al padre sobre la huida de su hijo. Nueva confrontación de la familia y la comunidad, al tiempo que le implora al padre enterrar a Esteban como si fuera su hijo. Allí se podrá observar las dos caras de la moneda frente a la situación del muerto ajeno. El padre se opone.

Ahora bien sobre la clasificación de los sucesos, tendríamos como antecedentes, es decir, los sucesos que no se ven y que anteceden a los que se presentan en la escena, estarían: el encallamiento del muerto, el juego de los niños, la llegada de Esteban a la casa, la búsqueda de los hombres en pueblos vecinos, la vestida de Esteban, la llevada de Esteban al río, así como su lanzamiento al mismo. El encallamiento del nuevo cadáver. Para traer estos sucesos al espectador se utilizarán recursos como la narración de acontecimientos pasados, la narración de la extraescena, así como, la vitalidad sonora de la misma.

Los sucesos ocurrientes, los que se presentan en la escena serían: La cotidianidad de la familia, la tensión que produce en los adultos la cercanía con el conflicto armado. El anuncio del encallamiento del muerto y el relato del juego de los niños, El tropel de hombres y mujeres que se agolpan en la casa para ver al muerto, la preparación de la ropa y aceites para echarle al muerto, la velación realizada por las mujeres, y en medio de esta las fantasías sobre el muerto, la huida del joven para ser un héroe, la llegada de los hombres con las noticias de los pueblos vecinos, el ruego de la madre para enterrar a Esteban, el anuncio de que los otros están cerca, el anuncio del encallamiento de un nuevo muerto.

Como sucesos inminentes, los que sucederán después de finalizada la obra, el pueblo se convertirá en un vertedero de muertos, los jóvenes se verán obligados a tomar partido, la comunidad tendrá que hacerse cargo de los muertos ajenos, como si fueran los propios.

4.5.2.4 Segmentación del texto derivado

De la misma manera que la segmentación del texto fuente ofrece al dramaturgo un panorama claro y amplio de las relaciones entre los niveles de expresión y contenido, la segmentación del texto derivado es para el dramaturgo una ruta a seguir, en ella se pueden vislumbrar con más claridad cuáles son esas escenas indispensables, cuáles son aquellas de transición y las que preparan o allanan el camino para el conflicto.

En el siguiente cuadro se le asigna una casilla a la división por actos, no porque la obra vaya a estar dividida según este esquema sino para tener claro qué escenas hacen parte del planteamiento, cuáles de la confrontación y cuáles del desenlace. En cambio se suprime la casilla del espacio, debido a que toda la obra transcurre en el patio de la casa a la que llevan el muerto.

No.	Acto	Escena	Descripción	Tiempo	Personajes
1.	Planteamiento	I	La madre y la abuela alistan una mesa rustica de madera para servir los alimentos, el niño juega. El padre y el joven llegan con una carreta llena de pescados. Se sientan a comer en medio de la charla. Suenan detonaciones de cilindros bomba a lo lejos. Todos se estremecen. El niño trata de ver el resplandor en el cielo, buscando los fuegos artificiales. El joven se queda pensativo mientras escucha las explicaciones de la madre. El niño y el joven se retiran a descansar.	Noche	Madre, abuela, niño, padre, joven.
2.		II	El padre habla sobre los rumores de que los “otros” están cada vez más cerca. La madre está intranquila, la abuela habla de los tiempos pasados. El joven escucha toda la conversación y pide explicaciones. El padre lo envía a dormir.		Madre, abuela, padre, joven.
3.		III	La madre y la abuela se pelean porque la abuela dejó ir al niño a jugar. Llega el joven transfigurado con la noticia de que los niños estaban jugando con algo extraño y que al acercarse vio que era un muerto. Informa que los hombres lo llevan a su casa para ocultarlo porque es la más cercana y el muerto pesa mucho. Se escucha la bulla de los pescadores que vienen llegando, la madre sale en busca del padre.	Atardecer	Madre, abuela, joven.
4.	Confrontación	IV	Los pescadores llegan, la abuela se mete a la casa, el joven escucha la pelea de la abuela con los otros, los hombres miran al joven callados, el joven los observa, trata de entrar a ver el muerto y un hombre lo detiene. Se escucha alboroto. Sale otro contando que el muerto destruyó la cama. Llega también el niño aburrido porque se acabó el juego.		Joven, abuela, hombres del pueblo. Niño.

5.		V	Llegan el padre y la madre, entran a la casa, El padre intenta sacar el muerto pero es tan pesado que no puede, termina por aceptar que esté allí. Todos salen. El pescador tres se queda cuidando la entrada.		Joven, abuela, padre, madre hombres y mujeres del pueblo.
6.		VI	Llegan tres mujeres al patio. Los hombres se reúnen en una esquina, las mujeres en otra, la madre empieza a barrer. El joven está al lado de la puerta. La abuela empieza a recordar los deberes para con los muertos. Los hombres deciden irse a los pueblos vecinos. La madre organiza un atado con comida y bebida para el padre. El joven quiere ir, el padre no lo permite. La abuela organiza a las mujeres para limpiar y preparar al muerto. La madre entra a la casa. Se escucha su grito de horror. Al salir habla con la abuela. La abuela entra. Todas se quedan expectantes. Al ver que no sale el joven entra. Sale con la abuela sosteniéndola. La madre le da un vaso con agua. La abuela dice que es un hombre tan hermoso que solo las mujeres casadas pueden verlo. Las otras entran al cuarto.		Joven, abuela, padre, madre hombres y mujeres del pueblo. Niño.
7.		VII	La joven y el joven conversan sobre la situación, se deja entrever que se gustan. El niño los observa y juega. La madre entra y le pide a la joven que vaya por ropa. La joven va en busca de ropa, mantas y sillas, la madre barre el polvo.		El joven, la joven, el niño, la madre.
8.		VIII	El joven entra nuevamente. El niño busca qué hacer. El joven es sacado del cuarto con lo que queda de la ropa y los zapatos del ahogado. La madre se entra con viandas y trapos. El niño y el joven conversan sobre lo que está pasando. El niño cuenta cómo vieron el muerto flotando en el río. El joven empieza a examinar las cosas del ahogado.	Noche	Madre, joven, Niño.
9.		IX	Llega la joven con ropa, mantas y comida. Sale la madre y recibe las cosas. Salen otras mujeres con su rostro amarillento, una de ellas vomita. La joven observa desconcertada. Las casadas empiezan a hablar de lo grande y bello que es el muerto. Sale la abuela con la madre, traen la ropa hecha jirones. Todas se miran sin saber qué hacer. Se escucha el rumor del río que crece. Algunas mujeres se quieren ir, pero la abuela, recuerda los deberes que hay para con los muertos. La abuela lo nombra. Las mujeres empiezan a tejer fantasías sobre Esteban. El joven y el niño las escuchan asombrados. Se escuchan varias detonaciones. Silencio.		Mujeres del pueblo, niño y joven, abuela y madre.
10.		X	La abuela y la madre entran nuevamente al cuarto. Una de las mujeres empieza a cantarle		Mujeres del pueblo,

			al muerto. El joven se pone las botas del muerto, le quedan grandes, empieza a caminar con ellas hasta que consigue dominarlas. La joven habla del pobre Esteban tan grande, si viviera allí.		niño y joven, abuela y madre.
11.		XI	Salen la madre y la abuela, regañan al joven y le exigen que se quite las botas, el joven no accede y se marcha. La madre llora como si fuera la última vez que lo ve. Suenan varias detonaciones. El llanto se va expandiendo entre las mujeres y terminan por llorar a Esteban como si fuera uno de los suyos.	Madre, abuela mujeres del pueblo, niño y joven.	
12		XII	Llegan los hombres con las noticias de que el cadáver no es de nadie, se sorprenden de la actitud compungida de las mujeres. El padre dice que hay que devolverlo al río en medio de la noche para no ser vistos por los otros. La madre le suplica que no lo haga de esa manera. La abuela le recuerda el deber para con los muertos.	Abuela, padre, madre, hombres y mujeres del pueblo. Niño.	
13.		XIII	La madre le rebela al padre que el joven se ha marchado. El padre confronta a los hombres debido a que su hijo se ha marchado. Los resuelve a deshacerse del muerto rápidamente antes de que los "otros" se den cuenta que ellos lo tienen. Suenan varias detonaciones. Los hombres entran al cuarto. Las mujeres y la abuela se van a esperar al muerto. Se llevan al niño.	Abuela, padre, madre, hombres y mujeres del pueblo. Niño.	
14	Desenlace	XIV	La madre implora al padre que entierre al muerto. El padre no accede. Suenan varias detonaciones. La madre le pide al padre que se marchen del pueblo, que ese ya no es un buen lugar para vivir. El padre dice que esa no es una opción. Se escucha a lo lejos la romería de gente que va llevando al muerto. La madre llora. El niño entra gritando que hay otro muerto encallado. El padre llora y le contesta que no es otro, que es Esteban que ha vuelto.	Amanecer	Padre y madre y niño.

-Tabla 5: Segmentación del texto derivado-

4.5.2.5 Signos

Al iniciar este epígrafe planteamos cómo el reto es acudir a diferentes sistemas de signos para mostrar lo que en un cuento se dice solo con palabras. Recordemos que en el teatro el espectador no solo oye, sino que también ve. En ese sentido es importante traer a colación las palabras que sobre el signo teatral trae Überfeld:

La representación teatral constituye un conjunto (o sistema) de signos de naturaleza diversa que pone de manifiesto- si no total al menos parcialmente- un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores- estrecha y recíprocamente relacionados- una serie de mensajes- igualmente relacionados, en este caso según unos códigos extremadamente precisos- y un receptor múltiple presente en un mismo lugar. (Übersfeld, 1989, p. 20)

De acuerdo con lo anterior, el signo teatral propiamente dicho, no existe, sino que el sistema de relaciones que se tejen entre los signos de los diferentes sistemas utilizados es aquello que percibe el espectador y que le da las posibilidades para terminar de construir la escena en su cabeza. Esta idea ya estaba presente en Roland Barthes cuando definía la teatralidad como un “espesor de signos”.

Atendiendo a los estudios realizados al respecto se puede especificar que en el teatro, los signos de estos sistemas tienen una doble función: al mismo tiempo que por sí solos representan un referente de la realidad, a sí mismos, en la relación con los otros sistemas de signos representan un universo polisémico de significación dentro de la obra.

Teniendo esto presente regresamos al estudio realizado por Figueroa y Gómez que identifican en el cuento *El ahogado más hermoso del mundo* tres mecanismos en el plano de la significación y tres figuras literarias en el plano de la simbolización, es necesario reiterar que en el cuento esos mecanismos se dan exclusivamente a través de la palabra, mientras que en el texto dramático deben estar presentes en potencia las relaciones que entre los diferentes sistemas de signos pretenden establecerse.

Al tiempo en el análisis ofrecido por quien presenta este trabajo de grado se plantea una lectura que debe concretarse en el plano de la expresión para lograr que el espectador o lector realice una interpretación que hable de esa lectura en particular y que no está presente en el cuento: la cercanía de la guerra por ejemplo.

Así pues los mecanismos señalados por Figueroa y Gómez pasaran de la exclusividad de la palabra a los diversos sistemas de signos que potencian la teatralidad.

En primer lugar tenemos la repetición como paralelismo sintáctico; se presenta al repetir la situación de la escena número tres del primer acto en la escena final en la que se anuncia el encallamiento de un cadáver. La estructura de la escena es básicamente la misma, dos personas dialogan sobre las consecuencias del conflicto, en la primera escena la madre y la abuela, en la segunda la madre y el padre. Luego entra un tercero que viene a anunciar el encallamiento de un cadáver en el lecho del río. En la primera escena, el joven, en la segunda el niño. Esto tiene implicaciones en el plano de la simbolización, puesto que por un lado el tiempo se vuelve cíclico y el espectador deberá percibir que a partir de ese momento esta escena se repetirá en la vida de la comunidad. Por otra parte, funciona como un espejo entre los personajes del joven y el niño, como si el destino del niño estuviera marcado a seguir las

acciones de su hermano. Para marcar el paralelismo será necesario recurrir no solo al nivel dramático, es decir a la situación planteada, sino también a la duplicación de los movimientos proxémicos de los actores.

La antítesis se presenta en la relación público-íntimo, expresada a través de la espacialidad, cómo los pescadores son quienes deciden qué hacer en la casa de la familia, cómo se apropián de los espacios de la misma. Lo que en una primera escena era un espacio cerrado, con solo la familia, en el desarrollo de la historia se va a violentar y a ser transitado y habitado por las mujeres y los pescadores. Esto se verá a través de la proxemia, es decir, del movimiento de los actores en el escenario.

También se desarrolla la antítesis en la oposición indiferencia-afecto, está en el plano motivacional de los personajes, se evidencia por tanto en los sistemas de la kinesis y del habla de los mismos y se expresa en la oposición entre el joven y la madre primero y luego entre el padre y la madre. En este mismo sentido la oposición anónimo-nombrado, expresada en la escena del bautizo de Esteban, a partir de allí cambian las actitudes (kinesis) de las mujeres para con el muerto. Y es a través de esta figura que se realizan las transposiciones más relevantes en el plano de la simbolización, pues es el cambio de las motivaciones de las acciones lo que resulta alterando el sentido original del cuento garciamarquiano.

El mecanismo de la gradación se va dando en relación con el cambio de la oposición ajeno-propio, en primera instancia manifiesta por el llanto de unas pocas mujeres, para luego mostrarse como un llanto colectivo, en este punto la gradación se expresa en la kinesis de las mujeres, primero una, luego otra y así hasta que todas lloran y cantan al muerto.

También en el sistema de signos del lenguaje sonoro se expresa la gradación, a través de las detonaciones que se escuchan, primero esporádicas y lejanas y luego más recurrentes y cercanas.

En cuanto a lo objetual, podremos percibir la gradación en los peces abundantes en un principio, al final no se podrá ir a pescar cuando haya “pepes” en el río, los hombres del pueblo, sin quererlo pasarán de pescadores a sepultureros. Su escasez será la señal de la catástrofe inminente para el pueblo

A nivel de la espacialidad también encontramos gradación puesto que el espacio primero habitado por unos pocos, limpio y ordenado, la tierra quieta, estanca, hacia al final está desordenado, sucio, con las huellas de todos los que habitaron el espacio.

Así mismo la metáfora está presente en el espacio, con un suelo de tierra limpia al principio, habitado por unas cuantas pisadas, que al final tendrán mezcla de lodo, de aceite, imposible de regresar a su estado inicial, habitado por múltiples huellas. Hay en la madre un afán porque todo permanezca intacto, siempre barriendo el polvo.

También en la temporalidad está presente la metáfora, a través del sistema de lo visual, por medio de las luces, con las tinieblas en las que se desenvuelve la mayor parte de la acción dramática: noche-atardecer-noche-madrugada-día, hasta ver la luz, con el segundo muerto que arriba al pueblo.

Y a través de lo objetual y de la imagen propiamente dicha, cuando el joven se pone las botas del ahogado quedándole estas grandes, se crea una metáfora. Es el niño que parte para la guerra. Funciona también el espejo como si el destino del niño ya estuviese signado por las botas del ahogado.

También con la imagen anterior podemos establecer la operación de la comparación, ésta en el cuento se da siempre del pueblo hacia Esteban, es decir, la ropa que le ponen al muerto, no le queda, es demasiado pequeña para él, en el caso del texto dramático también se hará a la inversa, el ahogado vendrá con botas, en contraste con los lugareños que andan descalzos, el joven se pondrá las botas del ahogado, o mejor lo que queda de ellas para huir al monte. Le quedarán grandes. Esta figura se hace presente en el habla de las mujeres y de los pescadores cuando describen los atributos del ahogado.

5. Conclusiones

Al estudiar cómo se traslada un texto narrativo a texto dramático, tomando como referencia un texto en específico, la teoría se hace más clara y los conceptos manejables en la práctica. Es claro cómo el dramaturgo puede acudir a diferentes perspectivas metodológicas que le ayuden a aclarar qué tipo de transposiciones necesita para cumplir sus objetivos. Estudiar este tipo de procesos creativos de una manera práctica permite entonces comprender la teoría respecto al tema como múltiples caminos, susceptibles incluso de trabajarse de una forma articulada, sin que el utilizar un concepto anclado a una metodología excluya el utilizar un concepto que deviene de otra.

Ahora bien, al desarrollar este trabajo desde la aplicación práctica de unos conceptos, el debate sobre la originalidad y la copia y, la fidelidad al autor *versus* la libertad de creación, pasa a un segundo plano. En realidad lo que debe guiar al dramaturgo es la respuesta a las preguntas *¿Para qué?* Y *¿Por qué?* En ellas se encuentra la clave para asumir un trabajo de adaptación despojado de dudas sobre la traición al autor del texto fuente. En mi caso, tomar como referencia al escritor Gabriel García Márquez no deja de ser intimidante, más siendo compatriota, pues creo que siempre se espera, y más de los colombianos, que las adaptaciones de sus textos a cualquier género dramático: cine, televisión, teatro, estén imbuidas de realismo mágico. Sin embargo, al contestar las preguntas anteriormente mencionadas, a través de la lectura de la analogía con la realidad y del núcleo de convicción dramática, el realismo mágico e incluso lo que el propio García Márquez quería decir con su cuento, pasa a un segundo plano, es decir, el realismo mágico y el trasfondo del texto fuente, solo son material de traslado si y solo si, contribuyen a materializar en el texto derivado las respuestas al para qué y porqué.

Esa claridad también se logra al analizar cada uno de los elementos que estructuran el texto fuente, pues de esa manera, el dramaturgo sabe bien que aquellos elementos que contribuyen a materializar su núcleo de convicción dramática y que no son susceptibles de trasladarse por medio de un sistema de signos, se pueden trasladar por medio de otro sistema.

En cuanto a la analogía con la realidad, siempre es necesario establecer ese puente entre el texto fuente y los espectadores del texto derivado, en este estudio este concepto

direcciona muchas de las decisiones de traslado que se tomaron, en el orden del qué y del cómo. Bien podría haber establecido la analogía conservando el mensaje del texto fuente, pero eso habría implicado una traición, no al autor, sino a mí misma. Una traición a esa sensación de desesperanza que me quedó cuando releí el cuento en el 2014 y no pude evitar conectarlo con la realidad de mi país.

Al tener este punto de partida se evita caer en la tentación de retrotraer el texto a una época basándose en la función ilustrativa de los signos, poner ropa que identifique un año, objetos que hablen de una época concreta, quizá jerga que identifique una región. Y se busca más establecer una relación entre los signos que contribuya en el plano de la simbolización. Es decir, no se cuenta esa historia para narrar la anécdota de *El ahogado más hermoso del mundo*, se cuenta esa historia para ver las tensiones sociales, políticas, éticas, humanas a las que han sido sometidos los habitantes de pueblos riverenos en Colombia. Así los signos, las relaciones que se tejen entre ellos, deben hablar de eso en el plano de la simbolización.

En síntesis adaptar es crear. La teoría sobre la adaptación no debería devolverse tantos siglos. Esquilo, Shakespeare, Lope de Vega, Moliere, Brecht, Buenaventura, nadie se atrevería a quitarles el título de creadores aunque muchas de sus obras partieran de un texto fuente.

6. Bibliografía:

- Álvarez, J. M. (2009). “El remanso de Beltrán” Revista *El malpensante*. No. 95 Marzo. Consultada en: http://www.elmalpensante.com/articulo/828/el_remanso_de_beltran el día 14 de Junio de 2015.
- Apolo, I. (2010). Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia. *Cuadernos de Picadero*. No. 19. Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno19.pdf>
- Batlle, C. (2008) La segmentación del texto dramático contemporáneo (un proceso para el análisis y la creación). *Estudes Escénics*. 33-34.
- Borrero Blanco, M. (2010) *El pensamiento mágico en la obra de Gabriel García Márquez*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- Brooke-Rose, C. (1997) “Historia – Palimpsesto” *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.
- Colombia, Museo Nacional. (2008). *Velorios y Santos Vivos*.
- El tiempo (2008) “Magdalenas por el Cauca, procesión para que el río no sea un cementerio e instrumento de muerto” Noviembre 1. Colombia.
- De la Parra, M. A. (2011) *El cuerpo del actor. CELCIT*. Teatro: Teoría y práctica N° 12. Buenos Aires.
- Diario del Otún (2012). “La poeta de los muertos. Septiembre. Colombia
- Dubatti, J. (2009). La Celestina en escenarios argentinos: observaciones comparatistas sobre las adaptaciones de Jorge Goldenberg (1993) y Daniel Suárez Marzal (2007). *Celestinesca* 33.
- Eco, U. (1997) *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.
- García Barrientos, J. L. (2007). Discurso del método. En *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos-Resad.
- _____ (2004). “Teatro y narratividad” Revista *Arbor* CLXXVII, 699-700.

- García Márquez, G. (2015). El ahogado más hermoso del mundo. *La increíble y triste historia de la cándida Erendira y su abuela desalamada*. Literature Random House. Recuperado de: <https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=gzRjBgAAQBAJ&pg=GBS.PT1>
- Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos*. Ed. Taurus. Madrid.
- Felten, H. (1986). "El ahogado más hermoso del mundo": Lectura plural de un texto de García Márquez. *AIH Actas*. IX. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_061.pdf
- Fernández Chapó, G. (2010) Literatura / Teatro: la deslimitación de las fronteras genéricas en el campo teatral argentino. *Cuadernos de Picadero*. No. 19. Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno19.pdf>
- Fernández, J. R. (2014) *Adaptación de Textos Dramáticos y Narrativos*. "Tema 4: Fábula y trama". Universidad Internacional de la Rioja.
- Figueroa, C. y Gómez, B. I. (1981). "Tzvetan Todorov: La Poética Una aplicación práctica a "El ahogado más hermoso del mundo" de Gabriel García Márquez". Revista *Universitas Humanística*. Vol. 15 No. 15. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado de: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/10367/9969>
- Finzi, Alejandro. (2010). Conversación sobre las narrativas del teatro. *Cuadernos de Picadero*. No. 19. Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno19.pdf>
- Hormigón, J. A. (2014) "Actualizar o alegorizar". Revista *Ade-Teatro*. No. 151.
- _____ (1989) *Del texto al espectáculo: apuntes para una metodología del trabajo dramatúrgico*. Recuperado de: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/hormigon001.htm> 11 de agosto de 2015.

- Kartun, M. (2007). Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo. *Cuadernos de Picadero*. No. 13. Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno13.pdf>
- KLN, Klimaforum Latinoamerican Network. *Cosmogonía Wayúu sobre ordenamiento territorial*. Consultado en: <http://klnred.ning.com/group/comunidades-wayuu-manaure-guajira-colombia/page/cosmogonia-wayuu-sobre-ordenamiento-territorial> el día 30 de junio de 2015.
- López, J. G (2012) “Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación”. *Nueva revista*. No. 140. Recuperado de: <http://www.nuevarevista.net/articulos/teatro-del-siglo-xxi-presentacion-versus-representacion>
- _____ (2014) *Intervención, Intertextualidad y Deconstrucción del Texto Dramático*. “Tema 7: La intervención textual sobre la fábula y sobre la estructura dramática”. Universidad Internacional de la Rioja.
- Mayorga, J. *Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino*. Recuperado de: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/cooperacion/mc/congresoicgc/contenidos-del-congreso/textos/Conservacion_creacion_cor.pdf
- Mendez, J. L. (2000) *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*. Ed. Universidad de Puerto Rico
- Olea, M. (2006) “Lo que comunican los textos: la hermenéutica de Paul Ricoeur (segunda parte)” *Información Pública* Vol. IV, Nº 1. Escuela de Periodismo Universidad Santo Tomás.
- Pavis, P. (1990) *Diccionario de teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Ed. Paidós. Barcelona.
- _____ (2014). *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. E. Armand Colin.
- Pradier, A. (2014) *Ánalisis dramatúrgico y crítica teatral*. “Tema 1: Estética y espectáculo: analítica de la recepción”. Universidad Internacional de la Rioja.

- Rimoldi, L. (2012) El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral. *Revista Escena*. 35 (70-71).
- Sanchis Sinisterra, J. (2012) *Narraturgia: Dramaturgia de textos narrativos*. Ed. Paso de Gato.
- Serrano, J. F. (1998). *Hemo de morí cantando*. (online) Descargado en 2011. Disponible en: [blaas](#) > [biblioteca virtual](#) [biblioteca luis ángel arango](#) > [libros](#) > [geografía humana de colombia. Los afrocolombianos. \(tomo vi\)](#) > [9."hemo de morí cantando, porque llorando nací" ritos fúnebres como forma de cimarronaje.](#)
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica teatral*. Editorial Catedra. Universidad de Murcia.
- Vallejo Mejía, M. (2013) “Los escogidos, Patricia Nieto” *Signo y pensamiento*. Vol. 32 No. 62. Bogotá. Consultado en http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0120-48232013000100014&script=sci_arttext el día 15 de junio de 2015.
- Viviescas, V. (2007). “De la representación épica en *Cien años de soledad* y su desafío a la representación teatral” Revista *Celcit*. No. 32. Buenos Aires.
- Yukelson, A. (2010). Continuidad entre Teatro y Narrativa (Apuntes sobre algo que trasciende). *Cuadernos de Picadero*. No. 19. Instituto Nacional de Teatro. Recuperado de: <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno19.pdf>
- Wittgenstein, L. (1922) *Tractatus logico- philosophicus*. Edición electrónica de: www.philosophia.cl

Anexo

El ahogado más hermoso del mundo

Gabriel García Márquez

Los primeros niños que vieron el promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar, se hicieron la ilusión de que era un barco enemigo. Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera una ballena. Pero cuando quedó varado en la playa le quitaron los matorrales de sargazos, los filamentos de medusas y los restos de cardúmenes y naufragios que llevaba encima, y sólo entonces descubrieron que era un ahogado.

Habían jugado con él toda la tarde, enterrándolo y desenterrándolo en la arena, cuando alguien los vio por casualidad y dio la voz de alarma en el pueblo. Los hombres que lo cargaron hasta la casa más próxima notaron que pesaba más que todos los muertos conocidos, casi tanto como un caballo, y se dijeron que tal vez había estado demasiado tiempo a la deriva y el agua se le había metido dentro de los huesos. Cuando lo tendieron en el suelo vieron que había sido mucho más grande que todos los hombres, pues apenas si cabía en la casa, pero pensaron que tal vez la facultad de seguir creciendo después de la muerte estaba en la naturaleza de ciertos ahogados. Tenía el olor del mar, y sólo la forma permitía suponer que era el cadáver de un ser humano, porque su piel estaba revestida de una coraza de rémora y de lodo.

No tuvieron que limpiarle la cara para saber que era un muerto ajeno. El pueblo tenía apenas unas veinte casas de tablas, con patios de piedras sin flores, desperdigadas en el extremo de un cabo desértico. La tierra era tan escasa, que las madres andaban siempre con el temor de que el viento se llevara a los niños, y a los pocos muertos que les iban causando los años tenían que tirarlos en los acantilados. Pero el mar era manso y pródigo, y todos los hombres cabían en siete botes. Así que cuando encontraron al ahogado les bastó con mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que estaban completos.

Aquella noche no salieron a trabajar en el mar. Mientras los hombres averiguaban si no faltaba alguien en los pueblos vecinos, las mujeres se quedaron cuidando al ahogado. Le quitaron el lodo con tapones de esparto, le desenredaron del cabello los abrojos submarinos y le rasparon la rémora con fierros de desescamar pescados. A medida que lo hacían, notaron que su vegetación era de océanos remotos y de aguas profundas, y que sus ropas estaban en piltrafas, como si hubiera navegado por entre laberintos de corales. Notaron también que sobrellevaba la muerte con altivez, pues no tenía el semblante solitario de los otros ahogados del mar, ni tampoco la catadura sórdida y menesteroso de los ahogados fluviales. Pero solamente cuando acabaron de limpiarlo tuvieron conciencia de la clase de hombre que era, y entonces se quedaron sin aliento. No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás, sino que todavía cuando lo estaban viendo no les cabía en la imaginación.

No encontraron en el pueblo una cama bastante grande para tenderlo ni una mesa bastante sólida para velarlo. No le vinieron los pantalones de fiesta de los hombres más altos, ni las camisas dominicales de los más corpulentos, ni los zapatos del mejor plantado. Fascinadas por su desproporción y su hermosura, las mujeres decidieron entonces hacerle unos pantalones con un buen pedazo de vela

cangreja, y una camisa de bramante de novia, para que pudiera continuar su muerte con dignidad. Mientras cosían sentadas en círculo, contemplando el cadáver entre puntada y puntada, les parecía que el viento no había sido nunca tan tenaz ni el Caribe había estado nunca tan ansioso como aquella noche, y suponían que esos cambios tenían algo que ver con el muerto.

Era verdad. A la mayoría le bastó con mirarlo otra vez para comprender que no podía tener otro nombre. Las más porfiadas, que eran las más jóvenes, se mantuvieron con la ilusión de que al ponerle la ropa, tendido entre flores y con unos zapatos de charol, pudiera llamarse Lautaro. Pero fue una ilusión vana. El lienzo resultó escaso, los pantalones mal cortados y peor cosidos le quedaron estrechos, y las fuerzas ocultas de su corazón hacían saltar los botones de la camisa. Después de la media noche se adelgazaron los silbidos del viento y el mar cayó en el sopor del miércoles. El silencio acabó con las últimas dudas: era Esteban. Las mujeres que lo habían vestido, las que lo habían peinado, las que le habían cortado las uñas y raspado la barba no pudieron reprimir un estremecimiento de compasión cuando tuvieron que resignarse a dejarlo tirado por los suelos. Fue entonces cuando comprendieron cuánto debió haber sido de infeliz con aquel cuerpo descomunal, si hasta después de muerto le estorbaba. Lo vieron condenado en vida a pasar de medio lado por las puertas, a descalabrase con los travesaños, a permanecer de pie en las visitas sin saber qué hacer con sus tiernas y rosadas manos de buey de mar, mientras la dueña de casa buscaba la silla más resistente y le suplicaba muerta de miedo siéntese aquí Esteban, hágame el favor, y él recostado contra las paredes, sonriendo, no se preocupe señora, así estoy bien, con los talones en carne viva y las espaldas escaldadas de tanto repetir lo mismo en todas las visitas, no se preocupe señora, así estoy bien, sólo para no pasar por la vergüenza de desbaratar la silla, y acaso sin haber sabido nunca que quienes le decían no te vayas Esteban, espérate siquiera hasta que hierva el café, eran los mismos que después susurraban ya se fue el bobo grande, qué bueno, ya se fue el tonto hermoso. Esto pensaban las mujeres frente al cadáver un poco antes del amanecer. Más tarde, cuando le taparon la cara con un pañuelo para que no le molestara la luz, lo vieron tan muerto para siempre, tan indefenso, tan parecido a sus hombres, que se les abrieron las primeras grietas de lágrimas en el corazón. Fue una de las más jóvenes la que empezó a sollozar. Las otras, asentándose entre sí, pasaron de los suspiros a los lamentos, y mientras más sollozaban más deseos sentían de llorar, porque el ahogado se les iba volviendo cada vez más Esteban, hasta que lo lloraron tanto que fue el hombre más desvalido de la tierra, el más manso y el más servicial, el pobre Esteban. Así que cuando los hombres volvieron con la noticia de que el ahogado no era tampoco de los pueblos vecinos, ellas sintieron un vacío de júbilo entre las lágrimas.

-;Bendito sea Dios -suspiraron-: es nuestro!

Los hombres creyeron que aquellos aspavientos no eran más que frivolidades de mujer. Cansados de las tortuosas averiguaciones de la noche, lo único que querían era quitarse de una vez el estorbo del intruso antes de que prendiera el sol bravo de aquel día árido y sin viento. Improvisaron unas angarillas con restos de trinquetes y botavaras, y las amarraron con carlingas de altura, para que resistieran el peso del cuerpo hasta los acantilados. Quisieron encadenarle a los tobillos un ancla de buque mercante para que fondeara sin tropiezos en los mares más profundos donde los peces son ciegos y los buzos se mueren de nostalgia, de manera que las malas corrientes no fueran a devolverlo a la orilla, como había sucedido con otros cuerpos. Pero mientras más se apresuraban, más cosas se les ocurrían a las mujeres para perder el tiempo. Andaban como gallinas asustadas picoteando amuletos de mar en los arcones, unas estorbando aquí porque querían ponerle al ahogado los escapularios del buen viento, otras estorbando allá para abrocharse una pulsera de orientación, y al

cabo de tanto quítate de ahí mujer, ponte donde no estorbes, mira que casi me haces caer sobre el difunto, a los hombres se les subieron al hígado las suspicacias, y empezaron a rezongar que con qué objeto tanta ferretería de altar mayor para un forastero, si por muchos estoperoles y calderetas que llevara encima se lo iban a masticar los tiburones, pero ellas seguían tripotando sus reliquias de pacotilla, llevando y trayendo, tropezando, mientras se les iba en suspiros lo que no se les iba en lágrimas, así que los hombres terminaron por despoticar que de cuándo acá semejante alboroto por un muerto al garete, un ahogado de nadie, un fiambre de mierda. Una de las mujeres, mortificada por tanta indolencia, le quitó entonces al cadáver el pañuelo de la cara, y también los hombres se quedaron sin aliento.

Era Esteban. No hubo que repetirlo para que lo reconocieran. Si les hubieran dicho Sir Walter Raleigh, quizás, hasta ellos se habrían impresionado con su acento de gringo, con su guacamaya en el hombro, con su arcabuz de matar caníbales, pero Esteban solamente podía ser uno en el mundo, y allí estaba tirado como un sábalo, sin botines, con unos pantalones de sietemesino y esas uñas rocallosas que sólo podían cortarse a cuchillo.

Bastó con que le quitaran el pañuelo de la cara para darse cuenta de que estaba avergonzado, de que no tenía la culpa de ser tan grande, ni tan pesado ni tan hermoso, y si hubiera sabido que aquello iba a suceder habría buscado un lugar más discreto para ahogarse.

Fue así como le hicieron los funerales más espléndidos que podían concebirse para un ahogado expósito. Algunas mujeres que habían ido a buscar flores en los pueblos vecinos regresaron con otras que no creían lo que les contaban, y éstas se fueron por más flores cuando vieron al muerto, y llevaron más y más, hasta que hubo tantas flores y tanta gente que apenas si se podía caminar. A última hora les dolió devolverlo huérfano a las aguas, y le eligieron un padre y una madre entre los mejores, y otros se le hicieron hermanos, tíos y primos, así que a través de él todos los habitantes del pueblo terminaron por ser parientes entre sí. Algunos marineros que oyeron el llanto a la distancia perdieron la certeza del rumbo, y se supo de uno que se hizo amarrar al palo mayor, recordando antiguas fábulas de sirenas. Mientras se disputaban el privilegio de llevarlo en hombros por la pendiente escarpada de los acantilados, hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de sus patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado. Lo soltaron sin ancla, para que volviera si quería, y cuando lo quisiera, y todos retuvieron el aliento durante la fracción de siglos que demoró la caída del cuerpo hasta el abismo. No tuvieron necesidad de mirarse los unos a los otros para darse cuenta de que ya no estaban completos, ni volverían a estarlo jamás. Pero también sabían que todo sería diferente desde entonces, que sus casas iban a tener las puertas más anchas, los techos más altos, los pisos más firmes, para que el recuerdo de Esteban pudiera andar por todas partes sin tropezar con los travesaños, y que nadie se atreviera a susurrar en el futuro ya murió el bobo grande, qué lástima, ya murió el tonto hermoso, porque ellos iban a pintar las fachadas de colores alegres para eternizar la memoria de Esteban, y se iban a romper el espinazo excavando manantiales en las piedras y sembrando flores en los acantilados, para que en los amaneceres de los años venturosos los pasajeros de los grandes barcos despertaran sofocados por un olor de jardines en altamar, y el capitán tuviera que bajar de su alcázar con su uniforme de gala, con su astrolabio, su estrella polar y su ristra de medallas de guerra, y señalando el promontorio de rosas en el horizonte del Caribe dijera en catorce idiomas, miren allá, donde el viento es ahora tan manso que se queda a dormir debajo de las camas, allá, donde el sol brilla tanto que no saben hacia dónde girar los girasoles, sí, allá, es el pueblo de Esteban.