

La escena imposible: dialogismo, diálogo y diálogo teatral en la narrativa de Tomás Carrasquilla

Víctor Viviescas*

Universidad Nacional de Colombia

Recibido: 11 de octubre de 2008. Aceptado: 20 octubre de 2008

Resumen: Bajtín postula la categoría de *dialogismo* como propia de la novela, en tanto la niega en el teatro. La escritura narrativa de Carrasquilla configura un ejercicio potente de dialogismo, pero la narratividad dialógica de la novela se ve asediada constantemente por los fantasmas del diálogo y la escena teatrales. Este artículo busca poner en relieve esta condición híbrida de la narrativa de Carrasquilla y de postular la hipótesis de que la escena teatral es incorporada por Carrasquilla a la textura de la escritura de la novela, en un proceso de dramatización del texto de la novela que está en contravía del proceso de novelización de todos los géneros que establece Bajtín. Esta escena teatral es, no obstante, imposible en el terreno del drama, puesto que reclama y se acoge a un tejido épico.

Descriptor: Novela; Drama; Teatro; Colombia; Carrasquilla, Tomás; Dialogismo; Dramatización de la novela; Epización del drama; Literatura contemporánea.

Abstract: Bakhtin affirms that the category of dialogism belongs to the novel and at the same time denies its relation to drama. Carrasquilla's narrative writing is a powerful exercise of dialogism, but the dialogical narrativity

* Profesor Universidad Nacional de Colombia y Director de Teatro Vreve – Proyecto Teatral. Investigador, autor y director teatral. Doctor en Estudios Teatrales de la Universidad París III –Sorbonne Nouvelle- y Magister en Literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá. Actualmente es profesor asistente de la Universidad Nacional de Colombia, en la que imparte clases en la Carrera de Literatura y en las maestrías de Estudios Literarios, de Escrituras Creativas y en la Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas. Integra el Grupo de Investigación en Historia y Literatura de la Universidad Nacional. Este artículo hace parte de la investigación sobre teatro y escritura dramática en la línea de Literatura Comparada y un proyecto de análisis de la dramaturgia colombiana desde la perspectiva de los géneros dramáticos. Ha sido docente del área de teatro y de cine de las universidades de Antioquia, Distrital y Nacional de Colombia y profesor invitado de la Université Paris 3 –Sorbonne Nouvelle- Institute d'Etudes Théâtrales, en 2008.

of the novel is constantly harassed by the ghosts of dialogue and theatrical scenes. This article aims to show the hybrid condition of Carrasquilla's narrative. Furthermore, it proposes the hypothesis that the theatrical scene is incorporated by the author into the texture of novel writing, in a process of dramatization of the text of the novel which goes against the process of novelization of all genres established by Bakhtin.

Key words: Novel; Drama; Dialogism and dramatization.

Introducción

En su *Autobiografía* (1991), Tomás Carrasquilla cuenta la historia de la génesis de *Frutos de mi tierra*; según su relato, la novela habría sido la prueba de responder a la pregunta de “[...] si había o no había en Antioquia materia novelable” (32). El autor se batió por “la afirmativa” y, según su relato:

Una vez en la quietud arcadiana de mi parroquia, mientras los aguaceros se desataban y la tormenta repercutía, escribí un mamotreto, allá en las reconditeces de mi cuartucho. No pensé tampoco en publicarlo: quería probar, solamente, que puede hacerse novela sobre el tema más vulgar y cotidiano” (32).

Aunque en el caso de la novela la pregunta la genera la región –el lugar de dónde son oriundos los contertulios que entran en disputa–, la respuesta de Carrasquilla no hace referencia de manera enfática a este territorio, sino a lo contingente –“el tema más vulgar y cotidiano”– como substancia de la novela. Apenas forzando un poco la declaración, podríamos decir que, para Carrasquilla, la novela puede hacerse de cualquier aspecto de la vida.

En *Zazá*, un texto de 1913, Carrasquilla se formula una pregunta equivalente, pero que compete en esta ocasión al teatro. Al querer introducir su crítica laudatoria de *Zazá*, se pregunta sobre si la vida “cabe en el teatro”: “La vida, tal cual es, sin exornarla, sin idealizarla, ¿cabe en el teatro? ¿Puede la vida por sí misma, sin prestigios de ideología y de forma, producir en la escena la emoción estética? ¿Puede resultar bella, al par que verdadera?” (1958, 770). En este caso Carrasquilla también se suma a la opinión por “la afirmativa” y agrega que “[...] prueba de ello se ha dado últimamente en todas las dramaturgias [...]” y, naturalmente, de manera especial en *Zazá* de Berton y Simon, que es la obra que comenta.

Estas dos referencias nos permiten comprender un primer nivel de relación entre novela y teatro en el imaginario y en el ejercicio literario de Tomás Carrasquilla. Desde la perspectiva del autor, tanto la novela como el teatro están en condiciones de ofrecer un sentimiento estético en el espectador, con la sola condición de que se apliquen de manera sincera a la recreación de los aspectos verdaderos de la vida. De allí se desprende un segundo aspecto que tienen en común novela y drama, cual es la vinculación al presente, aspecto este último que será fundamental en la consideración de la novela moderna por parte de Miajil Bajtín, como ya tendremos ocasión de ver.

Para Carrasquilla, sinceridad y verdad son los únicos requisitos que se reclaman al poeta, en tanto que el material de la obra literaria, es decir el material tanto "novelable" como "teatrabable", sigue siendo "la vida misma". En la medida en que esta "vida misma", esta dimensión de lo contingente, se haga material de la obra literaria se preservará la vocación de búsqueda de la verdad que ésta tiene. Carrasquilla lo señala en la *Homilía I*:

Todo artificio literario se ha de fundar en una verdad: *en la verdad del sentimiento*, no sobre la mentira de éste; pues, entonces, será una ficción basada en otra, una mentira de otra mayor, algo como el retrato de un muñeco. (...) Lo que se quiere y se busca en el arte es el engaño y nada más; que se nos haga sentir lo que no podemos por nuestra propia cuenta; que se nos enseñe lo que no podemos comprender nosotros mismos. Lo que todos pedimos y buscamos en el arte es el ensueño de una alma que nos haga soñar a nuestra vez; los estremecimientos de un corazón que nos hagan estremecer; las profundidades de una conciencia que nos revelen la nuestra (1991, 338).

Así, desde esta triple perspectiva, el teatro y la novela cumplen el objetivo —digamos, el ideal— del arte tanto como sean capaces de trabajar con el material de la vida misma, transformando su material mediante el sentimiento que transmite una verdad que, gracias al ensueño y al artificio del arte, provoque el estremecimiento del corazón y nos revele las profundidades de una conciencia que revele nuestra conciencia.

No se propone Carrasquilla la pregunta por cual de los dos géneros —novela o teatro— puede mejor dar cuenta de este proyecto de literatura, pero sabemos que fue la novela el género que el autor privilegió. Sin embargo, más allá de ese privilegio, también sabemos de una aspiración no cumplida de Carrasquilla de escribir obras de teatro. Pero ¿si esta aspiración

no cumplida hubiese encontrado otras vías para realizarse? La recurrente aparición de escenas de diálogo y de diálogos teatrales en el texto de la novela permitiría arriesgar la hipótesis de que la “dramatización de la novela”¹ fue una de las estrategias que sirvió a Tomás Carrasquilla para mejor dar cuenta de su proyecto literario y, de contera, ejercitar su capacidad de escritor dramático, en un género distinto a la pieza teatral.²

Desde nuestra perspectiva, la escritura novelística de Tomás Carrasquilla da cuenta de una “conciencia dialógica” en la configuración del texto. Pero da cuenta, también, de la incorporación de momentos teatrales al interior de la prosa novelística. La estrategia discursiva privilegiada para que esto último suceda es la de la inclusión de microescenas dialogadas o diálogos cuasi escénicos en la textura textual de la novela. Sin embargo, estas estrategias que irían en la dirección de la “dramatización de la novela”, son recuperadas por el texto y la estrategia de la novela, recuperación que no permitirá, finalmente, que “la escena teatral” surja en su independencia, razón por la cual ésta es imposible en la escritura de Carrasquilla.

A pesar de esta “falta de autonomía” de la escena teatral en la novela carrasquillesca, la constatación de su presencia como un procedimiento discursivo utilizado masivamente nos permitirá argumentar la hipótesis de que en la escritura de este autor se verifica una “dramatización de lo narrativo”, hipótesis que iría en una dirección contraria –aunque probablemente para complementarla– de la hipótesis de Mijail Bajtín de que la aparición de la novela “[...] determina la novelización de todos los géneros”.

1 “Dramatización de la novela” es un concepto o categoría descriptiva que no puede ocultar su simetría respecto al de “novelización del drama” propuesto por Mijail Bajtín; el nuestro está en construcción, al de Bajtín, estaremos haciendo referencia constante en el artículo. Por mi parte, sólo en dos textos previos he iniciado la aproximación a este concepto provisional de “dramatización de la novela”, el cual ha sido un motivo de preocupación y de estudio con un pequeño grupo de estudiantes del programa de Literatura de la Universidad Nacional, que sigue estando en proceso de elaboración. Remito a lectores y lectoras a mi texto: *La desmesura de la representación épica en Cien años de soledad y su desafío a la representación teatral* (2007), referido en la bibliografía.

2 Para hacer un recuento detallado de los procedimientos y formas que este ejercicio de la escritura dramática toma en la novela de Carrasquilla, los lectores y lectoras pueden remitirse al estudio de Adela Donadio y Claudia Ivonne Giraldo –*La teatralidad en la prosa de Tomás Carrasquilla* (1996)– referido en la bibliografía de este artículo.

I. La novelización de todos los géneros, según Mijail Bajtín

Mijail Bajtín establece la superioridad de la novela como texto moderno y como texto de la modernidad. Esta superioridad está garantizada, desde su perspectiva en *Problemas de la poética de Dostoievski* (2003), por la plasticidad de la novela para dar cuenta de la actualidad y de las problemáticas contemporáneas del hombre moderno. En este sentido, la novela cumple el proyecto de representación del hombre moderno: por su vinculación con el tiempo presente, lo que se logra por la disolución de la distancia épica; por la contigüidad de la novela con la realidad, lo que convierte a la novela en el medio privilegiado de representación de ésta; en tercer lugar, porque la novela expresaría la crisis de la representación de un hombre “[...] estable, unitario e identitario [...]”, que habría sido el protagonista de la épica.

Para Bajtín en *Épica y novela (acerca de la metodología del análisis novelístico)*, uno de los estudios contenidos en *Teoría y estética de la novela* (1991): “El presente, en su imperfección, significa, como punto de partida y centro de la orientación artístico-ideológica, un enorme cambio en la conciencia creadora del hombre” (483). Al destacar el campo de un sentimiento nuevo del tiempo, en el que germina la novela moderna, Bajtín nombra el proceso de destrucción de la distancia épica que lleva a cabo la novela en su aparición: “La novela se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante” (483). Este nuevo sentimiento del tiempo permite a la novela instalarse en “[...] la zona de contacto directo con la contemporaneidad [...]”, es decir, establecer con el tiempo presente efectivo una relación de contigüidad y de familiaridad y tomar a la experiencia como objeto de expresión literaria: “En su base [de la edificación de la novela] está la experiencia personal y la libre ficción creadora. La nueva y lúcida imagen artístico novelesca en prosa, y el nuevo concepto científico crítico, basado en la experiencia, se formaron paralelamente y al mismo tiempo” (483).

Desde el comienzo, la novela se construyó con otros materiales diferentes a los de los demás géneros, por ello posee otra naturaleza. Por eso la novela, una vez hubo nacido, no pudo convertirse simplemente en un género más entre otros géneros, ni pudo establecer relaciones con los demás géneros en base a una coexistencia pacífica. Es esta condición especial de

la novela lo que lleva a lo que Bajtín denomina la “novelización” de los demás géneros: “[La novela] Lucha por atraer los demás géneros a la zona de contacto con la realidad imperfecta”. Y Bajtín explica cómo se da este proceso: “La novelización de la literatura no significa en ningún caso una imposición a los demás géneros de un canon ajeno, en tanto que pertenece a otro género, ya que la novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica” (484). Esta condición de no sujeción a un canon determina la plasticidad de la novela y su papel de liderazgo determinante de la evolución de los otros géneros: “Sólo así puede ser un género que se edifica en la zona de contacto directo con la realidad en proceso de formación” (483).

De allí se desprende en el mismo texto citado la formulación clásica del concepto de novelización, uno de los conceptos claves de la teoría de la novela en Mijail Bajtín:

La novelización de otros géneros no supone su subordinación a los cánones de un género ajeno; al contrario, supone la liberación de los mismos de todo lo que es convencional, petrificado, enfático e inerte, de todo lo que frena su propia evolución, de todo lo que los transforma, junto con la novela en estilizaciones de formas anticuadas (484).

Este proceso de novelización afecta de manera especial al género dramático, ya que el diálogo teatral, que desde la perspectiva Bajtíniana es fundamentalmente monológico, puede acceder a una condición dialógica ya sea integrándose al texto de la novela, provocando una “dramatización de la novela”, o bien “novelizándose” en el texto dramático.

II. Polifonía y dialogismo

Para Bajtín los fenómenos más relevantes de la novela son la polifonía y el dialogismo. Ambos hacen pues referencia a la palabra, pero no en su dimensión directa e inmediata, en su dimensión de pertenencia a una lengua, es decir, de ser objeto de la lingüística, sino en la dimensión de su condición de discurso, en la condición pragmática de poner en relación a dos o más hablantes, lo que, Bajtín denomina su condición de dialogismo, de estar a la escucha –y a la respuesta– de una voz otra, de la otra voz o de la voz del otro. En el estudio de la novela, habría entonces la necesidad de acometer tres tipos de estudios complementarios: uno genealógico –cuándo empiezan a diferenciarse estas distintas voces en la voz de la prosa, lo que se marcaría como época moderna posterior al neoclasicismo, donde

la palabra deja de ser homogeneizada en el sistema de la lengua culta—; un segundo estudio que es el de las modalidades de la palabra dialógica —que el autor acomete en el capítulo 5 de *Problemas de la poética de Dostoievski* y con ejemplos de la obra de Dostoievski—; y el tercero que apenas insinúa, que sería una interrogación por la semántica y por la historia de la palabra refractada: “¿Qué palabra predomina en una época dada y en una corriente determinada, qué formas existen para refractar la palabra, qué se utiliza como medio de refracción?” (296).

Bajtín establece, entonces, la dimensión dialógica de la palabra, en todo contexto pragmático y también en la novela, señalando la manera en que ésta se da a cada hablante no como objeto natural sino atravesada por la voz y la presencia de un otro, del otro, y por ende, refractada. Así, establece Bajtín, respecto de la “huella del otro” en la palabra: “Todo miembro de una colectividad hablante se enfrenta a la palabra no en tanto que palabra natural de la lengua, libre de aspiraciones y valoraciones ajenas, desdoblada de voces ajenas, sino que la recibe por medio de la voz del otro y saturada de esa voz” (293). Y con respecto al análisis translingüístico, a su vez, señala que:

La palabra llega al contexto del hablante a partir de otro contexto, colmada de sentidos ajenos; su propio pensamiento la encuentra ya poblada.

Es por eso que la orientación de la palabra entre palabras, la percepción diversificada de la voz ajena y los diferentes modos de reaccionar a ella quizás aparezcan como los problemas más importantes del estudio translingüístico de cada palabra (295).

Es este análisis, que en las traducciones de francés y de español se presenta como análisis translingüístico, el análisis dialógico. Este análisis es lo que destaca Julia Kristeva de la teoría de la novela en Bajtín, en *Une poétique ruinée* (1970), la presentación de la primera edición francesa de *La poétique de Dostoievski*. Lo que destaca y a lo que le señala las ausencias o insatisfacciones.

III. Modernidad del proyecto de escritura novelística de Tomás

Carrasquilla

El “ensayo de poética histórica”, en lo que respecta al tiempo y al espacio en la novela, describe para Bajtín, en *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*, otro de los estudios de *Teoría y estética de la novela*: “El pro-

ceso de asimilación en la literatura del tiempo y del espacio histórico real y del hombre histórico real que se descubre en el marco de estos” (1991, 237). Este proceso de asimilación se ha revelado como “complicado y discontinuo”. Porque, por un lado, se han “asimilado ciertos espacios del tiempo y del espacio, accesibles en el respectivo estado de evolución histórica de la humanidad”; y por otro lado, “se han elaborado (...) los correspondientes métodos de los géneros de reflexión y de realización artística de los aspectos asimilados de la realidad” (237). Pero, probablemente, la discontinuidad procede de la no existencia de una teoría sistemática que relacione las dos series, es decir: la asimilación del espacio y el tiempo en ciertos estados de evolución histórica de la humanidad y la reflexión sobre esta realización artística de los aspectos asimilados de la realidad.

Nos importa destacar la concepción de “poética histórica”, que vincula la relación entre la literatura y el tiempo – espacio – hombre históricos-reales, descrito como proceso de “asimilación”. La pregunta – que citábamos al principio – de Tomás Carrasquilla sobre lo que existe de “novelable” en la cultura – espacio y tiempo – antioqueña y la pregunta sobre si “la vida cabe” en el teatro, están en la dirección de poner en contacto a la vida con las formas de la narración y la representación teatral. La modernidad del proyecto literario de Carrasquilla, desde la perspectiva que nos aporta Bajtín, se echa de ver en el propósito de ampliar la zona de contacto de la creación literaria con la vida, con la circunstancia presente, con la historia y con los usos y costumbres que pertenecen al presente, con este afán de establecer un vínculo entre aspectos de lo real y de la creación literaria. Es en este proyecto – moderno desde nuestra consideración – que toman su sentido, sus modalidades y sus posibilidades el dialogismo, el diálogo y el diálogo teatral.

Tomás Carrasquilla habló en varias ocasiones de su proyecto y en particular de la novela que estaba escribiendo; pero es en la polémica sobre el modernismo donde el autor sintetizó de manera vehemente su credo. No me interesa tanto en este momento dar cuenta de las críticas de que hizo objeto al modernismo. Me interesa en cambio el planteamiento de la novela como expresión de una circunstancia precisa y de inserción en el tiempo presente.

En la *Homilía No. 1*, Tomás Carrasquilla se interroga sobre la posibilidad del “modernismo” en las letras nacionales y termina por responder que no. Su negación se construye en tres movimientos. Primero, critica el

concepto de arte modernista en el mismo contexto europeo que lo ha visto nacer, representado por Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y otros. El juicio en este momento es de inautenticidad y de hermetismo. En un segundo momento se interroga, o mejor, renueva el compromiso con un proyecto de arte nacional que reclama la especificidad del discurrir nacional, aun si todavía vinculado a una formulación universal. En un tercer y definitivo momento de su interrogación, sanciona el modernismo en las letras nacionales porque, al igual que el europeo, pero de manera más acuciante, está afectado de hermetismo y también de inautenticidad. Esta sanción es definitiva, porque este modernismo así criticado supone un desvío del discernir americano y una postergación de las tareas apremiantes del arte en su país. La crítica del modernismo lleva a Carrasquilla a concluir que éste representa un retroceso respecto de la búsqueda del arte como expresión sincera y particular del sujeto. Carrasquilla plantea así su argumento:

¡Qué anacronismo más extraño! Desechar en este momento histórico los ideales egregios del arte, por cincelar camafeos greco-romanos; descuidar los hermosos e inúmeros problemas que hoy se plantean, para engolfarse en las patrañas clásicas de pueblos antiguos e incognitos; desoir la esfinge-humanidad por descifrar la esfinge-Faraón [...]; son cosas que no podemos concebir los simples habitantes de estas Batuecas (1991, 311).

Afirmación irónica donde nosotros queremos destacar la atención que el autor presta a lo que llama “los hermosos e inúmeros problemas que hoy se plantean”. Porque esta actualidad de la problemática que aborda el arte está en vinculación directa con la “efectividad” que reclama a la literatura, en el sentido de afectar al lector de una manera precisa. Así, Carrasquilla señala que:

Para producir la obra estética no bastan las argucias del intelecto, ni los recursos de la fantasía y de la forma: es indispensable un elemento emocional, verdadero y personal; una sinceridad absoluta en las impresiones que se pretenda manifestar. ¿Por qué? Porque la estética no es otra cosa que lo verdadero en lo bello. No importa que el autor sea objetivista: en el arte no hay objeto sino sujeto. Esto es lo que llaman ahora ‘el alma de las cosas’. No es porque ellas la tengan, es porque alguien les transmite o les refleja la suya (310).

Pero este destacar el momento subjetivo del arte no significa negar su vinculación con lo universal, lo cual Carrasquilla reconoce que sigue actuando, sino poner énfasis en la condición concreta e histórica, vinculada a una condición cultural precisa del arte. Porque inmediatamente el autor señala este momento objetivo —“De aquí que en el arte sólo valgan y perduren las obras sinceras; porque son las únicas que pueden difundirse en la idea y en el sentimiento universales. Las demás son convenciones de épocas, modas que pasan con ellas. Se las estudia como documento, no como modelo” (311)— pero más que todo para mejor dejar establecida la dialéctica de lo particular y lo general en su teoría de la literatura.

De acuerdo con Carrasquilla en la polémica de la que da cuenta la *Homilía* que citamos, el arte corresponde a una doble determinación: es universal, porque corresponde a un tiempo de la historia; es particular —determinado espacio-temporalmente— porque se debe a la nación y al ambiente donde se produce. El autor plantea la historicidad del arte conceptualizada como “moda”, que le dicta el instinto de variación y el de novedad: “Es un estado mental, psicológico de una época y de una nación reflejado en las múltiples manifestaciones de la vida exterior. Es el sujeto objetivado en un momento de la evolución en una forma sensible” (302). Pero también: “Cada comarca del globo tiene carácter y circunstancias especiales del ambiente y de la raza; como el progreso no coexiste en las naciones, cada país ha de tener sus modas apropiadas” (302).

El arte, pues, tiene determinaciones objetivas y no es el resultado caprichoso de lo individual *per se*, puesto que en ese caso se volvería “caprichismo”, “rapsodia del caos” (313). Y esto porque “el arte cumple fines altamente altruistas y humanitarios” (313). Más aún, en esta dialéctica de lo particular y lo general, entendido como universal, Carrasquilla señala que “el arte es comunión”:

El arte es una comunión, es un lazo que une a los hombres, a las naciones, al mundo. En efecto: un artista, un poeta, un genio, es un alma que beben otras muchas y a las cuales alienta y vivifica. Cuantas comulguen con esa alma, tendrán que entrar, por ende, en una misma comunidad, ni más ni menos que pasa en la religión (314).

Y es que esta última prescripción, la de la comunicabilidad de la actividad literaria, vuelve a recordarnos que en la dialéctica de lo particular y lo general, Carrasquilla privilegia lo que está enraizado y profundamente

situado en el marco de lo inmediato: contingente, histórico, local. Desde ese lugar establece las tareas del arte:

Cultivad hermanos míos, otros campos más propicios; encaminad el espíritu hacia ideales más excelsos y el corazón a sentimientos más humanos. Cantad la vida de la realidad, no la arbitraria de la convención; [...]. No os intime la región: el punto geográfico y el medio, nada importan. Bajo accidentes regionales, provinciales, domésticos, puede encerrarse el universo; que toda nota humana que dé el artista, tendrá de ser épica y sintética, toda vez que el animal con espíritu es, de Adán acá, el mismo Adán con diferentes modificaciones (319).

IV. La escena imposible

Bajo múltiples aspectos, *Frutos de mi tierra* es una novela que cumple con el proyecto que acabamos de citar en Tomas Carrasquilla: cantar la vida de la realidad, dar cuenta de ese universo que se encierra en accidentes regionales, provinciales, domésticos. Pero no sólo realiza el proyecto de Carrasquilla, la novela también despliega una concepción moderna de la representación del individuo, de la imagen del hombre en la novela que puede ser interpretada desde las perspectivas que postula Bajtín en el estudio de la novela.

Efectivamente, *Frutos de mi tierra* da cuenta de la transformación de la imagen del hombre como consecuencia del cambio de la orientación temporal de la novela. A diferencia del hombre de la representación épica, que coincide con el concepto y la imagen que tiene de sí mismo, que está desde siempre “perfecto y acabado”, que no tiene dobleces, ni iniciativas lingüística ni ideológica y cuya imagen de sí corresponde con la imagen que los demás tienen de él, como señala Mijail Bajtín, los personajes de *Frutos de mi tierra* se construyen en el terreno de la precariedad, de la provisionalidad, de lo corruptible, de lo en formación y prácticamente no pueden postular con anticipación su estado o el término de su devenir.

Como ilustración patética de esta última aseveración podríamos señalar la paradoja del final funesto de Filomena —traicionada, enferma y muerta en el momento pleno de felicidad— el cual está en oposición a todo lo que hemos podido suponer a lo largo de la novela —que en alguna medida adelanta también el final de *La Marquesa de Yolombó* en la novela homónima de Carrasquilla—. Simétrico de este cambio abrupto al final, pero de sentido contrario, es el final de Augusto en la novela. Cuando todo anuncia su

demolición y su reblandecimiento, la aparición de un mendigo —aquel que querría obtener dinero sin trabajar ni hacer esfuerzo— provoca un giro en el comportamiento del personaje que lo hace retomar su posición de señor y de patrón. En estos dos casos es fundamental la valoración del punto de vista y la divergencia entre este punto de vista y la situación efectiva del personaje.

Así, a menos de una página de su derrumbamiento final, Filomena ve el mundo a través del cristal de su enamoramiento: “Filis ve a sus hermanos-suegros, a sus sobrinos-cuñados, al través del cristal color de rosa de la felicidad” (Carrasquilla, 1972, 349). Luego, cuando desaparece César, Filomena desearía estar ciega para no ver; pero al final, cuando se decide a ver “de frente”, es el embotamiento y la inconciencia los que dan cuenta de la traición: “Otra vez se queda plantada. Ni un suspiro exhala. Cierra caja y cómoda, guarda las ropas tiradas, arregla un poco la pieza, abre la puerta y vuelve a la cama, inconsciente, fría, helada” (351). Y enseguida: “Once horas después moría la infeliz” (351). Es decir, de una manera vertiginosa, la novela construye el frenesí de imágenes del derrumbamiento del personaje en los momentos finales del relato, poniendo en evidencia su carácter precario, incompleto, inacabado, al contrastar el cambio de la mirada y de lo que se ofrece a esta mirada en estos momentos finales.

Por su parte Augusto, en el momento final de la novela, cuando le es anunciada la muerte y pérdida de su hermana, cuando todo parece anunciar un desfallecimiento final del ventero, —“Pero decime, negra del demonio, —exclama, asiéndola por un brazo—, decime ¿pa qué sirve [la plata]?”— es sacado de su letargo por un mendigo que le recuerda su condición de intolerante, escena con la que termina la novela:

Preparaba [Bernabela] los dedos para enumerar [para qué sirve la plata], cuando en el portón se oye ruido de muletas, y una voz desfallecida de anciano plañe:

—Una limosnita, mis amos, por amor de Dios!

Agusto grita energúmeno:

—¡Salí de aquí, vagamundo, perezoso!... ¡Tirá a trabajar si tenés hambre!

Un *Ay, Jesús!* se oyó, y las muletas, lentas, vacilantes, sonaron en el zaguán hasta perderse en la calle (352).

Escena de una plasticidad extraordinaria en el sentido no sólo plástico del movimiento del grupo de personajes, de la espacialización de la acción y de la consideración de las densidades sonoras de la escena; sino plástica también en la conformación de los caracteres, en su transformación, sobre todo en el cambio del personaje principal.

V. Diálogo, dialogismo y diálogo teatral

El desdoblamiento y el devenir errático o en todo caso imprevisto de estas dos escenas finales de *Frutos de mi tierra*, son una constante en la novela y están vinculados directamente a una triple condición de esta novela moderna. Por un lado, a su condición dialógica; en segundo lugar a su condición paródica o a su resolución irónica, lo que trae el recurso a la risa y a la disolución de lo rígido; finalmente, a su condición, podríamos decir, teatral, escénica, siempre que no confundamos esta condición con la de pertenecer a un drama clásico, es decir: mimético, monológico y teleológico. Ya volveremos más adelante sobre esto.

Podríamos, sin embargo, preguntarnos por qué no hablar directamente de diálogo en el caso de la novela de Carrasquilla. Es importante señalar que en la novela moderna —y entonces, tampoco en la de Carrasquilla— no se puede hablar simplemente de diálogo. Como se ve forzado a reconocer, aun con escrúpulos, Paul de Man (1983), el dialogismo funciona como un modo alternativo de considerar la interacción y la presencia con y del otro, una *otredad* radical, no sujeta a una solución teleológica, de síntesis o de resolución, como podría ser la alternativa de un pensamiento dialéctico (102). Como lo enfatiza Paul de Man mismo, “la función del dialogismo es dar soporte y pensamiento a través de la radical exterioridad o heterogeneidad de una voz respecto a otra, incluyendo en este diferendo la propia voz del novelista. El cual no se encuentra más, en lo que atañe a este aspecto, en posición privilegiada respecto a sus personajes”³ (102). De Man desarrolla el componente de la propuesta de Bajtín vinculado a la descripción de las operaciones y las implicaciones del dialogismo, lo cual deviene en él motivo de crítica, pero alcanza a sintetizar tres aspectos fundamentales en el planteamiento de Bajtín respecto del dialogismo: la implicación de diálogo intercultural e inter-ideológico que tiene la *exotopia* a donde emigra el dialogismo; el tránsito que éste hace del terreno descriptivo-formal y

3 La versión del inglés es mía.

exclusivo del lenguaje, al terreno de las relaciones interculturales; en fin, la condición fronteriza de un análisis que no se exilia de –pero no se constriñe a– lo formal y que no renuncia al análisis extratextual –translingüístico lo llama Bajtín en varias ocasiones–, el cual, según De Man, va del análisis intralingüístico a las relaciones intraculturales: “en este punto, la oposición binaria entre ficción y hecho real deja de ser relevante: [...] en este punto lo que importa es la aserción del espacio *entre* las entidades” puestas en cuestión; en nuestro caso: caracteres y voces narrativas (103).

También María Shevtsova (1992) enfatiza el aspecto multilingüístico y de acontecimiento –algo que surge gracias al esfuerzo del hablante– del dialogismo, vinculados directamente a la concepción de la novela en Bajtín como “género discursivo, constituido él mismo por múltiples géneros discursivos” (750), dentro de los cuales, agregamos nosotros, el diálogo teatral en su dimensión dialógica desviada y descentrada. Esta condición desviada y descentrada del diálogo proviene de una condición de la novela que señala la misma autora: “los géneros discursivos [de los que se forma el género discursivo que es la novela], sin importar su tipo, no están preestablecidos, disponibles como objetos fijos para su mera reproducción y sustitución. Ellos no son cosas, no están “reificados” como establece Bajtín en ‘Discourse in the novel’. Ellos son hechos surgir gracias a un determinado hablante que busca dirigirse a un interlocutor implicado, actual o imaginario” (750). Con esta condición de “aparecer” en un determinado contexto de situación, se destaca la condición no terminada, en proceso, precaria y fragmentaria del dialogismo, lo que lo contrapone al diálogo teatral.

Ya hemos referido cómo para Bajtín el dialogismo es propio de la novela y no del teatro. Una manifestación en este sentido aparece ya en el primer capítulo de *Problemas de la poética de Dostoievski* (2003). Para Bajtín, el diálogo teatral es fundamentalmente monológico: orientado teológicamente por la voluntad de un autor que previamente ha establecido el límite de resolución de los conflictos. Pero podemos fácilmente identificar aquí una definición no de todo el teatro, sino del drama clásico más convencional. La concepción del drama que tiene en mientes Bajtín para condenarlo como género monológico –y por ende, bajo el dominio de la novela– es una concepción añeja y sumamente convencional de drama. Es esta una investigación que queremos abordar en un futuro. Por el momento, podemos solamente citar una manifestación en este sentido, consignada por Marvil Carlson en “*El dialogismo en el teatro moderno y postmoderno*” (2004-2005).

Carlson cita a Bajtín en la comprensión de dialogismo y heteroglosia —“La heteroglosia es descrita en *L'Imagination dialogique* como “discurso de un otro en la lengua de otro”, que “expresa simultáneamente dos intenciones diferentes: la intención directa del personaje que habla y la intención indirecta del autor”⁴ (110)—, para mejor señalar cómo Bajtín deja por fuera de su esfera al drama —“En sus referencias al drama, dispersas en sus escritos, es claro que el autor lo ha considerado como un género esencialmente monológico, opuesto por su naturaleza misma a la forma más abierta y flexible de la novela” (110)—. Pero señala, finalmente, cómo Bajtín da cuenta de desconocimiento del drama moderno y contemporáneo:

Según Bajtín, las réplicas de un diálogo dramático no desgarran el mundo representado, tampoco lo nivelan; al contrario, si han de ser auténticamente dramáticas, vuelven necesaria la unidad monolítica de ese mundo. En el drama, el mundo debe ser de una sola pieza. Todo debilitamiento de esta cualidad monolítica conlleva un debilitamiento del efecto dramático. Es significativo que los ejemplos que da Bajtín son casi de manera invariable sacados de la tragedia y particularmente de la tragedia clásica y neoclásica” (111).

Del dialogismo del teatro moderno nos interesa destacar el multilingüismo de las voces que se dan citan sobre el escenario sin deseo o necesidad de síntesis, sin autoridad para acometerla y sin posibilidad para hacerla efectiva, dado el terreno de la precariedad de las identidades y de las posiciones en que se construye más desde la aserción —posible— de la otredad del otro que sobre la afirmación —cierta— de una identidad establecida de manera definitiva. Como señala Carlson, al comentar la breve referencia de Bajtín al teatro de Henry Ibsen en el texto sobre la poética de Dostoievski:

Hay en el drama, como observa Bajtín, obras en las que la voz y la conciencia del autor son el elemento de control, pero también hay otras en las que esta voz se borra ante la dinámica de las relaciones interpersonales de los diferentes personajes. El drama moderno, de manera particular a partir de la llegada del realismo, ha privilegiado de manera evidente esta última corriente, al tiempo que, según el término de Bajtín, se ‘novelizaba’ (111).

Las breves inserciones de fragmentos dialogados en la novela de Carrasquilla van en la dirección de ampliar el campo de acción del dialogis-

4 La versión del francés al español es mía.

mo, de darle una mayor esfera de proyección, y no de afirmar una escena teatral que sería autónoma. Esto es, van en la dirección de dar cuenta de la condición dialógica de la novela y de la condición dependiente de la escena y el diálogo teatrales, los cuales aparecen siempre en situación de cita o en situación de fragmento al interior del tejido textual. Dicho lo cual, podemos volver a las dos últimas escenas que citamos de *Frutos de mi tierra*.

Señalemos desde ya que la condición dialógica de estas dos cortas escenas, en un procedimiento que se repetirá a lo largo de la novela, se presenta en la no correspondencia entre la apariencia y la condición profunda de la situación y/o la reacción de los personajes. Es muy importante, en este sentido, la referencia que la voz narrativa hace al “cristal color de rosa de la felicidad” a través del cual mira el personaje, en la primera presentación de Filomena después del matrimonio. La situación de no correspondencia entre la imagen y lo, digamos, real crea un espaciamento, una separación entre ellas que marcan justamente su condición dialógica, plural, diversa.

El desdoblamiento de la situación, segundo aspecto señalado, se da mediante la intervención de la risa. Una risa que en la novela es festiva, desacralizadora, podríamos decir con Bajtín, una “risa popular”, si no fuera porque por momentos se torna hiriente y patética, por lo menos en lo que atañe a los Alzate, ya que la historia de Martín Gala y Pepa Escandón es más condescendiente. Señalamos esta risa que provoca espaciamento y giro en la situación por su vinculación con la novela moderna, que destaca Bajtín en el análisis de la condición moderna de la representación del hombre en la novela:

La destrucción de la distancia épica y el paso de la imagen del hombre desde el lejano pasado a la zona de contacto con el acontecimiento del presente en desarrollo [...], condujo a una reestructuración radical de la imagen del hombre en la novela [...]. La primera y más importante etapa de ese proceso de formación fue la familiarización cómica de la imagen del hombre. La risa destruyó la distancia épica; comenzó, libre y familiarmente, a investigar al hombre: a volverlo del revés, a desenmascarar la no coincidencia entre el aspecto exterior y su naturaleza interior, entre la posibilidad y su realización. [...] Se introdujo en la imagen del hombre un dinamismo importante, el dinamismo de la no coincidencia y de la divergencia entre los diferentes momentos de esa imagen (480).

El tercer aspecto que queremos destacar en estas escenas y en la escritura de la novela es que el momento de la risa, el momento de la inversión o

del cambio del comportamiento se da en la novela en una corta escena que podríamos llamar de teatro. Es una escena teatral en la que hay la inversión de la situación o el desvelamiento o la puesta en evidencia del comportamiento de un personaje. Dos momentos críticos de nuevo de Agustín y Filomena pueden ilustrar la condición plástico-escénica de la situación que marca el cambio o transformación.

El primero es el de la venganza—o corrección—de Jorge Bengala, yerno de don Juan Palma, contra Agustín Alzate:

Bengala, muy desentendido aparentemente, continúa en expectativa desde los balcones del casino. De pronto se yergue, la cara se le infla, baja apresurado y se planta en la esquina. Por la calle que da a la del comercio viene Augusto, sereno, contoneado, disputando la acera, arrollando a los que pasan. Llega a la esquina, y antes que tenga tiempo de volverla, un látigo relampaguea ante sus ojos y cruje en su pecho, y cruje en su nuca, y cruje en su rostro. Aturdido, cegado, se bambolea como ebrio, y el látigo, potente, eléctrico, chasquea y chasquea sobre su cuerpo y da con él en tierra despatarrado y convulso (115).

Esta escena muda del “destronamiento” de Augusto va luego a resolverse en diálogo, más bien, en invectivas, declaraciones y amenazas. Pero es este momento, clave como el que más, en su condición de escena muda el que quiero destacar.

El otro es, sin duda, el momento en que Augusto arremete contra los enamorados Filis y Sarito y arma la batahola que da al traste con la merienda en el campo. De nuevo es una escena “teatral”, en la que la llamada de Filomena—que arriba a la casa de campo—despierta la “ira” de Augusto:

Augusto, que tal oye, se precipita a la puerta, abre, y sale a todo correr. Todos, como atraídos, salen tras él. En un soplo se pone en la cancilla, y abre haciéndose del lado del batiente. Sarito aparece, va a dar la mano a Filis para que suba y... ¡cataplún! Del trancazo cae redondo contra un barranco. Filis da un chillido y va a alzarlo; pero antes que lo haga, Augusto tira la tranca, salta al camino, y se le prende de los gañotes con la siniestra mano, mientras con la diestra le arranca corrosca y *balaca*; le desbarata la moña, le quita chal y sombrilla, que unos tras otros vuelan al corral de los marranos; luego la acogota contra la tapia. César, aturdido, tambaleante, vendado por el casco que se le ha hundido hasta los ojos, echando polvo, tacos y chispazos, se levanta y va a defender a su dama, a tiempo que las negras acuden en terrible chillería (322).

Inmediatamente después vendrá la maldición y la expulsión de los dos amantes. Pero lo grueso de la situación –inesperada– se ha resuelto mediante la escena muda.

Escena muda cuya comprensión –y reacción hilarante del lector– está determinada no sólo por la situación precedente, sino, en una gran medida por la descripción de los personajes. Esta descripción, en la novela, es subsidiaria de la constitución de máscaras en la descripción de los personajes. Estas máscaras son privilegiadamente, cómico-serias. Al mismo tiempo, son máscaras que se transforman y siguen al personaje en su evolución. Con esto, la descripción de personajes cumple dos funciones: la de estructurar una imagen compleja y, regularmente, risible del personaje; la segunda, teatralizar, mediante una hipersemantización a los personajes. Podemos hacer un seguimiento de las figuras de cualquiera de los personajes, en particular, por ejemplo, de Augusto desde su época de niño y “patojo”, hasta cuando consigue botas y luego cuando decide ser el narciso de la ciudad, hasta el momento citado del declive.

O bien, podemos comparar la presentación de los diferentes personajes. Citemos, sólo por contrastar, los dos extremos de la cadena de los Alzate. La primera hija de la familia que es verdaderamente descrita en la novela es Nieves, que al final sabemos en realidad no es hija de la misma familia. Ya en la primera escena Nieves es presentada así: “Oyóse a poco un ruido de alpargatas, y apareció en el corredor una mujercita clorótica, medio gibada, delgaducha, cabello ralo, cara que no fuera mala a no tener la boca torcida, que parecía vieja y joven a la vez, vestida con traje de percal desteñido, la cual mujercita traía una taza de café” (1). Descripción donde brilla el aspecto irónico y plástico de la constitución del personaje.

Por su parte, Augusto, el mayor de los Alzate, sólo será descrito cuando abandone la casa en esta primera escena, pero la descripción valdrá para toda la novela:

Pues es que Agustín Alzate tiene una tiesura, un sacudimiento de cabeza, un modo de erguirse y contornearse, y sobre todo, un pendoleo de brazos, un andar y un compás tan dinásticos! Y sobre lo que él se procura, el cuerpo que le ayuda: alto como un granadero; cenceño como un venado, el ojo pardo y saltón, largo el pescuezo, nariz medio corva, boca desdeñosa, entrecejo fruncido, dientes montados en oro, bigotes a lo Napoleón III, cetrina la color y un tanto rugosa y acartonada la piel (5).

Donde el aspecto físico se contrasta y se pone en diálogo con el carácter del personaje, con la postulación de modelos que reclama un ejercicio de configuración plástica, todo lo cual desde una sí-es-no-es exageración plástica proclive a la máscara irónica.

VI. Teatralidad de la novela

Roland Barthes en *Ensayos críticos* (1983), en el ensayo sobre el teatro de Baudelaire, define “teatralidad” como “el teatro sin el texto” –“¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior” (50). Para terminar esta reflexión, yo querría apelar a otra noción, menos drástica, de teatralidad. Quiero vincular teatralidad con la condición plástica del material, con su figuratividad y su disponibilidad a conformarse escénicamente. Quién sabe, de todas maneras, si en realidad estamos tan lejos de la noción de teatralidad de Barthes que define, según él, “la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones” (50), que arrastran anticipadamente al texto escrito.

Pues en el caso de *Frutos de mi tierra*, y por extensión, en buena parte de la narrativa de Tomás Carrasquilla, la teatralidad se expresa en estos elementos de figuratividad y de conformabilidad del material: la plurivocidad, la polifonía y el dialogismo de las voces; la visión parcial y no hegemónica del narrador; el recurso a la construcción de escenas clave para los momentos de desvío o giro de la situación o de la trayectoria de los personajes; la descripción de los personajes como máscaras y la conformación siempre precaria, siempre inacabada de los mismos; el recurso permanente al humor y a la ironía; y, por último, el espaciamiento y el distanciamiento que surgen en la lectura como efecto de este conjunto de procedimientos. El resultado de la conjunción de estos procedimientos es una mirada, una visión de una escena, ya podemos decirlo, teatral.

En *Frutos de mi tierra* el material, la sustancia narrativa, está plásticamente conformada para dar cuenta visual y materialmente de la presencia de personajes y situaciones; hay una exterioridad evidente en la conformación plástica de situaciones y personajes, es decir, una teatralidad evidente. Pero esta escena no es autónoma. En ese sentido es una escena imposible. La escena y la teatralidad a las que remiten la novela y la narrativa de Tomás

Carrasquilla no son las de una escena dramática, sino las de una escena épica.

De una manera sintética, digamos que la escena dramática es mimética —en el modo—, sintética —en su condensación—, unitaria y monológica. Es decir, a diferencia de la escena épica, es una escena autónoma, posible, ilusionista y, por decirlo de algún, de una sola dimensión. Por ello es monológica. No es esta la escena teatral a la que nos lleva la obra narrativa de Carrasquilla. La escena teatral en la obra del novelista es una escena dialógica —es decir, que da cuenta de una dimensión plural, como la que expresa que la voz de un personaje contiene la voz de los otros—; plástica —es decir, que compone personaje y medio o contexto—; irónica —es decir, que no se contenta con dar cuenta del personaje, sino que lo conforma de manera a dejar ver los bordes, lo que no puede ser contenido en él mismo—; finalmente, plural, es decir, distanciada y con ecos de una heteroglosia en la que se puede también contar la voz del narrador.

Desde una perspectiva diferente de la de Bajtín, Bertolt Brecht —*Escritos sobre teatro 2* (1970)—, en una tradición que comparte con Walter Benjamin va a plantear lo que denominará “teatro épico”. Entre epización —brechtiana— y novelización —Bajtíniana— hay varios puntos de coincidencia. El que queremos destacar aquí es la oposición con un teatro dramático clásico de corte aristotélico y el conjunto de rasgos que lo determina. Uno de ellos es lo que hemos denominado “espaciamiento”, que ahora podemos nombrar, gracias a Brecht, “distanciamiento”, y que de manera general podemos designar como “no correspondencia”, “no acabamiento” del personaje en la escena, ni, en este caso, en la novela. *Espacio-distanciamiento* que aquí vuelve a poner freno a la autonomía de la escena teatral.

El teatro épico, en los términos que lo estamos definiendo aquí, es el equivalente teatral de la novela moderna. Uno de los aspectos fundamentales de la representación del individuo moderno en la novela es la no correspondencia, la no limitación del personaje al marco de la novela. “El hombre no puede estar encarnado por completo en la materia socio-histórica” (482), esto que plantea Bajtín señala la importancia del punto de vista del autor: “[La] humanidad sobrante, no encarnable, no puede realizarse en un personaje, sino en el punto de vista del autor” (482).

Este privilegio del “punto de vista” abre una puerta a una teatralidad épica, tanto como la cierra a una teatralidad dramática, meramente ilusionista, sin fondo que se desdoble. Desde la perspectiva de Bajtín, esta teatralidad es el resultado de la acción del presupuesto de la “novelización

de todos los géneros". Desde la perspectiva de Brecht, es la posibilidad de un teatro teatral que incorpore un punto de vista, que proponga una visión de mundo siempre transformable, no fijo, no acabado, un teatro que incorpore múltiples realidades o posibilidades de realidad, o, como dice Bajtín de la novela, que afirme que: "la realidad novelesca misma es una de las realidades posibles; no es indispensable, es accidental y contiene además, en sí misma, otras posibilidades" (482).

Sólo que entretanto, y al no hablar aquí de obra de teatro, sino de narrativa, al proceso de novelización del drama se le contraponen un proceso que, faltos de otro concepto, proponemos llamar de "dramatización de la novela". En la medida en que gran parte de los acontecimientos relevantes de la transformación y avance de la fábula; y/o de la transformación y revelación de los personajes son confiados en la narración a la escena teatral —fundamentalmente muda, como las citadas hasta ahora—, o a la escena de diálogo, o al diálogo y la escena teatral, como la escena con la que abre la novela, podemos decir que la novela cede parte de su escritura a efectos de miménesis dramática: máscara, acción, diálogo, dialogismo.

Este proceso de "dramatización de la novela", que repetimos debe ser objeto de una investigación más completa, encuentra su origen también y sin paradoja, en *Los problemas de la poética de Dostoievski* de Bajtín. De hecho, es Bajtín quien señala la "profunda tendencia [de Dostoievski] hacia la forma dramática" (48) como una de las "particularidades más importantes de [su] visión artística" (48). Es verdad que inmediatamente, a pie de página, Bajtín pone como condición de esta vocación dramática: "Pero, como ya hemos dicho, sin la premisa dramática de un mundo monológico unitario" (48). ¿En qué consistiría esta vocación dramática? En lo que respecta al novelista ruso, al hecho de que "la categoría principal de la visión artística de Dostoievski no era el desarrollo, sino *coexistencia e interacción*" (47). No podemos detenernos en este aspecto fundamental, pero sí podemos hacer notar la condición "dramática" de este privilegio de lo estabilizado en el tiempo, en la coexistencia y en la interacción, que ya habíamos desarrollado en el texto citado sobre *Cien años de soledad*. Y podemos aún enfatizar este aspecto de lo simultáneo y lo espacial como condición dramática de la novela [de Dostoievski, según Bajtín]: "Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no en el tiempo. [...] Todo el material semántico y real que le era accesible tiende a organizarlo dentro de un solo tiempo en forma de confrontación dramática, a desarrollarlo extensivamente" (48). Y aún todavía, y ya para terminar,

en oposición a un novelista que organiza todo en etapas, como Goethe según Bajtín: "Dostoievski, en oposición a Goethe, se inclinaba a percibir las etapas mismas en su simultaneidad, a confrontar y a contraponerlas dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación" (48); razón por la cual, su "pertinaz" tendencia de verlo todo como algo que se desarrolla en simultánea: "lo lleva a que incluso las contradicciones y las etapas internas del desarrollo de un solo hombre se dramaticen en el espacio, obligando a sus héroes a conversar con sus dobles, con el diablo, con su alter ego, con su caricatura..." (48).

Esta profunda e importante posibilidad de "dramatización de la novela" que intuye Bajtín en Dostoievski, no sería posible en una visión de la escena teatral como dramática, monológica, teleológica. Es la posibilidad que nosotros hemos entrevisto en la escritura "dramatizada" o "teatralizada" de la novela de Carrasquilla la que se impone como posibilidad de "dramatización de la novela". Dramatización de la novela que en el caso del novelista colombiano y de acuerdo con nuestro análisis, pasa por una "epización" de la escena teatral, que es la expresión final del espaciamiento-distanciamiento, de la superposición de todas las voces y de la hipersemantización que permite la descripción irónica y la construcción de máscaras, que aparecen ya como procedimientos de escritura de *Frutos de mi tierra*.

En apoyo a nuestra hipótesis, que podemos resumir diciendo que la prosa de Tomás Carrasquilla no se resuelve como escena dramática, sino que invita a explorar una teatralidad y una dramaturgia épicas, podemos exhibir la particularidad de que hayan sido de manera notable sus relatos más épicos los que han sido llevados a la escena teatral en Colombia. Podemos señalar así "En la diestra de Dios Padre", en las sucesivas versiones que hiciera Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali, uno de los montajes más emblemáticamente épicos de la tradición del teatro colombiano en la segunda mitad del siglo XX; en segundo lugar "El ánima sola", también en versión de Enrique Buenaventura; y en tercer y último lugar, "Luterito" o "El Padre Casafuz", en la versión que estaba montando José Manuel Freidel en el momento de su muerte en 1990.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *Teoría y Estética de la novela*. (Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra). Madrid: Taurus, 1991, pp. 237-409. (Colección Humanidades / Teoría y crítica literaria)

- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Trad. Tatiana Buvnova). 2ª Edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Barthes, Roland. "El teatro de Baudelaire" en *Ensayos críticos* (trad. Carlos Pujol). Madrid: Seix Barral, 1983, pp. 49 a 56.
- Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro 2*. (Trad. Nérida Mendilaharsu, Selección de Jorge Hacker). Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- Carrasquilla, Tomás. "Homilía 1" en *Tomás Carrasquilla, biográfico y polémico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991.
- _____. "Zazá. A Gerardo Nieva" en *Obras completas* Medellín: Editorial Bedout, 1958.
- _____. *Frutos de mi tierra*. Edición y estudio por Seymour Menton. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1972.
- Carlson, Marvin. "Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne". *Études théâtrales* (2004-2005): 31-32 [Dialoguer. Un nouveau partage des voix. Actes de colloque des 24-25-26 mars 2004], pp. 108-113.
- Donadio, Adela y Giraldo, Claudia Yvonne. "La teatralidad en la prosa de Tomás Carrasquilla" en *Frutos de mi tierra, textos críticos*, tomo II. Medellín: Ediciones de autores antioqueños, 1996, pp. 115-145.
- Gómez, Francisco Vicente. "El concepto de 'dialogismo' en Bajtín: la otra forma del diálogo renacentista", pp. 47 a 53.
- Kristeva, Julia. "Une poétique ruinée" en *La poétique de Dostoievski*, trad. del ruso al francés de Isabelle Kolitcheff, Paris: Seuil, 1970, pp. 5-27.
- Man, Paul de. "Dialogue and Dialogism". *Poetics Today*, vol. 4, No. 1 (1983), pp. 99-107. [Citado de <http://www.jstor.org/stable/1772155> consultado 13/09/2008].
- Shetsova, Maria. "Dialogism in the Novel and Bakhtin's Theory of Culture". *New Literary History*, Vol. 23, No. 3, 1992, pp. 747-763. [Citado de <http://www.jstor.org/stable/469228> consultado 13/09/2008].
- Viviescas, Víctor. "La desmesura de la representación épica en *Cien años de soledad* y su desafío a la representación teatral". No. 34, *Teatro-Celcit*, (2007).