

La estructura de la acción en el Auto da Compadecida de Ariano Suassuna a partir del modelo de Candace Slater para la literatura de cordel.

PASERO, CARLOS ALBERTO.

Cita:

PASERO, CARLOS ALBERTO (1996). *La estructura de la acción en el Auto da Compadecida de Ariano Suassuna a partir del modelo de Candace Slater para la literatura de cordel. Cadernos de Estudos Sociais, 12 (1), 109-123.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/carlospasero/28>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pfhd/xRN>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA ESTRUCTURA DE LA ACCIÓN EN EL AUTO DA COMPADECIDA DE ARIANO SUASSUNA A PARTIR DEL MODELO DE CANDACE SLATER PARA LA LITERATURA DE CORDEL

Carlos Alberto Pasero
Universidad de Buenos Aires

El análisis que sigue retoma, desde otra perspectiva, el tema de la estrecha relación intertextual que se establece entre el *Auto da Compadecida* (1955) de Ariano Suassuna, obra capital en el proceso de renovación del teatro brasileño, y la literatura popular nordestina de cordel. El texto abreva de manera notable en la tradición poética popular brasileña: lenguaje, personajes, situaciones y creencias, elementos todos de una retórica específica, se manifiestan de manera evidente en la superficie textual del auto tal como ya fue destacado por la crítica [Tati, 1958; Curran, 1973; Rama, 1983; Pasero, 1989; Serra, 1993]. No obstante, se hacía necesario comprobar de qué manera pervivían estructuras narrativas propias del cordel al nivel de la estructura profunda del auto. Por estructura profunda entiendo la que contiene o soporta el significado del texto y que es equivalente a acción en tanto el encadenamiento lógico y temporal de las secuencias. Se opone a intriga o estructura superficial aunque sea preciso apelar en algunos aspectos a esta última para esquematizar el desarrollo de la acción. El modelo desarrollado por Anne Ubersfeld [1989], a partir de Greimas, para el teatro brinda los elementos generales aplicables al análisis de cualquier texto dramático. Sin embargo, en el caso del *Auto da Compadecida* la cuestión era saber si la recuperación de las estructuras narrativas propias del cordel no determinaba su estructura profunda si tenemos en cuenta que los textos de cordel presentan una configuración de la acción reductible a un patrón de oposición binaria que tiene su matriz original en la "peleja" [Slater, 1984]. Si bien el planteo invertía los términos de la

generalidad greimasiana se destacaba la particularidad de un contexto cultural específico, la literatura popular nordestina [Curran, 1973; Souto Maior, 1976, 1978; Slater, 1984] y los alcances del trabajo intertextual [Jenny, 1976].

Esto significaba que un modelo elaborado para la literatura de cordel funcionaría de forma adecuada para establecer la gramática particular de las acciones del *Auto da Compadecida*, como el desarrollado por la investigadora norteamericana Candace Slater [1984] para los folletos y romances nordestinos. Este paso, que implica una serie de consecuencias metodológicas, en parte analizadas en las conclusiones, constituye el propósito central de este trabajo.

II.

Sólo un modelo concebido específicamente para la literatura de cordel puede resaltar, en el *Auto da Compadecida*, la relación intertextual actuante al nivel de las macroestructuras textuales. Esto implica tomar en cuenta dos líneas convergentes: la particular disposición sintáctica de la acción en el auto y la marca intertextual que la conforma.

De los modelos estructurales desarrollados en el ámbito de la literatura de cordel, el único elaborado para el análisis de folletos y romances nordestinos es el de Candace Slater. Denominado por su autora "modelo de seis pasos" es la resultante de un largo y paciente trabajo de inducción. En principio, con el objetivo de superar las clasificaciones temáticas hasta entonces en aplicación. Sin embargo, su valor va más allá de la simple utilidad taxonómica en la medida en que construye un modelo que da cuenta del funcionamiento básico de todos los textos de cordel y de la funcionalidad ideológica de sus estructuras, en conexión con las condiciones de producción y recepción. Esto significa que el modelo permite observar la unidad intrínseca de las historias de cordel y las diferencias sustanciales entre folletos aparentemente semejantes. Por otra parte, pone de manifiesto que los textos de cordel comportan una visión muy propia de la vida humana.

Si bien el modelo es ampliamente conocido en el ámbito de los estudios sobre literatura de cordel, creo conveniente hacer una breve reseña de sus elementos fundamentales para destacar las

adaptaciones realizadas al aplicarlo al análisis de un texto dramático como es el *Auto da Compadecida*.

El modelo de Candace Slater

Estructurado como la construcción teórica de un patrón tradicional capaz de generar una muy amplia gama de narraciones, el modelo brinda los elementos básicos para determinar la estructura profunda de cada texto popular nordestino.

Partiendo de la "peleja", entendida como género matriz, Candace Slater comprueba un movimiento pendular característico del cordel entre una prueba y una respuesta: la gran mayoría de las historias se estructuran como el enfrentamiento de dos instancias, reducible al diálogo de una "peleja". Este momento de desequilibrio constituye una etapa de desequilibrio enmarcada por dos situaciones de armonía, una, inicial, de equilibrio y otra, final, de equilibrio restaurado. El esquema de seis pasos que resulta es el siguiente:

1. Pacto	I. Equilibrio
2. Prueba 3. Respuesta 4. Contra-respuesta 5. Juicio	II. Desequilibrio
6. Pacto reafirmado	III. Equilibrio restaurado

El primer paso significa una situación de armonía que implica el cumplimiento preciso de las obligaciones que resultan de la relación entre dos actores, en la mayoría de los casos, socialmente desiguales. Esta situación de equilibrio inicial se quiebra cuando uno de los participantes del pacto, el principal en todos los casos, se enfrenta a una prueba que tiene como finalidad evaluar la legitimidad de su poder y su adhesión al pacto. Ante la prueba, el participante en cuestión puede responder de manera cierta o errada lo que su vez genera una contra-respuesta por parte del otro participante.

Es normal que los textos presenten sucesivas fases de prueba/respuesta/contra-respuesta. El punto culminante radicará en el juicio,

momento en el cual lo acertado es recompensado y lo errado, castigado. De este modo, las historias retoman a una situación de armonía, no exactamente igual a la del principio, en virtud del proceso intermedio pero que reafirma las obligaciones del pacto puesto en entredicho.

A esta secuenciación básica es preciso todavía redistribuirla en un sistema tipológico que tenga en cuenta la particular cosmovisión moral y religiosa de la cultura nordestina. Por lo tanto, Candace Slater, al combinar la naturaleza del pacto y los participantes (si humanos o divinos) con el modo de la respuesta (si cierta o errada) determina cuatro tipos fundamentales, a saber:

HUMANO CIERTO (HC)	HUMANO ERRADO (HE)
DIVINO CIERTO (DC)	DIVINO ERRADO (DE)

El tipo HUMANO CIERTO compromete a dos miembros iguales, ambos humanos; la respuesta es acertada y en el juicio se acuerda un empate. En esta categoría se inscriben las "pelejas" en las que no hay un vencedor. En cambio, en la variante HUMANO ERRADO el miembro del pacto sometido a la prueba, socialmente superior, responde desacertadamente y es castigado con el ridículo. En la instancia del juicio sufre una pérdida de su prestigio lo que motiva la restauración de la armonía inicial. Ejemplo de esta categoría es *As proezas de Zé Grilo* de João Martins de Ataíde que, a propósito del *Auto da Compadecida*, comentaremos más adelante.

Si en las dos categorías de lo HUMANO el pacto se realiza entre dos miembros protagonistas, en la esfera de lo DIVINO el pacto está implícitamente establecido entre el participante probado y Dios. En el caso de la categoría DIVINO CIERTO un ser humano con obligaciones para con Dios (pacto) es probado en una situación extrema; ante esto responde acertadamente mostrando firmeza. En el momento del juicio el bien es recompensado y el mal es castigado. Contrariamente, en el tipo DIVINO ERRADO el participante probado, ante la tentación de violar los términos del pacto con Dios, demuestra una respuesta errada que será castigada según la gravedad del yerro, ya con la humillación, ya con la muerte. En el primer caso será reincorporado al orden social con la conveniente reforma en su

conducta; en el segundo caso es retirado de la comunidad.

La naturaleza del yerro o del acierto es índice del pacto inicial en juego. En este punto la actuación de los códigos ideológicos de la cultura popular nordestina es bien evidente.

El Auto da Compadecida y el modelo de seis pasos

Con el fin de hacer operativo el modelo de seis pasos y cuatro tipos de Candace Slater para un texto teatral propongo utilizar un esquema de funciones triádicas que equivaldrán a lo que en el modelo greimasiano se entiende por actante.

Ambos participantes del pacto o de la pareja protagonista deberían ser entendidos como funciones a ser llenadas por uno o varios actores, aunque en las historias de cordel, por su sencillez argumental, se presente a un solo actor en cada función en la mayoría de los casos. Esto no ocurre en el caso del *Auto da Compadecida* por su mayor complejidad estructural.

Utilizo dos funciones, la probadora (F1) y la probada (F2) las cuales constituyen el eje protagónico. Una tercera función indica la relación del pacto (F3). Aquí las funciones equivaldrían a los actantes del modelo greimasiano. La relación protagónica y la naturaleza del pacto sólo coinciden en la esfera de lo humano.

HC	F1 (F3)	DC	F1
HE	F2	DE	F2 F3

En los tres planos que siguen aparecen formalizadas las acciones del auto según el modelo de seis pasos. Con el fin de adaptarlo al análisis de un texto teatral, además de las funciones triádicas, sistematizo el desarrollo de la acción de manera semejante a como lo hace Fernando de Toro [1987] para la determinación de las funciones actanciales. De este modo, considero tres niveles de

abstracción: el de la supersecuencia considerado el texto como un todo; el de las macrosecuencias, correspondientes a la división en actos. Para el caso de las microsecuencias adopto un criterio personal. Opto por hacer corresponder cada paso verificado con una microsecuencia. Esta decisión se fundamenta en dos razones: a) cada paso es, en el modelo de Candace Slater, una unidad mínima; b) cada paso se corresponde con un modelo actancial microsecuencial. Por la naturaleza secuencial intrínseca del modelo y la literatura que formaliza, la división escénica sólo es una instancia intermediaria entre microsecuencia y macrosecuencia; los resultados que se obtendrían al considerarla no serían relevantes y complicarían la formalización.

Como se puede observar en los planos estructurales de la acción que siguen, considero que el *Auto da Compadecida* entrelaza dos tipos básicos: el HE y el DE. Esto se observa a partir de la señalización de funciones. Además, siguiendo a Slater, identifico a los interlocutores protagonistas con la letra "A". Nótese la predominancia del personaje João Grilo en la función probadora.

En el plano tercero sólo presento la formalización de las dos primeras supersecuencias (actos 1o. y 2o.) a modo ilustrativo ya que no es mi intención establecer un modelo de alcance general ni que reemplace al elaborado por Ubersfeld a partir de Greimas sino sólo proponer una vía de análisis que tenga en cuenta la intertextualidad con respecto a la literatura de cordel en textos dramáticos cultos. No obstante idénticas comprobaciones al nivel profundo podrían ensayarse en el caso de la narrativa elaborada a partir del cordel.

Para resaltar la correspondencia con la macrosecuencia No. 1 transcribo el análisis de Candace Slater de un folleto que tiene como protagonista a João Grilo, titulado *As proezas de Zé Grilo* atribuido a João Martins de Araíde, correspondiente al tipo HE.

- | | |
|--|-------------------------|
| 2. El Padre pide agua, el pillo le ofrece vino. | PRUEBA |
| 3. El Padre acepta el vino y se embriaga. | RESPUESTA
(ERRADA) |
| 4. El pillo informa al Padre que el agua es orina. | CONTRA
RESPUESTA |
| 5. El Padre se pone furioso pero nada puede hacer. | JUICIO
(HUMILLACIÓN) |

y seguidamente:

- 2. El Padre está escuchando en confesión:
el pillo llega para confesarse PRUEBA
- 3. El Padre lo reconoce y le manda permanecer
de pie. RESPUESTA
(ERRADA)
- 4. El pillo pone un lagarto al lado del confesionario
donde se encuentra el Padre. CONTRA
RESPUESTA
- 5. El lagarto sube por la pierna del Padre. JUICIO
(HUMILLACIÓN)

Planos

PLANO 1: SUPERSECUENCIA

PASO 1	[DE] DIOS JOÃO GRILO [HE]	— [PACTO] —	PADRE SACRISTÁN OBISPO PANADERO PANADERA
PASO 2	JOÃO GRILO	— [PRUEBA] —	PADRE SACRISTÁN OBISPO PANADERO PANADERA
PASO 3	JOÃO GRILO	— [RESPUESTA ERRADA] —	PADRE SACRISTÁN OBISPO PANADERO PANADERA
PASO 4	JOÃO GRILO CONCIENCIA SEVERINO	— [CONTRA- RESPUESTA] —	PADRE SACRISTÁN OBISPO PANADERO PANADERA
PASO 5	ANTÔNIO MORAIS [HE] OBISPO ENCUERADO JESÚS COMPADECIDA [DE]	— [JUICIO] —	(JOÃO GRILO) PADRE SACRISTÁN OBISPO PANADERO PANADERA
PASO 6	JOÃO GRILO DIOS	— [PACTO REAFIRMADO] —	... JOÃO GRILO

PLANO 3: MICROSECUENCIAS

MACROSECUENCIA I: MICROSECUENCIAS

S.1	A João Grilo _____ B Chico (F3) Padre F1 F2	Escenas 1 y 2	2 Prueba
S.2	A João Grilo _____ B Chico (F3) Padre F1 F2	Escenas 1 y 2	3 Respuesta
S.3	A João Grilo _____ B F1 (F3) Padre F2	Escena 2	2 Prueba
S.4	A João Grilo _____ B F1 (F3) Padre F2	Escena 2	3 Respuesta errada
S.5	A (João Grilo) _____ B Antônio Morais (F3) Padre F1 F2	Escena 4	2 Prueba
S.6	A (João Grilo) _____ B Antônio Morais (F3) Padre F1 F2	Escena 5	3 Respuesta errada
S.7	A (João Grilo) _____ B Antônio Morais (F3) Padre F1 F2	Escena 5	4 Contra respuesta
S.8	A João Grilo _____ B F1 (F3) Padre F2	Escena 6	2 Prueba
S.9	A João Grilo _____ B F1 (F3) Padre F2	Escena 6	3 Respuesta errada
S.10	A João Grilo _____ B F1 (F3) Padre F2	Escena 6	2 Prueba
S.11	A João Grilo _____ B F1 (F3) Padre F2	Escena 7	3 Respuesta
S.12	A João Grilo _____ B F1 (F3) Padre F2	Escena 7	4 Contra respuesta
S.13	A João Grilo _____ B Panadero (F3) Padre F1 F2	Escena 7	2 Prueba

S.14	A João Grilo Panadero Panadera F1	—————	B Padre F2	Escena 7	3 Respuesta
S.15	A João Grilo Panadero Panadera F1	—————	B Padre F2	Escenas 7 a 10	4 Contra respuesta
S.16	B João Grilo F1	—————	A Sacristán F2	Escena 11	2 Prueba
S.17	B João Grilo F1	—————	A Sacristán F2	Escena 11	3 Respuesta
S.18	B João Grilo F1	—————	A Panadero F2	Escena 12	2 Prueba
S.19	B João Grilo F1	—————	A Panadero F2	Escena 12	3 Respuesta errada
S.20	B João Grilo F1	—————	A Padre F2	Escena 13	2 Prueba
S.21	B João Grilo F1	—————	A Padre F2	Escena 13	3 Respuesta errada
S.22	B Conciencia F1	—————	A Padre F2	Escena 13	4 Contra respuesta
S.23	B João Grilo F1	—————	A Padre Sacristán Panadero Panadera F2	Escena 13	2 Prueba
S.24	B João Grilo F1	—————	A Padre Sacristán Panadero Panadera F2	Escena 13	3 Respuesta errada

MACROSECUENCIA II: MICROSECUENCIAS

S.1	<p>A (João Grilo) ————— B Padre</p> <p>Obispo F1 (F3) F2</p>	Escena 2	5 Juicio
S.2	<p>A João Grilo ————— B Padre</p> <p>Chico F1 (F3) F2</p>	Escenas 3 y 4	6 Pacto reafirmado
S.3	<p>B João Grilo ————— A Padre</p> <p>F1 F3 F2</p> <p>Dios</p>	Escena 4	2 Prueba
S.4	<p>B João Grilo ————— A Obispo</p> <p>F1 F3 F2</p> <p>Dios</p>	Escena 4	3 Respuesta errada
S.5	<p>B João Grilo ————— A Panadera</p> <p>F1 F3 F2</p> <p>Dios</p>	Escena 5	2 Prueba
S.6	<p>B João Grilo ————— A Panadera</p> <p>F1 F3 F2</p> <p>Dios</p>	Escena 6	3 Respuesta errada
S.7	<p>B João Grilo ————— A Panadera</p> <p>F1 (F3) F2</p>	Escena 6	2 Prueba
S.8	<p>A João Grilo ————— B Panadera</p> <p>F1 (F3) F2</p>	Escena 6	3 Respuesta errada
S.9	<p>A João Grilo ————— B Panadera</p> <p>F1 (F3) F2</p>	Escena 7	2 Prueba
S.10	<p>A João Grilo ————— B Panadera</p> <p>F1 (F3) F2</p>	Escena 7	3 Respuesta errada
S.11	<p>A João Grilo ————— B Panadera</p> <p>F1 (F3) F2</p>	Escena 8	4 Contra respuesta
S.12	<p>B João Grilo ————— A Obispo</p> <p>F1 F3 F2</p> <p>Dios Sacristán Padre</p>	Escena 9	3 Respuesta errada
S.13	<p>B João Grilo ————— A Obispo</p> <p>F1 F3 F2</p> <p>Dios Sacristán Padre</p>	Escena 9	2 Prueba

La estructura de la acción en el auto da compadecida de Ariano Suassuna a partir del modelo de Candace Slater para la literatura de cordel

S.14	B João Grilo F1	—————	A Obispo Sacristán Padre F2	Escena 7	3 Respuesta errada
		F3 Dios			
S.15	A João Grilo F1	—————	B Panadero F2	Escena 10	4 Contra respuesta
		(F3)			
S.16	A João Grilo F1	—————	B Panadero F2	Escena 10	5 Juicio
		(F3)			
S.17	B Severino F1	—————	A Obispo Padre Panadero Panadera F2	Escenas 11 a 12	4 Contra respuesta
		F3 Dios			
S.18	B Severino F1	—————	A Obispo F2	Escenas 12	2 Prueba
		F3 Dios			
S.19	B Severino F1	—————	A Obispo F2	Escena 12	3 Respuesta errada
		F3 Dios			
S.20	B Severino F1	—————	A Padre F2	Escena 12	2 Prueba
		F3 Dios			
S.21	B Severino F1	—————	A Padre F2	Escena 12	3 Respuesta errada
		F3 Dios			
S.22	B Severino F1	—————	A Sacristán F2	Escena 12	2 Prueba
		F3 Dios			
S.23	B Severino F1	—————	A Sacristán F2	Escena 12	3 Respuesta errada
		F3 Dios			
S.24	B Severino F1	—————	A Panadera F2	Escena 12	2 Prueba
		F3 Dios			
S.25	B Severino F1	—————	A Panadera F2	Escena 12	3 Respuesta errada
		F3 Dios			

S.26	B Severino F1	————— F3 Dios	A Panadero F2	Escena 12	2 Prueba
S.27	B Severino F1	————— F3 Dios	A Panadero F2	Escena 12	3 Respuesta errada
S.28	B Severino F1	————— F3 Dios	A João Grilo F2	Escena 12	2 Prueba
S.29	B Severino F1	————— F3 Dios	A João Grilo F2	Escena 12	3 Respuesta errada
S.30	B Severino F1	————— F3 Dios	A Obispo F2	Escena 13	4 Contra respuesta
S.31	B Severino F1	————— F3 Dios	A Padre Sacristán F2	Escenas 14 a 15	4 Contra respuesta
S.32	B Severino F1	————— F3 Dios	A Panadero F2	Escena 16	4 Contra respuesta
S. 33	B Severino F1	————— F3 Dios	A Panadera F2	Escena 16	4 Contra respuesta
S. 34	B Severino F1	————— F3 Dios	A João Grilo F2	Escena 17	4 Contra respuesta
S. 35	A João Grilo F1	————— (F3)	B Severino F2	Escena 17	2 Prueba
S. 36	A João Grilo F1	————— (F3)	B Severino F2	Escena 17	3 Respuesta errada
S. 37	B João Grilo F1	————— F3 Dios	A Severino F2	Escena 17	4 Contra respuesta
S. 38	B Bandido F1	————— F3 Dios	A João Grilo F2	Escena 17	4 Contra respuesta

Conclusiones

De este trabajo de análisis provisional se desprenden las siguientes conclusiones:

1. Que la relación del *Auto da Compadecida* y la literatura de cordel alcanza la estructura profunda del texto tal como se verifica por la perfecta aplicabilidad de un modelo concebido específicamente para los textos de cordel.
2. Que la aparente contradicción que se plantea entre un modelo general como el propuesto por Ubersfeld a partir de Greimas y uno más específico como el aplicado aquí se resuelve en el interés de verificar a nivel de la estructura de las acciones la relación que el *Auto* establece con la literatura popular. No me interesa tratar por el momento las implicaciones metodológicas que se desprenderían de esta cuestión; sólo me interesa resaltar las limitaciones que acarrea en este caso un modelo de aplicabilidad universal.
3. Que la transposición del modelo de Candace Slater al ámbito teatral ensayada en este trabajo puede servir como modelo derivado apto para comprobar el alcance de las relaciones entre textos de la literatura culta y la popular nordestina así como también aplicable a los autos populares.
4. Que la verificación de las correspondencias entre el modelo aplicado aquí y el *Auto da Compadecida* no sólo evidencia un parentesco con los textos populares a nivel de la estructura de las acciones sino también una identidad ideológica.

BIBLIOGRAFÍA

CURRAN, M. J. *A literatura de cordel*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

FOSTER, D. y Ramos, V. *Modern Latin American Literature*. New York: Frederick Ungar, 1975, vol. II.

JENNY, L. "La stratégie de la forme". *Poétique* 27, (1976): 257-81.

LYDAY, L. y Woodyard, G. *A Bibliography of Latin American Theater Criticism, 1940-1974*. Austin: University of Texas at Austin, Institute of Latin American Studies, 1976.

MAGALDI, S. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MAIOR, M. Souto. "Literatura popular em verso, literatura popular nordestina, literatura de cordel: uma introdução". Duarte, M. et alii. *Literatura de cordel. Antologia*. São Paulo: Global, 1976.

_____. *Nordeste: A Inventiva Popular*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

RAMA, A. "Ariano Suassuna: El teatro y la narrativa popular y nacional". *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Folios, 1983, 184-94.

PASERO, C. A. "Reactualización y reformulación del auto ibérico en el teatro brasileño contemporáneo". Ponencia. *Segundas Jornadas de Teatro Latinoamericano y Argentino*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letra, 1989. (mimeo).

SERRA, M. "Procedimientos creativos en la obra dramática de Ariano Suassuna". *Inter Litteras* 2, (1993): 57-61.

SLATER, C. *A vida no barbante. A literatura de cordel no Brasil*. Trad. Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

TATI, M. "Auto da Compadecida". *Estudos e notas críticas*. Rio de Janeiro: INL, 1958, 273-80.

TORO, A. de. *Texto. Mensaje. Recipiente*. Buenos Aires: Galema, 1990.

TORO, F. de *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galema, 1987.

UBERSFELD, A. *Semiótica teatral*. Trad. F. Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1989.

