



UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL

Análisis de la dramaturgia colombiana del siglo XIX (1820-1829)

Carlos Daniel Ortiz Caraballo

Análisis de la
dramaturgia
colombiana del
siglo XIX
(1820-1829)

Análisis de la c colombiana d (1820-1829)

dramaturgia del siglo XIX

Carlos Daniel Ortiz Caraballo

Ortiz Caraballo, Carlos Daniel
Análisis de la dramaturgia Colombiana del siglo XIX (1820-1829).
Carlos Daniel Ortiz Caraballo. -Primera edición.-Bogotá:
Universidad Pedagógica Nacional, 2026

Incluye: Referencias bibliográficas.
Lista de figuras.

1. Dramaturgia -Colombia. 2. Dramaturgia-Análisis. 3. Teatro-Crítica e Interpretación. 4. Dramaturgia-Siglo XIX. 5. Dramaturgos-Siglo XIX. 6. Literatura Colombiana-Siglo XIX. 7. Teatro Político-Colombia. I. Tít.

862.5861 21 edc.

Análisis de la dramaturgia colombiana
del siglo XIX (1820-1829)

Autor: Carlos Daniel Ortiz Caraballo

© Universidad Pedagógica Nacional

ISBN impreso: 978-628-7851-37-5
ISBN digital: 978-628-7851-39-9
ePub: 978-628-7851-38-2

Primera edición, 2026

Helberth Augusto Choachí González
RECTOR

Víctor Espinosa Galán
VICERRECTOR ACADÉMICO

Paola Helena Acosta Sierra
VICERRECTORA DE GESTIÓN UNIVERSITARIA

Yaneth Romero Coca
VICERRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

Gina Marcela Duarte Fonseca
SECRETARIA GENERAL

PREPARACIÓN EDITORIAL
Grupo Interno de Trabajo Editorial
Universidad Pedagógica Nacional

Alba Lucía Bernal Cerquera
COORDINACIÓN

María Alejandra Uribe C.
EDICIÓN

Álvaro Urrea
CORRECCIÓN DE ESTILO

Mauricio Esteban Suárez Barrera
DIAGRAMACIÓN Y DISEÑO DE CUBIERTA

Wilson Marulanda
FINALIZACIÓN DE ARTES

Carvajal Soluciones de Comunicaciones S. A. S.
IMPRESIÓN

Impreso y hecho en
Bogotá, Colombia

Fecha de evaluación: 18/10/2024-3/11/2024
Fecha de aprobación: 18/12/2024

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993 y el
decreto reglamentario 460 de 1995.



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.



UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL

A Valeria Sofía Ortiz Cuevas, por permitirme este tiempo para escribir; por dejarme restarle horas, minutos y segundos a su tiempo conmigo y por fungir como compañera de investigación en las salas de lectura de la Biblioteca Nacional de Colombia y de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Esta escritura es producto de ello.

Agradeci

Este libro fue posible gracias a la colaboración de un grupo de profesionales con un extraordinario don de gentes. A todos ellos, les expreso mi más sincera gratitud y mis más sinceros respetos. Espero honrar a cada uno de sus nombres en las siguientes líneas.

Ofrezco mis más sinceros agradecimientos a los trabajadores de la dependencia de Manuscritos y Libros Raros de la Biblioteca Luis Ángel Arango y, puntualmente, a la señora Amira Barbosa Casas, por su excelente colaboración y magnífica actitud para facilitar libros y documentos históricos; a los funcionarios de la Biblioteca Nacional de Colombia, en especial al Mg. William Escobar Quintero, por su guía e instrucción sobre los archivos del siglo XIX; al maestro Oscar Guarín Martínez, profesor de curso Corrientes Historiográficas del Siglo XX, de la Maestría en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana, por sus enseñanzas; a la Mg. Ana Milena Ortiz C., por su colaboración con el diseño de los esquemas y de los gráficos, y a Adriana C. Cuevas, por la revisión de la traducción del inglés al español. Por último, agradezco a los maestros del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia, mi alma máter, en especial a Mario Cardona, por su asesoría sobre el teatro decimonónico, y a Gustavo Adolfo Villegas Gómez, por sus observaciones puntuales sobre la historia de Colombia y por el sinnúmero de referencias sobre el tema de los criollos nacionales. A todos ustedes, gracias totales.

imientos

Tabla de c

Contenido

Prólogo

Introducción

**La dramaturgia como propuesta
teórico-metodológica para la
interpretación de las obras dramáticas**

La dramaturgia

Aspectos conceptuales

Aspectos metodológicos

**Análisis dramaturgológico de la dramaturgia
colombiana del siglo XIX**

Átala: tragedia en verso (1820)

*La Pola. Tragedia en cinco actos sacada
de su verídico suceso (1820)*

Monólogo de Lucio (1821)

Tardes masónicas de la aldea (1823)

*Ensayo de un drama colombiano: relativo a la
transformación política del Estado en 1810 (1825)*

El Parnaso transferido (1826)

Sugamuxi. Tragedia en cinco actos (1826)

contenido

Catón en Útica (1826)

*Guatimoc o Guatimocín: tragedia
en cinco actos* (1827)

*Diálogo entre un peón de albañilería
y el fabricante de una casa* (1827)

La madre de Pausanias (1828)

Las convulsiones (1828)

Doraminta (1829)

Consideraciones finales del capítulo

Los próceres-escritores decimonónicos y sus posturas sobre la política de la república

Próceres-escritores de la década del veinte
del siglo XIX en Colombia

*Manuel Mariano del Campo Larraondo y Valencia
(1772-1860)*

José María Domínguez Roche (1788-1858)

José Fernández Madrid (1789-1830)

Luis Vargas Tejada (1802-1829)

F. F. R. y Mario Candil (1789-1841)

Influencias

Consideraciones finales del capítulo

Función política de la literatura colombiana a propósito de la dramaturgia del tercer decenio del siglo XIX

El teatro político

El teatro político en el primer tercio del siglo XIX en la República de Colombia

Referencias

Figuras

Figura 1. Esquema de la comunicación teatral y sus componentes

Figura 2. Cartel publicitario en el que se anuncia la función del drama *Alcira o los americanos* de Voltaire

Figura 3. Cartel en el que se anuncian los dramas *La corona de laurel* o *La fuerza de las leyes* y *Los cortejos burlados*

Tabla

Tabla 1. Resumen de los elementos de la comunicación teatral en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX

Prólogo

Es bien conocido que Aristóteles, en su poética, afirmaba que “no es misión del poeta el contar las cosas que han sucedido, sino aquellas que podrían suceder, es decir, las que son posibles según lo verosímil o lo necesario” (*Poética*, 2003, 1451, 1-5). Y esta cualidad, la de narrar lo que ha sucedido o lo que podría suceder, marca la diferencia entre la historia y la poesía, y le otorga, al mismo tiempo, un carácter de universalidad a la segunda, que está vedado a cualquier discurso elaborado a la luz de la historiografía. Y, sin embargo, esta distinción, que seguiría siendo un tópico fundamental de allí en adelante, no puede ocultar que entre poesía e historia sigue existiendo un vínculo fundamental, una relación en la que ambos discursos se nutren mutuamente.

Con frecuencia, la poesía recurre a los temas históricos como motivos para transmitir sus ideas y sus argumentos. Con esto no se busca, desde luego, hacer un estudio de un evento en particular, sino extraer de él una reflexión que ilumine otros eventos y otras épocas. La historia, por su parte, comprende que la poesía le permite discernir las formas de pensar y de sentir de los hombres y mujeres de otro tiempo, porque, como afirma el título del libro de David Lowenthal, “el pasado es un país extraño”. Ambos aspectos confluyen en el libro que el lector tiene en sus manos: gracias al interés de Carlos Daniel Ortiz, podremos comprender las ideas que en ese extraño país neogranadino circulaban en la prensa y en representaciones en distintos espacios públicos y privados, pero además veremos cómo los próceres-escritores acudieron a la historia, antigua y reciente, como modelo de reflexión para inducir valores e ideas en sus conciudadanos.

Así, nuestros primeros próceres-escritores consideraron que la historia tenía un papel fundamental en la formación de los nuevos ciudadanos americanos. *Historia magistra vitae*, ‘historia maestra

de vida', reza la célebre expresión de Cicerón, y en estos dramas se promovía la idea de la historia como guía del comportamiento social. Dos de los dramas que el profesor Ortiz analiza en este trabajo son muestra clara de ello. Ambos de autoría de Luis Vargas Tejada, *Catón en Útica* y *La madre de Pausanias* parten de los relatos clásicos para indicarle a los ciudadanos neogranadinos el valor primordial de la vida republicana y la necesidad de defender el gobierno republicano como forma de organización ideal del Estado. El lector puede conocer el análisis detallado del que son objeto ambos dramas en las siguientes páginas, por lo pronto, quisiera resaltar que las tensiones entre el republicanismo y el cesarismo, que de una u otra forma se manifestaban en ambas obras dramáticas, buscaban que los neogranadinos asumieran una posición frente a los hechos que vivía el país en la segunda mitad de la década de 1820, justamente en la época en que ambas obras fueron concebidas.

En los inicios de la República, la formación de estos discursos era un elemento esencial en la construcción de la nacionalidad y de las primeras nociones del nacionalismo. Como bien lo señala el profesor Ortiz, se trata de la invención de nuestras comunidades imaginadas, en las que la creación de una hegemonía discursiva ocupaba un lugar esencial. Y es que, con el fin de las estructuras de poder coloniales y con la caída de las audiencias, de las capitanías y de los virreinos, quienes en la figura de súbditos habían encontrado en la imagen de la Corona y de la Iglesia el elemento unificador debieron buscar otras referencias integradoras. Estas fueron, en primer lugar, el recuerdo de las gestas heroicas y, en segundo lugar, aquellas revestidas del sino de la tragedia. Un ejemplo de esto es la huella aún presente de próceres que padecieron el martirio, como Policarpa Salvarrieta. De allí la importancia del drama de 1820 de autoría de José María Domínguez Roche, que remitía a una memoria viva en los espectadores que presenciaron su representación. La eficacia de la obra al poner en tensión los afectos de los espectadores, tal como nos relatan los cronistas del siglo XIX y nos recuerda el autor de este libro, pone en evidencia que lo que se jugaba en la disputa por la hegemonía discursiva iba más allá de la legitimación racional de la política y se entrelazaba estrechamente con las emociones de los ciudadanos neogranadinos.

En otras ocasiones, se apeló a un discurso que tal vez es más conocido por nosotros: aquel que exalta las glorias de la lucha independentista. Así, los próceres no guardan significación únicamente por su disposición al martirio, incluso por haber sido víctimas de él, sino principalmente por haber sido coronados por la victoria. Estas gestas victoriosas, que han tenido lugar en las incipientes repúblicas del Nuevo Mundo, debían ser resaltadas como parte de los grandes hechos de la historia humana. De ahí que Luis Vargas Tejada conciba en *El Parnaso transferido* la pretensión de ubicar la casa de los dioses en el territorio en que han tenido lugar los grandes hechos de la nueva República. No se trata únicamente de vincular la historia neogranadina con la tradición clásica, sino además de darle un lugar destacado en la historia universal. Sobre todo, siguiendo el propósito de consolidar la hegemonía discursiva republicana, de infundir en los ciudadanos la idea de que cada acontecimiento que viven y en el que participan está destinado a engrosar el libro de la historia de la humanidad.

No obstante, lograr que ese tipo de ideas alcanzaran a diversos sectores de la población seguía siendo un desafío crucial. Desde luego, conseguir que la minoría ilustrada estuviera al tanto de las nuevas ideas no constituía mayor obstáculo, pues era justamente esta élite la que había contribuido a cimentar esas ideas y la que participaba, de hecho, en las disputas culturales y políticas del momento. Otras capas de la población, en cambio, apenas comenzaban a ocupar un lugar en los escenarios de discusión pública e, incluso, algunos de ellos continuaban ejerciendo papeles subalternos en las dinámicas sociales neogranadinas. En la tercera década del siglo XIX, sin embargo, lograr el favor de esos sectores era crucial. En un momento de álgidas disputas políticas, no se trataba solamente de transmitir un mensaje acorde con el nuevo régimen político, sino además acorde con la facción política que el autor del texto había decidido defender.

Tal como ocurre hoy en día, la disputa por la hegemonía de los discursos culturales y políticos impulsaba a los distintos actores a buscar los medios más eficientes para la difusión de sus mensajes, y en el siglo XIX esos medios eran la prensa, de difusión más rápida y eficaz entre los sectores letrados, y el teatro, con mayor alcance aún

entre la mayoría de la población analfabeta y que basaba buena parte de su conocimiento en la tradición oral. Así, la prensa (que también podía ser leída en voz alta en reuniones colectivas) y el teatro constituyeron dos mecanismos primordiales para la difusión de las ideas y concentraron buena parte de los esfuerzos de los intelectuales para la promoción de las ideas que debían edificar la comunidad nacional.

Dos propósitos buscaron el drama y los textos de la prensa, informar y generar conciencia política, entendida esta última como la influencia ejercida sobre los lectores y espectadores para que asumieran una determinada línea ideológica. En todo eso, sería la representación pública el recurso más importante para lograr un influjo decisivo en la población. Por el mismo motivo, fue importante en distintas ocasiones que los textos incluyeran entre sus personajes a individuos con los que los sectores subalternos se vieran identificados. El grado de identificación que se logró con estas obras sigue siendo para nosotros desconocido, pero la intención de establecer un nexo claro es evidente. Así, en *Tardes masónicas de la aldea*, el debate entre tres campesinos y un sacerdote tiene la intención de ahondar en los fundamentos espirituales de la república, pero a la par con esto tiende un lazo de identidad entre los personajes y los espectadores. Es por esta misma razón que se enfatiza en el habla popular de los campesinos, recurso que, aunque como dice Ortiz, no está alejado de los principios del clasicismo del momento, sí busca fortalecer el mensaje ideológico implícito en la obra.

Sin embargo, esta búsqueda de identificación constituía un procedimiento riesgoso, no exento de complejidades. Debemos recordar que, de cualquier forma, y pese a las diferencias entre las facciones políticas, estamos hablando de los sectores ilustrados de la sociedad y, por lo tanto, de agentes que esperan conservar el papel de guías de la nación. De allí que los campesinos deban acudir al sacerdote para fortalecer sus argumentos en contra de los masones, de allí también que en el *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* se marque de forma clara el lugar ilustrado del patrón frente a la escasa formación del albañil. Y es que, aunque la inclusión de las clases subalternas haga parte de la promoción del interés público de

la política, la preponderancia de las élites ilustradas como referente y guía de los ciudadanos neogranadinos no se ponía en duda. La prensa y los dramas en calidad de instrumento pedagógico constituían un recurso ideológico que buscaba, más que promover una discusión abierta, impulsar discursos ya establecidos y generar adeptos a las causas políticas en discordia.

La ejemplaridad del mundo clásico, la importancia de las gestas independentistas y las disputas políticas presentes son, como hemos visto, tópicos recurrentes entre los modelos elegidos en el pasado y en el presente para reflexionar sobre la formación de la república. Pero estas son también maneras de promover la conciencia histórica entre la población. Y en esa formación de la conciencia histórica había quizá un proceso aún más intrincado: erigir el modelo de comprensión histórica de la nación. La mirada al pasado iba más allá de la Independencia, más allá incluso del periodo colonial. ¿Qué podían ver los ilustrados republicanos de ese remoto pasado ya brumoso?

Sin duda, esta aparente búsqueda de la conciencia histórica es esencialmente una excusa para hablar del presente. Los dramas, lejos de enseñarnos sobre el pasado indígena o explicarnos con detalle los procesos de conquista, se limitan a acentuar el carácter trágico de hechos remotos narrados de forma superficial. Tal como nos dice Ortiz en su análisis de *Sugamuxi*, “los lectores-espectadores están recibiendo una lección de moral, pero no de historia”. Allí resalta nuevamente la verdadera dimensión de estos textos. No son dramas históricos, no buscan informar al lector y al espectador, son dramas histórico-políticos, fueron creados para inspirar la acción. Haciendo referencia a los eventos pasados e indicando el lugar que los acontecimientos de ese momento debían ocupar en las páginas de historia, pretendían que los ciudadanos neogranadinos reflexionaran, pero también que actuaran frente a las circunstancias en las que se encontraban implicados. Por ese motivo, era primordial educar a la opinión pública, educar a las mentes, pero también a las sensibilidades. Educar a la sensibilidad republicana hacía parte integrante del proyecto político del naciente Estado colombiano. Y así, si, como decía Aristóteles, “no es misión del poeta el contar las cosas que

han sucedido, sino aquellas que podrían suceder”, en el contexto neogranadino debían ser los ciudadanos, lectores y espectadores los que hicieran realidad estos ideales, quienes pusieran en marcha su voluntad y quienes, armados de nuevas sensibilidades, lograran que otros mundos sucedieran.

GUSTAVO ADOLFO VILLEGAS GÓMEZ
Profesor asociado
Facultad de Artes
Universidad de Antioquia

Introducción

Este libro propone un análisis dramatológico (García Barrientos, 2006) de los dramas *Átala: tragedia en verso* (1820), *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso* (1820), *Monólogo de Lucio* (1821), *Tardes masónicas de la aldea* (1823), *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810* (1825), *Sugamuxi. Tragedia en cinco actos* (1826), *El Parnaso transferido* (1826), *Catón en Útica* (1826), *Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos* (1827), *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* (1827), *La madre de Pausanias* (1828), *Las convulsiones* (1828) y *Doraminta* (1829). Así, de un registro aproximado de dieciocho dramas escritos y, en algunos casos, dramatizados entre 1819 y 1829, quedan por fuera *Alquimín* (1819), *Witikindo* (1820), *Zasquesazipa* (1826), *Amor y desdén* (1826) y *El fulgor de los escombros* (1827), cuyo paradero sigue siendo incierto.

Los títulos mencionados hacen parte del primer conjunto de obras literarias de la República de Colombia. Su escritura coincide con su fundación y, por lo tanto, recogen parte de las tensiones que la propiciaron. En efecto, esta dramaturgia mimetiza la preocupación por la construcción de una unidad política para la república en sus inicios. Cada drama pone de manifiesto un aspecto trascendente de aquella preocupación por la unidad política, la integración territorial y la definición de la identidad nacional del nuevo Estado nación, la cual se manifiesta mediante sus títulos, la identidad étnica de sus personajes insignes, los argumentos alrededor de la exaltación del pasado prehispánico, la geografía o la riqueza del territorio, la idiosincrasia de sus pobladores, los debates y disensos políticos en torno a la figura de los próceres de la independencia o los principios y valores representativos que deberían regir la nación. Particularidades estas que sitúan a los dramas del periodo en la tipología del *teatro político*

(De la Fuente Monge, 2013). Sin duda, el teatro político europeo de principios del siglo XIX influyó en la literatura de la nueva república.

El anterior postulado adquiere validez en la caracterización del corpus de investigación, el cual se estructuró a partir de los siguientes cuatro criterios: el género literario, el periodo en que fueron escritas las obras, el lugar en que se escribieron y la enunciación de los discursos relativos a la unidad política, la integración territorial y la identidad nacional. Acerca del primer criterio enunciado, sin duda, fue determinante el interés personal por la lectura de obras dramáticas, así como el goce que experimenté como espectador de las representaciones de algunas pocas obras que aún están vigentes en el repertorio del teatro colombiano contemporáneo, particularmente, *Las convulsiones* de Vargas Tejada, la cual ha tenido varias temporadas en los diferentes teatros capitalinos desde finales del siglo XX y las dos primeras décadas de este nuevo siglo. Sin embargo, sería injusto pasar por alto la trascendencia del género dramático durante la primera mitad del siglo XIX en el territorio colombiano y en el resto del continente. La dramaturgia, el ensayo y la poesía fueron los géneros literarios más estimados. Los tres fueron revestidos tanto con una función política como estética, didáctica y propagandística dentro de las posibilidades de su esencialidad. Para la población letrada de la época, tales géneros se presentaron como otra oportunidad de acceder a los espacios del debate político sin inmiscuirse directamente en él. Es más, el género dramático tendía a ser más inmediato y persuasivo, incluso, más que la prensa, por la posibilidad de llegar a un público mayor, letrados o no, y, también, porque los dramas contaron con varios escenarios para su representación, como las casas de diversas familias y las plazas, y porque fueron discutidos en tertulias, las cuales eran publicadas posteriormente en las gacetas o en los diarios.

Con respecto al criterio geográfico, la dramaturgia de la tercera década del siglo XIX está circunscrita exclusivamente a las concepciones de unidad del territorio trazadas para la actual República de Colombia, ya sea por los intereses del prócer-escritor o por una alusión temática del drama. El corpus seleccionado está conectado de un modo u otro al territorio nacional y a unos modos de verbalizar y de proyectar un sentido de pertenencia con el territorio desde la

ficción dramática. La mencionada proyección generó diversos modos de expresar en palabras el reconocimiento de la identidad de los dirigentes políticos con respecto a su territorio, las más conocidas fueron las de *americano* y las de *granadinos*. Gentilicios ambos con un trasfondo partidista arraigado y defendidos acérrimamente por los próceres-escritores. Bien vale esta salvedad, debido a las diferentes configuraciones políticas y a las transformaciones territoriales que se dieron en el país, desde la configuración del territorio en el virreinato, decretada por España, hasta la declaración de la Independencia y la posterior fundación de la República.¹ Probablemente, variaría la enunciación y el compromiso político del prócer-escritor con respecto al territorio si cambiara su procedencia, aunque estos aspectos estuvieran en consonancia con las propuestas del libertador.

Con respecto al criterio temporal. Si bien las fechas seleccionadas no deben ser tomadas de manera rígida, pues comportan apenas un modo de localizar el fenómeno en un momento histórico, como es el caso de este análisis, las fechas dispuestas para el inicio y cierre del corpus estudiado corresponden al tiempo de publicación de los textos que se conservan hasta el momento, o sea, 1820 y 1829, que corresponden al periodo de institucionalización y desintegración de la República de Colombia. De ahí que no se consideraron los dramas publicados con fechas posterior a esta, aunque haya una cierta relación con el tema, los personajes y los demás elementos antes mencionados. Es más, el fenómeno de la dramaturgia en la república había empezado unos años antes, como lo indica la fecha de publicación de *Aquimín* (1819) de Vargas Tejada e, incluso,

1 El periodo de fundación de la República de Colombia también es conocido como la *Segunda República*, cuya característica más sobresaliente fue la consolidación de un Estado republicano conformado por las provincias de Santa Fe de Bogotá, Cartagena de Indias, Santa Marta, Antioquia y Popayán; por la Capitanía General de Venezuela, que abarcaba las provincias de Caracas, Maracaibo, Margarita, Guyana y Trinidad; por la Audiencia de Quito, y por la Audiencia de Panamá y Veragua. La historiografía latinoamericana prefiere denominar la consolidación de dicho Estado nación incipiente como *La Gran Colombia*, para diferenciarlo de la actual República de Colombia.

probablemente, mucho antes, si se rastrea el fenómeno político del teatro. Lo mismo sucede con temas adyacentes a las obras, como la construcción de la conciencia de la autonomía de gobierno y la identidad de los habitantes de las nuevas repúblicas, cuyos orígenes datan del siglo xvi. En concordancia con las investigaciones históricas, el establecimiento de fechas específicas siempre guarda un grado de impresión o de inexactitud.

Por último, está la enunciación acerca de los símbolos de la república. La dramaturgia del periodo insta por la exploración y la construcción de una simbología diferente a la española y particularmente propia, cuyo propósito es la escenificación y la difusión de una imagen poética única sobre el Estado nación en ciernes. Ella ofrece respuestas y reflexiones ante la avidez de una única representación en torno a la unidad nacional, en la que los próceres-escritores pretendieron reconocerse y ser reconocidos con orgullo por la metrópolis.

Más allá de los criterios adoptados para la caracterización del corpus de investigación, conviene subrayar que la mayoría de las investigaciones en torno a estas obras coincide en reconocer en el teatro un espacio simbólico para dirimir tensiones políticas entre los gobernantes. Las valoraciones más comunes son aquellas cuyos temas están vinculados a las tensiones políticas entre Simón Bolívar y Luis Vargas Tejada (Garzón Marthá, 1989), entre José Fernández Madrid y Pablo Morillo y Morillo (González Cajiao, 1986) o, en su defecto, a las relaciones de fraternidad política entre Francisco de Paula Santander y José Domínguez Roche (Ojeda Avellaneda, 2012). Sin, importar el tópico del análisis, del comentario, del ensayo, etcétera, de un modo u otro, el tema de los desacuerdos ideológicos entre políticos sale a relucir sin un contexto histórico lo suficientemente detallado acerca del fenómeno político y literario. Las investigaciones priorizan la mención de las discrepancias o avenencias ideológicas entre los próceres-escritores y su materialización en las obras dramáticas. Si bien es evidente la presencia del tema político en la dramaturgia del periodo y su labor como una fuente de inspiración de la creación, es necesario trascender esta perspectiva, para mostrar el tema al servicio de un fin mayor fijado en las bases del *teatro clásico*, como lo es la función didáctica o

formativa, posteriormente retomadas por el *teatro neoclásico* y, después, por el *teatro político*.

Extrañamente, la dramaturgia del periodo no suele relacionarse con dicha tendencia política-literaria; es más, en cuanto a su categorización, suele encasillársele dentro del *teatro de la independencia* cuando sus procesos ideológicos y axiológicos están en concordancia con otras premisas temáticas e intenciones estéticas, como la de divulgar las propuestas para afrontar la inminente crisis de cohesión del recién insititucionalizado Estado nación. Por ese solo hecho, la relación con el tema de la independencia es colateral, mas no primordial. No obstante, suele reiterarse tal premisa por la cercanía histórica con la declaración de la Independencia. En principio, porque la fábula (argumento) de las obras no está enfocada en las guerras de la Independencia ni le otorga relevancia a la dramatización de las batallas ni a las victorias logradas por los próceres de la patria, es más, los escritos y la representación de episodios conmemorativos de la insurrección y de las batallas independentistas —como la batalla de Calibío, que tuvo lugar el 15 de enero de 1814; la batalla de Juanambú, del 12 al 28 de abril de 1814; la batalla del río Palo, el 5 de julio de 1815 en Caloto; la revuelta del 20 de julio de 1810, con la que empieza el proceso de emancipación de la corona española, o la batalla de Boyacá, el 7 de agosto de 1819—, todos ellos eventos que pasaron a la posteridad como escenas significativas de la historia patria, no formaron parte del repertorio teatral del país o no hay registros de ello. De hecho, si bien *La Pola* de José Domínguez Roche podría ser el drama más próximo a los fundamentos del *teatro de la independencia*, su argumento está basado en las últimas horas del personaje principal. La conmemoración de contiendas fundacionales no tiene lugar en el drama, es más, su fin va en una dirección distinta a la exaltación y celebración de las gestas emancipadoras. Otro de los aspectos discutibles de la denominación *teatro de la independencia* atribuida al teatro decimonónico nacional es la carencia de un contexto cultural que legitime dicha clasificación, tal como sucedió en España² y México, donde se realizaron convocatorias y concursos

2 Según Freire (1992), los concursos de escritura con fines propagandísticos de los sucesos de la independencia entre España y Francia iniciaron en

literarios, especialmente de dramaturgia, para fomentar el espíritu independentista entre la población.

Por momentos se olvida que este es un teatro fundacional, que tiene un afán por establecer parámetros propios para representar la identidad criolla. Es innegable también su propensión por la reflexión sobre la situación actual de la nación y por los problemas internos que hacían vulnerable a la república. Por esta razón, los gobernantes asumieron la responsabilidad de enterar y de explicarle permanentemente al pueblo acerca del panorama político-administrativa del territorio. El propósito de todo esto fue hacerlos partícipes de los procesos políticos, para que asumieran un papel activo dentro del nuevo Estado nación; específicamente, se buscaba concienciarlos sobre su nueva realidad: la República de Colombia. Este fue un concepto heterogéneo para la mayoría de la población, incluso para los próceres-escritores, quienes no llegaron a un consenso, con sus ideas sobre las políticas administrativas ni mucho menos a una única representación de la unidad política, la integración territorial ni la identidad nacional. Sin mencionar la omisión del teatro por asir una memoria histórica sobre los sucesos gestados durante la Independencia, tal como dicha denominación describe el fenómeno literario en países como México (Chabaud Magnus, 1995). La mención del teatro de la independencia es una denominación muy común, mas no acertada, tanto en las investigaciones de la *historia crítica de la literatura* como de la *historiografía teatral* colombiana.

La última interpretación en lo que respecta a la relación entre el teatro colombiano del periodo y la política es la categorización de

el 1808, y ofrece como ejemplos el concurso organizado por Las Cortes de Cádiz, en mayo de 1808, “para estímulo de los poetas patriotas, se premiarán con prudente liberalidad, las piezas sobresalientes en mérito literario y político”, y la convocatoria organizada por la Junta Suprema Central de Sevilla para cantar el heroísmo de Zaragoza en 1809 (p. 339). En ese mismo orden de ideas, Chabaud Magnus (1995) asegura que tales concursos se extienden hasta el territorio de la Nueva España, donde la *Gaceta de México*, primer periódico novohispano, hizo pública una convocatoria española para escribir la mejor tragedia sobre algún pasaje de la historia antigua de México.

las obras con taxonomías como la *tragedia* europea (Garzón Marthá, 1990; Ojeda de Avellaneda, 2011) y la *comedia*. Si bien gran parte de los textos de la época usan tales rótulos en sus títulos, la etiqueta no siempre les corresponde, pues para el siglo XIX, cuando los próceres-escritores de la república deciden escribir sus obras, el género dramático estaba pasando por una serie de variaciones en el continente europeo desde finales de la época clásica, durante la Edad Media y, más aún, con la ruptura contundente en el siglo XVIII (Aguilar y Silva, 1972, pp. 167-168). A América llegan las variantes de la tragedia y de la comedia, con las respectivas mezclas y los cruces de cada cultura. Para ser precisos, en estos territorios no hay tragedias ni comedias, sino el *drama* como género, el cual está en concordancia con las condiciones políticas y sociales de la región, tal cual como lo define Medina Vicario:

El género drama surge como respuesta a los intereses de una burguesía pujante. En su movimiento de traslación sobre la sociedad, el teatro no necesitó en este caso pactar con sus contemporáneos ni enfrentarse directamente a ellos; los intereses comunes parecían coincidir. En su movimiento de rotación sobre sí mismo se mezclaron los ingredientes necesarios, en la proporción adecuada, para mostrar lo que se le solicitaba: reflejar de forma real la vida cotidiana de los ciudadanos. A partir de la comedia moralista y sentimental inglesa, serían los filósofos, intelectuales y artistas franceses quienes estimularían el nuevo género. Ellos representaban el impulso renovador de una clase burguesa, noble en sus propósitos, y necesidades de soportes conceptuales para culminar con éxito su cometido revolucionario. (2000, p. 91)

Los ilustrados y políticos neogranadinos eran el equivalente de la burguesía europea en América; ellos ostentaban el poder económico en las colonias y su postura política estaba en pro de la defensa de sus intereses. El drama como género no solo les permitió expresar su toma de postura, sino revindicar su historia como grupo, como pueblo, y, aún más importante, experimentar con las formas dramáticas del antiguo continente para adaptarlas a sus necesidades creativas y políticas. Sin embargo, al lector le puede quedar la duda del porqué los próceres-escritores nombraron a sus dramas como tragedias y comedias. Indudablemente, las obras mantienen ciertos rasgos o particularidades que las vinculan con los géneros clásicos esenciales,

como la tensión entre los personajes y la estructura en tres unidades. Sin embargo, los intereses y esencialidades del ser humano expuesto en esta dramaturgia son otros, y es justo en esas particularidades expuestas en el arte en las que surge el drama como género moderno en la república. La anterior precisión permite entender, además, las razones de la morfología diferencial de los textos dramáticos, entre lo clásico y lo moderno. La recomendación es denominarlas *drama trágico*, *drama cómico*, etcétera.

Ahondando un poco más en los asuntos del género, según Lukács (2010), cada género literario es una expresión de la cultura que le da forma. El género épico es una expresión de los tiempos de la armonía del ser humano con el universo y el género trágico, de la pérdida absoluta de la comunicación armónica. La forma del drama no es la excepción. Ella refracta el contexto sociocultural de la tercera década del siglo XIX, en el territorio nacional. Por eso, no es de extrañar esa estructura heterogénea, insostenible y arbitraria, que varía de un prócer-escrito a otro. En el aspecto social, se está ante la transición de un Estado soberano a un Estado moderno. El drama se dio en el momento justo en el que ocurrió dicha transformación.

Además de las denominaciones y clasificaciones genéricas, a menudo discutibles, los análisis literarios no priorizan la interpretación de las obras desde la forma dramática, sino desde la temática, como sucede con la mayoría de la crítica y con las investigaciones adelantadas hasta la fecha, en las que la forma apenas si es mencionada. En principio, esto se da porque esa no es la intención de los investigadores, asunto respetable, y, en segunda medida, porque el drama no es estudiado en la totalidad de su complejidad, por lo que la interpretación queda incompleta.

Por tal razón, y como un modo de empezar a subsanar el vacío existente en el análisis y la crítica de la dramaturgia de la tercera década del siglo XIX en Colombia, se ha propuesto la siguiente pregunta como punto de partida: ¿cómo se articulan dramáticamente los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX como forma de representación de la república? Los siguientes interrogantes derivan

de la pregunta principal y contribuyen a su desarrollo: ¿cuáles son los temas de las obras dramáticas del tercer decenio del siglo XIX en Colombia?, ¿qué funciones cumplió esta dramaturgia?, ¿qué referentes (políticos, sociales y culturales) sirvieron para la construcción de los dramas?, ¿quiénes eran sus próceres-escritores?, ¿cuál fue la tipología dramática preponderante?, ¿a qué recursos literarios recurrieron los próceres-escritores colombianos decimonónicos para elaborar el valor artístico de sus dramas?, y ¿qué percepciones tenían sobre el teatro y la república? Estas preguntas están encaminadas a ofrecer una visión más próxima de la dramaturgia de la década, desde el propio género, como un modo de apprehenderlo para el teatro (literatura y puesta en escena).

Justamente, los objetivos del *Análisis de la dramaturgia colombiana del siglo XIX (1820-1829)* recogen cada una de las preocupaciones y de los intereses enunciados en estas páginas. De ese modo, la lectura de las trece obras dramáticas seleccionadas está destinada en principio a interpretar las estrategias dramáticas mediante las cuales la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX articula los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional como representación estética de la república. Este objetivo general estuvo seguido de los siguientes propósitos específicos referidos a la composición dramática: 1) determinar la función de la dramaturgia del tercer decenio del siglo XIX en relación con el contexto de su producción; 2) establecer la incidencia de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia del periodo acerca de la identidad de la república, y 3) describir los temas y referentes sociopolíticos y culturales que sustentaron la construcción de los dramas colombianos del tercer decenio del siglo XIX. Describir los temas y referentes sociopolíticos y culturales que sustentaron la construcción de los dramas colombianos del tercer decenio del siglo XIX. En toda investigación, particularmente en las ciencias humanas y en el arte, los objetivos proyectan su propia causalidad y alcances, por ejemplo, el análisis de una obra literaria conlleva consigo la promoción y divulgación indirecta de su lectura. En este caso en particular, se espera que esta investigación sirva también para fomentar la lectura de la dramaturgia colombiana del siglo XIX y que

inste a la reimpresión o la reedición de las obras y, por supuesto, a la preservación del género dramático en el país.

Así mismo, el análisis de las obras dramáticas traerá la disminución de una serie de omisiones que aún persiste en el teatro de los años veinte del siglo XIX. Este fue un decenio con pocas fuentes de información sobre la cultura teatral (teatros, obras, compañías, etcétera), en comparación con otros periodos del siglo, como lo reconoce Lamus Obregón (1998). Este es un buen momento para rescatar del olvido académico las publicaciones de la dramaturgia decimonónica nacional y a sus escritores. Es de ese modo como esta investigación abrirá otro espacio para dar a conocer las obras de la época, pues estas no han tenido la oportunidad de ser ampliamente difundidas en el actual ámbito literario y teatral del país. En consonancia con lo anterior, en esta tercera década del nuevo milenio, los dramas analizados están de bicentenario, por lo cual resulta más que necesario un análisis que dé cuenta del espíritu literario del periodo. En sí mismo, este libro es una contribución al patrimonio artístico y cultural colombiano, pues es el primero en analizar en conjunto los trece dramas conservados del periodo de fundación de la República de Colombia. El análisis propuesto en estas páginas es el mejor modo de celebrar los doscientos años de la literatura y del teatro nacional.

Precisamente, en esta tercera década del siglo XXI, resulta necesario indagar en la relación de los dramas con el contexto de su escritura, para descifrar su mensaje y sus normas de composición, así como la recuperación parcial (virtual) de su representación. Acerca de este último punto, he de recordar el doble fin del género dramático, basado en la lectura y en la representación. Cada lectura comporta y requiere en sí misma la disposición de su lector para proyectar en su imaginación una futura o posible puesta en escena. En eso consiste la *virtualidad teatral* o visualización de la puesta en escena de la obra desde su lectura. Como afirma Román Calvo (2003), “leer teatro es un acto difícil, porque el lector deberá hacer uso de su imaginación para ‘representar’ en su mente el espectáculo teatral como se vería en un escenario” (2003, p. xi) y “determina la posible funcionalidad de la representación” (2003, p. 67). Como parte del proceso comunicativo, las obras dramáticas tienen una intencionalidad

clara, y está en el investigador indagar cómo fue estructurada, así como los posibles modos de ser representada y las formas como tal intención y estructuración se conectan con los lectores-espectadores catárticamente. En ese orden de ideas, se hará hincapié todo el tiempo en el sentido literario (dramático) de las obras, por la enorme riqueza significativa encontrada en cada uno de los materiales localizados. Esa lectura potencial e imaginaria solo es posible desde una mirada teórico-metodológica distinta, cuyo enfoque priorice al lector como posible espectador y, sobre todo, como interprete seguro de la obra dramática. Esta es una mirada más acorde con la esencia del género dramático, en tanto encamina a perseguir las respuestas a las preguntas sobre el modo en el que se construye el valor artístico-literario o el carácter dramático en las obras y la forma en la que dicho valor tuvo sentido en la comunidad para la que fue escrita. Pues, como lo asegura Leñeros (2011, p. 18), la dramaturgia, ante todo, es lectura. Además, de un modo particular, se espera marcar la diferencia con la propuesta teórico-metodológica seleccionada para esta investigación, la *dramatología*. El análisis dramatológico de las obras teatrales es un modo *otro*, el cual permite reconstruir y complementar los aspectos culturales de la historia teatral. Aún más, teniendo en cuenta que los próceres-escritores del periodo lograron ser pioneros en la formación de la cultura de la nación tanto con sus temas como por el modo como asumieron el arte y la cultura: como un escenario para la formación del pueblo. Ellos, en este teatro, además de proponer una visión de país, defendieron los valores de una república, en un momento en el que la mayoría de la población apenas empezaban a asimilar la idea de la independencia, y que la patria solo era una entelequia. Sin duda, el paso siguiente en la investigación sobre la *historia crítica de la literatura* del país es la interpretación de las obras dramáticas, como un modo de complementar los estudios basados en el inventario histórico y en la reconstrucción de los hechos en torno a la cultura teatral de la nación; como un modo *otro* de no dejar pasar desapercibidos los doscientos años de las obras y, por supuesto, como un modo de aportar a la historia crítica de la literatura colombiana.

En Colombia, esencialmente dos disciplinas han propuesto el estudio del género dramático de la tercera década del siglo XIX:

la *historia crítica de la literatura* y la *historiografía teatral*. Las investigaciones de la primera disciplina iniciaron en la década de los años setenta del siglo xx, a la cabeza de Héctor H. Orjuela con su libro *Bibliografía del teatro colombiano* (1974), publicado por el Instituto Caro y Cuervo, cuya trascendencia sigue vigente hoy en día como material de consulta. A dicha contribución se suman los libros *Historia del teatro en Colombia* (1986), de Fernando González Cajiao, y *Teatro colombiano siglo XIX: de costumbre y comedias* (1989), de Carlos Nicolás Hernández. Los documentos mencionados han sido pioneros para la historia crítica de la literatura. Entre las investigaciones de la historiografía teatral nacional se destacan *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (1978), de Maida Watson Espener y Carlos José Reyes, y *Bibliografía del teatro colombiano siglo XIX: índice analítico de publicaciones periódicas* (1998), de Marina Lamus Obregón. Los documentos mencionados siguen siendo un punto obligado de referencia para el área de los estudios literarios y de los estudios teatrales, como primeros aportes, pues ayudaron a delinear los linderos de la investigación teatral y literaria en Colombia.

El libro de Héctor H. Orjuela marca el inicio de la investigación teatral moderna (dramaturgia y representación) en el país. En esos cincuenta y dos años es posible identificar tres líneas de investigación. La primera es la *reconstrucción de la historia teatral*, cuyo objetivo es la catalogación y la elaboración de índices sobre los documentos propios del teatro, como próceres-escritores, dramas, actores, funciones (estrenos, temporadas), recintos, escenarios, montaje, representaciones, espectáculo, compañías teatrales, etcétera. Una de las primeras reseñas en esta línea es “Teatro de Bogotá” (1856), de Juan Francisco Ortiz, la cual fue poco o nada referenciada como parte de esta perspectiva. En su mayoría, los documentos publicados en esta línea toman como punto de referencia la información presentada por José María Vergara y Vergara (1831-1872) en *Historia de la literatura en Nueva Granada. Primera parte. Desde la conquista hasta la independencia (1538-1820)* de 1867. Este documento de dieciocho capítulos destina el capítulo xi al tema de la fundación del teatro de Bogotá, entre mucha otra información de interés. Le sigue el artículo “Orígenes del teatro en Bogotá”, de Francisco José Aguilera de 1902,

y, por último, está el artículo “La ciudad y su historia: el teatro en Santa Fé” (1938), el cual fue publicado en el periódico oficial del municipio de Cúcuta. La información brindada por ambas disciplinas con respeto a los dramas del periodo es esencial, y en la mayoría de los casos ofrece información acerca de la mención de la ubicación de algunos documentos, en el análisis, el contexto de producción, en la identificación del tema de la obra, en la catalogación de los dramas dentro del teatro de la independencia y, en lo referente a su estructura, hay reincidencia sobre su métrica: el verso endecasílabo. Esto se debe a la preocupación por llenar los vacíos de información acerca de las obras. Ese fue el propósito inicial de las investigaciones en estas disciplinas, en especial en la historiografía teatral. Ellas cumplieron a cabalidad con el cometido propuesto en lo referente a la identificación de temas y de subgéneros del drama. Sin embargo, procesos como el análisis de las obras quedaron pendientes, probablemente a falta de un modelo de análisis idóneo que, en su defecto, contemplara las particularidades del género dramático.

La segunda línea es la de las reediciones y antologías de textos dramáticos, cuyo fin es la preservación y la divulgación del patrimonio cultural. La construcción científica de la línea pertenece a la historia crítica de la literatura y a la edición de textos literarios. Entre sus publicaciones sobresalen *Teatro colombiano del siglo XIX* (2000), el cual fue prologado, compilado y anotado por Carlos José Reyes Posada; *Teatro colombiano siglo XIX: de costumbres y comedias* (1989), cuyas selección y notas fueron elaboradas por Carlos Nicolás Hernández; y *Más allá del héroe: antología crítica de teatro histórico hispanoamericano* (2008), editado por María Mercedes Jaramillo y Juanamaría Cordones-Cook. De esta categoría también hacen parte las reimpresiones y reediciones individuales de las obras dramáticas del periodo. A la fecha, se han realizado dos reediciones del texto de Domínguez Roche, la primera de ellas fue elaborada por el Ministerio de Cultura y la otra por Arango Editores en 1988. De los documentos de Fernández Madrid hay cuatro ediciones, una de ellas también es de Arango Editores, publicada en 1988; otra es del Ministerio de Educación Nacional, publicada 1936, y las otras dos son de la Editorial Minerva, una fue publicada en 1930 y la otra en 1937. De Luis Vargas Tejada hay seis compilaciones, las

cuales proponen selecciones diferentes de sus obras; la más reciente fue publicada en 2013 por Carvajal Educación, le sigue una edición de 1989 publicada por Arango editores, dos de 1935 publicadas por Minerva editores y, la última, de 1914 publicada por la Imprenta de Sur América. El interés por el rescate y por la preservación de estas obras sigue dándole frutos al área, y, además, es una de las labores más valiosas de la *historiografía teatral*.

La tercera y última línea hace énfasis en la interpretación de los textos dramáticos y en las puestas en escena a la luz de teorías y métodos de análisis, desde diferentes perspectivas disciplinarias, como la antropología teatral, la crítica literaria, los estudios culturales, los estudios económicos del teatro, la etnoescenografía, la filosofía del teatro, la gestión cultural, la hermenéutica, la investigación-creación en teatro, la lingüística, la poética, la pedagogía y didáctica del teatro, el psicoanálisis aplicado al teatro, la semiótica teatral o literaria y la sociología teatral, entre otras. Valga agregar que esta línea de investigación utiliza el texto dramático como fuente de información y está centrada en el análisis de las obras dramáticas y de su representación, ambas por separado; incluso, en el análisis y la crítica literaria se advierte la tendencia a estudiar el contenido del texto o su puesta en escena, pero muy rara vez se considera la obra dramática como un todo que integra forma y contenido.

Ejemplo de ello es el camino trazado por el comentario sobre Luis Vargas Tejada de Antonio Gómez Restrepo (1929); la tesis de maestría *La actitud trágica en el teatro de la independencia (1790-1830)*; los prólogos de las reediciones de *La Pola* (1988) —de José María Domínguez Roche—, de *La madre de Pausanias / Doraminta* (1989) —de Luis Vargas Tejada— y de *Sulma* (1833) —de José Joaquín Ortiz Rojas (1988)—; el artículo titulado “Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la Independencia (1790-1830)”, de Álvaro Garzón Marthá; y las investigaciones de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda publicadas en su libro *De la poética de la independencia y del origen de los sentimientos patrios*³ (2011), editado por la Universidad Industrial de

3 La investigación está inscrita en la línea de semiótica literaria de la Maestría en Semiótica de la Escuela de Idiomas de la misma universidad,

Santander (UIS). De esta última investigación se derivan las tesis de maestría en semiótica de la Universidad Industrial de Santander *Átala y la representación del Estado-Nación en el siglo XIX*, de Lizeth Maydeé Mendoza Vargas (2008); *Postulaciones del Estado nación en La Madre de Pausanias del escritor colombiano Luis Vargas Tejada* (2008); y el artículo “Aproximación semiótico-narrativa a ‘El parnaso transferido’, del colombiano Luís Vargas Tejada” (2009), de Erika Zulay Moreno Bueno. De esta tercera línea también hacen parte el artículo “Civilización y barbarie: el indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la independencia” (2009), de Carl Henrik Langebaek Rueda y, *Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia* (2013), de Carlos José Reyes. Además, por la variedad de perspectivas teóricas y metodológicas, esta línea de investigación cuenta con mucho apogeo en la actualidad, entre los profesionales del teatro.

En resumen, los estudios de Garzón Marthá están enfocados en reconocer la influencia del contexto histórico en la creación de género dramático. En especial, en todo lo concerniente a las relaciones del arte, la cultura y la sociedad, y su reflejo en la obra literaria como producto artístico. En lo referente a Ojeda Avellaneda, su énfasis está en el análisis de la intención comunicativa expresada a partir de las obras y, sobre todo, en la indagación por el modo como está codificada dicha intención comunicativa en las obras dramáticas del periodo.

A propósito, sea esta una buena oportunidad para advertir cuán laboriosa resulta este tipo de investigación, en especial teniendo en cuenta la serie de limitaciones que debe enfrentar el investigador en este tipo de estudios de carácter crítico-historiográfico. La primera de ellas es la escasez de estudios críticos, por supuesto. Aún en esta tercera década del nuevo siglo, la crítica teatral y los adyacentes análisis

en el ámbito de la literatura colombiana y latinoamericana del siglo XIX. Esta investigación se enfoca en el estudio de las “postulaciones del Estado nación en la literatura colombiana del siglo XIX”, en los textos dramáticos *La Pola* de Domínguez Roché, *Guatimoc* de Fernández Madrid, *Doraminta* de Vargas Tejada y *Sulma* (1833) de José Joaquín Ortiz Rojas. El proyecto hace parte de la Colección Bicentenario de la Universidad Industrial de Santander, el cual se articula con la plataforma de celebración del bicentenario de la Independencia del año 2010.

de textos teatrales siguen siendo un área por consolidar y enriquecer, en especial en lo concerniente a la crítica sobre el teatro colombiano del periodo de la república (1819-1828). Lasitud de larga data, y además advertida desde el siglo XIX por Juan Francisco Ortiz, en su reseña histórica “Teatro de Bogotá”. Este es un documento que resume los momentos destacados del teatro de la capital, a cuarenta años del establecimiento de la república. En él, este prócer-escritor señala el desinterés intelectual y cultural como responsables directos del problema de la crítica. Es más, en un comparativo con la actividad teatral de las ciudades de la región, como Santiago de Chile, Quito, Guayaquil y Caracas, pone en desventaja tanto a la crítica como al teatro capitalino, ante los logros alcanzados por la actividad cultural de los teatros de esas localidades. El propósito de la reseña fue advertir sobre los elementos destacados del teatro nacional. Paradójicamente, ciento setenta años después, para sorpresa del campo de estudio, la situación sigue siendo la misma; la crítica teatral y el análisis de textos dramáticos del siglo XIX son escasos.

Con el transcurrir de tiempo, es incuestionable la deuda pendiente de los análisis literarios y de la crítica con el género dramático, y, particularmente, con el teatro producido en la primera mitad del siglo XIX. Si bien están las investigaciones adelantadas por Álvaro Garzón Marthá (1988, 1990), Arbey Atehortúa Atehortúa (2003) y, recientemente, las de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda (2011, 2012), aún queda mucho por hacer en los estudios sobre las obras teatrales del periodo, desde abocar la mirada a las obras teatrales hasta la exploración de rutas teóricas metodológicas distintas para elaborar nuevas interpretaciones críticas, como lo señala Garzón Marthá:

Es lamentable que los historiadores sociales y políticos no hayan advertido la importancia de estas obras para la reconstrucción espiritual del periodo en cuestión, pero más lamentable aún es que sean casi inexistentes estudios susceptibles de clasificarse como “Arqueología del Saber”, una “Sociología de las Mentalidades” o una “Historia de la Cultura”, que podrían cambiar sustancialmente las valoraciones de la época mencionada. (Garzón Marthá, 1990, pp. 10-11)

La misma opinión tiene Hernández sobre la investigación en la dramaturgia del país, pero desde otra perspectiva: “La dramaturgia

nacional ha tenido históricamente dos grandes enemigos: el desinterés o discontinuidad en la industria editorial colombiana y la cuchilla” (1989, p. 12).

En realidad, la verdadera dificultad para los análisis y la crítica literaria en el género dramático decimonónico del país es el acceso a las fuentes primarias, como lo corroboran las siguientes palabras de González Cajiao: “En Colombia, leer directamente textos teatrales nacionales, así sea miembro de un grupo dramático ha sido siempre muy difícil aún tener acceso a nuestra producción teatral remota, si es que tuvo la suerte de no perderse” (1989, p. 97). En consecuencia, en los estudios críticos sobre el periodo siempre se están comentando los mismos títulos: *Átala*, *La Pola*, *Guatimoc*, *La madre de Pausanias / Doraminta* y *Sulma*. Son escasos los textos con los cuales puede contar un teatrólogo, en especial, si, como lo afirma Lamus Obregón (2006), se carece de conocimientos sobre el manejo de archivos patrimoniales. Ante esta situación, ¿quién puede dar información sobre el paradero del patrimonio bibliográfico teatral del país? Y, si se conservan los documentos, ¿quiénes los custodian?, ¿todos los interesados tienen acceso al material? Si no, ¿cómo se puede acceder a ellos?

Efectivamente, una de las situaciones más difíciles que se va a encontrar el interesado en realizar esta investigación es la dispersión o la disgregación de las obras en diferentes archivos públicos y privados, y por si fuera poco algunas obras dramáticas no siempre figuran en el registro. Razón por la cual los investigadores confiados en el índice de cada registro pueden desistir de la búsqueda del texto. Como afirma Lamus Obregón con respecto a los documentos sobre el teatro decimonónico, todavía es mucha la información que está dispersa en diferentes archivos y colecciones que requiere ser ordenada. De ahí que la información sobre la dramaturgia esté llena de erratas sobre el origen y la publicación de las obras, al punto de generar un desconocimiento tanto de las fuentes existentes como de su cronología. Solo para ejemplificar, Pachón Padilla (1966, p. 645) ubica al drama *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso* de José María Domínguez Roche en 1826, error muy común y repetido por otros investigadores, debido a que este fue el año de su escandalosa representación en el teatrillo La Gallera Vieja. Con

respecto a este mismo drama de Domínguez Roche, González Cajiao lo da por perdido (1986), al igual que Suárez Radillo (1984, p. 28). Es más, este último investigador afirma lo mismo del drama *Monólogo de Lucio* (1821), del cual lamenta no conocer ni la identidad del autor ni la partitura (Suárez Radillo, 1984, p. 30). Por la dispersión y el desconocimiento del paradero de las obras, tanto críticos como académicos se abstienen de incluirlas en catálogos y en la selección de un canon de las mejores obras del siglo XIX y de la historia de la literatura colombiana. Incluso, estos catálogos solo enfatizan en el género épico, debido al desconocimiento absoluto de estos escritos, cuando pueden incluir la obra de Domínguez Roche o la de Vargas Tejada. Justamente, Lamus Obregón comparte su apreciación acerca de la experiencia de la búsqueda en los archivos:

Hechos que busco en documentos de archivo y publicaciones periódicas (revistas y periódicos), los cuales reposan en bibliotecas. He recabado una y otra vez en este tipo de materiales que, a propósito, es de engorroso manejo. Esto lo saben quiénes lo han trajinado, que también conocen la dosis de paciencia y perseverancia requerida para encontrar algún dato, porque a veces pueden pasar meses sin lograr el objetivo. (2006, p. 59)

Con esas limitaciones, es comprensible que el análisis y la crítica de estos temas sea una elección de pocos. Entonces, la opción que le queda a aquellos investigadores con un especial entusiasmo intelectual por el tema es afrontar estos hechos y diseñar una ruta para empezar a subsanar los vacíos. Igualmente, es necesario decir que el aporte de esta investigación consiste en enriquecer los estudios críticos sobre el teatro fundacional de la república y, muy particularmente, en descifrar las dinámicas estéticas y discursivas que rigen la dramaturgia neogranadina, desde los elementos propios del género dramático. En otras palabras, es una investigación pensada para estudiar la dramaturgia desde sí misma, lo cual no se ha hecho hasta el momento, pues se sigue enfatizando en la misma perspectiva del género.

Los argumentos para defender la premisa planteada al inicio estarán distribuidos en cinco capítulos del siguiente modo. El capítulo primero versa sobre la propuesta teórico-metodológica de la dramaturgia de José-Luis García Barrientos para la interpretación de los textos teatrales. En orden está la explicación teórica y la metodología

seleccionada (*hermética teatral*), con su respectivo método de análisis (categorías), punto de partida para desentrañar los subtextos presentes en los dramas del periodo.

El segundo capítulo traduce en análisis práctico la teoría y el método expuesto en el capítulo anterior. El análisis está dispuesto a partir de los cinco criterios propuestos por García Barrientos del siguiente modo: primero, la escritura, dicción y ficción del drama; segundo, el tiempo; tercero, el espacio; cuarto, los personajes, y quinto, la visión de los espectadores. Cabe resaltar que el corpus seleccionado cuenta con dos obras dramáticas sin carácter representativo o que no fueron escritas para ser presentadas. Estas obras pertenecen a una variedad particular del género dramático, conocida como *diálogo*.⁴ A dicha categoría pertenecen los diálogos *Tardes masónicas de la aldea* y *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa*. Este capítulo ofrece la oportunidad perfecta para enterar en detalle a los lectores acerca de los elementos esenciales de los dramas. Al final de la sección, se trazan las primeras líneas comunes de las obras dramáticas y sus vínculos con el *teatro político*.

En el tercer capítulo se trazan los parámetros ideológicos y estéticos del proceso creativo de los próceres-escritores decimonónicos, a partir de sus intereses políticos. Es una inmersión al *habitus* (Bourdieu, 1995) de cada uno de ellos. También se visibilizan las conexiones históricas de la ideología de los dirigentes políticos criollos y sus respectivas tensiones. Es de ese modo como el capítulo da respuesta a los temas de inspiración o tópicos elementales, como la república de los próceres-escritores, y al modo en el que fueron usados a favor de la creación de las obras poéticas.

El capítulo cuarto gira en torno a los orígenes de la función política de la literatura colombiana y a la formación de una tradición literaria presente en diversos géneros como la crónica, la poesía y el ensayo, entre otros, hasta configurarse en un teatro político propio de la república. Asimismo, se expondrán las dimensiones políticas de

4 Una de las obras dramáticas más reconocidas en dicha taxonomía es *La tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499), comúnmente conocida como *La Celestina* de Fernando de Rojas.

las corrientes literarias que potenciaron dicha función, fortalecieron la intención comunicativa de los próceres-escritores, más importante aún, la difusión del pensamiento criollo neogranadino, que sería el subtexto del *teatro político* neogranadino. El último capítulo presenta las conclusiones. En él se responde a la pregunta planteada al inicio del libro a partir de la exposición de cada una de las articulaciones dramáticas de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX, las cuales permiten delinear las principales características del *teatro político neogranadino*. Este último capítulo, ante todo, sin un aparente propósito colectivo deliberado, dice cómo estas obras, sin proponérselo, construyen un horizonte estético y literario sobre los dramas de la república.

Antes de proseguir, es necesario aclarar ciertos vocablos que se utilizarán a lo largo de estas páginas. Los primeros son los gentilicios *americano* y *granadino* (*neogranadino*). Estos son términos recurrentes de las obras dramáticas, y tienen un significado territorial y son usados para nombrar la identidad cultural y política de los próceres-escritores de la República de Colombia. En sí mismas, tales denominaciones recogen el modo de expresar la identidad de los ilustrados criollos de la capital Santa Fe Bogotá, como lo demuestran las obras dramáticas, en las que es muy común identificarse con tales denominaciones. “A Dios ilustre pueblo granadino” (p. 38), escribió Domínguez Roche en *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso*; ese mismo uso le dio F. F. R. en el *Monólogo de Lucio*, “un ciudadano granadino”. Su uso por parte de los próceres-escritores les permitió diferenciar la identidad sociopolítica del antiguo Virreinato de Nueva Granada del resto del territorio de la naciente república, con el que ellos consideraban que no compartían los mismos intereses políticos ni la misma idiosincrasia. A lo largo de estas páginas, será usado el término *neogranadino* como sinónimo de *colombiano*. Por ende, lo mismo sucederá con el término *Nueva Granada*, el cual será utilizado para referirse al territorio de la actual República de Colombia y a sus pobladores.

El segundo término alude a un conjunto de elementos que se refieren a la doble función de las obras. Estos son, a saber, la *lectura-representación* y el *lector-espectador*, con sus respectivos plurales. A diferencia de otros análisis de obras dramáticas, esta investigación estará centrada en una descripción aproximada de la *virtualidad teatral*. Por esta razón, los conceptos usados para el análisis de las obras apelan a la doble esencia del teatro, es decir, la literaria y su posible representación. Es de suma importancia dejar claro este aspecto, debido al enfoque netamente dramático (literario) de este estudio. El interés de esta investigación es la obra dramática como objeto de estudio, eso incluye, por supuesto, la escritura de los elementos para su representación.

Es importante tener en cuenta que muchas de las citas y referencias de esta investigación pertenecen a las obras dramáticas originales, razón por la cual su lenguaje ha sido actualizado, para no chocar o contradecir las normas gramaticales del castellano actual. El vocablo *Atala* fue corregido por *Átala*, *trajedia* por *tragedia*, por mencionar algunos ejemplos. Es así como las referencias a títulos de obras, nombres de personajes, al igual que las citas puntuales, aparecerán sin errores ortográficos y gramaticales propios de la edición del periodo, incluso en *Tardes masónicas de la aldea* se actualizó la ortografía, conservando el registro de habla coloquial y la intención comunicativa de los personajes del drama.

Por lo demás, solo me queda invitar al lector a que se adentre en las páginas que siguen.



**La dramatología como
propuesta teórico-
metodológica para
la interpretación
de las obras dramáticas**

La *dramatología* de José-Luis García Barrientos (2006) es la base teórica de esta investigación. Esta es una teoría reciente, cuya investigación fundacional data de 1991. Por ende, siguen siendo contados los estudios sobre el tema. La investigación inicial es la tesis doctoral de este autor, titulada *Drama y tiempo. Dramatología 1*. De esta publicación se han desprendido otras obras similares, entre ellas, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (García Barrientos, 2001), *Teatro y ficción. Ensayos de teoría* (García Barrientos, 2004), *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual español* (García Barrientos, 2014), *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español* (García Barrientos, 2017b) y *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método* (García Barrientos, 2007).

Los linderos de la *dramatología* se extendieron a los países hispanohablantes con el proyecto de investigación *Análisis de la dramaturgia actual en español* (ADAE), cuyo objetivo es “analizar la dramaturgia que se escribe y se representa actualmente —o sea, desde hace dos o tres décadas— en el ámbito de la lengua española” (García Barrientos, 2017b, p. 9). A la fecha el proyecto ha trazado tres fases; la primera incluyó a Cuba, México, Argentina y España; la segunda, a Chile, Uruguay y Costa Rica, y la fase reciente, a Colombia, Venezuela y Puerto Rico. El conocimiento producido en la primera y tercera fase dieron origen a las publicaciones *Análisis de la dramaturgia argentina actual* (García Barrientos, 2015), *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (García Barrientos, 2016a), *Análisis de la dramaturgia española actual* (García Barrientos, 2016b), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*⁵ (García Barrientos y Lamus Obregón, 2017) y *Análisis de la dramaturgia venezolana actual* (García Barrientos, 2017a). Por la naturaleza de la investigación, la línea decimonónica queda por fuera del estudio, lo que la hace un campo fecundo para las futuras investigaciones, debido al gran número de obras y periodos del teatro nacional aún sin estudiar. Por esa razón, el marco temporal de la investigación para

5 Esta publicación tuvo la participación de Marina Lamus Obregón, quien fungió como coordinadora del proyecto para Colombia.

Hispanoamérica no se extiende más allá del presente siglo, como sí lo hace con los ejemplos incluidos en su libro del 2001.

García Barrientos dirigió también varias tesis sobre el tema, en el Doctorado en Estudios Literarios y en el Doctorado en Historia y Teoría del teatro de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Entre los títulos destacados están *La familia como microcosmos en la dramaturgia de la Gran Cuba (1959-2009). Apuntes y conexiones desde una perspectiva dramatológica* (2017), de Abel González Melo, del Doctorado en Estudios Literarios; *Dramatología aplicada al teatro de las Antillas en el umbral del siglo XXI. Cartografía de dramaturgias en movimiento: Teresa Hernández y Josefina Báez* (2016), de Virginia Ana Escobar Sardiña, del Doctorado en Historia y Teoría del Teatro, y, por último, *La estructura del sentimiento y la dramatología aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)* (2015), de Manuela Elisa Vera Guerrero, del Doctorado en Historia y Teoría del Teatro.

En los últimos cinco años, el número de interesados en la teoría ha crecido y, en consecuencia, el campo de acción se extendió a la línea de investigación histórica, desde un marco temporal distinto y en diálogo con otras disciplinas y enfoques teóricos-metodológicos actuales. En Hispanoamérica, su acogida puede notarse en la tesis doctoral *La trilogía del sur de María Asunción Requena: dramaturgia para otra noción chilena y otra literatura nacional* (2017), de Juan Pablo Amaya González, del Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile. Esta derivó en el artículo de investigación “Más que un drama histórico: comentario dramatológico de Fuerte Bulnes (1955)” de María Asunción Requena (2019). La importancia de este artículo estriba en su interés por reconstruir la identidad nacional chilena, a partir del estudio de obras dramáticas de mediados del siglo XX. Una interpretación escénica interesante, teniendo en cuenta la dificultad de conseguir documentos para reconstruir fielmente las puestas en escena.

En México, se destacan algunas investigaciones, como la de Juan Mendoza, titulada “Un análisis sobre las fronteras en *Carta al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray”, en la que se analiza un drama

del teatro fronterizo. Este escrito es producto de su investigación doctoral en la Universidad de Sinaloa, la cual obtuvo la beca del Programa de Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 2011-2012. La revista *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* de Veracruz publicó el artículo en el año 2012.

Aparte de las investigaciones mencionadas, se destaca también *La obra de Luis Enrique Osorio. Análisis dramatólogico y de contexto* (2013), de Eliécer Cantillo Binaco, la cual fue el producto de una investigación realizada desde la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En términos generales, este es el panorama de las investigaciones sobre dramatología, en Europa y América Latina.

La dramatología

La *dramatología* es la teoría que estudia el modo en que se dispone la *ficción dramática* (realidad dramática) tanto en los textos literarios como en los escénicos. Su propósito es comprender cómo se estructuran los significados en el *drama* y de qué manera su composición genera un valor estético que se proyecta en la representación escénica. En otras palabras, la dramatología analiza la lógica interna de la obra dramática, de sus modos de producción de sentido y de su articulación como objeto literario con potencial performativo, sin atender de forma directa a la puesta en escena. Por ello, esta teoría considera el drama como objeto de estudio y lo entiende en su doble naturaleza: como obra literaria y como acción escénica o, dicho de otro modo, como discurso y representación. En síntesis, la dramatología estudia el drama como una estructura autónoma desde una perspectiva metódica y rigurosa, definida por el modo (principios de carácter modal) en que la *mímesis* orienta la construcción dramática y la representación de la ficción (García Barrientos, 2006, p. 99).

Además de la *Poética* de Aristóteles, García Barrientos admite la influencia que tuvo la *narratología* de Gérard Genette para su teoría. De hecho, García Barrientos expone cómo aprovechó los fundamentos teóricos y conceptuales de Genette para elaborar los suyos

propios. De ahí provienen, justamente, las constantes comparaciones con los conceptos narratológicos de Genette. Si bien ambas teorías comparten el mismo interés por explicar el modo de operar de la estructura de los géneros como su incidencia en el valor artístico de las obras literarias, cada una actúa en géneros diferentes. En el caso de Genette, en el modo narrativo de la épica y, en el caso de García Barrientos, en el modo dramático del drama, como queda explícito en la siguiente cita:

Entiendo por *dramatología* la teoría del drama (tal como se definió antes), es decir, del *modo* dramático, o, si se quiere, el estudio de las posibles maneras de disponer una historia para su representación teatral. La denominación busca deliberadamente el paralelo con la mucho más consolidada *narratología*. El desarrollo teórico incomparablemente mayor de esta permite servirse de algunas de sus categorías —no de todas— para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos *modos de imitación* aristotélicos. Es mi modelo dramatológico es la narratología de Genette (1972, 1983) la que, por su empeño sistematizador además de por su carácter “modal”, resulta claramente privilegiada como término de inspiración y de contraste. (García Barrientos, 2006, p. 99)

La diferencia entre ambas teorías estriba en el “carácter mediado (o no)” de la representación. Para ser más preciso, la esencia de la narrativa es una mediación de carácter indirecta (mediata), pues la visión que el lector recibe de las obras del arte de este género (novelas, cuentos, cine, narraciones en general) se da a través de un mediador (un narrador o el director de la película), en fin, siempre requiere de un intermediario. Mientras que el género dramático carece de mediaciones, es decir, su mediación es directa o in-mediata: “El mundo ficticio se presenta —en presencia y en presente— ante los ojos del espectador” (García Barrientos, 2017b, pp. 31-32). Es el propio lector-espectador quien debe abstraer la disposición y articulación de la fábula en el drama. Por esa razón, quién decida asumir esta teoría debe estar dispuesto a resolver las siguientes preguntas: ¿cómo está dispuesta dramáticamente una historia (discurso, etcétera) para su representación?, ¿a qué procedimientos recurre para llevarla a cabo? Y, para ser consecuentes con el tema de investigación, el análisis dramatológico y el enfoque sociocrítico de este estudio: ¿cómo se articulan dramáticamente los

discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX como forma de representación de la república? Desde ese presupuesto, la dramaturgia insta por un modelo de análisis único para el teatro, útil tanto para la dramaturgia como para la representación. Con ello no solo busca la disolución de las preferencias de los teatrólogos por una de las posiciones de los estudios de estética teatral —o sea, la posición clásica o logocéntrica (basada en el texto dramático) y la contemporánea o escenocéntrica (enfocada en la representación)—, sino también establecer unos parámetros comunes o útiles para ambas posiciones. En ese sentido, la dramaturgia sería una posición de carácter amplio o, si se quiere, mixto, que propende por un equilibrio o por una conciliación en este tipo de investigaciones. Esta es una particularidad de suma importancia para los estudios literarios y los estudios teatrales, aún más si se tiene en cuenta que uno de los grandes retos que debía asumir el interesado en la interpretación del género dramático era la búsqueda de una teoría adecuada para la interpretación de las obras, en especial, de aquellas de los siglos pasados.

Aspectos conceptuales

La teoría propuesta por García Barrientos realiza una apropiación de los conceptos del teatro en concordancia con la teoría y con el método de análisis propuesto para el estudio de las obras. Por ejemplo, con respecto a los conceptos, el filólogo español plantea la noción de *drama*, que definirá como una fábula escenificada o un argumento dispuesto para el teatro. Este concepto no es equiparable con el de *fábula* aristotélica. En palabras de García Barrientos,

de acuerdo con los principios anteriores importa entender el *drama* como el contenido, esto es, la cara representada o ficticia del teatro, pero condicionada, o mejor, configurada por el modo de representación; y definirlo en relación a las otras dos categorías que integran con él el “modelo dramatólogo”: la *fábula*, en el sentido de los formalistas rusos, no de Aristóteles, o sea, la historia o el argumento, el mundo ficticio sin condicionamiento modal, considerado independientemente de su disposición representativa; la *escenificación* o puesta en escena, que engloba el conjunto de los elementos reales representantes. El drama es así la fábula escenificada, el argumento dispuesto para el teatro, la estructura que la presenta en escena imprime

al universo ficticio que representa. Este modelo teórico, con la distinción entre los planos *diegético* (perteneciente a la fábula), escénico (a la escenificación) y *dramático* (a la relación o el encaje entre los dos anteriores) es la piedra angular de la teoría. Podemos decir ahora con mayor sencillez que dramaturgía y dramología son, respectivamente, la teoría y la práctica del drama. Y que el drama así definido es una categoría común al texto y a la representación. Por tanto, la teoría y el método de análisis (que lo son precisamente del “drama”) deberían dar cuenta por igual del uno y de la otra. (García Barrientos, 2006, p. 99)

En consecuencia, el concepto de *drama* es el eje de la teoría dramológica. Este es un concepto de carácter amplío y flexible, en cuanto remite a la esencia del género dramático, pues su análisis insta por la interpretación de los *textos dramáticos* y de los *textos escénicos* por igual. Además, el despliegue de esta nueva definición de drama en el texto dramático amplía también la definición de *texto*, definida como “documentos del teatro”, que dan cuenta del espectáculo teatral, pues son en sí mismos una transcripción de las particularidades de dicho espectáculo, desde el punto de vista de lo verbal, de lo extraverbal y, por supuesto, de lo no verbal. Así, los textos son la apertura a la descripción del *drama* (*texto dramático*), de la *escenificación* (texto escénico) y, por supuesto, de la fábula (*texto diegético*). El texto dramático es un texto de carácter lingüístico, que está estructurado a partir de dos subtextos visiblemente diferenciados entre sí, como lo son los diálogos, a los que llama “reproducción de referencias verbales”, y las acotaciones, conocidas como la “descripción de referencias no verbales y paraverbales”. En síntesis, el texto dramático resulta ser un documento imprescindible para el estudio del drama, como queda explícito en las siguientes palabras de García Barrientos:

Desde una concepción del teatro como espectáculo y del drama como teatro, propongo entender los textos como “documentos” de la efímera representación teatral: aunque siempre de carácter parcial, pues no hay manera de textualizar la entera experiencia intersubjetiva que es un espectáculo vivo, actuado, como el teatral. Entre los muchos y variados textos útiles para documentar el teatro, defino el *texto dramático* como la transcripción del drama contenido en un espectáculo teatral efectivo. Frente a este objeto teórico, posterior a la representación y dependiente de ella, se impone definir el objeto real que leemos en forma de libro, que integra el correspondiente género literario y es por lo general anterior a las representaciones y en alguna medida

independiente de ellas. Es lo que entiendo por *obra dramática* y defino como la condición literaria (pero ni exhaustiva ni exclusiva) de un drama virtual o imaginado. (García Barrientos, 2006, pp. 100-101)

Como bien lo expone García Barrientos, la *obra dramática* es el objeto de mayor valor para la investigación dramatológica, en cuanto es depositaria del carácter literario del drama y, más aún, de las claves de la representación. La obra dramática es la *codificación literaria* de lo dramático en un texto dramático, es decir que supera la consideración lingüística del *texto* para situarse en lo realmente literario o artístico de este. En palabras de García Barrientos,

la codificación literaria dota a la “obra” de una cierta autonomía representativa respecto al teatro, de la que el “texto” carece. Tal autonomía (nunca absoluta, a mi juicio) permite acceder al drama (a una historia dispuesta para ser representada teatralmente) a través de la lectura, es decir, de la experiencia genuinamente literaria. La obra, considerada como texto, es decir, como fijación de un drama (virtual o imaginado), no contiene ni todas ni únicamente las pertinencias dramáticas: peca por defecto cuando incorpora directamente elementos argumentales (no dramatizados) del texto diegético y por exceso cuando hace lo mismo con elementos del texto escénico y ofrece indicaciones (no dramáticas) para la representación. La distancia entre el objeto real que es la obra literaria y el objeto teórico que denominamos *texto* se puede salvar, pero siempre que se advierta, es decir, que no se identifique simplemente uno con otro. La obra dramática puede servir (y nos sirve de hecho a nosotros) como documento del drama: basta que sepamos leer en ella el texto dramático, esto es, que la leamos como obra de teatro y no de la misma forma que una novela o un poema, o atendiendo no solo al mundo representado, sino también al *modo* de representarlo. (García Barrientos, 2001, pp. 41-42)

Tanto el *texto dramático* como la *obra dramática* comparten la misma estructura (acotaciones y diálogos, entre otros elementos). Sin embargo, difieren no solo por la instrumentalidad, sino también por el valor artístico literario. Por esa razón, el filólogo español considera al concepto de *obra dramática* más completo, al punto de que opta por la omisión del primero, debido a su insuficiencia conceptual. En resumen, para García Barrientos el concepto de obra dramática es más abarcador e incluyente; además, su fundamento es de base literaria, con un énfasis especial en las particularidades dramáticas. Es más, apoyado en las ideas de Ortega y Gasset (1958, p. 40), el teatrólogo

español considera que “la obra literaria no puede contemplarse aislada de lo que la obra teatral tiene de espectáculo” (García Barrientos, 2006, p. 101), o sea, la obra dramática es un todo artístico.

Otros conceptos que complementan la teoría dramatológica son el de *prócer-escritor*, definido como un ‘hacedor de dramas’ y como el responsable de la *dramaturgia*. A esta última, la asume como “la práctica del modo de representación teatral” (García Barrientos, 2017b, p. 32). Y, más importante aún, el concepto de *teatro* lo entiende como “espectáculo por la situación comunicativa y por la convención representativa que le son propias” (García Barrientos, 2017b, p. 32). Le sigue el concepto de *comunicación teatral*, asumido como un proceso de interacción entre los diferentes constituyentes del drama. Para el filólogo y teatrólogo español, el *drama* está soportado en cuatro pilares esenciales, a saber, el *actor*, el *público*, el *espacio* y el *tiempo*. Cada uno de estos pilares es mimetizado, doblado o representado en su opuesto ficcional. Es como una relación dual de espejo reflejo, en el que la parte real tiene una versión imaginaria. Así, el personaje real tiene su contrapartida ficcional en el papel del actor; lo mismo sucede con el público y con el resto de los elementos. Según García Barrientos (2006), la ficcionalización del público sucede cuando hay una compenetración de los espectadores con la representación, cuando los asistentes creen cabalmente en esa ficción como una realidad posible y tangible. Es más, esta empieza a ser parte de él, según vaya interactuando con realidad imaginada. Es así cómo funciona el *modo de imitación* dramática, según Aristóteles.

Ahora bien, esta *situación comunicativa* del espectáculo teatral también tiene sus propias características. De acuerdo con García Barrientos, en este proceso también se rompe la convención comunicativa entre el emisor y el receptor, para pasar a ser, inicialmente, una comunicación entre los actores y sus personajes y, posteriormente, entre estos con el público. Es decir, ya no hay una comunicación de carácter lineal, sino una triangular, conocida como *doble enunciación teatral*, como se muestra en la figura 1.

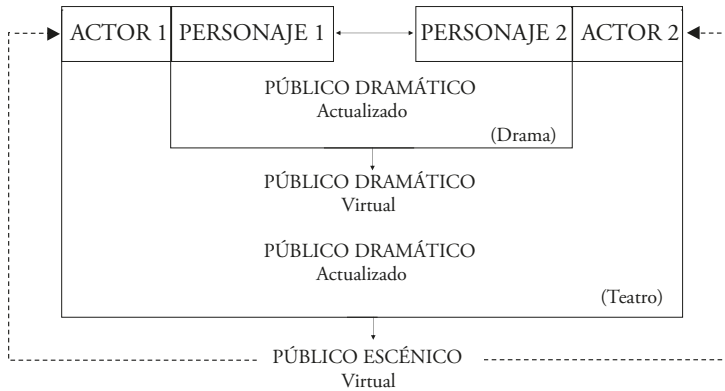


Figura 1. Esquema de la comunicación teatral y sus componentes

Fuente: elaboración propia con base en García Barrientos (2017b, p. 27).

La enunciación teatral está conformada por las siguientes instancias discursivas: el actor y el público escénico virtual (o receptor ideal), y su manifestación se da mediante la recepción del mensaje, a través de las respuestas propias de la *comunicación teatral*, como los aplausos, las risas, los silencios, las expresiones de asombro y el llanto, entre tantas otras cosas. Esta respuesta es, en últimas, el despliegue de la función apelativa del lenguaje.

En suma, la materia prima del drama son el actor, el público, el espacio y el tiempo, los cuales utilizará el prócer-escritor para crear el drama, que, a su vez, se materializará en una obra dramática y, posteriormente, se compartirá mediante el teatro. Si bien la situación comunicativa es importante, García Barrientos presta más atención a los elementos esenciales en los que se soporta la materia prima del quehacer dramático que a la situación comunicativa en sí misma, pues en ella se encuentran los fundamentos discursivos del drama o de ese modo dramático de representar la ficción. Mientras que en la *comunicación teatral* está el modo diferente de comunicar ese drama. Es de ese modo como José-Luis García Barrientos apuesta por unos presupuestos teórico-metodológicos propios, de gran trascendencia para los estudios teatrales y literarios. Su impacto en la dramaturgia es amplio, pues, hasta el momento, su propuesta ha sido aplicada por

igual tanto a los estudios de la dramaturgia como en los espectáculos teatrales (representación).

Aspectos metodológicos

En cuanto a la metodología de investigación, la dramatología apuesta por la *hermenéutica del teatro*. Esta es una elección idónea para este análisis, teniendo en cuenta el carácter interdisciplinar (la virtualidad teatral y literatura) y la naturaleza dual y, por lo tanto, compleja del objeto de estudio seleccionado (obras de teatro). Para García Barrientos (1991, 2001, 2004, 2017b), la *hermenéutica del teatro* propende por la interpretación discursiva de las obras teatrales de una forma diferente a como se venía haciendo hasta el momento; como él mismo reconoce al citar a Goutier (1943, p. 68), el reclamo es por “un análisis dramático, distinto del análisis filológico, del análisis psicológico y del análisis estético: su fin es la búsqueda de lo que ha de ser la representación” (García Barrientos, 2017b, p. 23) o la representación en sí misma, vista desde la literatura y su visualización como espectáculo teatral. En esa puesta en escena virtual, imaginada, debe focalizar la interpretación de las obras teatrales, pues allí se “actualiza y completa la obra teatral que el texto contiene de forma potencial e inacabada” (Villegas, 1971, p. 23). Esto permite que cada lectura de las obras literarias concuerde con su género (lírico, épico y dramático) y, en especial, que su comprensión vaya en la dirección correcta, o sea, que cada género sea leído y analizado desde sus particularidades correspondientes. Con ello también se transgrede la lectura placentera de los lectores comunes y se pasa a una lectura focalizada exclusivamente en el género. La idea es captar la esencia del género dramático y, con ello, la intención comunicativa del escritor-prócer-escritor. En este caso, lo mejor es intentar por todos los medios reproducir una lectura virtual del mismo, como lo afirma García Barrientos:

La verdadera hermenéutica del teatro es la representación. De todo ello, y supuesto que estamos embarcados en el propósito de analizar (no de representar) obras dramáticas, se puede extraer una consecuencia práctica: la de procurar que cuanto se diga en el análisis resulte pertinente o, si se quiere, interesante para una puesta en escena —es decir, para una interpretación— de las obras en cuestión. Es más, ya que el trabajo de poner en escena una

obra nos sitúa en el centro mismo de la “función estética”, es decir, del “efecto” sobre el público, que es la que define la pertinencia en la investigación literaria según Mounin (1978, esp. xiv, pp. 160-171), puede tomarse la representación como el criterio (más claro que el puramente literario) para discriminar lo que es o no pertinente en el análisis de obras dramáticas *en cuanto dramáticas*. (García Barrientos, 2017b, p. 24)

De ese modo, la *hermenéutica del teatro* debe ser entendida como teoría y práctica de la interpretación de las obras teatrales, en su estado absoluto. Ahora bien, la interpretación de las obras literarias asume modos distintos, dependiendo de los intereses de quien decida llevarla a cabo. Así, se puede en determinado caso optar por las siguientes tres opciones, de acuerdo con la profundidad que desee otorgarle el analista: la *lectura*, la *crítica* y el *análisis*. El primer término (*lectura*) es definido como una actividad de exploración del texto, en cuanto tiende a ser más subjetiva. Es decir, tiene en cuenta los gustos y expectativas del lector, quien dirige el proceso interpretativo. Por esa razón, este proceso de lectura no tiene mayores implicaciones en la comprensión discursiva del texto, mas sí en la experiencia personal de quién la emprende. Caso contrario sucede con los términos restantes, que suponen procesos idóneos, aunque diferenciales, para la comprensión discursiva de la obra y su aporte al saber científico. La *crítica* es un buen ejemplo de ello. Dentro de la hermenéutica del teatro este proceso implica una interpretación más minuciosa y completa de la obra, debido a la aplicación de la teoría. Por supuesto, la interpretación de la obra estará determinada por el enfoque teórico que haya sido empleado (semiótico, sociológico, sociocrítico, histórico, etcétera). Innegablemente, las obras literarias están expuesta a una evaluación, a una valoración y a una actualización permanente de sus significados, gracias al uso de las teorías literarias y filosóficas, y cada una de ellas supone, por supuesto, una interpretación de las obras en un determinado espacio-tiempo. El último de estos términos es el *análisis*, un tipo de interpretación situada en la mitad del camino entre la lectura y la crítica, en cuanto pone de manifiesto tanto la perspectiva del lector como las cualidades literarias de la obra. En él se asientan los acontecimientos “particulares” sobre el texto, de un modo general. El análisis también echa mano de las teorías, aunque carece

de toda pretensión de totalidad y reduce al mínimo la valoración de la obra. Aun así, propende por la imparcialidad absoluta.

Como toda actividad de construcción de saberes, en especial en las ciencias humanas y en las recientemente llamadas *ciencias del arte*, el análisis literario supone un reto para la validación del conocimiento de las interpretaciones literarias, debido a los prejuicios que existen sobre su rigor, los datos y el método científico utilizado. Con el propósito de contrarrestar esas opiniones y de validar los saberes de los procesos de interpretación, específicamente los de la crítica y del análisis de las obras literarias, García Barrientos propone tres formas de evaluar los modelos hermenéuticos sobre los que están basadas las investigaciones de los estudios literarios. La primera es la *hermenéutica positiva* o *de la restauración*, la cual es un modelo decimonónico de carácter historicista e idealista, y con un enfoque de interpretación basado en el contexto de creación de la obra, por lo que está centrada en la *intentio auctoris* ('intenciones del autor'). A este enfoque se le reprochan sus expectativas pretenciosas de objetividad científica, pues en su afán de cientificidad se vale de métodos muy rígidos y provee resultados muy esquemáticos. La segunda es la *hermenéutica negativa* o *de la sospecha*, la cual está basada en los procesos de creación de la obra y en sus significaciones. En ese sentido, está centrada en la *intentio operis*. La relación teórica de esta hermenéutica se da con el paradigma de los estudios literarios de los años setenta del siglo XX, específicamente con Gadamer (1960/1999) y Ricœur (1969/2003, 1975/1980, 1986/2006). La tercera es la *hermenéutica de la integración*, la cual está cimentada en la relación de las dos anteriores (*intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*). Este último modelo pertenece también al siglo XX y formula un tipo de análisis particular situado entre la crítica "de primera mano" y el ensayismo "disciplinado". García Barrientos considera que la escritura de este tipo de análisis debe aportar un carácter único, por lo que se debe hacer lo posible por escribirlo como literatura, o sea, a modo de *ensayo literario*, el cual supone tanto la objetividad científica como la creación literaria. Este tipo de análisis particular acaba con la escisión que existe entre críticos y artistas en los análisis literarios y, a su vez, con el grado de subjetividad de los analistas. En ese sentido,

la idea con este tipo de análisis no es proponer verdades absolutas, sino hacer una lectura factible de acuerdo con la interpretación y la argumentación de los hechos. Lectura que será puesta en práctica sobre el objeto de estudio conformado por los trece dramas antes mencionados. Además, tal particularidad sitúa a esta investigación dentro de los *estudios comparativos*.⁶ Molina (2004, p. 237) define a este tipo de investigación literaria como la comparación de mínimo dos obras desde una misma teoría y a partir de aspectos como el contenido, el género, el estilo y la cosmovisión. El análisis comparativo es de tipo explicativo-argumentativo, por esa razón, exige un mayor rigor en su desarrollo. Es así como el lector está ante la presencia de un análisis literario de carácter relacional (similitudes y diferencias), mediado además por la doble visión ofrecida por la hermenéutica de la integración.

El método de análisis de las obras dramáticas

García Barrientos recomienda seguir tres pasos para interpretar los dramas al que llamó modelo teórico triádico de la *dramatología* (plano *diegético*, plano *escénico* y plano *dramático*). Primero, el analista deberá elegir una perspectiva desde la cual abordar el objeto de estudio. Por ejemplo, puede desarrollar un análisis textual de carácter estructuralista-semiótico, para interpretar las obras. La base de este tipo de análisis es la interpretación de la obra literaria al nivel de su estructura, para develar su contenido discursivo. Este tipo de interpretación puede realizarse mediante dos tipos de métodos: el *método aislante* y el *método vinculante*. El primero asume la obra literaria en su esencia, separada de su contexto de producción (histórico, social y cultural), y su base teórica deviene de las teorías formalistas, estructuralistas y estilísticas. Entre los métodos imprescindibles para el estudio de la obra se encuentra, primero, un

6 Molina (2004, p. 237) establece seis tipos de investigación literaria. Estas son, a saber: 1) biográfica y documental, 2) reveladora, 3) teórica o especulativa, 4) crítica, 5) histórica o cultural y 6) comparativa. La propuesta taxonómica fue realizada de acuerdo con el objeto de estudio y con el alcance de la investigación.

proceso de desarticulación de la obra literaria en unidades esenciales y, segundo, un proceso de articulación de la obra, a partir de la identificación o el planteamiento de sus reglas de funcionamiento. El segundo proceso funciona en oposición al primero, es decir, asume el sentido de la obra como una construcción que depende del entorno, o sea, como un producto histórico, y su base teórica son los propuestos por la semiótica de la cultura, la sociocrítica y los estudios del discurso. Comparado con el procedimiento que propone el teatrólogo español, la *dramatología* insta por un proceso mixto de análisis de tipo textual (aislante) y pretextual (vinculante) de las *obras dramáticas*. En palabras sencillas, es necesario deconstruir la obra en su fisionomía literaria y, posteriormente, reconstruir la perspectiva sociocultural e histórica, y, de ese modo, interpretar las obras dramáticas, no como simples textos, sino como un proceso comunicativo. Para este caso, el método adoptado fue un análisis literario estructuralista desde el enfoque sociocrítico. Este enfoque permitirá hacer el abordaje de la obra artística considerando la realización de los procesos sociales que permiten el surgimiento del texto artístico, es decir que estudia las problemáticas del texto literario en relación con los procesos históricos y sociales que actúan como estructuradores de la axiología subsistente en él.

Segundo, el analista deberá seleccionar un aspecto de la obra que resulte relevante y coherente con la perspectiva seleccionada. En este caso, el elemento en común de estas obras es la articulación dramática de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX como forma de representación de la república en ciernes. Y, tercero y último, se deberá seleccionar la aplicación del método. El análisis estructural está basado en los cuatro pilares de la *comunicación teatral*, a saber, *actores, público, espacio* y *tiempo*, cuya contracara mimetizada o doblada obedece a los cuatro elementos fundamentales de la obra dramática. Estos son, a saber, 1) la escritura dramática, 2) el tiempo, 3) el espacio, 4) el personaje y 5) la visión del público. Cada una de estas categorías están conformadas por una serie de subcategorías que permiten adentrarse a las especificidades dramáticas de la obra. A continuación, se lleva a cabo un desglose de cada una de ellas.

La escritura dramática

En primer lugar, esta categoría atiende a los elementos esenciales del texto dramático, en concreto, a la *estructura textual del drama* (el texto y el paratexto) o a los componentes del texto dramático, clasificados del siguiente modo: 1) los elementos paratextuales (dedicatorias, prólogos, epílogos, notas aclaratorias y pie de página); 2) los elementos propios del texto dramático, como las didascalias y sus tipificaciones (espaciales, temporales, sonoras, gestuales, etcétera), además de las acotaciones extraverbales y paraverbales de la escenificación, y 3) los diálogos en los que hay que fijarse en el estilo (registro), en sus funciones (dramática, caracterizadora, poéticas, diegética e ideológica o didáctica y metadramática) y en sus formas (el coloquio, el soliloquio, el monólogo y el aparte, entre otros). Para García Barrientos, se trata de encontrar un significado dramático en cada uno de los elementos mencionados, para trascender la simple identificación y descripción de los estudios tradicionales. Son en esos significados en los que se encuentra el verdadero análisis dramatólogico, o la construcción del modo dramático del texto. Y, en segundo lugar, está la *ficción dramática*, que alude a los elementos propios de la construcción dramática en cuanto a su fábula. Es así como se focaliza en subcategorías como 1) la *situación*, que se compone por un sinnúmero de relaciones (o fuerzas) entre los personajes, en un determinado momento del drama —dentro de esta categoría se encuentran la acción, que es toda actuación que adrede produce un cambio en las relaciones entre los personajes; y el *suceso*, que es aquella actuación que no perturba o afecta la situación o la relación entre los personajes—; 2) la *estructura*, que es cada una de las partes que compone el drama;⁷ 3) la *jerarquía*, que es el orden de las relaciones y sus funciones; 4) los *grados de representación*, que implican la distinción de los diferentes tipos de acciones representadas: visibles, aludidas o representadas; 5) las *secuencias*, que son las partes en las

7 Establecer la estructura de la ficción dramática, es decir, ver si sigue la forma cerrada, también conocida como aristotélica, la cual es una forma tripartita, a saber, *prótesis* (planteamiento), *epítasis* (nudo) y *catástrofe* (desenlace) o, por el contrario, si sigue otra forma canónica como la de cinco actos.

que se encuentra ordenado el drama: actos, cuadros, escenas, etcétera; 6) *la formas de construcción del drama*, que permiten distinguir entre las formas ideales del drama,⁸ es decir, la forma cerrada o dramática y la forma épica; 7) *el tipo de drama*, que ayuda a establecer el tipo de obra que se está estudiando, es decir, si es un drama de acción o un drama de personaje o un drama de ambiente.

El tiempo

En lo concerniente al análisis del *tiempo de la comunicación*, el investigador debe poner su atención en los planos de la fábula (diegético) y en la representación, mediante unidades como la duración, la secuencia, el ritmo, entre otras. Esta dimensión del drama está conformada por las siguientes subcategorías: 1) los *planos*, que establecen los diferentes niveles temporales en que está compuesto un drama, a saber, el tiempo de la ficción de la fábula representada (tiempo diegético) y el tiempo real de la representación (tiempo escénico). 2) Los *grados de representación del tiempo*, desde el cual se analizan los tipos de tiempos que convergen en la construcción de la historia, por ejemplo, el *tiempo patente o representado* (al que asisten los espectadores), el *tiempo latente o sugerido* y el *tiempo ausente o meramente aludido* (recuerdos del pasado). 3) La *estructura del tiempo*, que es el modo en que está dispuesto el tiempo en el drama, es decir, si es continuo o discontinuo, y los recursos que se usan para disponerlos, mediante los nexos temporales, como la elipsis, la suspensión, el resumen, etcétera. 4) El *orden* o disposición cronológica de las escenas, con los recursos que se emplean para hacerlas, tales como la regresión o anticipación, las cuales pueden ser tanto verbales como representadas. 5) La *frecuencia*, que considera las posibilidades de repetición e iteración dramática. 6) La *duración*, que es la relación entre la duración de la fábula, la escenificación y la

8 Es útil distinguir dos formas ideales, dos polos o tendencias en la construcción de dramas: la *forma cerrada* o *dramática* (con redundancia significativa), regida por los principios de unidad, integridad y jerarquía, sobre todo de las acciones, pero también de los personajes y hasta de la temática y el lenguaje; y la *forma abierta, épica* o narrativa, muy variada, definida sobre todo por contravenir los principios de la cerrada: libertad, variedad, desarrollo lineal, etcétera.

interacción entre ambas, lo que permite medir la extensión de la obra. 7) La *distancia* o localización del tiempo de la fábula, que se mide en relación con el tiempo de la escritura o la escenificación. Es así como se presentan distintos tipos de distancia, como la *ucronía* (fuera del tiempo), la retrospectiva o *drama histórico*, la distancia cero o *drama contemporáneo* y la prospectiva o *drama futurario*. También se pueden presentar más de dos tipos de distancia en un drama, lo que se le conoce como *policronía*. 8) La *perspectiva* o visión que los personajes construyen sobre el transcurso del tiempo, como la perspectiva externa u objetiva, la perspectiva externa o subjetiva, esta última sucede en el interior de la mente del protagonista. 9) El *significado del tiempo*, desde el que se establecen los posibles valores que el prócer-escritor otorga al tiempo. Los valores varían de acuerdo con las obras. En ese sentido, el drama se permite las siguientes posibilidades de significado: tematización (el tiempo como eje central de la obra), funcional (ingrediente imprescindible de la construcción dramática) o neutralizado (diversos grados semánticos).

El espacio

En lo concerniente al análisis del *espacio de la comunicación*, se contrasta el *espacio de la fábula* con el *espacio de la representación*. En esta categoría son analizadas unidades tales como la disposición del escenario, los accesorios de decoración y algunos complementos, como el sonido, la música, las luces, etcétera. Entre las subcategorías del espacio están 1) *el espacio de comunicación*, el cual se encuentra constituido por la *escena* (espacio de la representación) y la *sala* (espacio del espectador). Para el análisis, el investigador debe centrar su atención en el tipo de relación que se establece en el espacio de la comunicación, la cual puede ser de *oposición* (si se ilumina u oscurece la escena, o la sala y viceversa) o de *integración*, por el mismo juego escenográfico; esta relación puede ser *fija* o *variable* a lo largo del espectáculo. La disposición de la escena ante el público, es decir, si está dispuesta de forma semicircular, como en el teatro griego, o si está abierta de modo frontal-parcial, o si la escena es abierta de forma total, como en el circo o las plazas de toros. Este tipo de disposición del espacio teatral es trascendental para la comprensión

del valor del espacio en la ficción. Por lo demás, también comparte el resto de las subcategorías de la escritura. Es así como se tienen en cuenta los siguientes elementos: 2) *planos* o estudio del espacio dramático, entendido como la relación ficticia entre el espacio de la fábula (espacio diegético) y el espacio real (espacio escénico). 3) *La estructura* del espacio, que puede ser de dos tipos, *espacio único*, que es la expresión de la conocida unidad de lugar, y los *espacios múltiples*, que se presentan cuando el desarrollo del drama ocurre en lugares diferentes, los cuales pueden ocupar escenarios sucesivos o simultáneos. 4) *Los signos del espacio*, que son los medios o instrumentos de los que se vale la representación para otorgar valor dramático a los lugares de la acción. Desde aquí se alude al *espacio escenográfico*, con su decorado, la iluminación y los accesorios, y, en segundo lugar, al *espacio verbal*, que comprende los signos lingüísticos (tono, volumen, entonación, ritmo, intensidad, acento, etcétera). 5) *La distancia*, que alude a los diferentes estilos escenográficos que están a disposición del prócer-escritor para la representación de la obra. Entre ellos se destacan el *espacio icónico* o *metafórico*, que a su vez puede ser realista, ficticio o estilizado; el *espacio metonímico* (por contigüidad metonímica puede ser el todo, la causa, el efecto o un símbolo) y, por último, el *espacio convencional*, que abarca las formas arbitrarias designadas por pura convención, el cual permite representar el lugar ficticio como el decorado verbal, meramente significado con palabras. 6) *La perspectiva de espacio*, que alude al modo en el que el personaje interioriza o percibe el espacio. 7) *Espacio y significado*, que alude al valor que los personajes le otorgan al espacio.

El personaje

En cuanto al análisis de los personajes, este está basado en la revisión del reparto y en el grado de trascendencia que tiene cada uno para las partes del drama (planteamiento, desarrollo y desenlace del conflicto), y, más aún, en su correspondencia con la tipología del drama escrito-representado (romántico, realista, etcétera). En esta dimensión del drama, hay ocho subcategorías que son consideradas como las más importantes, y que se mencionan a continuación. 1) *Planos*, los cuales aluden a la distinción entre los diferentes partici-

pantes en la escena, estos son, a saber, la *persona escénica* (actor real), la *persona diegética* (el personaje ficticio) y el *personaje dramático*, que se define como la relación entre los dos anteriores, en palabras simples, es el papel que encarna el actor. 2) *Estructura*, la cual es el modo en que los elementos de la obra interactúan y forman un ensamblaje de diferentes configuraciones y niveles. 3) *Grados de (re) presentación* de los personajes, que se dividen en patentes (personajes visibles), ausentes (del aquí y el ahora) y latentes (están presentes y no llegan a hacerse visibles). 4) *Caracterización*, que es el conjunto de atributos que conforman el carácter o la forma de ser de un personaje (rasgos físicos, sociales, psicológicos y morales). Puede haber diferentes tipos de personajes, según su grado de caracterización: *grado cero* (personaje sin carácter), *carácter fijo* (mantiene siempre el mismo carácter), *carácter variable* (cambian de carácter), *carácter múltiple* (diferentes caracteres en simultaneo). Estos caracteres pueden presentarse de forma *explícita* o *implícita*, *verbal* o *extraverbal*, *reflexiva* o *transitiva*. 5) *Funciones*, que es una categoría que va de la mano con el carácter y que obedece a la siguiente clasificación: función semántica, función pragmática o comunicativa y función sintáctica o argumental. La función pragmática o argumental, cuenta con dos orientaciones: el *personaje-prócer-escritor* (portavoz del autor) —es *el presentador* del universo ficticio y el *seudodemiurgo* (supuesto creador del mundo representado)— y el *personaje-público*. Mientras que la función sintáctica o argumental cuenta con tres orientaciones, que pueden ser particulares, genéricas (como el galán, la dama o el gracioso) y universales. 6) *Jerarquía*, es la que permite determinar el grado de importancia de los personajes, según su participación en el drama, el número de intervenciones, el tiempo en escena, su impacto en el público, entre otros elementos. En ese sentido, esta categoría permite distinguir entre los personajes principal, secundario, etcétera. 7) *Distancia temática*, es aquella que permite configurar la siguiente categorización: *personajes humanizados* (de talla humana), *personajes idealizados* (de naturaleza superior a la humana) y *personajes degradados* (inferiores a la condición humana). 8) *Personaje y su significado*, es una categoría que corresponde al valor semántico que los personajes le otorgan al drama. En este caso, es este elemento el

que vehicula el significado de la obra dramática. Cada uno de los personajes es portador de un mensaje y de un significado, los cuales quedan consolidados en las interrelaciones que tejen entre sí.

Visión

García Barrientos llama a esta dimensión del drama como la *visión del público*, y la divide en tres categorías, las cuales se presentan a continuación. 1) *Distancia*, la cual es una categoría que presenta tres aspectos para el análisis, los cuales se encuentran íntimamente relacionados. Estos son, la *distancia temática*, que mide la naturaleza del mundo ficticio y del mundo real; la *distancia interpretativa*, que mide la distancia entre los sujetos y los objetos teatrales (se determina en la puesta en escena); la distancia comunicativa, que va del público al personaje (actor/papel) y de la sala a la escena (real/ficticio). 2) *Perspectiva o punto de vista*, es la que trata los distintos matices que presenta la relación entre la objetividad y la subjetividad en el teatro. Esta categoría presenta la siguiente tipología: *perspectiva sensorial* (visión objetiva o desde fuera), *perspectiva interna* (visión compartida con el personaje o subjetiva) y *extrañamiento* e identificación de cara al receptor. A su vez, esta perspectiva se divide en diferentes aspectos. Estos son, a saber, a) la *perspectiva sensorial* (sentido literal a la visión dramática), b) la *perspectiva cognitiva* (grado de conocimiento que tienen los personajes y el público sobre los hechos), c) la *perspectiva afectiva* (identificación y extrañamiento emocional, empatía o antipatía) —este aspecto es el más cercano a la catarsis aristotélica— y d) la *perspectiva ideológica*, que comprende la identificación y el extrañamiento con la visión del mundo que se desprende de la obra. 3) *Niveles*, es aquel que permite medir diferentes grados de interpretación del público en la obra, tales como el *nivel extradramático* (plano real de escenificación, el actor), el *nivel (intra)dramático* (plano de la ficción primaria, el personaje) y el *nivel metadramático* (planos de ficción secundarios o terciarios, etcétera). Justamente, en el *nivel metadramático* se incluyen otros tres niveles: a) el *metateatro* (escenificación dentro de otra, p. ej., *Hamlet*), el *metadrama* (en el que el drama es el resultado de las palabras de un

narrador, desde un sueño) y *la metadiégesis* (es un drama que no es representado, sino narrado).

En el siguiente capítulo, la teoría y su método serán aplicados al corpus de investigación. Los resultados obtenidos de este análisis serán la base para responder la pregunta de investigación planteada y más importante aún, empezar a establecer vínculos con la tendencia del *teatro político*, en la que están inscritos los discursos de unidad política e identidad nacional que articulan dramáticamente estas obras dramáticas. De este modo, este estudio trasciende la aplicación de la teoría y del método *dramatológico* para perseguir un propósito interpretativo adicional.

Su utilidad en esta investigación es trascendental, en cuanto posibilita adentrarse en la interpretación de la obra dramática, desde sus propios componentes, es decir que el tema propuesto será rastreado desde tales elementos constitutivos: la escritura, el tiempo, el espacio, etcétera. De este modo, se prioriza la forma dramática como punto de partida para desenmarañar el subtexto de estos elementos, pues es un asunto muy común en los análisis literarios de obras dramáticas revelar o deponer la estructura en el afán de la interpretación temática.

**Análisis dramático de
la dramaturgia colombiana
del siglo XIX**

El siguiente apartado es un primer acercamiento a la dramaturgia del tercer decenio del siglo XIX, a partir de la descripción de los elementos de la *comunicación teatral* propuestos por García Barrientos. La primera parte del capítulo gira en torno de la descripción de los dramas, a partir de sus elementos esenciales. Este capítulo también es una primera respuesta a la pregunta de investigación. ¿Cómo se articulan dramáticamente los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX como forma de representación de la república? La descripción de las obras será presentada por orden de publicación, para ir notando la evolución de los temas y el tratamiento realizado (estilo, relación con la tendencia político-literaria del teatro político, entre otros elementos) por cada uno de los próceres-escritores, así como el modo en el que cada una de las obras responde a un hecho específico de la cultura. Sin más preámbulos, la presentación del análisis dramatólogo de la dramaturgia colombiana de la tercera década del siglo XIX.

Átala: tragedia en verso (1820)

El drama *Átala: tragedia en verso*⁹ (*Átala*, en adelante) es una adaptación de la novela homónima de Chateaubriand¹⁰ de 1801. Tal como

9 José Fernández Madrid (1827a). Todas las citas acerca de la obra proceden de esta edición.

10 Según Reyes Posada, “Chateaubriand había viajado al Nuevo Mundo durante la época de la independencia americana, y allí conoció a Washington y a otros dirigentes de aquella nueva nación. Entonces, escribe su novela *Átala*, como homenaje al hombre americano, inspirada sin duda en las teorías de Rousseau sobre el buen salvaje y la pureza del hombre en contacto directo con la naturaleza ‘antes de que la sociedad lo corrompa’. En ella se plantea un idilio entre *Átala*, bautizada cristiana, y el indígena Chactas. Esta novela había sido traducida en México por Simón Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar, en compañía de fray Servando Teresa de Mier, un fraile de ideas independentistas como el propio Rodríguez, que por aquellos días firmaba como Samuel Robinson. A partir de esta traducción realizó Fernández Madrid su obra de teatro durante su permanencia en Cuba, en un exilio forzoso, alrededor de 1820” (Reyes Posada, 2008, p. 253).

la fábula original, la adaptación de José Fernández Madrid buscaba exponer las condiciones de los indígenas norteamericanos ante la conquista y la colonización del territorio, especialmente, al denunciar el trato cruel y bárbaro con que fueron despojados de sus tierras. El tema fue la excusa para establecer la denuncia y el señalamiento de aquellos extranjeros a quienes se consideraba como los principales enemigos de aquel proyecto incipiente de república, mejor conocidos como chapetones (españoles ibéricos). Para el prócer-escritor cartagenero, esa fue la forma de empezar a articular dramáticamente un discurso sobre la unidad política, integración territorial y la identidad nacional como forma de representar y cohesionar a los lectores-espectadores en torno a la república recién institucionalizada, lo que significó tratar única y exclusivamente el tema indígena y el mestizaje, aunque en este caso la historia haya estado inspirada en una mirada foránea a o europea y, también, en los grupos indígenas norteamericanos y no en los pueblos indígenas de la nueva república. Este drama no fue solo una apuesta por los temas literarios universales, también fue una visión de lo que debería ser la literatura de la patria incipiente, la cual debería estar encaminada hacia la difusión de los elementos esenciales del territorio.

Además del título, el drama comparte otras similitudes con la novela de Chateaubriand, como el nombre de dos de sus personajes (Chactas y Átala) y gran parte de su fábula. Con respecto a esta última, el drama versa sobre el amor imposible de dos mestizos, a causa de un pacto sagrado. En su lecho de muerte, la madre de Átala, en un gesto de fe motivado por la fragilidad de la recién nacida, promete entregarla a la vida religiosa, para salvaguardar su existencia. Por este motivo, la joven se ve obligada a cumplir. En esa promesa reside la *acción dramática* de la obra, es decir, el hecho es el detonante de todo el drama y el que desencadena los eventos representados, en específico, su envenenamiento. Gran parte de la obra está conformada por el *suceso dramático* de la inconciencia del personaje. Átala está convaleciente durante todo el drama, por los efectos del veneno. Por momentos, el personaje está inconsciente, débil, adolorido o, incluso, delirante. La verdadera tragedia del personaje es su estado moribundo. Tanto las acciones como las situaciones no son representadas, sino

narradas. Es así como el lector-espectador está ante la presencia de una *acción dramática* alrededor del intento de salvarle la vida a Átala, mientras se le pone en contexto acerca de cuánto ha pasado en la vida de los personajes: invasión, destierro, descubrimiento de los lazos de consanguinidad, entre otros. La *situación dramática* está marcada por el modo en que este hecho afecta las vidas de Átala, de Chactas (su prometido) y del reverendo, pues todas están conectadas con otros eventos, como el origen mestizo de los jóvenes y, por supuesto, la invasión de los conquistadores.

La *escritura paratextual* de la obra arroja una serie de pistas acerca de los aspectos fundamentales del drama, por ejemplo, el título de la obra viene acompañado por la clasificación del tipo de subgénero dramático otorgado por el autor: “*Átala: tragedia en verso* por José Fernández Madrid”. De entrada, el prócer-escritor sitúa a los lectores-espectadores en una fábula de carácter trágica, como para darle una idea sobre la lectura-representación que va a realizar. Posterior al título, está una dedicatoria: “A un querido amigo el virtuoso e ilustrado, patriota, Vicente Rocafuerte”.¹¹ Este tipo de dedicatorias tuvo como fin homenajear al político y, sobre todo, ilustrar acerca de la línea político-ideológica de la obra, estrechamente relacionada con la fábula presentada por Fernández Madrid. Así lo corroboran los objetivos utilizados en la dedicatoria, en especial la parte que dedica a “su querido amigo, el sensible, virtuoso e ilustrado patriota Vicente Rocafuerte, dedica este ensayo dramático” (Fernández Madrid, 1827a, p. 155). Esta es una obra que cuenta con las mismas características que se le atribuyen a Rocafuerte, en especial con la última de ellas, la de “ilustrado patriota”.

Otra de las características de esta versión impresa de la obra es la brevedad, tanto de su estructura como de los discursos. El texto en sí mismo es muy sencillo, carece de muchas acotaciones. Tan solo menciona algunas pocas de movimientos, de lugares o para marcar la transición entre los actos y el tipo de escenas, como los apartes y los solos. Esto últimos están dados como plegarias u oraciones de

11 Político y escritor ecuatoriano, quien fungió como propulsor de la independencia del territorio de la Nueva Granada y más adelante se convertiría en el segundo presidente de la República del Ecuador.

los personajes dirigidas al Dios cristiano, para solicitar su favor o intervención en el difícil momento de Átala. La obra se encuentra enmarcada dentro de la estética neoclásica, rica en el uso de un lenguaje altamente culto y poético, y de ahí el uso del verso endecasílabo, cuyo fin es el efecto estético sonoro. Los diálogos poseen una rima irregular y tienen un lenguaje retórico y culto, como lo demandaba la norma neoclásica. Por esto, los lectores-espectadores notarán la similitud expresiva entre los personajes indígenas y los cristianos, cuya caracterización dramática recae en el mensaje expresado, con sus respectivas emociones o estados de ánimo, mas no en la dimensión sociocultural de las expresiones. Es así como los diálogos exponen la dimensión ideológica de los personajes, pero no dan indicios de otros aspectos, como el psicológico o el fisiológico. Discursivamente, esta es una obra cuya interacción entre los personajes está marcada por la presencia de dos grupos claramente definidos, uno incluye a los indígenas y a los mestizos norteamericanos y el otro a los conquistadores y a los colonizadores. El primer grupo siempre está aludiendo a las acciones bárbaras de los segundos. Mientras que los conquistadores y los colonizadores no tienen una enunciación directa, pues el único personaje europeo en la interacción con los indígenas es Obrí, quien rompe con el encasillamiento de los indígenas tanto en su discurso como en sus actitudes (Fernández Madrid, 1827a, p. 161). En ese sentido, la función de los diálogos es la de comunicar desde sus emociones todo el dolor como una serie de valores culturales de los personajes, tanto de los cristianos como de los indígenas. Todo esto lo hacen mediante el diálogo-colquio o la interacción permanente entre sí.

Desde la *estructura superficial*, este es un drama de concepción *esencialista* (o centrado en los personajes), por encima de cualquier otro elemento del drama, y, en especial, gira alrededor de Átala, por su carácter y determinación. Sus acciones están dirigidas a mostrar cómo los valores religiosos deben estar por encima del bienestar individual, incluso, de la felicidad propia. El bien común está en la base del mensaje comunicado a los lectores-espectadores, pues constantemente se enfatiza en los valores espirituales y la moral como la base de la comunidad. Una comunidad asociada a la nueva república, por supuesto, en este caso, con vínculos con los términos de *comunidad*

imaginada (Anderson, 1993) y de *patria* (Cárdenas, 2020), puesto que es el proyecto de Estado nación de un grupo. En esa línea de juego entra a competir el prócer-escritor Fernández Madrid, cuando decide usar un personaje mestizo, y su cultura, para validar la imagen positiva del indígena, como representación de un grupo y, en este caso, del grupo de los ilustrados virtuosos de la nueva república. Ante esta difusión de valores culturales, el drama entra en la categoría de las obras patriotas.

Esta obra está compuesta por tres actos. El primero está organizado en cuatro escenas; el segundo, en siete escenas, y el tercero, también en siete escenas. Cada uno de esos actos comporta la forma aristotélica del drama, caracterizada por la fórmula inicio, desarrollo y desenlace. Los tres actos están soportados en las razones de Átala para envenenarse, lo cual solo es revelado hasta la segunda escena del tercer acto. Esa tensión mantiene a los lectores-espectadores en suspenso hasta el final de la obra. La toma del veneno tan solo anticipa el final del personaje, y, aunque en principio esto podría restarles valor a las tensiones de la obra, pues ya se conoce desde el principio cuál va a ser el desenlace del drama, este comporta un elemento fundamental para sostener su carácter trágico. En las tragedias clásicas, el héroe trágico está muerto desde el inicio de la tragedia, así lo demuestra el caso de héroes como Antígona, Edipo y Medea, estos dos últimos tienen una muerte simbólica, sin embargo, sus finales siguen siendo una tensión entre lo obvio y lo inesperado para los lectores-espectadores. Además, según Goldman (1968, p. 90), “los héroes abocados a la muerte de la tragedia [...] están muertos muchos antes de morir”; en pocas palabras, el héroe trágico tiene su destino trazado desde el inicio de la tragedia, pues tanto sus normas como sus valores entran a cuestionar las leyes fundamentales de la cultura, si bien eso no implica necesariamente la revelación anticipada del final del héroe, ni el destino trágico que debe afrontar. En el caso de Átala, esto se hace de un modo más evidente. Pese a su condición de moribunda, Átala conoce su conflicto, no obstante, no lo resuelve del mejor modo. Ella elude las dos opciones que se le presentan, entregarse a la vida religiosa o casarse con Chactas. Para ella, la mejor salida fue sin duda el suicidio, con eso no faltaría ni a la penitencia impuesta por la madre ni a su amor. Para Átala ante todo está el deber cristiano y,

ante su incumplimiento, es mejor morir. Y, aunque ama a Chactas, primero está el cumplimiento de la penitencia. Debido a su agobio, prefiere tomar veneno, antes de renunciar a sus votos y entregarse a su verdadero amor. En su discurso, Átala lucha por defender su integridad y la integridad de su fe. Sin embargo, su actuación, el hecho de tomarse el veneno, puede ser contradictoria, pues, aunque su voto fue voluntario, no se hizo con total convencimiento.

El drama empieza en el clímax, justo con la agonía de Átala, después de tomar el veneno en secreto. La muerte de Átala sucede en el tercer acto. Esta *acción dramática* es alternada con señalamientos a los colonos; con alegatos sobre el cristianismo, por parte de Chactas, y con los contraargumentos de Obrí, los cuales sirven para introducir el tema cultural de la construcción de la nación:

Obrí. Ya los oigo:
¿Dónde estáis?
Átala y Chactas. Aquí estamos.
Obrí. ¡Bendecido
sea el padre común de los humanos!
¡Qué jóvenes son ambos! Hijos míos,
venid a descansar: ¡con cuánto gusto
os ofrezco la gruta en que resido!
De aquí no lejos un rebaño corto
de hermanos vuestros hay, que yo dirijo;
soy francés, y del Dios de los cristianos
humilde sacerdote: conducirlos
a la felicidad por el sendero
de la paz y virtud, este es mi oficio.
Mas vosotros, decidme: ¿qué accidente?,
¿qué desgracia al desierto os ha traído?
¿Dónde vais vuestro nombre? ¿Vuestra patria?
Átala. Este es el hijo de Utalisi digno
Es Natche de nación, su nombre Chactas.
(Fernández Madrid, 1827a, p. 158)

La obra transcurre en el siglo XVIII, durante el periodo de conquista de los pueblos indígenas de Norteamérica. Este fue el periodo de construcción de las alianzas entre los pueblos indígenas y los colonos. Según los temas abordados para el periodo, el *tiempo de la representación* no estaba distanciado del *tiempo de la escenificación*.

Sin embargo, para el momento de la creación del drama los temas indígenas, e, incluso, los asuntos relacionados con la república, como la identidad política y cultural, estaban en boga como parte del proyecto de formación del Estado nación. Tenemos, entonces, un *tiempo escenificado* en el que Átala está en constante relación con otros personajes, como Chactas. Este es el *tiempo de la representación*, el tiempo de la agonía de Átala. El otro tiempo es ese que solo se rememora, aquel del recuerdo de su madre, del exterminio de su pueblo y del envenenamiento. En ese sentido, la obra maneja dos perspectivas, el tiempo subjetivo marcado por el personaje o los delirios de Átala, perspectiva interna, y la perspectiva externa conformada por el tiempo de la fábula, como se expone a continuación:

Átala. ¿Será cierto?
Sacerdote, perdona... yo delirio?
¿Estoy fuera de mí?... ¿no es esto un sueño?...
¡Tan pronto se perturban mis sentidos!
¡Chactas, hijo de López... madre mía!
Soy fiel.... No salgas de tu lecho frío:
de la corona virginal ceñida,
para buscarte a tu sepulcro sigo...
(Fernández Madrid, 1827a, p. 159)

En el drama, también se presentan otros momentos en los que el tiempo se rompe para dar paso al recuerdo, como el momento en el que Átala expone el instante en el que su mamá determinó su destino:

Átala. Pálido el rostro, en lágrimas bañado,
al exhalar los últimos alientos,
fijándome sus ojos moribundos,
y estrechando su pecho con mi pecho:
“Hija mía”, me dijo, “hija querida”,
“Hija obediente, escucha mis preceptos”:
Ambas no vimos en terrible riesgo
a la madre de Dios por conservarte
hice en tu nombre entonces juramento
de consagrarte al culto; no lo olvides,
de ti depende mi destino eterno.
En paz descansaré si lo confirmas;
si no, en ardientes llamas y tormentos
gemiré para siempre por tu causa

un ministro de Dios, que los extremos
auxilio de la muerte le prestaba,
con aire religioso y grave aspecto,
Agregó: “si a tu madre salvar quieres,
el voto presta en mi presencia luego”.
(Fernández Madrid, 1827a, p. 178)

Los anteriores fragmentos exponen algunas de las diversas funciones del tiempo dramático en esta obra de Fernández Madrid, sobre todo uno en particular, el tiempo de la memoria indígena, el pasado o la recuperación y la exaltación de la imagen del indígena como símbolo de las culturas prehispánicas, ese “pasado honorable” que construye la *historia rosa* del continente americano.

Ambos tiempos están relacionados entre sí mediante la elipsis, recurso empleado para insertar estos fragmentos del tiempo y así contextualizar a los lectores-espectadores sobre la historia borrada, mediante los dramas y relatos de los hijos ilustres de la nueva república, para así ofrecer su visión de los hechos. Esta estructura temporal en la que se integran el recuerdo, el delirio o inconsciencia del personaje y la lucidez le dan a la obra una particularidad que impacta en su veracidad. Los recuerdos del personaje suponen únicamente una regresión verbal, mas no en el orden de la puesta en escena, y es tan solo una regresión que permite contextualizar al lector-espectador. La frecuencia del tiempo de las escenas caracteriza a la obra como un *drama singulativo*, es decir que cada escena es única, ninguna vuelve a suceder, como tampoco ningún diálogo se repite, todo esto con el fin de contribuir al desarrollo de la trama.

Con respecto a la unidad del espacio, el drama se representó por primera vez en el teatro Tacón en la Habana en 1820, un recinto dispuesto a la usanza del teatro clásico europeo. La disposición del espacio de representación con relación al público es de integración, es decir, la escenografía de la obra es fija o constante y es vista únicamente de frente. En relación con el lugar interno, la obra transcurre en un bosque. La acción se desarrolla bajo un árbol. El plano de la obra acontece en las tierras americanas en los territorios indígenas de los natches, muscogees y seminoles, ubicadas al sureste de Norteamérica. Sin embargo, la fábula sucede en una gruta en Luciana, es decir,

el desarrollo del drama alude a un espacio amplio, como el bosque. La obra se desarrolla en un espacio único caracterizado por un cuadro lleno de la naturaleza del paisaje norteamericano. Las escenas están acompañadas de una escenografía que alude al validar mundo agreste. Por ejemplo, la primera escena empieza debajo de un árbol. Esa va a hacer la mayor característica del espacio escenográfico, el bosque y el paisaje natural norteamericano, en los actos I y II. El cambio de escena está marcado por la entrada y la salida de los personajes de la gruta.

Fernández Madrid no establece mayores diferencias con el espacio escenográfico, incluso, se limita a hacer mención exclusivamente de los lugares, sin mayores descripciones o especificaciones, el espacio es tan solo el lugar de la representación del drama. Es decir, la construcción del espacio de la obra se da de forma convencional o por un uso verbal de la escenografía o como el modo de mostrar la situación dramática de los grupos indígenas en el continente americano. Con esto se apela a los vínculos con la identidad amerindia. Estos espacios están particularizados gracias al uso del vocabulario de los personajes, los cuales están relacionados no solamente con los procesos de conquista y colonización, sino también con los de la formación de la república. Es así como palabras como *pueblo* y *patria* conforman este espacio que se vuelve vital para la construcción de esta atmosfera de unidad que se quiere transmitir. Cada uno de estos espacios nombrados (pueblo y patria) tiene el mismo significado y aluden a los lugares de arraigo de la cultura, tanto de la nativa como de la extranjera, que se identifica con los padecimientos de los indígenas.

Con respecto a los personajes, el drama cuenta con pocas caracterizaciones: Átala, Chactas, Obrí y un grupo de indígenas. Los tres primeros hacen parte de los personajes principales, y Chactas y Obrí representan una configuración distinta a la de Átala. Ella es un personaje con cierto carácter, cuyo drama está basado en un conflicto de tipo moral. En ese sentido, el personaje puede caer en los estereotipos de los personajes femeninos de la dramaturgia clásica, pues es ella el objeto de sacrificio de su amor y el de su amado. Si se toma desde una perspectiva literaria, el drama cuenta enteramente con un héroe trágico, o aquel personaje que se opone enteramente a seguir el destino que le fue impuesto, ya sea por los dioses o, en este caso, por su madre.

Con su proceder, Átala demuestra su desinterés y falta de voluntad para acatar las reglas de su destino, por esa razón lo evade. Además, lo hace de un modo extremista (el suicidio), como lo haría todo héroe trágico, es decir, llevando su proceder hasta el límite. Es así como el personaje toma las riendas de su propia vida y destino. Su sacrificio es por su madre, su pueblo y también por sí misma. Paradójicamente, ese sacrificio del personaje es una de las particularidades que la ideología criolla asigna a la representación de las culturas indígenas. Por esa razón, Átala es vista como una buena patriota. Así, se pasa de la idea del indígena que es sacrificado a la mestiza que es capaz de sacrificarse por el bien común, por el bien de su amado, por amor, por Dios, lo que también le otorga una característica trágico-romántica, como la Julieta de William Shakespeare. En últimas, es un personaje diseñado según los esquemas literarios. La intención del prócer-escritor es aportar a la construcción de la representación del mestizo y del criollo neogranadino, cuya imagen está sustentada en los pueblos prehispánicos, y para esto construye a su protagonista desde una mestiza, como representante idónea de la cultura americana, en calidad de originaria de ambas culturas (americana y europea).

Los personajes dramáticos de estas obras están determinados por la condición del criollismo americano, la cual está soportada por los conflictos entre colonos e indígenas. Por ejemplo, Átala es una mestiza sobreviviente de las invasiones, su drama transcurre entre la supervivencia de los ataques de los colonos y el peso de su amor por Chactas. En parte, su proceso es el resultado de una lucha constante. Además de ese dolor, en ella se encarnan los abusos que los conquistadores han cometido en contra de los pueblos originarios de América. En cambio, Chactas está sumido en el desespero por el secreto de Átala, que considera como falta de amor, y, posteriormente, por la violenta acometida de los conquistadores. En este sistema de interacción del personaje, está el pastor, cuyo propósito es el de servir de contrapartida a esa idea que tiene Chactas sobre los castellanos. Él es quién les ofrece su mano y les otorga la ayuda que los otros conquistadores les han negado. Este es un buen ejemplo de la visión maniquea de los personajes del drama por defender el discurso religioso (católico) como valor primordial de la nueva república, con el mensaje a los lectores-espectadores de

que los conquistadores son malos, los cristianos no. Jerárquicamente es Chactas en quien recae el peso del drama, seguido de Átala y, por último, del sacerdote. Estos personajes se mueven constantemente en la historia, a diferencia de otros que se traen a colación a través de la narración de los personajes; es el caso de los relatos acerca de los progenitores de Átala y Chactas.

Estos personajes de Fernández Madrid encajan dentro de la categoría de personajes genéricos, con pretensiones universales. En esta red de personajes tenemos algunos unidimensionales, como es el caso ya mencionado de los conquistadores, los cuales están definidos por sus acciones perversas o, en el caso de los indígenas, por sus acciones nobles. Acerca de este último grupo, estas características también suponen otra particularidad de los personajes del drama, como es su carácter idealizado, es decir, estos personajes de Fernández Madrid están alejados de las esencias indígenas y están basados en una imagen idealizada sobre el grupo, construida por los fundadores de la patria. En otras palabras, los personajes indígenas comportan una imagen ficcional del grupo, una imagen con fines reivindicativos. Es así como la literatura dramática empieza a posicionar la imagen del indígena como símbolo de la identidad americana y de la nueva patria.

Si bien la distancia entre los lectores-espectadores y el drama es amplia desde la perspectiva sociocultural, no lo es desde la perspectiva ideológica, pues esta es estrecha, en especial, desde la perspectiva simbólica que intenta proponerla como una verdad o como un mundo posible, generando de ese modo una ilusión de la realidad como una propuesta política. La distancia temática está vinculada a un proceso teórico y no generalizado, una propuesta de unificación basada en la exaltación de los símbolos del indígena y su vinculación con el pensamiento republicano. El tema de la obra está en boga en la clase social privilegiada y alfabetizada, es un tema recurrente que busca difundirse en todos y cada uno de los espacios de la vida de la república. De esta forma, Fernández Madrid abre espacios para la reflexión y la sensibilización de uno de los temas políticos más álgidos del momento como es la representación de la identidad nacional, mediante la reivindicación de la cultura indígena.

Ahora bien, se debe hacer hincapié en la intención comunicativa del drama. Mucho se ha escrito sobre el tema indígena que la atraviesa y eso es justificable, en tanto sus personajes están basados en estereotipos indígenas prehispánicos. La obra critica el proceso de conquista cristiana desde dos perspectivas: la de los colonizadores y exterminadores de la cultura y la de los evangelizadores y, todo ello, mediante Átala. Ella mejor que nadie ve los dos lados de la historia, tanto el ataque, la invasión del pueblo y su exterminio como el auxilio por parte de los cristianos. A estos últimos se les reconoce como verdaderos cristianos, y su discurso siempre está aludiendo a los diferentes tipos de extranjeros (cristianos) que hay, con el fin de discernir entre sus acciones o los que obran a favor de los nativos y los que no. Por consiguiente, estos discursos también defienden las culturas prehispánicas y la religión católica como valores a incluir en la reflexión sobre la unidad política, la integración territorial y, sobre todo, de la identidad nacional. No obstante, ninguno de ellos profundiza en argumentos ni siquiera dramáticos, pues lo importante pareciera ser el significado alegórico del carácter de Átala y su determinación.

La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso (1820)

El drama de Domínguez Roche está inspirado en los días previos a la ejecución de Policarpa Salavarrieta Ríos, La Pola. Esta es la segunda obra dramática de la década, la única publicada por el político y escritor bogotano y la más importante de ese decenio, tanto por su cuidadoso manejo estético como por la fuerza emotiva y, por supuesto, por su discurso acerca de la unidad política e integración territorial, verbalizado en términos de defensa de la patria que conmovió a los lectores-espectadores del periodo. Con este drama, Domínguez Roche participa y contribuye a la reflexión acerca de la unidad política, integración territorial e identidad de la república. A pesar de su potencia dramática, *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su*

*verídico suceso*¹² (*La Pola*, en adelante) es una de las obras dramáticas más agraviadas de la historia literaria y teatral, pues en la actualidad es más conocida por el escándalo suscitado en el teatrillo La Gallera Vieja, en 1826, que por su valor y aporte a la literatura dramática. Reyes Posada registró el mencionado escándalo de la siguiente forma:

El estreno de esta obra dramática se llevó a cabo en el pueblo de Funza, a comienzos del año de 1820. El vicepresidente Santander asistió a la función e invitó a su autor a que presentara su obra en el teatro de la capital, con el objeto de exaltar los ánimos patrióticos y conmemorar el primer aniversario de la batalla de Boyacá. La función tuvo lugar el propio 7 de agosto, en el coliseo, y posteriormente, en el año de 1826, fue presentada para un público popular, en la gallera vieja de Bogotá. Sobre esta última representación hablan varios cronistas capitalinos, como Ortiz, Ibáñez, Camacho Roldán y José María Cordovez Moure. Este último describe en forma pintoresca y con agudo sentido del humor, la anécdota de cómo el público santafereño no aceptó la sentencia de la muerte promulgada por el virrey Sámano en contra de la Pola, por lo cual el administrador de la gallera, temiendo que se fuera a producir un desorden de graves consecuencias, resolvió salir a escena y calmar a los espectadores enardecidos, diciéndoles que el virrey Sámano había decidido conmutar la pena de muerte a la Pola por la del destierro a los Llanos. El público prorrumpió en aplausos y alegres gritos de victoria, sacando en hombros a la actriz que representaba a Policarpa hasta la misma plaza mayor en donde la verdadera heroína había sido fusilada nueve años antes. (Reyes Posada, 2008, p. 251)

La estructura dramática de la obra queda explícita desde el mismo título. El fin de este recurso, además de ofrecer una visión anticipada del género y la composición de la obra a los lectores-espectadores, es aumentar el interés en el conflicto dramático, a partir de una configuración más amplia y con un conflicto más dilatado, la cual se diferencia de la acostumbrada estructura aristotélica (situación inicial, situación media y situación final). En el drama de Domínguez Roche, la organización en cinco actos (*exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace*) ordena al conflicto del siguiente modo. El primer acto obedece a la *exposición* y está compuesto por cuatro escenas. El acto gira en torno al tema de la muerte y del deber ser social de los

12 José María Domínguez Roche (1826). *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso*. Todas las citas acerca de la obra proceden de esta edición.

compatriotas con la patria. Los temas son sacralizados por Policarpa Salavarrieta Ríos, La Pola. Su actuación como personaje es motivada por el compromiso de convencer a sus compañeros para que emprendan la lucha y la defensa de la patria con el fin de alcanzar una muerte como los grandes, aún, para que la defiendan con todas sus convicciones, con el fin de alcanzar una muerte como los grandes, de forma honrosa como los grandes soldados. Esa es la muerte a la que todo compatriota debe aspirar. Es decir, no debe temerse a la muerte, sino a morir de forma deshonrosa: “Cumple con tu deber” (Domínguez Roche, 1826, p. 10). La lucha para alcanzar la trascendencia, en este caso los ideales comunes es el conflicto del drama, el cual fue revelado desde el primer diálogo del drama.

El segundo acto obedece a la *intensificación* y está compuesto por siete escenas que tratan acerca del *deber ser social*, el cual se ve representado en el caso de los ciudadanos Arcos y Arellanos. Estos personajes temen morir a manos de los oficiales del rey al principio de la obra, y, por ello, no desean actuar en su contra. Sin embargo, La Pola los convence. En cada escena, ella es cuestionada por Arcos, por anteponer sus ideales comunes (*deber ser social*) por encima de los intereses particulares, o sea, en el acto hay una atenuación y una exploración del tema central de la obra. De hecho, Arcos está resentido, pues recuerda como ella declinó su propuesta amorosa, para emprender la lucha de la patria. El tercer acto es la *culminación* y está compuesto por ocho escenas acerca de cómo Arcos y Arellanos asumen plenamente el *deber ser social* como ciudadanos, mientras los soldados criollos empiezan a cuestionar su función al servicio del rey de España. Ellos no desean seguir actuando en contra del pueblo. Es justamente en este acto que el patriotismo de los personajes principales es puesto a prueba, ya que son capturados y llevados a prisión; al final, empiezan a asumir el arresto con la convicción de un soldado, de un verdadero compatriota. El cuarto acto es la *declinación*, y está compuesto por siete escenas en las que empieza el desenlace del drama. El tema versa sobre la reflexión de los oficiales y del delegado sobre su *deber ser social* como ciudadanos. En otras palabras, las ideas que empezaron a difundir los personajes principales calan en el resto. Ellos empiezan a madurar y a adquirir una conciencia patriótica

propia. Es así como deciden levantarse en favor de los ciudadanos criollos capturados y en contra de los representantes del rey. En este acto, los personajes del ayudante, del delegado y del oficial intentan impedir el fusilamiento de los prisioneros y de los caudillos criollos. Esta insurrección fue motivada por los representantes del rey, para medir la lealtad de los servidores públicos. El quinto y último acto es el *desenlace* y está compuesto por diez escenas sobre la condena y ejecución de La Pola. Tales hechos son de suma importancia para la obra, pues suponen la toma de consciencia plena (deber ser patriótico) de los personajes criollos al servicio del rey. A lo largo de cada uno de estos cinco actos, los lectores-espectadores son guiados para que tomen consciencia social sobre la trascendencia de su participación en la defensa del proyecto de la república en marcha.

Tal como sucede con la composición interna de los actos, las escenas son irregulares en extensión. En su mayoría, la amplitud depende del tipo de escena, por ejemplo, si es una escena de tipo monólogo será menor a una escena breve, cuya longitud varía entre los seis y los veintidós versos. Así mismo, la obra cuenta con cinco apartes o intervenciones monologadas, distribuidas del siguiente modo: acto I, escena octava: “La Pola sola”; acto II, escena primera: “La Pola sola” y escena tercera: “Arcos solo”; acto III, escena primera: “Arcos solo en su cuarto” y escena tercera: “Oficial solo”. En esas escenas, además de llevar a los lectores-espectadores a la introspección del drama de los personajes, se les insta a establecer vínculos con ellos. De igual modo, la obra de Domínguez Roche cuenta con un número limitado de escenas o de escenas-coros, en cuyos diálogos intervienen dos o más personajes en una simetría que emula al coro trágico de la dramaturgia griega. Un buen ejemplo de esto se presenta al final de la tercera escena del primer acto, en la que Arcos y La Pola juntan sus voces para preguntarse por las exigencias de la patria a sus conciudadanos: “Los 2. ¿Qué nos podrá exigir? A ejecutarlo / Solo tardará el tiempo de decirlo” (Domínguez Roche, 1826, p. 11).

La irregularidad en la extensión de las escenas ofrece dinamismo en la *acción del drama*, lo que permite mover la tensión-distensión en los lectores-espectadores. Además, el mismo prócer-escritor los va llevando de la mano desde un momento álgido, al inicio de la obra,

a un momento de clímax, para mantener su atención. Por esa razón, resulta difícil no recibir una reacción emotiva por parte de un público relacionado con los sucesos. De hecho, en cada una de estas escenas, los argumentos temáticos apelan a mover las fibras más profundas del ser. Es así como el lector-espectador se ve enfrentado a disertaciones sobre la patria, los deberes como patriotas, la defensa de la libertad, la justicia y el despotismo ibérico hacia el pueblo.

Otras de las características de la escritura y de la estructura de la obra de Domínguez Roche es el uso de las didascalias. Este solo cuenta con las didascalias requeridas para la presentación de los personajes y la descripción de las escenografías, ubicadas al inicio de la obra. En relación con este tema, la base argumental del texto es el diálogo, en cuya dialéctica interactúan un máximo de tres personajes. Ningún otro texto del periodo cuenta con diálogos como los escritos por Domínguez Roche, en el que cada intervención tiene claro su objetivo: convencer al lector-espectador para que tome acciones en defensa de la patria. Es más, el prócer-escritor parece no haber malgastado una línea, pues no cae en la verborragia de la cursilería del lenguaje poético, ni mucho menos en líneas malgastadas en reflexiones y emociones innecesarias. Solo después de leerla entiende el lector-espectador las razones por las que Domínguez Roche se ufanaba de haber escrito la mejor obra sobre La Pola, entre todas las escritas durante esos años. Gracias a este tipo de diálogos es posible conocer de la complejidad, la profundidad, la trascendencia histórica y, por supuesto, el carácter de esta obra. Así mismo, los diálogos están escritos en verso endecasílabo y rima, recurso propio del neoclasicismo. El verso le da un sentido absolutamente culto, literario y dramático a la obra. En ese sentido se nota un interés de Domínguez Roche, no solo por complacer a la persona a quien está dedicada la obra (Antonio Nariño), sino también por ilustrar al público y por encontrar una manera de mostrar sus conocimientos literarios. En otras palabras, se está ante la presencia del lenguaje poético, de un lenguaje lleno de metáforas y, en especial, en el que prevalece el uso alegórico de ideas y de conceptos. Domínguez Roche transmite su discurso de forma solemne. En esta medida, su obra soporta su calidad de obra literaria.

Otro de los aspectos esenciales del drama es el tiempo. En el caso del *tiempo referencial histórico* de la fábula, este está situado en los días previos al 14 de noviembre de 1817, fecha de ejecución de Policarpa Salavarrieta Ríos, personaje en el que está inspirado el drama. En ese sentido, la obra aborda los hechos acaecidos los días previos a su captura, a su sentencia y a su ejecución, es decir, condensa los hechos en unos ocho días, aproximadamente. En consecuencia, el drama está fundado en las posibles circunstancias dramáticas que llevaron a su ejecución: el temor y la incertidumbre son las motivaciones del tiempo. Además de la ejecución del personaje, la obra carece de otra referencia histórica con vínculos constatables, lo cual demuestra el interés del prócer-escritor por centrarse en el carácter propio del personaje como hecho central y no en las referencias históricas, las cuales seguramente eran conocidas por los lectores-espectadores de la época. En ese sentido, se da un manejo muy subjetivo de las referencias históricas. Es más, la obra carece de evocación sobre el pasado; todo sucede en el tiempo presente y, cuando trae un hecho del pasado, para representarlo, lo hace también en presente, como si estuviese ocurriendo en el instante mismo de la dramatización. Tal recurso otorga a los lectores-espectadores la carga emotiva suficiente para despertar sus pasiones y sumergirlos de lleno en la representación. Es más, la única alusión a un pasado es el recuerdo de Arcos, su compañero de lucha, quien en algún momento pretendió el amor de La Pola. La alusión no corresponde a un tiempo histórico anterior, sino a una memoria dramática de los personajes y también es un recurso que permite matizar el deber ser del individuo, que está por encima de sí.

Esa misma circunstancia de la ausencia de referencias históricas también sucede con el *tiempo de la representación*. La obra carece de marcas temporales sobre el transcurrir del tiempo, no hay marcas transitorias entre el día y la noche, mucho menos entre un día y otro, es decir, el tiempo hace énfasis en las situaciones emotivas de los personajes. A pesar de la ausencia de esas marcas, los lectores-espectadores comprueban la evolución de los hechos y sus caracteres dramáticos. Esto es gracias a que, en las obras neoclásicas, el tiempo transcurre de forma lineal y organizado, de acuerdo con esa estructura

aristotélica lineal comentada algunas páginas atrás (*exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace*). Cada acto y cada escena son una consecuencia del otro; es un movimiento progresivo. Todos los actos están anclados a los mismos sucesos, con el fin de intensificar el efecto de la ficción dramática en el público-lector.

Otro de los usos del tiempo de la representación es servir como un recurso que produce dinamismo y tensión. Ante las constantes amenazas por parte del ejército del rey, los personajes temen ser descubiertos. Ese temor lleva a hacer un uso del tiempo subjetivo o íntimo, el cual depende, la mayoría de las veces, en gran medida de la situación de angustia de los personajes y también se usa como detonante de su drama. Los personajes suelen usar muchas frases cargadas de incertidumbre temporal y que aluden a un final infausto, como “el momento se acerca”, “el tiempo vuela”, “estos cortos instantes de licencia”, entre muchas otras. Estas frases y oraciones están cargadas de dramatismo, para señalar la fugacidad del tiempo, la inexorable cercanía de la muerte y, sobre todo, el cumplimiento del destino. El prócer-escritor lo utiliza como una estrategia para incrementar la tensión y, particularmente, para pactar vínculos emotivos entre los lectores-espectadores y la representación. Es así como se lleva a vivenciar la representación no como si se fuera testigo de ella, sino como participe de cada instante, de cada momento. De este modo, se involucra a los lectores-espectadores cada vez más con el drama y con su representación.

Con respecto al espacio, su inclusión en la obra se limita a tres lugares específicos: la casa de La Pola (actos I y II), los colegios de San Bartolomé (cuartel del batallón del Tambo) y del Rosario (cárcel), la capital (actos III y IV) y el campo de la Huerta de Jaime (acto final). No es casual que los tres lugares mencionados fueron sitios reales de la cartografía capitalina y formaron parte del momento de crisis y del levantamiento social de la Independencia en la capital. La selección de estos pocos espacios también es propia del drama neoclásico y de los criterios aristotélicos de la construcción estructural del drama. Desde esta perspectiva, el mundo representado está organizado para dar cuenta de una unidad de acción que está nutrida y sustentada por otras pequeñas fábulas.

Los tres espacios resultan ser un detonante con una carga significativa muy particular para la obra, pues en su mayoría funcionan como lugares propicios para la opresión y el castigo. Estos son espacios que inhiben la conducta de los personajes y que están anclados a la contención de los participantes de la lucha de la Independencia en la capital. Los lugares aludidos hacen parte de esos sitios que fueron resignificados por el ejército al servicio del rey. Estos lugares inicialmente tuvieron una función distinta, fueron espacios en los que se buscaba cosechar las ideas de la ilustración granadina, y, de la nada, en un momento de crisis política, pasaron a ser calabozos y cuarteles, como se constata las siguientes líneas: “Desgraciado edificio en otro tiempo / A nuestra educación habías servido / Hoy sirves de cuartel y calabozo / Al héroe, y al malvado aun tiempo mismo” (Domínguez Roche, 1826, p. 28). Es así como los espacios de la obra comportan uno de los elementos cargado de mayor veracidad histórica en la obra dramática. También este uso del espacio es una de las circunstancias críticas más incisivas del documento.

De igual modo, la obra carece de una descripción detallada de los espacios, estos tan solo son mencionados como lugares en los que acontecen los hechos. Son las acotaciones las que más contribuyen a la descripción de esas características escasas de los espacios, lo cual permite darles mucha creatividad y dinamismo a las puestas en escena. Sin duda, los diálogos permiten matizar el dramatismo de esos lugares y además hacerse una idea de las circunstancias por las que están atravesando los personajes, mientras están instalados en cada uno de estos sitios. De igual modo, son los diálogos los que permiten designar las particularidades del espacio, con calificativos como “presidios tenebrosos”, “caverna lóbrega”, “soberbia corte”, “Iberia”, “región etérea”. Paradójicamente, también verbalizan calificativos opuestos, con el reconocimiento de la tierra como una utopía o con expresiones como “y el suelo patrio con mi sangre tinto”, “en el campo de Marte”, “patria amada”, “cielo”, “país”. Sin duda, esta dualidad otorga al espacio de la obra los valores propios del *locus terribilis* (‘infierno’) y

del *locus amoenus*¹³ ('lugar feliz'). Ambos tópicos literarios universales tuvieron un gran auge en la Edad Media y fueron usados durante el Renacimiento como artificios para promover la generación de la tensión y del drama.

En lo que a los personajes se refiere, el drama es una obra alegórica sobre la construcción de símbolos y, en este caso, de símbolos de unión e integración. El propósito del drama es construir la idea de la república o de la patria y sus valores, los cuales se materializan en el personaje de La Pola. Los elementos puntuales de la materialización de la república en la obra son la exaltación de los símbolos granadinos (personajes mestizos), los sentimientos patrióticos (religión, libertad y justicia) y, más importante aún, la conciencia sobre el deber ser social o la defensa del compromiso con el pueblo. El resultado es una alegoría de la patria recién institucionalizada, mediante la construcción del carácter de los personajes. Este es uno de los elementos más complejos de la estructura superficial de la obra, pues significa que los personajes tienen más peso que la acción, o sea, la obra entra dentro de la *acción dramática esencialista*. Domínguez Roche lleva la fábula, a partir del carácter del personaje. Ese es su modo de hacer avanzar la *acción dramática* de la historia del personaje central. Es así como el interés del prócer-escritor se enfocó en exponer tanto las cualidades patrióticas de sus personajes como las dimensiones más humanas de una compatriota ejemplar, en especial, su moralidad intachable e inquebrantable, desde la cual se revela su carácter. Del mismo modo, Domínguez Roche exploró las dimensiones más dramáticas de La Pola. No es cualquier empresa la que el prócer-escritor puso sobre sus hombros: convencer a los lectores-espectadores sobre el proyecto de Estado nación soberano. Sin duda, esa tarea delinea de principio a fin el carácter del personaje y su destino. El modo en que afloran todas las

13 El *locus amoenus* o *mundo feliz* es uno de los grandes temas de la lírica medieval. Gastón Bachelard en *La poética del espacio* asegura que estos espacios "aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados [...] su valor de protección que puede ser positivos, se adhieren también valores imaginarios, y dichos valores son muy pronto valores dominantes" (1986, p. 28).

dimensiones de su personalidad está motivado por el cumplimiento de este objetivo; de ahí es comprensible su compromiso y su lucha por contrarrestar las injusticias contra el opresor. Por eso, el carácter del personaje es inflexible en la mayor parte de la obra dramática. Para contrarrestar esa actitud siempre sentenciosa e inmovible, le otorga momentos de intimidad para exponer otras facetas menos firmes y más humanas. En esas escenas, el público es testigo de su padecer y, especialmente, de su lucha autentica. En síntesis, Domínguez Roche escribe un personaje con una entrega absoluta a su razón de ser o propósito, al punto de que renuncia a vivir una vida normal y acepta su condena a muerte con convicción y sin arrepentimiento.

Dentro de la *acción dramática esencialista*, los personajes ahora deben reflexionar sobre su propósito en la vida y con la patria. Precisamente, la obra versa sobre la edificación de un símbolo neogranadino, un mártir de la patria. Su condena a muerte es el motor del drama. Para llevar a cabo tal fin, el prócer-escritor remplace el *destino* de los griegos por un valor moderno: el *deber ser social* del ciudadano de la nueva república. Este concepto será reiterado de principio a fin en la obra dramática. Al respecto, en la obra, el personaje principal cuenta con diálogos determinantes: La Pola sentencia y construye verdades absolutas. Sus palabras son contundentes, pues instan en cada verso a exponer la validez de su propósito. Ella habla de sacrificar la vida por la patria, de no rendirse y de morir dignamente como un soldado. Evidentemente, el propósito del prócer-escritor fue mostrar una faceta absolutamente determinista de este personaje, y así construir un símbolo mediante la verbalización de una serie de características trágicas que demostraran la autenticidad de cada personaje, en especial de La Pola, y la denuncia de las injusticias. El lector-espectador conoce los hechos, conoce el destino de la heroína criolla y, por esa razón, el dramatismo se enfoca en ahondar y en exaltar los aspectos desconocidos, aquellos que pueden convertirse en un espejo para sí mismo.

El discurso dramático de La Pola es una alegoría de la patria, y ella en sí misma lo es como personaje. Su función dentro del drama es ser la consciencia del pueblo, convencer a los lectores-espectadores acerca de la autenticidad del proyecto incipiente que está en marcha. Su deber es difundir los valores legítimos del nuevo Estado. Por tal

razón, sus palabras están fundadas en valores como la justicia y la verdad. La defensa inexorable por tales valores le otorga el carácter trágico a la obra dramática. Ella solo tiene un único objetivo: servir a la patria. Dicho propósito es la razón de su vida y, al mismo tiempo, es el motivo de su muerte. La razón es simple, por definición, los héroes trágicos no ven más allá de las razones impuestas por su destino; únicamente actúan en función de su verdad o de un imperativo categórico, el resto carece de valor. Por vivir únicamente en función de su objetivo, los héroes trágicos son en sí mismos tercos y empeñados, son seres creados para jugarse el todo por el todo y alcanzar el absoluto. Y no les importa si su modo de ser los lleva a la muerte, pues consideran que hay que dar la vida por la defensa de los valores. Justamente, ese es el carácter que se percibe en cada una de las intervenciones de La Pola. Sus palabras instan a dejar atrás el miedo, a luchar y a morir por los ideales. Por esa razón, sus palabras envuelven uno de los grandes temas que atañe a todo ser humano en cualquier época histórica, la conquista de la libertad. En este caso, esa libertad solo será materializada mediante la emancipación de la patria, alegoría que está encarnada por Policarpa Salavarrieta. La libertad de la patria se presenta en todas las obras como uno de los bienes más preciados de los personajes. Cada vez que aparece el tema, también se menciona la esclavitud, para hacer hincapié en cuán importante es la libertad. El drama tiene su trama en el sufrimiento de los próceres de la Independencia; La Pola es uno más de los mártires. El personaje tiene diferentes escenas monologadas, las cuales permiten reflexionar sobre el tema y sobre las luchas que deben seguirse. Estas escenas tienen como función promover la introspección del personaje, cuyo recuerdo les da el valor para continuar con la defensa de sus ideales y con su lucha. La Pola simboliza la libertad, es la alegoría y la materialización de la patria, y ella es esencial para la construcción de la identidad granadina.

El prócer-escritor también recurre a otro tipo de recursos para comunicar esos valores de verdad, específicamente, lo hace a través de escenas de participación conjunta o escenas corales al mejor estilo de la tragedia griega. La difusión de esa consciencia granadina se da justo cuando hay una evolución en los personajes, particularmente

en Sabaraín, quien al inicio estuvo sumido en la duda constante y fue La Pola quien intervino para convencerlo. En ese sentido, estas escenas-coros interpelan y despiertan los procesos de concienciación del colectivo. Esta caracterización supone una consciencia patriótica en estado de consolidación. Es la consciencia de un pueblo que empieza a tener consciencia sobre sí mismo. La ejecución del personaje tuvo como único fin recordarles a todos las vidas perdidas que creyeron en este proyecto al que se entregaron en cuerpo y alma. Indiscutiblemente, el prócer-escritor hizo del personaje un mártir, construyó no solo un símbolo, sino uno de los primeros héroes políticos y literarios de la república.

Además de La Pola, la obra está conformada por otros nueve personajes, exceptuando el grupo de soldados al servicio del rey, cuyo número no está determinado. En orden de importancia, estos son La Pola, Arellanos, Sabaraín, Arcos, Díaz, un oficial patriota al servicio de los españoles, un ayudante, un leal oficial español, Delgado, el teniente primero de granaderos del batallón Numancia y el colectivo de guardias y soldados. Los personajes pilares del drama son Arcos, Arellanos, Sabaraín y Díaz, próceres de la patria, de acuerdo con la información histórica. Su drama no es fácil, debido a que se encuentran esperando la hora del fusilamiento. En el fondo esperan que les sea otorgado el indulto de su condena. Indulto que la historia no les otorgó, pero que sí lo hizo el público en 1826, como quedó expuesto en la cita al inicio de este aparte. Ellos están en un conflicto continuo, pues se saben incapaces de resolver la problemática que tienen ante sí: la lucha por la soberanía. Ellos son temerosos e inseguros, dudan y cuestionan la autenticidad de la patria, de la empresa en la que está embarcada La Pola; ellos temen constantemente morir en nombre de un ideal incierto, por eso, siempre están pensando en salidas indignas para un compatriota. Sin embargo, ella es quien les muestra el valor de la lucha y la responsabilidad que tienen como compatriotas. El lector-espectador está ante la presencia de personajes muy humanos, con sus dudas, sus miedos y sus ideales, en una época convulsa, en la que toda insurrección era castigada con la muerte. Ese es un conflicto dramático que, además, permitía generar vínculos emotivos con el lector-espectador, dadas las circunstancias políticas, sociales y

culturales del momento. A lo largo de la obra, los lectores presencian la madurez de cada uno de los personajes, desde su primera intervención, cuya mayor característica son las emociones como el miedo, la incertidumbre y las dudas, ante las represiones del ejército español. Ellos son personajes que actúan de acuerdo con esas circunstancias y a través de ella perfilan su carácter y encuentran el significado de su vida.

De ese modo, la obra de Domínguez Roche establece puntos de acercamiento y de identificación emotiva con su lector-espectador; característica propia del teatro neoclásico. No se debe olvidar que esta obra está basada en la vida de la primera mártir criolla o, por lo menos, de la más conocida. Sin duda, hay una clara intención de comunicar mediante la manipulación de las emociones, pues esta obra fue escrita y representada tres años después de la ejecución de Policarpa Salavarrieta Ríos. La conmemoración de su aniversario de muerte acentuó el interés y las emociones de los lectores-espectadores, por la obra de Domínguez Roche.

Así mismo, el objetivo del prócer-escritor fue instruir a su lector-espectador, y tal proceso lo llevó a cabo mediante el aleccionamiento de sus lectores-espectadores hacia su proceder; ante todo, Domínguez Roche buscó concienciarlos sobre su deber ser como ciudadanos. *La Pola* está cargada de pasajes en los que se convida al pueblo a agitarse, a levantarse en contra del ejército del rey, a creer en la república como valor fundamental de la identidad. No hay una escena en la que no se invite al pueblo a salir a defender a sus héroes. Esto explica por qué hubo un levantamiento de los espectadores en la representación realizada en 1826 en La Gallera Vieja, en la que se pidió la indulgencia del personaje. El texto dramático está escrito a modo de discurso inflamatorio, y el resultado no podía ser otro. Justamente, la función comunicativa del prócer-escritor y el efecto producido en sus lectores-espectadores son las características más evidentes del *teatro político* en el drama de Domínguez Roche. Me atrevo a decir que, a partir de lo sucedido, la intención del prócer-escritor superó las expectativas, pues la obra fue aceptada por el público y también los llevó a revivir el momento de su ejecución, al punto de que se sintieron parte de ella. Sin duda, no hay mejor

muestra de unidad política, integración territorial e identidad nacional que esa cohesión emotiva suscitada por la ficción dramática de esta fábula.

La primera verdadera pieza teatral de la república es *La Pola*. Este texto cuenta con todos los elementos necesarios que lo llevan a convertirse en un verdadero drama. Es más, logra combinar perfectamente la tragedia con el gusto de la época, y cumple con las expectativas de su público. Pese a las deficiencias que pueda presentar el texto, es indiscutible la eficacia que tiene para con el público.

Monólogo de Lucio (1821)

F. F. R. escribió *Monólogo de Lucio* en 1821, aunque su publicación se dio hasta 1826, como quedó inscrito en la portada del documento. Si bien poco o nada se conoce sobre su autor, el documento es una pieza dramática clave para el periodo, por su valor testimonial y político. El monólogo versa sobre la congoja de un amor no correspondido. Lucio es un joven neogranadino rechazado por Laura, una joven comprometida con otro. El rechazo causa en Lucio el desprecio por la joven, al punto de convertirla en objeto de su rencor y desdicha. La pieza es en sí misma una congoja constante de vilipendios, redundante, excesiva y delirante hacia la joven. Es el desconsuelo incesante de este hombre herido de amor. Cada palabra de este monólogo es consecuencia de ese llanto inacabable, el cual no tiene una estructura aparente, más allá del flujo y de la exposición de emociones tormentosas, pero con claras intenciones didácticas y morales sobre cómo lidiar con el desamor y con los ideales del ser. Ese vaivén de emociones es la marca distintiva de la obra. En palabras sencillas, este es un drama de escritura compulsiva, dispuesto según los cambios emotivos de un ser altamente sensible y también emotivamente partidario de la defensa de la república. Es gracias a la manifestación de ese partidismo republicano expuesto en los últimos párrafos del documento que el prócer-escritor se inserta en la reflexión sobre la unidad política, integración territorial e identidad nacional de la república.

Atendiendo el nivel superficial del lenguaje, su ritmo y su musicalidad están marcados por la prosa y la adjetivación excesiva. El drama

utiliza un lenguaje retórico, elevado, para revestir aún más al texto de un carácter decorosamente ilustrado, como queda expuesto en el siguiente pasaje del texto:

(Música triste) Mármoles que carecéis de sentimientos rocas inalterables, Bestias feroces e indomables, ved a este desgraciado, ved mi situación, reconoced mi suerte, compadeceos de un desventurado. A vosotros arbustos insensibles, dirige sus expresiones la única alma sensible que existe sobre la tierra. Si, ya veo que en vuestra quietud manifestáis condoleros de este triste desgraciado. Vuestra serenidad es semejante, a la que leo en mi alma cuando está abismada en el dolor. En lo más extremado del sentimiento, en medio del sueño imagen de la tranquilidad, cuando mis miembros parece que reposan en brazos de la quietud entonces mis mejillas están cubiertas de lágrimas: y mis ojos aparecen enjutos cuando mi corazón está anegado en llanto, ¡cubierto de luto abismado en el dolor y ahogado en el sentimiento! (F. F. R., 1826, p. 6)¹⁴

El aspecto emotivo del monólogo es recalcado por el modo solemne de las palabras del personaje, las cuales están sobrecargadas de mímicas emotivas y están llenas de desilusión, como lo indican las didascalias. Igualmente, son notables las frases que convocan una retórica romántica grandilocuente y frágil. Este modo solemne tan solo es utilizado para informarle al lector-espectador acerca del dolor momentáneo en el que está sumido el personaje, y para ponerlo al tanto de su situación sentimental, sin trascender hacia una toma de posición sólida.

El monólogo está dispuesto en dos partes. La primera es una dedicatoria dirigida a los conciudadanos de Colombia, a quienes considera como los verdaderos compatriotas, y, en específico, a sus conterráneos santafereños, a quienes considera como sus verdaderos destinatarios. De hecho, el mismo prócer-escritor se reconoce a sí mismo como “Vuestro compatriota F. F. R.” (1826, p. 4) y unas páginas más adelante se reconocerá como bogotano. La verdadera función de este aparte es servir de introducción a la obra, y, además, da a conocer de forma consciente la importancia del texto dramático y su fuerza comunicativa, pues lo está utilizando como un medio para difundir abiertamente su punto de vista sobre la república, así

14 F. F. R. (1826). Todas las citas pertenecen a esta versión.

como algunas ideas sobre el compromiso o los deberes para con la patria. Si bien su intención es clara, al mensaje le falta contundencia, inclusive, más adelante el prócer-escritor también aprovecha este espacio para sincerarse con su lector-espectador, y explicar las razones para dar a conocer (escenificar) un texto dramático considerado como “inmaduro”, lacio, impulsivo y “de poco interés” o, como el mismo la llamaría, una obra muy prematura para salir a luz. En su defensa, alega dos razones importantes, la primera es el auge de la escritura en los ciudadanos, desde la conformación de la patria, y la segunda es una razón modesta: la persuasión de sus amigos.

Amados compatriotas; el trueno de Marte sonó en nuestras regiones, los densos velos, que impíamente los sepultaban en la ignorancia, se rasgaron al mismo tiempo que se quebrantaron las duras cadenas que nos oprimían. Nuestros sabios y nuestros Guerreros combatieron a su vez la tiranía. Los que éramos esclavos somos libres, y los mismos a quienes antes se trataba de sepultar en la ignorancia al oír resonar el eco glorioso de la dulce libertad, lejos de la opresión ya sienten dilatar su entendimiento, pues la especie humana, degradada por la esclavitud; esta no da lugar al hombre ni aun para pensar dice un celebre político.

Los mismos que en los días de la feroz esclavitud no se hubiera atrevido, no digo a producir, sino tal vez ni aun a pensar: hoy hablan, hoy respiran, y hoy se atreven como yo a estampar cualquier sentimiento. No obstante, sino hubiera mediado la amistad, yo jamás me habría resuelto a provocar el juicio y las miradas publicas dando a luz una obra de tan poco interés, aunque encierra tan vivos sentimiento, y parto más bien de la niñez que de la edad madura. (F. F. R., 1826, p. 2)

A los lectores ilustrados de la época seguro el texto les debió parecer contradictorio y hasta ambiguo, porque esta introducción es presentada como una obra netamente política. No obstante, la emoción y las pasiones afloran a lo largo de todo el documento, dejando el tema político como apenas un abre bocas basado en puras consignas partidistas expuestas de forma suelta. Para darle fuerza a su discurso, se apoya en Jeremías Bentham, al que alude como un “celebre político” que es citado por J. J. Rousseau en el tomo tres de *El contrato social*. Estas referencias explícitas tienen un objetivo netamente propagandístico y pretencioso, para validar sus palabras, mediante su alarde de ilustrado.

La segunda parte del texto dramático consiste en una única escena dispuesta para el desarrollo del monólogo. Su mayor característica es la variación del título, ya que este pasa de “Monólogo de Lucio” a “Soliloquio de Lucio. Hijo de Bogotá. Amante mal pagado de Laura”. Este último es un título menos acorde con la fábula que motiva el drama. Llama la atención el cambio de denominación, específicamente de la palabra “monólogo” a “soliloquio”. Sin duda, para el prócer-escritor hay una semejanza sinonímica en ambos términos, y técnicamente es así. Sin embargo, la realidad del significado es otra. El soliloquio tiene la virtud de ser un “discurso con interlocutor mudo” (Pavis, 1998, p. 297), mientras que el monólogo consiste en un interlocutor que se habla así mismo (Pavis, 1998, p. 297). En este caso, Lucio se habla a sí mismo como a un hombre herido y como a un compatriota; es solo hasta los párrafos finales del drama que hay una proyección de él mismo sobre sus lectores-espectadores, es decir, el documento está totalmente inscrito en la categoría del monólogo y no en el del soliloquio. El uso de ambos conceptos puede entenderse por las imprecisiones conceptuales de dichas tipologías del género dramático en aquel entonces, con una concepción dramática concebida desde el texto literario, mas no desde la bifurcación de lo escénico, como sucederá a mediados del siglo XIX; y, por supuesto, por el probable desconocimiento del escritor, debido a su inexperiencia y al riesgo que corría con la escritura, quizás por eso tampoco se atreve a utilizar su propio nombre y a firmar con sus iniciales el drama. La otra explicación de esta doble denominación del drama está relacionada con la estética romántica y con la libertad de los próceres-escritores para jugar con las tipologías del género dramático y con sus denominaciones. Este es fenómeno muy común en la dramaturgia europea del primer tercio del siglo XIX, especialmente de la española (González Subías, 2010, p. 2).

Más allá de todo esto, esa disposición binaria entre dos elementos complementarios transita todo el documento y le otorga su rasgo más característico: la ambigüedad. Su prócer-escritor, F. F. R., estructura sus diálogos a partir de este tópico. El modo como esto se evidencia es mediante los cambios intempestivos de la actitud anímica del personaje de Lucio y de sus emociones con el objeto de su afecto. Así del amor-desprecio hacia Laura pasa hacia el amor-idealización de la

patria. Ambos temas apenas son enunciados. Ninguno de los dos es desarrollado en profundidad, pues el monólogo de Lucio es apenas una depuración de pasiones.

El texto erige su lógica dentro de los criterios esenciales de la dramaturgia clásica y cuenta con una *unidad de acción* (catarsis de Lucio por el desprecio de Laura), una *unidad de lugar* (un bosque) y una *unidad de tiempo* (una noche del siglo XIX). La primera está marcada por dos instancias básicas: una es la súplica o el ritual de desahogarse frente a la naturaleza, para poder olvidar a ese amor ingrato. Esta es una respuesta pasional de Lucio para desprenderse del padecimiento causado por el desamor. La segunda instancia es la concientización del estado deplorable al que ha llegado por culpa del desprecio. En este caso, se trata de un estado más racional a su parecer, porque le lleva a encontrar la razón de su existir (*deber ser*), y, lo que es más importante aún, lo dirige hacia el servicio a la patria (patriotismo).

Todo este aparte está basado en el señalamiento, la descripción de su congoja y, al final, en una toma de decisión. Esa es una decisión abrupta, que llega casi a modo de epifanía, sin la posibilidad de una reflexión lógica y profunda. La verdad descubierta, como la lección que le brinda a su lector-espectador, es que no hay amor más puro que el amor a la patria. A pesar de su sentida y emotiva exposición, sus palabras no le permiten sanar ni hacer una auténtica reflexión sobre la decepción amorosa en la que está inmerso.

El texto dramático está organizado en párrafos, no en partes. Tal estructura está en concordancia con la propuesta del prócer-escritor, pues acentúa el carácter monológico, en tanto permite el *fluir* emocional del personaje o, como se afirmó anteriormente, el *fluir* de la conciencia emotiva del personaje. El monólogo lo componen once párrafos desiguales escritos en prosa, los cuales son una de las particularidades del documento, y un único cuadro. La segunda característica del documento en cuanto a su organización son las veintisiete (27) didascalias. En apariencia, estas no son muchas, considerando la extensión del texto. Lo verdaderamente trascendente de ellas es su función. Su labor en el texto es indicativa y es la de acentuar el tono artificioso, desde cuatro puntos diferentes. La primera describe el

lugar de la representación y su disposición (escenografía); la segunda, la ambientación musical de la escena (efectos sonoros); la tercera, la contextualización atmosférica o climática, y la cuarta, las entonaciones particulares del personaje, por lo que marcan la actitud y el ritmo emotivo de la interpretación (triste, acongojado, enfático y con mayor volumen, etcétera). Cualquiera que sea su tipo, todas las didascalias están dispuestas en el diálogo del personaje. Esta caracterización en sí misma otorga una percepción diferente de los elementos que aparecen en el texto. El siguiente ejemplo muestra el tipo de indicaciones que hay en la obra: “Música, el actor se sentará, y después de algunos instantes; cae un rayo cerca de él: pero sin alterarse se levanta y dice con serenidad” (F. F. R., 1826, p. 11). No hay un tipo de acotación en particular para el texto, de hecho, es fácil afirmar que se traen a colación todas las tipologías, es decir, las didascalias de entonación, las gestuales y, en especial, las de mímica. En su gran mayoría, los párrafos tienen un acompañamiento musical. La función de todas ellas es acentuar el carácter romántico del monólogo.

La obra encaja en el subgénero del *monólogo lírico* (Pavis, 1998, p. 298). Uno de los elementos más sobresalientes de este subgénero es la reflexión sentida y sentimental de un personaje. Este es el caso de Lucio, cuyas primeras palabras exponen abiertamente su quebranto. Sin duda, la obra tiene una fuerte influencia romántica, tanto en su tema como en su forma. Además, todo el sentimentalismo expresado está vinculado con los tópicos, las emociones y los lugares comunes de este movimiento. El despliegue de cada uno de esos elementos es evidente y se nota la preocupación del escritor por realizar una exposición de cada uno de ellos. El texto desborda las formas románticas y su modo de expresión de principio a fin, aunque el monólogo quiere proyectarse como una obra dramática sobre la lucidez de los asuntos trascendentes de la vida.

El tiempo de la historia concuerda con el tiempo vivido por el lector-espectador. Evidentemente, esta concordancia de tiempos genera la ilusión de vivenciar la experiencia representada por el personaje. Por supuesto, esta es una estrategia que busca generar vínculos emocionales con él, en un aquí y en un ahora. La intención del prócer-escritor es estrechar aún más esos vínculos afectivos, al traer a colación la razón de la congoja del personaje. Y, aunque no se sabe con precisión hace

cuánto ocurrió la fábula (rechazo de Laura), por la actitud anímica de Lucio y por su desahogo desbordante, es posible pensar en que los hechos fueron recientes. Para el lector-espectador es fácil percibir cuán dolido está Lucio, por su discurso reiterativo. Inclusive, es de ese modo como le da a conocer el tiempo de la historia. Además, al refugiarse en una noche tormentosa, otro lugar común de la estética romántica, da otra muestra de su proceso catártico. En ese sentido, el texto hace coincidir el tiempo de la historia y el tiempo de la fábula sin acudir a escenas del pasado inmediato. Es más, lo acontecido entre Lucio y Laura solo queda enunciado en varias ocasiones, mas no se profundiza en el hecho. El tiempo está detenido, no transcurre ni sucede nada diferente a su experiencia de aflicción. Así, la característica más sobresaliente de este texto es la condensación temporal.

Ahora bien, en los últimos párrafos del texto hay un cambio en la actitud del personaje, el cual influye en una propuesta de variación del tiempo. Lucio hace promesas de reponer y de olvidar para siempre a Laura. Empieza por visualizar una condición diferente a las inmediatas. Inclusive, expone esto como una promesa cumplida, para corroborar el compromiso de veracidad de sus palabras. El cambio de actitud marca también un cambio temporal o un desplazamiento del presente al futuro, al aprehender la patria, y no el amor pasional, como la verdadera utopía. Es así como el tiempo también pasa a ser otro de los caracteres románticos del texto dramático, pues le permite al personaje caer en la cuenta de cuán trivial ha sido su ilusión por la joven.

Por último, el *Monólogo de Lucio* tiene una única referencia histórica, además de la fecha de publicación, y esta está marcada por la interpelación del personaje a los jóvenes de su generación para aconsejarlos: “Vivientes del siglo diez y nueve” (F. F. R., 1826, p. 12). La especificidad lo asocia directamente con el lector-espectador al que está dirigido el mensaje del texto, aquel compatriota cuyo mensaje debe servir para defender el proyecto de la república. Las palabras terminan por corroborar la particularidad didáctica y moralista del documento. Su experiencia de vida debe servir de ejemplo para sus contemporáneos.

La acción dramática tiene lugar en un único espacio claramente definido y sucintamente descrito. Particularidad propia del teatro de una cultura en busca de procesos de consolidación artístico-teatrales, acostumbrada a las representaciones en escenarios fijos elaborados o improvisados. Las especificidades sobre el espacio son mínimas: “El teatro representa un bosque con algunas piedras regadas que pueden servir para sentarse” (F. F. R., 1826, p. 5). En este drama, el espacio es solo el lugar de la acción dramática, nada más. El escenario no prescinde de la utilización de diversidad de objetos, sino que usa los suficientes para la interpretación del personaje. La obra se puede realizar en un gran recinto o en una casa de familia, como era muy común en la época.

A propósito, en esta obra también se alude a los espacios íntimos o subjetivos. Debido a las circunstancias dolorosas por las que atraviesa el personaje, este se siente atrapado y sumido en un espacio de dolor, en un *locus terribilis*: “Pero yo seré feliz sobre el corazón mismo” (F. F. R., 1826, p. 7). La verbalización del espacio tanto en los diálogos del personaje como en las didascalias propone una nueva configuración en la obra. Estamos hablando de la representación de la actitud anímica de Lucio, y aún más de la materialización de su postura o de una *toma de posición romántica*. En otras palabras, Lucio también proyecta en el espacio parte de su sentir o considera que este es una mimesis de su condición interior: “Es cierto que los hombres ignoran mi locura, es cierto que, entre bestias, entre árboles y piedras he mostrado mi dolor” (F. F. R., 1826, p. 17). Estas son afirmaciones que mimetizan la experiencia dramática del personaje con relación al espacio. El bosque es el espacio exterior e interior de su vivencia. En otras palabras, el entorno creado por el prócer-escritor está en relación con sus emociones, y expresa quién es el personaje simbólicamente. Para acentuar el carácter emotivo de los espacios, el personaje también se vale de denominaciones que tienen un significado nocivo, como “cadalso”, *ciudad de Síbaris*, y también usa espacios con un valor contrario, como campos Elíseos, Olimpo, cielo, bosque, montañas, cavernas espantosas, tierra, tenebroso Báratro, Tártaro, Grecia, las puertas del Averno, además de las amplias intervenciones que realiza en las que cualquier espacio aludido es degradado. Por ejemplo, uno

de los espacios de evasión del personaje son las emociones, como los celos. En efecto el personaje les otorga a las emociones el valor de un lugar (F. F. R., 1826, p. 14), o resignifica los espacios a partir de su dolor. Un ejemplo de esto se puede ver en el siguiente aparte:

Estancia de tormentos indecibles que solo la experiencia puede dibujarlos, lugar tenebroso, tan vecino al templo de cupido y que sirves de entrada al riguroso imperio del furor. Hasta este sitio llegaron a pisar mis plantas, embriagado con el licor que la feroz deidad que presidia en este sitio abominable, brindo a la pasión que me agitaba: caí en éxtasis que aguarda el delirio. (F. F. R., 1826, p. 15)

Estas son expresiones que directa o indirectamente están vinculadas con un sentido negativo. Estos lugares también establecen vínculos con un mundo imaginario. Casi toda la obra apela a este tipo de actitud. De igual modo, hace poesía con la alusión a los espacios. El personaje recrea un espacio imaginado, un mundo paralelo a su realidad y verbalizado con su discurso, y sobre ese mundo empieza a gravitar. Lucio es un ser romántico de principio a fin (p. 9). Los únicos valores positivos de los “espacios afectivo o emocional” que concibe el personaje vienen dados por los términos *República* y *patria*. Paradójicamente, ambos aluden a un espacio en miras de materialización a un proyecto que hay que consolidar, pues el uso de estos términos viene seguido de intervenciones sobre las luchas y el deber ser como ciudadanos. La estrategia de yuxtaposición entre su yo interior y los espacios resalta la inadecuación y la inconformidad del personaje con su espacio: él habita, lo vive, pero no está a gusto en él. Cada objeto y cada persona lo remite a una valoración negativa de este lugar y, lo que es peor, a una evasión de espacios que él mismo degrada o a los que les otorga este tipo de significado. Así, la evasión de la realidad es otro de los temas recurrentes en el monólogo que lo vincula con la estética romántica.

La música es otro de los valores del espacio escenográfico que también permite llevar a cabo una valoración negativa. Las didascalias siempre apuntan a la introducción de una música triste que también acentúa la actitud del personaje, como sucede con la degradación de los espacios. Es en ese sentido en el que el texto está ante la presencia de un *locus terribilis*.

Este texto dramático es forjado por un ser humano arrastrado y degradado por el dolor y por las pasiones. Emociones a partir de las cuales se revela un personaje agobiado por el desprecio, el odio y la melancolía. Él es un personaje muy pasional que se deja arrastrar por su condición de enamorado. De un instante a otro, suele pasar de una emoción de amor y contemplación a una de absoluto desdén por quien inspiró su amor. Lo mismo sucede en el aspecto político, el cual es traído a colación de un modo fortuito y sin una aparente relación con su monólogo. Por ese derroche de emociones desbordadas, Lucio encaja dentro de los estereotipos, pues, como ya se señaló, interviene y actúa basado en los patrones de los personajes del romanticismo europeo e intenta imitar sus modos dramáticos. Por tal imitación o elaboración forzada, el texto es extremadamente melodramático. El personaje no tiene claridad del todo acerca de cuál es el conflicto que lo aqueja, si la patria o el amor no correspondido, lo que hace que no pueda ofrecer alternativas para resolverlo.

Desde el plano psicológico, se mantiene la misma coherencia, es decir, estamos ante la presencia de un ser que no actúa, que solo se lamenta. Este es un caso evidente de *romanticismo de la desilusión*¹⁵

15 En este aparte tienen cabida dos conceptos de Lukács, el de *idealismo abstracto* y el de *romanticismo de la desilusión*. La noción de idealismo abstracto, por ejemplo, define la inadaptación del individuo al mundo exterior a causa de una construcción o visión errada de la realidad. Este estado interior es la definición de una actitud fantasiosa, poseída por un ideal extravagante que no encuentra una correspondencia armónica con el medio que habita, por eso, este héroe novelesco en particular siente que absolutamente todo está en su contra. El héroe del *idealismo abstracto* no actúa de acuerdo con los avatares de su espacio-tiempo, sino que se ha quedado atrás, sumido en la fantasía de un mundo glorioso que, en muchas ocasiones, es producto de la creación artística. *El romanticismo de la desilusión*, por su lado, plantea la inadaptación del individuo al mundo exterior a causa de una insatisfacción o de un descontento estético con la realidad (la vida carece de la belleza y del lirismo del arte). Esta inadecuación entre el alma humana y el mundo surge cuando las expectativas del hombre sobrepasan todos los destinos que la vida puede ofrecerle, por lo que el individuo se cree por encima de cualquier trascendencia mundana. En consecuencia, se produce una confrontación entre el hombre y su medio, cuyo resultado es una

(Lukács, 2010, p. 108), en el que el personaje solo se queda reflexionando sobre aquello que lo aqueja. Y, al final de la obra, cuando Lucio se decide a actuar, lo expresa a modo de promesas. El dolor amoroso con el que empieza exponer el tema cambia por completo esa perspectiva. Aún más, ninguno de los dos temas logra ser ni ampliamente planteado ni mucho menos desarrollado, y se queda solo en el bosquejo. Suele ser confusa la situación, porque desde el punto de vista social no se da la representación del grupo al que pertenecen el protagonista o prócer-escritor, por el contrario, esta idea se queda corta, por el tratamiento que le da al tema afectivo.

Ahora bien, la mayor falencia del drama es su carácter monológico (Bajtín, 2004).¹⁶ El lector-espectador tiene una única versión de la historia, pues la exposición de Lucio está centrada en su propio desconsuelo, en su propia exploración interior, sin arrojar más información sobre personajes como Laura y su pretendiente. Por esto, ante sus ojos, ella solo será una ingrata. Esta es una visión absolutamente sesgada y unívoca de los acontecimientos. No hay, aunque sea, un mínimo recuerdo externo, para complementar y contrarrestar esa imagen negativa que él ofrece de la joven. De hecho, él no pierde oportunidad para insultar a la causante de su dolor. El personaje no es capaz de trascender más allá de su propio malestar. En ese sentido, el texto le ofrece una visión limitada al lector-espectador de la historia. Lucio está cerrado al mundo y centrado en su pena. Desde ese punto, erige la aparente acción dramática de la obra.

elección que el personaje toma por sí mismo: la elaboración artística de la realidad que descansa en su psiquis.

16 En *Problemas de la poética de Dostoievski* (2004), Bajtín diserta acerca de la noción de *polifonía* en la narrativa, como ejemplo de lo *dialógico* (multiplicidad de voces e intercambio de significados dentro de un texto). El teórico literario establece una noción opuesta para definir lo dialógico, la cual denominó como lo *monológico* (o única voz dominante sin lugar a la apertura de otras voces ni perspectivas ni a la pluralidad axiológica). Los textos en los que prevalece el carácter monológico suelen tener un contenido axiológico limitado, pues no permiten que se exprese la multiplicidad de puntos de vista, en pocas palabras, lo monológico limita la libertad de expresión y la creación de significados compartidos.

Lucio involucra a su lector en ese cúmulo de emociones para conmoverlo. Su artificio son los cambios temáticos intempestivos, suscitados por el rencor, y su única salida ante el tema amoroso es depositar todas sus fuerzas en el cumplimiento de su *deber ser social*: defender la patria. Lucio ensalza a la patria como un amor ideal. La patria se convierte en ese amor anhelado, con el cual aspira a llenar su vacío. En la patria está representado ese amor puro e incondicional, por el que este personaje cambia el objeto de su amor, en una muestra de avidez absurda. En especial, esto se evidencia en esa concepción ilustrada de entenderla como un territorio de libertad y justicia para los conciudadanos neogranadinos. Ese ideal será el depositario de todos sus afectos. El asunto patriótico es introducido en el drama, para aconsejar a los compatriotas sobre el heroísmo y el *deber ser social*.

Aprended, hijos de mi patria a mirar con más desprecio lo que más embelesa vuestro amor, reflexionadlo bien y veréis que es una acción verdaderamente heroica, este es un triunfo. Las pasiones son las que con más fuerza ejercen la tiranía sobre los hombres; y si hay alguna heroicidad sobre la tierra, ES LOGRAR LA LIBERTAD Y TRIUNFAR DE LOS TIRANOS. (p. 19)

El consejo versa sobre el modo en el que los compatriotas deben asumir su vida para lograr la libertad: con sacrificios, humildad y una actitud resignada. Lucio desea servir de ejemplo para muchos compatriotas, por lo que hilvana un discurso artístico con cierto grado de coherencia y lucidez. Aunque no siempre con buenos resultados, pues entre tanto lamento el mensaje apenas si se alcanza a captar o puede ser difuso para el lector-espectador. Lucio es un ser afectado por su amor no correspondido y por la situación del país. Él está en apariencia afectado por eso. Desde su sufrimiento se resigna a entregar todo su amor a la patria. Sobre este último punto, un lector-espectador puede poner en duda la defensa al proyecto de república que sigue el personaje. Por ahora, solo nos es posible afirmar que su actuar expresa un modo diferente de asumir la consciencia y la defensa del proyecto de república.

Desde la perspectiva del autor, se nota que hay una intención por congraciarse con el público, de hacerle entender que él está de su lado, y que todas las acciones y las situaciones de la vida humana están conectadas con la trascendencia. El autor parece querer provocar esa

sensación en los criollos capitalinos debido a la situación de la patria, pero no logra decantarla en una idea y emoción trascendente, pues el amor a la amada, o a la devoción a una mujer, se mezcla con la emoción política. La pieza de F. F. R. no sobresale por su mérito literario, sino por su mensaje político de encarrilar a los jóvenes hacia un mismo fin: el proyecto de república. Esa constante inquietud por difundir su mensaje, de hacer propaganda al proyecto de la república, es lo que más lo relaciona con el *teatro político neogranadino*, y más importante todavía, con la reflexión acerca de la unidad política, integración territorial e identidad nacional de la república recién instituida.

Tardes masónicas de la aldea (1823)

Tardes masónicas de la aldea es el primer diálogo dramático de la década. A la fecha, el autor del diálogo sigue en el anonimato, así como la información alrededor del documento. El drama versa sobre la discusión de tres campesinos y un cura sobre la logia masónica y sus perjuicios para la república; en términos más simples, trata acerca de la identidad de credo de la patria. He ahí el aporte del drama a la discusión que articula a este estudio. Los personajes centrales son Mauricio, su hija Jacinta, el cura y Telesforo. Los tres primeros tienen la misión de persuadir al último de abandonar el masonismo y de retomar el camino de la fe cristiana, apostólica y romana como único credo, para que vuelva a ser un buen cristiano y, por defecto, un buen compatriota para la república. En principio, padre e hija se valen de todos los recursos oratorios y retóricos para convencerlo. Ellos, sin ser letrados, como lo revela su idiosincrasia y su expresión oral, intentan convencer al compadre Telesforo mediante preguntas y argumentos religiosos que han escuchado en misa u hojeado en la Biblia. Los debates están basados en el método mayéutico socrático, es decir, la estructura dramática está basada en la relación maestro-estudiante. Tal relación, para el caso del diálogo, es traspuesta inicialmente en los personajes de Mauricio y de su hija Jacinta versus Telesforo y posteriormente por Mauricio, Jacinta y el cura contra Telesforo. Padre e hija empiezan a quedarse sin argumento, ante los diez años aproximados de conocimiento del masonismo por parte de su compadre Telesforo. Si bien ambos son católicos devotos, consideran que

requieren de la ayuda del cura para que les brinde apoyo con su deber cristiano, cuando se les agotan las referencias bíblicas por su carácter profano, como se les describe a ambos en la obra.

El encabezado de la obra establece su género (siempre aparece escrita la palabra *diálogo*), los personajes y el número u orden de los cuadros o capítulos. Estos últimos suman un total de once, más un suplemento al final del texto. Otra de las particularidades del drama es la introducción en cada cuadro (tarde), la cual es de carácter narrativo, lo que corrobora que este subgénero del drama fue escrito para ser leído. El lenguaje está escrito en prosa, simple o superficial, que carece de un uso excesivo de metáforas y, en caso tal de que haya alguna, estas son de elaboración coloquial. De ahí la constatación de la presencia de dramas pensados para la lectura y la ausencia de la mención de una disposición escénica específica para la representación de esta tipología dramática.

La obra cuenta con la estructura aristotélica de inicio (primera visita), nudo (convencer al personaje de los perjuicios de la masonería) y desenlace (convencimiento del personaje). El desenlace de la obra se da con la aparente conversión de Telesforo al cristianismo, pues el lector-espectador puede quedarse con la impresión de que no está muy convencido de su decisión. Esta composición llama la atención por muchos factores. El primero de ellos es su particular estructura, ya que la obra está organizada en tardes extensas, que son construidas en una sola escena. La innovación con la denominación de las partes del texto en “tardes”, además de aludir a la fábula del drama, probablemente siga los pasos del teatro impreso español de las tres primeras décadas del siglo XIX, cuyo influjo romántico se manifestó mediante la experimentación del género y las normas de organización de los textos teatrales, específicamente en el cambio de denominación de sus partes (González Subías, 2010, p. 5). El segundo factor poco explorado en el género dramático, mas no ajeno a él, es el discurso narrativo. Cada una de las tardes empieza con un extenso párrafo narrativo que trata sobre el contexto y la temática que se va a tratar en ese aparte, como queda expuesto en el siguiente ejemplo:

Los chicos se echaron a dormir y Mauricio con Jacinta se pusieron a remedar unas enjalmas. Mientras que en esta ocasión iban desapareciendo los momentos de la siesta oyen cerca de la casa ruido de caballos; por más ligera que anduvo la muchacha a ver quién era, se encontró en la puerta con un hombre desconocido. Este era Telesforo, amigo muy íntimo y compadre de Mauricio. ¡Qué sorpresa! Habían pasado sobre once años que no se veían y ya le contaban como muerto: mil veces había suspirado y llorado Mauricio por su íntimo Compadre, y Jacinta también había rezado mucho por el alma de su Padrino. Estático Mauricio con una vista tan repentina, como tan menos esperada, dando un fuerte grito, exclama: ¡Ah, Compadre de todos los diablos! ¿Qué es esto?, ¿es busté mi Compadre, o yo estoy loco, o borracho? Compadre, respondió Telesforo; yo, yo mismo soy su antiguo Compadre y amigo; aquí me tiene gueno y sano, he pasado mil trabajos; he rodado muchas tierras huyendo de los godos; y por fin vengo ahora a ver si me han dejado mi estancia. Llegóse entonces Mauricio y dándole un abrazo de orejón, y Jacinta la mano izquierda, después de mil y mil salutations, requiebros y ternuras campestres, se sentaron en unos taburetes de cuero, y comenzaron la siguiente conversación. (Anónimo, 1823, p. 1)¹⁷

El tercer factor es el uso del habla popular de los campesinos, un habla de origen vernáculo que rompe con todos los paradigmas del habla culta de los dramas de la década. Sin embargo, esta particularidad también hace parte de la estética neoclásica y, más importante aún, le otorga originalidad. Lo anterior probablemente responde al afán de validar por primera vez la cultura popular criolla neogranadina dentro de la dramaturgia de la naciente república. Por esa razón, los diálogos en la obra están caracterizados por el uso de expresiones coloquiales, y están cargados de dichos populares que discrepan de la lógica y elaborada argumentación académica de los personajes de Mauricio y Jacinta. En ese mismo orden de ideas, la obra es la primera de su tipo (diálogo) en el periodo y su valor estriba en la exposición de las particularidades de la estética neoclásica (Carnero, 1994, p. 45), las cuales están plasmadas en las diferentes dimensiones del drama, en especial en lo que se refiere a la imitación de la naturaleza; el diálogo logra su grandeza en la descripción veraz y detalla del entorno rural, en sus dinámicas de vida y, especialmente, en sus tradiciones:

17 Todas las citas pertenecen a esta versión.

Después de una furiosa lluvia que la pobre familia de Mauricio sufrió desherbando su pequeña labranza, se retiraron a su rancho al mediodía. Todos mojados y tiritando de frío, no sabían que arbitrio tomar así para facilitarse algún alimento conque saciar su hambre, como para secar su ropa. Jacinta, como más advertida, al instante encendió una gran candelada en el patio de la casita, en un lado puso una olla grande con agua; limpió turmas, cortó cebollas, y preparó todo lo suficiente para un sancocho o ajíaco: en el otro lado de la hoguera fue acomodando a distancia competente pieza por pieza la ropa de su taita, suya y de sus hermanitos, la que a beneficio del calor pronto se secó. Después de haber comido todos del sabroso sancocho, y dispuesto a seguir en su deshierba, de repente comienza de nuevo a llover, pero con tanta fuerza y tenacidad que les fue imposible salir de su choza. (Anónimo, 1823, p. 1)

Ese interés por detallar cada uno de los elementos del entorno campirano lo acerca más al cuadro de costumbres, uno de los elementos por excelencia de la estética romántica. Igualmente, está el interés por explicar al detalle también de los francmasones de la obra. Es de resaltar la explicación del conocimiento del autor sobre la francmasonería (ritos de iniciación, niveles, etcétera, etcétera) para poner al tanto a los lectores-espectadores. Conocimiento que pone en palabras de Telesforo. El lector-espectador, a medida que avanza en la lectura, empieza a cuestionar la credibilidad de los personajes, por el modo en el que se encuentra escrito el texto. Esta es una de las pocas obras que se jacta de romper el esquema de la escritura simbólica de la época, ya que carece en absoluto de alegorías y su discusión está centrada principalmente en la teorización de una comunidad imaginada regida por los principios fundamentales de Dios y en la descripción del patriota como el ciudadano ideal de la nueva república, que ante todo debe ser un buen cristiano, mas no un masón. El género de la obra es el diálogo, que es un tipo de drama. La segunda característica está en las didascalías. Como cada obra tiene particularidades inherentes, es preciso darle un trato especial a cada aparte, con el fin de resaltar sus particularidades. Una de esas funciones de las didascalías es la fijación del tiempo, al final de cada tarde está escrita la fecha de publicación de cada tarde, y la otra es la marcación de los movimientos de los personajes. En cuanto al diálogo, las obras están organizadas en dos momentos, el primero es enteramente narrativo y el segundo es dialógico

Con respecto a la estructura del drama, este se encuentra dispuesto en diez tardes no consecutivas. La primera está fechada el 1.º de agosto de 1823 y la última el 5 de octubre del mismo año. La “Tarde primera”, fechada el 1.º de agosto de 1823, versa sobre el reencuentro de los compadres. Telesforo llega a visitar a Mauricio y su hija Jacinta. Él les cuenta sus pericias como comerciante, desde que lo apresaron los godos, el viaje de Maracaibo y de ahí su partida hacia Nueva York. También les cuenta cómo estando en esa ciudad fue iniciado en la masonería. En el resto de la tarde, les cuenta los prejuicios que, como cristiano, tenía hacia a la masonería, lo que termina por preocupar a Mauricio y a Jacinta. La “Tarde segunda”, fechada el 6 de agosto, Jacinta y Mauricio, preocupados por la decisión de Telesforo, empiezan a preparar una charla alrededor del tema, para empezar a disuadirlo. El plan no sale como se esperaba, pues Telesforo contraargumenta todas las intervenciones realizadas por ambos. En la “Tarde tercera”, fechada el 13 de agosto, el personaje del cura es introducido en las conversaciones, gracias a la intervención de Jacinta, quien, preocupada por su padrino, acude a él en busca de apoyo. Lo importante de esta tarde son los señalamientos directos hacia los dirigentes de la patria y las extensas alusiones a la defensa de la república, como se evidencia a continuación:

En cuanto a los Francmasones, digo a ustedes que ha sucedido con esta secta lo que sucede con las modas: cuando en la Europa ya no hacen caso y desprecian un traje, o un peinado, entonces los comerciantes extranjeros lo trasladan a la América, para hacer su negocio y aquí comienza a brillar, y a lucir cuando allá está mirado con el último desprecio. Así pues, la Mazonería; en la Europa no tiene ahora aceptación ninguna, la miran con el más bajo desprecio; y como ha visto que no puede subsistir por allá, se ha trasladado a España; de aquí se ha repartido a diferentes puntos de la América, y así pretende en estos países levantar la cabeza, e introducirse y propagarse como una moda. Nosotros los Americanos, hemos sido, y seremos muy simples; si amáramos de veras nuestro propio suelo, no nos alucinarían con estas modas: tenemos gracias a Dios, todos los recursos, para formarnos una nación rica y poderosa sobre todo, cristiana, pero no señor, es menester que venga a enseñarnos los extranjeros, y que de camino traigan el Masonismo, pues aquí no se conocía, y es necesaria esta ¡válgate Dios! la fortuna es que aquí dura poco todo esto; pues la novelería anda siempre de bracete con la inconstancia. ¿Qué le parece taita Mauricio? (Anónimo, 1823, p. 28)

En la “Tarde cuarta”, fechada el 24 de agosto, los cuatro personajes preparan sus argumentos. Es decir, se pasa de la conversación cordial y espontánea a la preparación seria de los debates político-religiosos, soportados tanto en la escritura bíblica como en documentos legales masones. En esta tarde también se arroja una hipótesis relacionada con la defensa de la identidad patriótica, y ser masón no encaja dentro de dicha identidad. En la “Tarde quinta”, fechada el 28 de agosto, se hace un estudio de los argumentos de Telesforo y se los invalida desde su composición retórica. Por tal razón, Telesforo decide ir en busca de apoyo a la logia masónica de Bogotá, para seguir siendo instruido en el conocimiento masón y, con eso, poder defenderse de un mejor modo ante sus contrincantes. En este capítulo se hace una alusión a la publicación de las conversaciones que están adelantando los cuatro personajes, en el número 41 del diario *El patriota*,¹⁸ como queda explícito en la siguiente cita:

Mauricio. —Con licencia de mi Sor. Doctor, y de mi Compadre: Ya yo me había espantado que no hubiera metido su cucharada el tal *Patriota* ende que comenzamos nuestras conversas. Porque, mi Sor. Cura, no he visto nombre más entremetido en todo que este, todito lo mormura, todito lo quiere a su gusto: él solo es que quiere hablar, y escribir; él solo quiere ser Patriota; el solo levanta las chispas de que los demás que hablan, o escriben son *godos*, enemigos ocultos; y para él naide sabe nada: poro será quizás de miedo que tiene el probe: le debe parecer que ya lo matan; todo lo asusta, todo lo alarma, todo le parece fiero cuando otros conversan o escriben; y si no prosiga, Compadre; lea busté y verá con lo que salimos.

Telesforo. —(lee) *Una conversación bastante insípida entre un supuesto Mazón y dos profanos todos tres campesinos, es lo que se llaman tardes Masónicas. Es insufrible su lenguaje campestre, aunque por otra parte es increíble que un hombre del campo esté versado en la Escritura Sagrada como se supone tiene uno de los del Diálogo, lo cual es pecar contra las reglas de semejantes escritos.* (Anónimo, 1823, pp. 45-46; cursivas en el original)

La cita refuerza algunas características expuestas sobre este drama, como la composición dialógica, el lenguaje utilizado, la pregunta por la veracidad de los personajes e, incluso, el recurso de la metaficción literaria o de obras que se referencian a sí mismas dentro del texto.

18 Periódico del siglo XIX fundado para criticar o debatir las publicaciones de corte político del momento en la república.

Este último es un recurso muy utilizado en novelas como *Don Quijote de la Mancha*. Al igual que en esta obra de Cervantes, en lo que respecta al dialogo en cuestión, el recurso está soportado en la ironía e, igualmente, su propósito busca contextualizar al lector sobre la cultura ilustrada y política en la que se desarrolla la fábula.

La “Tarde sexta”, fechada el 7 de septiembre, comporta el punto de quiebre, pues en ella se lleva a cabo una de las mayores críticas a la masonería, considerada como la profanadora de los valores de la república. Mientras que en la “Tarde séptima”, fechada el 14 de septiembre, Telesforo toma la decisión de dejar de ser masón. Sin embargo, sus allegados temen una represión por parte de las logias masónicas. Más importante aún, en esta tarde se hace una de las mayores revelaciones cuando el cura arremete en contra de la Ilustración y de los ilustrados que se encuentran en la ciudad de Bogotá, y afirma que ellos son los que comportan la verdadera amenaza para el pueblo. Las actividades antipatrióticas, como lo son las acciones antirreligiosas, comportan una verdadera amenaza para la república. En la “Tarde octava”, fechada el 21 de septiembre, se sigue la crítica de la masonería, pero esta vez, no solo con el fin de terminar de convencer a Telesforo, sino para denunciar a aquellos personajes que están a favor de instaurarla para beneficio de la república.

Cura. —Pues en esto consiste taita Mauricio toda la Ilustración de la masonería: por medio de fabulas, y de alegorías ridículas que no tienen conexión alguna con los hechos, tratan de engañar a los simples suponiéndose Ángeles de luz para iluminar al universo, cuando no son más que los Apóstoles de la mentira; regeneradores de la humanidad, cuando no han hecho otra cosa que envilecerla; predicadores de la igualdad y libertad, cuando ellos mismos las han desterrado de los países libres; azote de los tiranos, cuando ellos han promovido la más grande opresión en los pueblos: hombres en fin benéficos y caritativos, cuando no han procurado otra cosa que sembrar la discordia, y empobrecer a la multitud para enriquecerse a costa ajena. No debemos aquí mesclar aquellos patriotas beneméritos que acosta de mil generosos sacrificios han levantado el asombroso edificio de nuestra libertad e independencia; ni aquellos bravos generales que arrostrando todos los peligros han reducido a polvo la estatua colosal de los tiranos; ni tampoco aquellos sabios magistrados que se han fatigado y sudado por darnos una Constitución benéfica, y llena de preceptos y máximas capaces de hacernos vivir en el dulce regazo de la paz, de la seguridad y de la abundancia. Tratamos sola-

mente de aquellos hombres que deslumbrados por el espíritu de novedad, y por los quiméricos atractivos de la mazonería, han creído que ella basta para perfeccionar la obra de nuestra emancipación, sin considerar que no es ni puede ser adaptable a las costumbres religiosas de los pueblos de Colombia, y que lejos de proporcionar la ilustración, y reforma de la moral, no hace otra cosa que sembrar el disgusto, la desconfianza, la inquietud general, y lo que es peor la tolerancia y aprobación de todos los errores. Este el sentido de nuestras conversaciones, que no se han dirigido a ofender a persona alguna en particular, ni mucho menos a manchar la noble reputación de ningún jefe o magistrado cuyas virtudes así políticas, como morales nos trazan la senda que debe conducirnos a la cumbre de la felicidad, y al rango de una nación floreciente, rica y poderosa. Explique ahora señor Telesforo la parte religiosa del grado de escogido. (Anónimo, 1823, pp. 71-72)

En la “Tarde novena”, fechada el 28 de septiembre, plenamente convencido de su fe en el catolicismo, Telesforo prepara un entremés cómico para deleitar al cura, a Mauricio y a Jacinta sobre la mazonería. El humor termina siendo la crítica más mordaz a la logia. A su vez, refuerza el recurso de la metaficción al exponer abiertamente, y de una forma consciente, la función didáctica de la tipología dramática. De esta manera, el dialogo revela la razón de ser de su lectura y, más aún, su intención comunicativa: la reflexión sobre la identidad religiosa de la patria y la defensa a ultranza de la religión católica en tiempos de decisiones trascendentales. La “Tarde décima”, fechada el 5 de octubre, Telesforo termina convertido en un detractor activo de la mazonería y, armado con documentos, pregona la malicia de la logia para la república. Y, por último, la “Tarde undécima”, fechada el 12 de octubre de 1823, en cuya tertulia participan Telesforo, el cura y Mauricio, gira en torno a dos temas fundamentales: la organización del sistema masónico y las aclaraciones o respuestas que los tres personajes realizan a las críticas surgidas sobre sus discusiones en diferentes publicaciones de Bogotá. Sobre el primer tema, se sigue el mismo esquema de refutar con fanatismo todos y cada uno de los elementos de la organización masónica, desde los grados a los que aspiran sus integrantes hasta el significado de algunas letras y nombres claves. Mientras que el segundo tema deriva nuevamente hacia una aclaración sobre la ficción literaria de la que hacen parte, como queda expuesto en el siguiente fragmento, en el que se establece la figura del lector ideal de las conversaciones realizadas cada tarde:

De este mismo molde son los que se meten a criticar cuantos papeles salen al público. Nuestro Dialogo no se ha escrito para los sabios, sino para el pueblo, sino para los campesinos, a fin de preservarlos del contagio masónico: para que permanezcan firmes y constantes en la obediencia a la cabeza de la Iglesia, y no se dejen seducir con las ideas lisonjeras, y promesas pomposas de la Mazonería. Hemos adoptado el ridículo en el idioma campestre, porque es el más apóposito cuando se escribe al Pueblo: y si Voltaire con su ridículo hizo tantos progresos contra la Iglesia de Jesucristo, nosotros con el nuestro recogeremos el fruto contra los enemigos de esta misma Iglesia, a la que se pretende deprimir, desacreditar, y envilecer; ¡ojala que todo el clero se inflamase de un verdadero amor y celo por su estado y ministerio, y se esforzara a combatir la mazonería y la multitud de libros infames que nos ha introducido, y veríamos renacer la paz, la unión, la alegría y felicidad común! ¿Qué más tenemos señor Telesforo? (Anónimo, 1823, pp. 99-100)

Por supuesto, el recurso metaficcional es traído a colación como una forma de explicar el propósito del documento, que es la formación de los lectores-espectadores. Aunque cuenta con una intención religiosa, esta idea de informar y de comunicar sobre los hechos políticos sociales del momento es una de las funciones del *teatro político*.

El drama de Telesforo tiene una trascendencia muy marcada para la obra, pues transita entre lo tradicional y lo moderno, entre lo lícito y lo injusto, entre lo nacional y lo extranjero. Sin embargo, al final es convencido y da a entender tanto a los personajes como a los lectores-espectadores que su paso por la institución francmasónica fue un acto accidental. El diálogo además expone las tensiones políticas como parte del trasfondo religioso. Más importante aún, el texto corrobora la hipótesis de los disensos políticos ideológicos en torno a la fe cristiana y a la masonería. El documento está escrito para advertir sobre los intereses religiosos de algunos de los llamados patriotas, cuyas propuestas, por muy ilustradas y modernas que sean, están en contra de los ideales espirituales de la república. El documento tilda a este tipo de comportamiento como otra forma de tiranía. Es así como queda de manifiesto el propósito de proteger los principios y valores del proyecto de Estado nación en marcha, para no permearlo de ideas que lo ponen en riesgo. De este modo, el prócer-escritor alerta sobre uno de los riesgos más serios para la nación, como lo es el cambio de valores. Esta es una amenaza externa, en tanto puede estar motivada

por el influjo de los Estados Unidos, nación tomada como un modelo a seguir en la Independencia y para la adopción de un gobierno federal. Con intenciones como estas, la dimensión ideológica del prócer-escritor empieza a mostrarse cada vez más. Y, sí, la patria recién fundada siempre tuvo algún riesgo asechándola, el imperio español, sus gobernantes y, en el caso de este drama, las religiones distintas a la católica cristiana. En ese sentido, el documento define al cristianismo como una religión que determina la identidad espiritual de la nación. Mientras que las influencias extranjeras, específicamente la norteamericana, son asumidas cada vez más como una forma de intimidación. Este es uno de los textos más directos en lo que a la defensa política se refiere, como queda expuesto en la siguiente cita:

En vista de todo esto; ¿todavía creerá Ud. que los Masones son los mejores Patriotas? ¿Se obstinarán aun en persuadirse que los que no queremos el Masonismo, somos desafectos a la justa causa de la América, y que somos godos? Mire Ud.; cuando en Paris clamaba algún Eclesiástico en favor de la Religión, al instante levantaban la voz los Masones: *a la linterna; a la linterna, este es enemigo de los franceses, este es Realista; es un traidor.* Lo mismo sucede ahora, el que quiere que se conserve pura la Religión; el que declama contra la impiedad, contra los malos libros, contra los libertinos: el que reprueba y condena la secta Masónica, reprobada y condenada por la Iglesia, y por todos los gobiernos católicos; al instante lo reputan por sedicioso, por Godo, por enemigo de la causa americana. ¿Poro no es así, señor Telesforo? Debe Ud. saber y todo el mundo, que los mejores Patriotas son los que trabajan en formar Ciudadanos virtuosos y amantes de su Religión y de la Iglesia. Mientras que los Israelitas se conservaron fieles a la religión de sus Padres, y aborrecieron el comercio con los gentiles corrompidos y carnales, no pudieron sujetarlos sus enemigos, aunque viniesen con ejércitos innumerables: un puñado de Hebreos destruya millares de combatientes incircuncisos: pero apenas se olvidaban del verdadero Dios; apenas se infestaban con las perversas costumbres de los extranjeros; apenas se resfriaban en su culto, y menospreciaban a la Sinagoga, en el momento eran destruidos, derrotados y cautivos. Lo mismo pues nos sucedería a nosotros, si dejásemos prevalecer la irreligión, y el libertinaje, y si no nos opusiéramos al torrente de males que nos prepara el Masonismo. Esta secta enseña la *tolerancia* de todos los ritos, esto es, de todos los sectarios enemigos de nuestra Sra. Religión, y cuando no tuviera más que este solo título tan malo y tan peligroso, bastaría para combatirla, y oponernos a sus progresos. (Anónimo, 1823, pp. 33-34)

El cuarto factor particular de la obra son las didascalias. Una de esas funciones de las didascalias es la fijación del tiempo, al final de cada tarde está escrita la fecha de publicación o fecha en que supuestamente sucedió el encuentro, y la otra es la marcación de los movimientos de los personajes.

Los duelos verbales o diálogos de disputas son otra de las características del neoclasicismo. Como personaje, Telesforo lleva las de perder, porque es un iniciado en la masonería, pese a sus diez años de vivencias en la secta; en cambio, Mauricio y Jacinta llevan toda una vida en el catolicismo; aún con esa ventaja, Mauricio y su hija llevan las de ganar, al parecer porque la formación religiosa del catolicismo es más influyente que una formación adquirida recientemente, la cual por supuesto no está en concordancia con las tradiciones culturales en las que han surgido las repúblicas de América. Esta es una de las contradicciones del texto, pues han pasado once años desde que los compadres no se habían vuelto a ver. Es decir, Telesforo lleva aproximadamente entre nueve y diez años siendo masón; eso implica ascender en los diferentes niveles de conocimiento y sabiduría del dogma.

En sus didascalias, estos diálogos no hacen o prefiguran una disposición escenográfica, sino que, por el contrario, proveen una contextualización espaciotemporal de los hechos. En ese sentido, se detienen en un *dinamismo plástico* “en el que el ambiente y la acción están al servicio del mundo interno, lo material, al ser vicio de lo espiritual” (Martín Vivaldi, 2000, p. 346).

Siempre son cuatro los personajes los que interactúan: Telesforo, Jacinta, el compadre Mauricio y el sacerdote. En el discurso de los personajes está la fuerza de esta obra, la disputa entre cristianos y masones es una excusa para proponer una defensa a ultranza de la patria, como un Estado que sigue los valores católicos. Discursivamente, las dos primeras tardes los personajes se presentan muy “coherentes” entre lo que dicen y lo que actúan. La introducción del personaje del cura da un vuelco a las cosas. Por sus diálogos sabemos su condición de campesinos, aunque los argumentos que ofrecen Mauricio y Jacinta son muy elaborados y poco o nada tienen que ver con las características del discurso de un par de incultos. Es

nulo lo que se dice de su aspecto físico o de su salud, es más, a ellos se les considera como feos e incultos por ser campesinos. La idea puede ser vista como un prejuicio de la cultura neoclásica, siempre con el afán de ilustrar a sus lectores. Aunque, posteriormente, se les muestre como campesinos letrados, esta condición no obedece a la caracterización de la oralidad de los personajes. Por esa razón, los cuatro participantes se convierten en personajes carácter. Es decir, todos los cuatro rompen con los esquemas de su enunciación. Así mismo, por su caracterización, estos sujetos se encuentran dentro de la categoría de *personajes basados en el contexto o no ficticiales*.

El prócer-escritor tiene varios modos de mostrar la fábula o de narrarla. El primero de ellos es el modo informativo. El segundo es el modo serio en el que lo lleva a cabo. Todo esto está acompañado de una acción dramática que avanza por la situación. La resolución de la obra se da por ayuda que recibe Telesforo para resolver su conflicto. Es decir, él no era consciente de las implicaciones del trasfondo de la logia masónica para la patria.

Debe quedar en claro que este es el documento más directo, en su dimensión política característica de esta década, no solo por el tema de la defensa del cristianismo como base de la patria, sino porque, de principio a fin, el drama realiza una apología del catolicismo y una severa censura del masonismo. En esa propaganda religiosa se expone el vínculo del drama con el *teatro político*. De igual modo, llama la atención el tratamiento estético y reflexivo sobre un tema delicado en aquellos días, como lo fue la masonería.

La intención del autor es clara, y por eso prefiere usar el anonimato. Sin embargo, podemos asumir que se trataba de un ilustrado que era detractor a ultranza de la filosofía masónica ilustrada. Por supuesto, la identificación de la patria y la fe del ser humano hacen parte de los elementos que le permiten definirse, y que lo ayudan a contestar sus preguntas ontológicas, por eso se refiere a temas universales. Esta obra entra dentro de las categorías del neoclasicismo. En el texto hay un interés puntual por dar a conocer un mensaje político, mediante esa idea de la Ilustración de fomentar la cultura política de lectores y espectadores. Más importante aún, de establecer los principios de la

identidad religiosa de la nación por encima de la identidad política e integración territorial. Muy probablemente, el prócer-escritor creía fuertemente en que la fe era la solución integral para las situaciones políticas y territorial. Sobra decir que ese fue el aporte del drama.

Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810¹⁹ (1825)

Este drama versa sobre la disputa de egos entre tres personajes: el Patriotismo, la Justicia y la Religión. La discusión se da en torno a cuál de los tres resultó ser más importante y determinante para la fundación de la República de Colombia como proyecto de Estado nación y, en su defecto, para la conformación de sus valores. Los tres personajes se ensañan en una discusión en la que salen a relucir la arrogancia de los dos primeros, hasta que logran llegar a un acuerdo. El drama puede interpretarse como una alusión a los modos de debatir los valores del proyecto de república en el periodo. Por supuesto, esta es una alusión directa a la toma de decisiones acerca de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional que se debatían en el escenario político de aquel entonces.

Este es un drama elegíaco escrito por el presbítero Mario del Campo Larraondo y Valencia, para establecer y exaltar los principios de la república, a partir de sus tres héroes y de sus luchas. El drama exalta la conciencia patriótica mediante la propuesta de un Ministerio Político Trinitario, equivalente a la Unidad Trina de Dios (Padre, Hijo e Espíritu Santo). El extenso título del drama sirve como abre bocas para el género de la obra. El primer término que lo acompaña es “ensayo”, el cual sirve como una metáfora de las condiciones pasadas de la república, en lo que se llamó el primer grito de la Independencia y el primer uso de la autonomía política; es decir, el primer proyecto de república planeado. En esa primera planeación surgen los desacuerdos entre los tres personajes: Patriotismo, Justicia y Religión.²⁰

19 Del Campo Larraondo y Valencia (1825). Todas las citas, corresponden a este documento.

20 Es necesario hacer una anotación sobre el nombre de este último personaje, cuya grafía presenta dos tipos de escrituras en la obra: con /j/

El drama está compuesto por una única escena, y cuenta con catorce intervenciones por parte de sus personajes: Patriotismo y Justicia tienen cinco y Religión tiene cuatro. Las intervenciones de la obra se suceden en forma ordenada. Primero, interviene Patriotismo, seguido de Justicia y finalmente de Religión. El propósito de este último personaje fue el de convencer a sus dos compañeros de su conducta errónea y ególatra. Finalmente, lo logra. Una mera coincidencia con el drama anterior o simplemente otra de las estrategias del neoclasicismo para enseñar a sus lectores-espectadores. La primera intervención es la más extensa, y está basada en la ceguera de Patriotismo y de Justicia ante las victorias obtenidas. Patriotismo se adjudica el valor más alto de la patria y, para eso, interpela a sus compañeras Justicia y Religión, a quienes les asegura que la Gran Colombia le debe su libertad. Esta es una intervención caracterizada por los sentimientos de rabia y furia, pues expone ordenadamente sus argumentos, para que se le reconozca su gran valía. La intervención es una clara alusión a las figuras políticas del presidente y del vicepresidente de la república. La segunda intervención es más breve, y está basada en el reconocimiento del error en el que han caído Patriotismo y Justicia por dejarse llevar por las emociones. Por supuesto, la intervención gira en torno a la gran disculpa de los personajes con su compañera Religión. Las tres últimas intervenciones son muy breves, y están basadas en mostrar a la Religión como un personaje fundamental en la construcción de patria. La idea está encaminada a colocar a Dios como vector de la república, por encima de cualquier principio humano, sin importar el tipo de política de gobierno por el que se opte. Esto lo constata la frase “LAUS DEO (GLORIA A DIOS)”, con la que cierra el drama, una alegoría de los principios morales de la patria.

El drama sigue la estructura de la forma cerrada o aristotélica. El inicio está marcado por el planteamiento de Patriotismo y de Justicia riñendo acerca de cuál de los dos fue más trascendente en la

y con /g/. Es decir, a lo largo del documento original el lector encontrará la doble grafía del nombre: Relijión y Religión.

fundación de la nación. El nudo consiste en la primera intervención de la Religión con su mensaje y el desenlace presenta el momento de la reflexión y de la reconciliación de los tres personajes.

El drama cuenta con una única didascalia de tipo escenográfica. Esta es una instrucción muy general situada al final del documento y su particularidad es la precisión en las indicaciones acerca de cómo deben ser caracterizados los personajes y el escenario: “La Religión se adornará de sus propias insignias: alba, cingulo, estola, capa, tiara, cruz doble, y una bujía encendida [...]. El teatro podrá ser un salón adornado de colgaduras, columnas, y algunos jeroglíficos militares, y religiosos” (Del Campo Larraondo y Valencia, 1825, p. 18). La instrucción les permite ciertas libertades interpretativas a los actores. Eso implica la entonación, la mímica, los movimientos escénicos, entre otros, pues nada se encuentra indicado, solo el escenario y el vestuario de los personajes. Además del orden de la presentación de los créditos de la obra, de los títulos, del autor, del año de impresión y del personaje, el texto no presenta mayores novedades.

Los diálogos cumplen la función de mostrar el carácter de cada uno de los personajes, puntualmente, el aspecto arrogante, idealista y reflexivo de cada uno y, con eso, cumplir con el cometido didáctico de la obra. Estos diálogos están escritos en “versos endecasílabos asonantados, considerados un tanto monótonos, pero elegantes y correctos para la época” (Reyes Posada, II, 2008, p. 145). Más importante aún, el diálogo marca el tono y la caracterización de los tres personajes, debido a la solemnidad con la que expresan su canto.

El énfasis de esta dramaturgia está puesto en el decir literario. Lo dicho está escrito con tal fuerza interpretativa en cada palabra y en cada idea para que los personajes tengan peso desde la sola enunciación. Cuando se les presta atención a los personajes, su discurso alude a la exaltación de los valores considerados como más importantes para la república. De este modo, el drama busca ser una lección de moral cristiana para sus lectores-espectadores. Así las cosas, es fácil percibir la función caracterizadora de los diálogos en el drama. En este caso, ellos brindan un perfil amplio de cada uno de los valores, a partir de los cuales la patria fue fundada.

Yo triunfo; pues por mí la gran Colombia
su libertad disfruta, y sus derechos.
Veis la obra de mi mano: ni vosotras
mi gloria negaréis, ni mi contento.
Así pues, Religión, así Justicia,
celebrad la grandeza de mis hechos.
(Del Campo Larraondo y Valencia, 1825, p. 6)

La Justicia hace lo propio y expone su grandeza y valía para la formación de la patria, como se muestra en la siguiente cita:

Detente, o Patriotismo, tu discurso,
no abuses tú, ni irrites mi paciencia:
llena de admiración yo te he escuchado
el colmo de alabanzas lisonjeras,
que tú mismo os prodigas, sin reparo
de las graves ofensas, que por fuerza
me causa vuestro error. ¿Pues, por ventura,
no he sido la voz, el norte, y senda
de todas tus ideas, y movimientos,
en toda tu conducta, y tus empresas?
¿No soy yo la Justicia, aquella guía
inmutable, feliz, pura y eterna,
que el Supremo Hacedor a los mortales
se dignó conceder por su clemencia?
No soy madre común de las virtudes,
el orden de las cosas, la que regla
los límites a todas las pasiones,
¿Y la felicidad del orbe intenta?
¿No soy yo de los buenos el consuelo,
la delicia, la paz, la recompensa,
y el juez inexorable, que castiga
los fraudes, las sevicias, las violencias?
(Del Campo Larraondo y Valencia, 1825, pp. 6-7)

El lenguaje en el que está recitada la obra es altamente alegórico, y los personajes lo usan con el propósito de mencionar con nombres propios los crímenes atroces cometidos por España y también para no detenerse en esos hechos que pueden resultar hirientes para el público en general. Ante todo, lo que se desea es exaltar unos hechos significativos, como las hazañas de los héroes de la patria. No obstante, este uso alegórico del lenguaje literario en las obras no es una excusa

para dejar de explorar las emociones. Como ejemplo de esto, se puede ver la reacción de Justicia ante la soberbia de Patriotismo. Ella expone su indignación en su primera intervención, pero también aclara cuán importante ha sido su papel en la construcción de la nación y reitera que este logro no es solo de uno, sino de varios sujetos. Al final de su discurso, se apela a la Religión para que constante los hechos de los que ha hablado Justicia. Esta es, como se dijo anteriormente, una lucha de egos y de reconocimientos en la que, automáticamente, los argumentos en detrimento de uno involucran al otro y lo obligan a participar.

El drama es indiscutiblemente político. Este texto de Del Campo Larraondo y Valencia coincide con las características del *teatro político* cuando cae en la defensa a ultranza de la patria y República de Colombia.

Y estando aquí mi trono sostenido
yo le juro a Colombia mi defensa,
yo la asisto, protejo y aseguro,
yo le doy mi prudencia y fortaleza:
sobre estas dos columnas apoyada
se burlará de todas las tormentas,
que mueva alrededor la Santa Liga
de las omnipotencias europeas.

(Del Campo Larraondo y Valencia, 1825, p. 9)

En cuanto al aspecto del tiempo, podría pensarse que, aunque los personajes se mueven dentro del tiempo posteriormente inmediato a la declaración de la construcción de la república, no hay una fecha explícita; sin embargo, por algunas referencias, se entiende que el prócer-escritor alude a una época muy cercana a 1820, cuando se dio la discusión sobre el gobierno de Colombia. Tiempo en el que también en la república empezaban a gestarse los debates sobre los principios fundamentales que habrían de regirla.

La secuencia temporal está caracterizada por secuencias distintas, más dadas al resumen, pues cada uno de los personajes retoma brevemente el argumento hecho por el otro, para dar continuidad a su discurso dramático. Este recurso le permite al lector-espectador

seguir fácilmente el desarrollo de la discusión. La obra no hace pausas, es pura continuidad verbal, y no cuenta con más acciones que el solo declamar. Para argumentar, estos personajes echan mano del recuerdo, por lo que continuamente están aludiendo al tiempo latente, mediante la memoria; siempre se están evocando las grandes hazañas del pasado. Entonces, más que un ir y venir de la memoria, se enumeran acciones, para reconocerle a cada uno lo que debe ser reconocido. Esta es una historia breve, en la que el tiempo dura apenas unos instantes. Es decir, la fábula y la representación coinciden, en tanto lo que se está representando es una discusión acalorada.

De acuerdo con las acotaciones escenográficas, la obra fue escrita para hacer un uso tradicional del espacio o sea, escena abierta por un lado de la sala. El espacio de la fábula es un espacio simbólico, cuyo objetivo es el de rememorar los palacios de la época clásica griega, con columnas y velos. El lugar, aunque no está determinado, parece ser una especie de panteón. Esto da la opción de que la representación se lleve a cabo en un teatro, o en un espacio privado. De hecho, según las didascalias, no se requiere de un gran escenario, por el contrario, la mayoría de los casos indican un espacio sin pretensiones, más allá de las de un simple escenario, acompañado de una escenografía extremadamente sencilla. La estructura del espacio no varía y alude a la clasificación aristotélica de la unidad de lugar. Llaman la atención, además del decorado, los lugares que los personajes logran mencionar, en cuyo inventario se alude a espacios de la cultura griega y también de la granadina. La misma alusión que se hace en otros dramas del periodo.

En cuanto al sistema de personajes, Patria, Justicia y Religión tienen caracteres complejos, que trascienden el simple simbolismo en el que están enmarcados estos valores. Cada uno de ellos está guardando o mantiene un grado de relación con el valor que representan y, al mismo tiempo, muestra otra dimensión no visualizada en las lecciones de moral, como el orgullo. Orgullo que por momentos adquiere serios matices de absoluta soberbia, como en la primera intervención del personaje de Patriotismo. La sensación de ser más, de estar por encima del otro, pero también de resentirse es común a los tres personajes. La diferencia entre los tres son los matices que le otorga el prócer-escritor. Por ejemplo, el grado de orgullo del perso-

naje de Religión es menor o está presente en un menor grado que el de Patriotismo, que es cien por ciento emociones, o que el de Justicia, que intenta ser más comedida con el manejo de las emociones, pero, sin duda, debe defender y exaltar los señalamientos hechos por Patriotismo. Justamente, es esto lo que hace complejos a los personajes, el grado de emocionalidad con el que defienden los hechos.

Cada uno de los personajes presenta su punto de vista, en el que arguye las razones por las cuales su participación en la edificación de la patria ha sido determinante. Por ejemplo, Patriotismo aduce cómo su participación e incidencia en las emociones del pueblo ayudaron a construir patria. Mientras que Justicia alega equilibrio y prudencia en las buenas acciones. Por último, Religión les recuerda el espíritu que los llevó a ambos a convertirse en lo que son. El sentido pedagógico del texto está en que los tres llegan a un reconocimiento del trabajo mancomunado que han realizado. Cada uno de ellos interviene en el otro. Religión ha intervenido ante el Ser Omnipotente para que su compañera Justicia haya sido escuchada, ella es su mediadora.

La función de los personajes es la de ser los portavoces del prócer-escritor; están hablando por él. La idea religiosa sobre la que está montado el mensaje de la obra así lo corrobora, para la construcción de este mensaje. Todos los personajes tienen el mismo grado de importancia. Aunque el personaje de Religión adquiere más prelación, con sus argumentos, los tres son vitales para generar la tensión dramática de la obra. Lo que los convierte en personajes, aunque ficticios, muy emotivos. Esa distancia dramática aproxima al personaje con caracteres muy reales, pese a que son en esencia personajes idealizados. En esta obra cada uno de los personajes se esfuerza por exponer sus virtudes e importancia en la institucionalización del estado libre y democrático. Esa es su unidad de acción. Estos son personajes que buscan marcar o imprimir una huella en la posición política de los lectores-espectadores.

La intención del prócer-escritor es concienciar a sus lectores sobre los valores y las creencias religiosas y su función en la formación de la patria. No obstante, intenta proponer la fe como un tema político de índole universal para el ser humano. El asunto no es tan simple,

en tanto la obra propone un debate cerrado sobre el tema y es poco lo que puede ofrecer cada personaje como argumento a favor o en contra de este asunto. En ese sentido, este puede considerarse como un tema universal de los seres humanos, pues lo que está en discusión es un asunto de identidad a nivel cultural, acerca de lo que significa ser parte de una nueva patria.

De los personajes de la obra, tan solo hay una instrucción sobre cómo deben lucir o ser representados. Pareciera que lo verdaderamente importante son los valores que cada uno de ellos constituye y el valor moral que tienen para la construcción de la identidad cultural que se busca erigir. Sin embargo, todos los discursos del personaje van encaminados hacia el mismo punto: la construcción identitaria de la república. Lo más importante de este punto es que cada personaje se construye así mismo; a partir de lo que dice sobre sí, cada uno establece una defensa de sí mismo. Esta visión ofrece un solo mensaje: Dios es el principio fundamental de la Patria. Por supuesto, esto nos da muchas luces sobre el carácter del prócer-escritor. Estamos ante la presencia de un creyente. Como un presbítero, el prócer-escritor está haciendo una defensa a ultranza de sus principios y valores.

Sin embargo, por su grado de complejidad, se puede decir que los tres son personajes tipos, simples o chatos, como se les denomina; son representaciones convencionales extraídas de la literatura. Además de ser arquetipos literarios que tienen su origen en la visión colectiva de la fe cristiana. Religión es la más madura de los tres personajes. Es ella la que los lleva a recuperar la cordura y la razón. Así, estos personajes tienen una estructura diferente, pues dejan en claro cuán disímiles y complementarios pueden llegar a ser. Son personajes que por esas características conforman un elenco sólido, en el que cada uno va a estar reconociendo tanto sus virtudes como sus aciertos y errores.

Un punto que hay que destacar en el drama es el reconocimiento de aquellos personajes de la vida política, como Bolívar y Santander, y también de otros personajes religiosos. La sola mención de estas figuras públicas le da ese carácter real que los pone en la categoría de personajes ausentes.

Patriotismo, Justicia y Religión en sí mismos encarnan la esencia de ese difícil momento de la política en el país. Los lectores-especta-

dores pueden experimentar dos sensaciones de entrada, la primera, que es la esperada, es la de estar presenciando una obra política, no solo por el escenario, que es la primera visión que tienen ante sus ojos con sus jeroglíficos, sino por la intervención de los personajes de Patriotismo y Justicia, muy acorde con el título de la obra. La segunda sensación es la de estar observando una obra religiosa, debido al discurso contundente y de carácter integrador del personaje de Religión, el cual genera una cercanía temática con la obra y, por supuesto, una distancia interpretativa.

El propósito de la obra es alertar sobre el verdadero objetivo del proyecto de república y, para el caso puntual de este drama, sobre el consenso de los principios de este proyecto de Estado nación. Ese es el verdadero aporte del prócer-escritor a la reflexión sobre la unidad política, integración territorial y la identidad de la nación. Además, históricamente se ha de deducir, y posteriormente se constatará, que en realidad si hubo muchos conflictos políticos en la conformación de la Gran Colombia, para el año en que se escribió este documento. Del Campo Larraondo y Valencia al parecer no se inclina por ninguna filiación política, solo por la moral cristiana, como buen presbítero. En este caso, el prócer-escritor está jugándose por apelar a las creencias de los lectores-espectadores con el tema de la patria, y, desde ahí, propone el juego ideológico que desea mostrar en la obra. Mas que una distancia afectiva, esta obra es un llamado de atención a los espectadores, para que se involucren en esa toma de decisiones, incluso de considerar el factor religioso en los temas políticos, con el fin de no acaparar o desviar las discusiones a los asuntos netamente gubernamentales. Los lectores-espectadores mas que sentirse adoctrinados por el catecismo, lo asumen como una lección sobre moral.

El Parnaso transferido (1826)

Este primer drama de Vargas Tejada es de principio a fin un reconocimiento de los próceres de la Independencia. En él se hace un homenaje al presidente Bolívar y al vicepresidente Santander, como padres fundadores de la patria, y a los poetas, por la difícil labor de escribir acerca de las grandes hazañas de la Independencia y de la institucionalización de la república. Es, en última instancia, un

homenaje a sí mismo como prócer-escritor. Los próceres, son quienes han hecho el ejercicio de construir una república y de defender sus valores. El drama apela a la exaltación de la república como proyecto de Estado nación y unidad política. También es el primer reconocimiento de la Independencia y de la conformación de la patria como cohesión política, social y cultural del pueblo y es una reivindicación del continente americano. De esta forma, el drama trasciende la mera contribución sobre la unidad política e integración territorial, para realizar un reconocimiento en torno al logro obtenido: la institucionalización de la república.

Como la mayoría de los dramas de Vargas Tejada, este tiene un carácter alegórico. Es un drama muy escueto, en cuanto a su forma, pues adolece, en ese sentido, de una anotación original del autor y de dedicatorias, entre otras cosas. La sencillez caracteriza a esta obra de principio a fin. Las acotaciones del texto están expuestas de forma muy mesurada. En total, estas suman unas diecisiete acotaciones a lo largo de todo el documento. La primera acotación alude a la presentación de los personajes de la obra; la segunda, a la descripción escenográfica y a la distribución del escenario; entre la tercera y la acotación número diecisiete se hacen indicaciones sobre el modo de actuar o de interpretar el verso (cantando, repitiendo en coro, etcétera). Es de esa manera como el prócer-escritor involucra al lector-espectador en la virtualidad de la obra dramática. Él es invitado a entrar en este juego de representación, mediante las mencionadas entonaciones. Esa es la función más importante de las acotaciones en este texto, el de acercar a los lectores-espectadores a la virtualidad de la obra y a su visualización anticipada, desde la lectura misma. Este es un asunto que se ve reforzado con los diálogos del texto.

El lenguaje empleado se caracteriza por el uso culto del vocabulario. El drama tiene una rima consonante en versos intercalados, con cierta cadencia en la interpretación que hacen los actores. Es más, algunos de los personajes caen en los estereotipos literarios de la expresión, ya que se presentan como musas y su modo de expresarse es netamente simbólico, con el propósito de representar cabalmente las formas clásicas y neoclásicas del lenguaje literario. Por supuesto, este es un recurso intencional de Vargas Tejada. En ese sentido, el

lector-espectador puede estar siendo vinculado a un léxico totalmente lírico. No obstante, este es accesible al público, pues el interés sigue siendo la educación y también la concientización sobre la patria; en pocas palabras, la formación sobre los asuntos políticos de la república y sobre sus padres fundadores. Igualmente, el lenguaje tiene su punto de contraste con la inserción del recurso de la ironía, que ayuda a distensionar los momentos más dramáticos de la obra.

La función más importante que cumple el diálogo en esta obra es la de caracterizar; de este modo, los personajes dan a conocer su carácter, actitudes dramáticas y sus preocupaciones en general a través de los parlamentos. Esto demuestra el peso del carácter literario de la obra, cuya lectura le revela lo suficiente del personaje y de la acción dramática a los lectores-espectadores.

La forma del diálogo en esta obra es el coloquio, aunque en estas interlocuciones hay algunos soliloquios, características propias del teatro clásico, que dan la impresión de una cierta actitud trágica, que en estos diálogos solo se expresan en forma como parte del recurso irónico, pero no en su contenido. Es decir, el prócer-escritor decide desplegar un drama, más que un drama trágico.

El drama versa sobre las musas inspiradoras del Parnaso griego. El Parnaso es el asilo de las musas, el recinto poético, el lugar donde se celebran los triunfos de héroes, próceres y poetas. Para el caso del drama, hay una transferencia de lugar, de Europa a la nueva República de Colombia. En lo que respecta a la acción dramática de la obra, esta está basada en la búsqueda de un nuevo Parnaso para las musas. Ellas se ven en la obligación de huir, debido a la amenaza de Marte (dios de la guerra), quien está a punto de tomar para sí el Parnaso griego y esclavizar a las musas y a los dioses de la poesía. Ante esta amenaza, ellas deciden refugiarse en un mejor lugar, en la República de Colombia, la cual se convierte en el nuevo Parnaso, en el espacio de los nuevos héroes que inspiran a las musas. La acción dramática se encuentra distensionada por sucesos como la desmotivación de las musas a falta de próceres que inspiren cantos a partir de grandes hazañas. Este es el suceso inicial que inspira el texto.

En cuanto a la jerarquía, la acción dramática principal sería la toma del Parnaso por parte de Marte; tal acción desencadena la deci-

sión de cambiar de lugar. La siguiente acción dramática determinante es la visita del Genio de la Libertad, quién termina de convencer a las musas sobre el traslado del Parnaso a otras latitudes; esta visita, aunque determinante, es consecuencia de la primera.

El drama presenta diferentes grados de representación, empezando por los variados anuncios hechos por los personajes, los cuales se convierten en escenificaciones ausentes o aludidas, como la llegada al Parnaso de Marte con su ejército invasor. La mayoría de estas escenas giran en torno a las hazañas de Marte, de los próceres de la independencia y, en particular, del Genio de la Libertad. La obra está erigida sobre una serie de sucesos, como la decepción o desesperanza de Calíope y la confrontación entre Calíope y Marte, o entre Apolo y el Genio de la Libertad. La acción dramática es el traslado de las musas a un nuevo Parnaso en Colombia, lo que explica el uso de diálogos que brindan información sobre el comportamiento y las angustias de los personajes.

El drama entra en la categoría del *drama de personaje*. El documento se encuentra ordenado por la presentación de los personajes, más siete escenas. En la presentación, además de introducir a los personajes de la obra, se les caracteriza físicamente y en su esencia poética, incluso, se indica el vestuario que deben usar. En esta obra, más que en ninguna otra, se da esta particularidad con los personajes que participan en ella. Esta caracterización, al mismo tiempo, busca emular los paradigmas, la cultura clásica y el ideal de las musas.

En cuanto al tema de cada escena, la primera inicia con un suceso que trata sobre la crisis del Parnaso. En esta escena, la crisis se hace manifiesta mediante la inconformidad de Calíope, la musa de la poesía heroica, cuya afección es producida por la falta de inspiración, a lo que ella reconoce como una perturbación del Hado Cruel y la pérdida de su clarín sagrado. Todo esto es consecuencia de un siglo en crisis por la carencia de grandes figuras heroicas que lo ennoblezcan con sus hazañas. Aunque Euterpe intenta convencer a Calíope de que le cante a cualquiera, sea o no una figura insigne de Grecia, cuyo nombre sea medianamente conocido que, en el peor de los casos, invente sus glorias. Ella se niega, pues desea cumplir a cabalidad con

su fin, lo cual demuestra que se apega a sus principios. También en esa primera escena es evidente la desmesura y la jocosidad de los diálogos, pese a la seriedad de la representación de los personajes. También se expone la importancia del Parnaso y del significado simbólico que tiene para las musas.

La segunda escena versa sobre el aviso de la toma de Marte del Parnaso, lo que materialmente significa la ruina de la poesía. En la escena participa Talía, quien hace el anuncio de la llegada del dios de la guerra y de la decisión de una huida, ante la inminente toma del Parnaso.

Discurre Marte indómito
por la asombrada Fócide,
bañando en sangre su feliz campaña
y a todos infundiendo
el bélico furor que le acompaña.
Aún el mismo Parnaso
será teatro de su ardor horrendo;
huyamos pues, o hermanas,
que ya siento cercanas,
sonar las trompas con su ronco estruendo,
oigo el ruido de bélico acento
crujir siento —la rueda turana,
no me afana —la fiera contienda,
sino el dulce Parnaso dejar:
Tal la cierva que escucha el ladrido
del mastín en su oscura vivienda,
abandona su monte querido;
más con pena le vuelve a mirar (Vase).
(Reyes Posada, 2000, pp. 91-92)²¹

El personaje añora desde la edad de oro en la Grecia clásica hasta los objetos líricos (motivos de inspiración). Además de ellos, también añora el valor de la libertad y, más que a la libertad, “lo inmortal”. Esta característica es el verdadero motivo de su inspiración. Por esto, sus cantos solo lo inspiran unos pocos hombres, como Bruto, Catón, Scévola, Horacio y Leónidas, hombres cuyas hazañas heroicas les

21 Todas las citas de esta obra proceden de *Teatro colombiano del siglo XIX*. Prólogo, compilación y notas de Carlos José Reyes Posada (2000).

permitieron alcanzar la libertad. La gran mansión del Parnaso está en crisis ante la gran derrota o la contención de acciones liberadoras, como las de Napoleón y la consecución de los gobiernos monárquicos europeos, que fueron respaldados por la llamada *Santa Alianza*.²² Estos hechos que degradaban a Europa, y a sus ideas liberales o revolucionarias, mantienen en un total descontento a Calíope. Este tiempo es considerado por ella como vil e impío, en el que cualquier ser humano es proclive a ser ensalzado por acciones tan innobles como la destrucción revolucionaria y de la propia libertad. Por esa razón, ella toma la determinación de cantar exclusivamente a “lo inmortal”. Además, Talía quiere emprender la fuga, para no ser esclavizadas.

En la tercera escena participan Calíope y Euterpe otra vez. Esta es también una escena muy breve que gira en torno a la decisión de Calíope de permanecer en el Parnaso, mientras que sus hermanas las musas deciden huir para no ser ultrajadas. Euterpe le dice que no la abandonará y la convence de huir antes de que llegue Marte, por lo que surge la gran pregunta: “¿Mas, dónde encontraremos otro nuevo Parnaso donde nuestras canciones entonemos?” (Reyes Posada, 2000, p. 93). En la cuarta escena entra Marte, el dios de la guerra, quien se enfrenta con Calíope. Él las insta a huir, lo que genera una reacción de rechazo por parte de Calíope, quien lo acusa de perturbar e irrespetar el lugar de las deidades. Ante tal acusación, Marte no le demuestra miedo, por el contrario, refuta todos sus argumentos y afirma que él es el verdadero inspirador de sus cantos, pues la guerra motiva las más grandes y valientes acciones. A lo que, por supuesto, Calíope reacciona con un alegato sobre héroes y heroísmo, que dista de la idea del conquistador y del vencedor en las batallas, y se enfoca en otro tipo de heroísmos, como el de asumir el exilio (nudo), el encarcelamiento de Atilio y el valor que tuvo Catón al suicidarse. Todas estas acciones estaban encaminadas a defender la patria. Este último ejemplo es la primera vez en la que usa la obra como intertexto. Marte cierra la escena asegurando que esta no es una pérdida, pues

22 La Santa Alianza fue un acuerdo establecido por Austria, Prusia y Rusia en 1815 para defender los principios monárquicos y cristianos frente a cualquier iniciativa liberal y secular.

Calíope encontrará otro lugar en donde florecerá el nuevo Parnaso, en el Nuevo Mundo, pues en el Viejo Mundo el Parnaso ya cayó. En la escena quinta participan Apolo, Euterpe y Calíope. Esta es la escena más extensa de la obra y en ella cada uno de los personajes cuenta con unas indicaciones sobre el modo como debe ser personificado. Esta vez el prócer-escritor fue más allá, al introducir parte de la representación, y versa sobre la invitación que Apolo hace a las musas para que se trasladen a Colombia, un país joven, como la canción de su coro alegre. Apolo se explaya en elogiosos versos sonoros sobre el país, para resaltar el carácter libre del territorio.

Sí, porque terminada
la contienda sangrienta
Colombia se presenta
de laureles y olivo coronada,
caminando a la gloria y la opulencia,
por la senda de paz e independencia.
¡Oh Musas! Nuevo aliento
hoy necesita vuestro heroico canto.
(Reyes Posada, 2000, p. 99)

Los elogios también van dirigidos a los próceres Bolívar y Santander. La escena también introduce al canto coral al final, para emular el teatro clásico.

La escena sexta versa sobre el anuncio de la llegada del Genio de la Libertad como representación de la poesía colombiana, y, más importante aún, se expone la importancia que tiene el Genio de la Libertad para el país. Esta es una escena breve entre Talía, Calíope, Euterpe y Apolo, en la que solo este último y Talía toman la palabra. En la séptima escena entra el Genio de la Libertad, por fin. Esta es la tercera escena más extensa de la obra y versa sobre la función que cumple este personaje en el Parnaso. Desde su entrada, él deja en claro su papel en el nuevo lugar, así como quiénes son sus fuentes de inspiración. Igualmente, se hace un homenaje a Colombia y a sus próceres. Las musas arreglan sus desacuerdos y alzan sus cantos, mientras se dirigen al nuevo recinto de los poetas y de la poesía en Colombia.

Este es el drama de Luis Vargas Tejada que tiene una estructura más acorde con la dramaturgia clásica. La obra cuenta con una estruc-

tura cerrada al modo aristotélico, pues tiene un principio (escena I), un nudo (escenas II, III y IV) y un desenlace (escena final). El drama también mantiene de forma evidente las tres unidades de acción, lugar y tiempo. Cada una de las escenas es en realidad un momento que permite dar a conocer a los personajes y, particularmente, el mensaje que desea transmitir el prócer-escritor.

La obra versa sobre el cambio temporal hacia una nueva era de gloria. Es en esencia un cambio de paradigma que permite validar los procesos políticos sociales de las nuevas repúblicas. La transferencia no es solo de lugar, sino también de paradigma: ya Europa no constituye el centro cultural del mundo, sino América, como tierra de la esperanza y, sobre todo, del paradigma ilustrado. En ese sentido, las repúblicas de América representan el presente y el futuro del mundo. Hay una distancia de un tiempo pasado basado en el recuerdo, o tiempo ausente, y de un tiempo de celebración, de cantos gloriosos, fundado en la exaltación de los héroes. La añoranza por el pasado es a la larga una expresión de la estética romántica. La Grecia clásica es un pasado perdido y vetusto, su único valor reside en la memoria de quienes lo vivieron y lo recuerdan. La obra está construida a partir de una serie de escenas temporales en desarrollo continuo, unidas entre sí por un corte en la acción dramática (recurso de la suspensión). Cada escena queda en suspenso hasta la siguiente.

Además de esto, en el tiempo diegético del drama están condensados varios siglos de la cultura clásica griega. Por ejemplo, se mencionan batallas y héroes de distintos periodos de formación del Estado griego, así como su decaimiento, sin contar con la mención de todos los próceres de la Independencia de Colombia. En esta obra justo se menciona la época de esplendor de este lugar, como también la función que desempeñó durante aquellos años. Este es un homenaje a la herencia tanto griega como americana y a su continuidad en lo americano. Desde este tiempo mítico, la representación insinúa la elipsis temporal. En este caso hay un juego entre lo mítico y lo real, pues el tiempo de las musas establece su relación con el siglo XIX colombiano y, de ahí, con el tiempo escenificado. Con esto, el lector-espectador no siente que está única y exclusivamente en un

tiempo literario, sino que también está vivenciando una transición de lo mítico hacia su presente.

A los lectores-espectadores les resulta fácil seguir la secuencia de la transición, pues las escenas se encuentran cronológica y secuencialmente ordenadas. No hay rupturas en ellas, más allá de las marcadas verbalmente. La duración del drama lo determinan los elementos mencionados, como también la brevedad de las escenas. En consecuencia, la distancia temporal entre el tiempo de la fábula y el de la escenificación es mixta, pues el prócer-escritor propone un tiempo fantástico artístico-literario, lo cual lo ubica fuera del tiempo y, a su vez, cabe dentro de la distancia cero, al situarse en el siglo XIX colombiano. Como se dijo antes, el significado del tiempo es preciso y permite homenajear y vincular la tradición poética de los próceres-escritores y poetas colombianos. Es más, son pocas las acciones evocadas. Los personajes de la historia empiezan rememorando una mejor época, y luego se pasa de un estado reflexivo a un estado de acción y de huida.

El espacio de la comunicación de esta obra está dispuesto según las usanzas del teatro clásico, incluso, el escenario en sí mismo es fijo, sencillo, según se dispuso en las didascalias espaciales: “La escena representa un lugar ameno en las faldas del Parnaso, plantado de laureles y regado por la Fuente Castalia” (Reyes Posada, 2000, p. 86). Todos estos son lugares míticos, que son recuperados para establecer una tradición artística con la nobleza europea. Este espacio descrito corresponde al espacio diegético, el cual dialoga con el espacio real de forma más amplia, pues se alude a la República de Colombia y a las implicaciones dramáticas que en ella se corresponden, como lo son la victoria en la lucha de la Independencia, la alusión a los próceres de la patria, etcétera, etcétera. Pese a la mención de diferentes lugares del espacio amplio, como lo es la Fuente de Castalia, Colombia, entre otros, esta obra sigue los preceptos de la unidad del espacio aristotélica; la indicación propuesta al inicio es la que sirve para toda la obra: todas las escenas son representadas en el mismo lugar. Aunque la obra alude a otro tiempo distinto al tiempo mítico que representa, su distancia espacial está dentro de la definición de un *espacio icónico o metafórico*, pues se establece una relación analógica entre dos lugares, el Parnaso

y Colombia. Ahora bien, ambos espacios son objeto de la percepción de los personajes, por ejemplo, sobre el Parnaso griego se tiene una percepción crítica, no hay posibilidades de cambio, más allá de un traslado. La crisis sucede a causa de la falta de temas y de héroes que sirvan de inspiración para crear poemas heroicos o elegiacos para la época y para construir un patrimonio del cual enorgullecerse. Esta crisis del Parnaso se acrecienta con la invasión del dios de la guerra, quien considera que ese sitio tiene un valor simbólico, pero quiere darle otro significado, por eso, les dice a las musas que huyan del lugar. Por otra parte, está la visión de Apolo, que corrobora esa idea de crisis, desde la cual propone la mudanza hacia Colombia como nuevo lugar en el que se pueden encontrar hazañas heroicas por ganar la Independencia.

Así, aunque haya un trasladado de espacio, el significado del Parnaso se mantiene como un lugar simbólico propicio para la inspiración y la creación y también como un espacio de resguardo y de respeto para los poetas. El prócer-escritor se esmera en señalar suficientes elementos de valor social, político, cultural y artístico para que la recién instaurada patria adquiera un carácter de Parnaso.

El reparto de los personajes de la obra está basado en las musas míticas del Parnaso griego, más la inclusión de otro elemento más propio del continente americano y por supuesto de Colombia, el Genio de la Libertad. El reparto además está conformado por dos dioses más: Marte y Apolo, inspiración y canto. Cada uno de los personajes, sus funciones y el modo como han de ser caracterizados se establece en las acotaciones iniciales, lo cual permite proyectar la caracterización hacia el lector-espectador. Son seis las caracterizaciones en total, y cada una de ellas está estructurada a partir de los diálogos. La personalidad es comunicada en los diálogos, específicamente en los del primer acto. Calíope se presenta como la mejor de todas las creadoras poéticas, ya que canta sobre hazañas y personajes memorables. Su ética solo le permite apegarse a las creaciones originales y realmente dignas de los temas que canta. Calíope se niega rotundamente a cantar temas que no están a su altura. Por eso, añora otros tiempos, el siglo de oro del Parnaso. También por esa razón no se atreve a abandonarlo y prefiere ser destruida cuando se entera de que Marte va a invadir el lugar. Su comportamiento encaja con la actitud

romántica, pues ella sabe que de alguna forma la Grecia clásica ya dejó de ser la que era, por lo que es preferible quedarse y ser enterrada con el pasado glorioso a huir hacia un futuro incierto.

Calíope es quien más está preocupada por el destino del Parnaso ante la llegada de Marte. Ella también asume la vocería por el resto de las musas del Parnaso, debido a su temple. En principio, esta podría ser considerada como la verdadera voz lúcida del Parnaso. El decaimiento del Parnaso es lo que entristece a Calíope, por tal motivo, ella debe buscar nuevas fuentes de inspiración. Este personaje en especial se niega a reinventarse, pues desea mantener su lugar. Calíope, la de los cantos épicos, no desea cambiar ni el motivo de inspiración de sus cantos ni menos aún al tipo de público al que están dirigidos, pues tal cambio ella lo considera como impropio e indigno. Calíope se muestra con mayor rango en la obra por encima de Euterpe, Talía, Marte, Apolo y El Genio de la Libertad. Así mismo, se opone a dejar por completo el Parnaso. Está aferrada a él, debido a que fue en ese sitio donde desarrolló todas sus habilidades y floreció su canto. En principio, pareciera que la historia girara en torno a ese proceso de decaimiento y cambio, pero luego se le da un vuelco al tema, ya que, al final, el personaje es capaz de visualizar las bondades de trasladarse a un nuevo Parnaso. Los personajes de Euterpe, Talía, Marte, Apolo y el Genio de la Libertad son apenas un pretexto para mostrar la personalidad de Calíope y la situación de desesperación por la que ella atraviesa.

Caso contrario sucede con Euterpe y Talía, cuyo carácter está supeditado a Calíope. Euterpe muestra además su dependencia hacia Calíope. Tan solo la aconseja, le ofrece apoyo moral y anímico. Euterpe es la diosa del canto y de la música, siempre está con una actitud festiva e incluso se muestra como aquella que levanta el ánimo de sus hermanas. Mientras que, en el caso de Talía, ella es reducida y menoscabada por la misma Calíope como una comedianta. Entre las demás figuras que aparecen, se encuentra el Genio de la Libertad, quien tiene un carácter análogo al de Calíope, pues también canta sobre acciones heroicas y, más importante aún, las inspira. Estos personajes cumplen una doble función, la primera de ellas es la de expresar la voz del prócer-escritor, como en el caso de Apolo y del

Genio de la Libertad. Ambos representan la intención del prócer-escritor, quien homenajea la Independencia y la institucionalización de la república. La segunda es la representación del universo mítico que funda la dramaturgia. Esto sitúa además a los personajes en la categoría de personajes idealizados.

El diálogo de los personajes gira en torno a las reflexiones sobre el cambio y la renovación del Estado nación. De este modo, los personajes se inspiran elevando cantos en honor a la formación de la república y del país. Esto implica la exaltación de los próceres y de sus respectivos sucesos épicos. Todo esto se hace para hacer entender cómo Colombia es en esencia el nuevo Parnaso y lo que puede llegar a ser como nación. En esa medida, todos los personajes están encaminados a cumplir ese mensaje.

En la relación dramática entre el prócer-escritor y esta obra se busca generar una estrecha cercanía con el público, desde el punto de vista temático. Hay una fuerte intención de dar un significado a procesos como la independencia y la libertad, para que queden en las emociones, en los afectos de los lectores-espectadores y en su conciencia, como un recuerdo permanente de las acciones heroicas de los próceres y de sus figuras más destacadas. En ese sentido, no se trata únicamente de la literatura universal, sino de reinventarla y de valorar los procesos sociales, culturales y artísticos que se dan en el nuevo territorio, para generar un sentimiento patriótico. Se trata de reivindicar lo criollo por encima de lo europeo. Ese es el mensaje que se intenta comunicar a los lectores-espectadores. Es en esa medida en la que se busca construir una perspectiva afectiva e ideológica con el lector-espectador. Desde ese ejercicio sensible, se estrechan los puentes entre las diferentes partes del drama. Esta obra es un homenaje a los próceres de la Independencia: Bolívar y Santander; especialmente, por el logro obtenido: la independencia de España y la formación de la República de Colombia. La recién instaurada patria se convierte en el nuevo refugio para las musas del Olimpo; corrijo, las musas de Colombia. El Parnaso fue transferido o se transfirió a las nuevas repúblicas de la libertad, en las que las musas van a retomar su ejercicio creativo, con temas dignos como los que Calíope espera volver a entonar sus cantos, ahora con Bolívar y Santander como próceres de la nueva república.

Es así como las articulaciones dramáticas de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional saltan a la vista, como la inscripción del drama en la vertiente del teatro político.

Sugamuxi. Tragedia en cinco actos²³ (1826)

La fábula de este drama de Vargas Tejada está inspirada en el incendio del templo del sol en tierras del cacique Sugamox, que vivió en el altiplano cundiboyacense. El incendio fue provocado por Gonzalo Jiménez de Quesada y por sus hombres en 1537. Así, la obra dramática intenta ser parte de un testimonio cultural, que dé cuenta del mundo indígena que fue arrasado por los conquistadores. Más importante aún, ella continúa con el legado de promoción de la cultura colombiana y con la celebración de su identidad. Como el nombre de la obra lo indica, hay una clara alusión a los pueblos originarios de América y, más aún, a aquellos que habitaron el territorio de la Nueva Granada, en el altiplano cundiboyacense. Con esta fábula, el prócer-escritor demuestra el particular interés que tiene por dar a conocer su visión acerca de los modos de dar respuesta a la representación idónea para la república.

Esta edición presenta muy pocas didascalias en los dos primeros actos, la cual es una de las características de este prócer-escritor, como pudo anotarse en el apartado anterior. Las acotaciones son en su mayoría gestuales y de movimiento, aunque también se presenta alguna de ambientación musical, a partir de la cual se aumenta el dramatismo de la obra. El escaso uso de este recurso en los primeros actos lleva a pensar en un énfasis dramático, desde lo literario, como si su propósito fuese el de recalcar las particularidades del decir, del nexo dramático afectivo de la palabra, mas no de la escenificación. Esta será la constante de Vargas Tejada como prócer-escritor, para quien el diálogo ocupa una vez más un lugar preponderante en sus creaciones, en especial, en esta.

23 Todas las citas de esta obra proceden de esta obra proceden de *Sugamuxi. Tragedia en cinco actos de Luis Vargas Tejada* (1826). La escritura y la ortografía obedecen a esta versión.

En esta obra, el lector-espectador encontrará una marcada presencia del neoclasicismo, especialmente en el modo de expresarse de los personajes de la obra. Si bien el drama versa sobre personajes indígenas, su modo de expresión no queda mimetizado de ninguna manera en la obra. Es así como se está ante la presencia de una proyección verbal o ante la imagen idealizada de dicha expresión. El registro de habla de sus personajes es muy culto, y, más importante aún, tiene formas muy logradas literariamente, que apuntan a esa función instructora del teatro, como fue pensado desde el neoclasicismo. De este modo, los lectores-espectadores experimentaron una cercanía con la invocación de esos modos del decir de la tragedia clásica. Los diálogos de la obra, por supuesto, no dejan de lado la acción dramática, incluso, informan sobre las motivaciones y los conflictos de los personajes. No obstante, su función es la de seguir afianzando la idea del indígena como un ser digno para la representación de la república y de la cultura criolla neogranadina. Por eso, el mayor énfasis va a recaer en la defensa del templo del sol, ante la llegada de los conquistadores. Pese a esto, el prócer-escritor intenta que su ficción dramática no se vea representada completamente como un producto de la imaginación o de una reproducción hipotética y, por esto, trae a colación algunos conflictos internos entre el propio grupo indígena, como lo es el ascenso de Sugamuxi a sacerdote y el amor imposible entre Atalmin y Corima. Con esto, envía un mensaje contundente a los lectores-espectadores. La construcción de esta acción dramática permite mostrar la *hibris* del héroe trágico en Sugamuxi, cuyo propósito en la vida fue hacerse sacerdote supremo del templo del sol, y quien hará lo necesario para lograrlo, lo cual será, a su vez, su perdición.

El drama está organizado en cinco actos del siguiente modo: en el acto I hay tres escenas; en el acto II, siete; en el acto III, catorce; en el acto IV, cinco, y en el acto V, seis. Los cinco actos estructuran la fábula del siguiente modo: la intensificación, que corresponde a la aparición de Atalmin y Corima, y el incumplimiento de las normas rituales de la cultura muisca por el amor de los jóvenes; la declinación empieza por el intercambio del lugar de los enamorados, quienes buscan cuidarse mutuamente y, más importante aún, demostrar cuán grande es el amor por la patria en comparación con el amor romántico. Por

último, se encuentra el desenlace con la avanzada del ejército español y la derrota del pueblo muisca, por faltar a sus rituales, lo que culmina con la muerte de los personajes.

Con esta forma y con esta temática, Vargas Tejada reitera su predilección por el tema trágico, pero en esta ocasión por aquellos elementos que le permiten emular a la tragedia griega, pues el documento no solo está sustentado dentro de la estructura aristotélica de la tragedia, con su unidad de acción (la defensa del tiempo del sol), su unidad de lugar (el templo del sol en Sogamoso) y su unidad de tiempo (en agosto de 1537); sino que también tiene algunos elementos que le permiten reafirmar esta emulación, como el canto coral y la reproducción de la estructura trágica de la obra con sus héroes trágicos, en este caso Sugamuxi, Atalmin y Corima, quienes intentan oponerse al cumplimiento del rito de sacrificio muisca antes de ir a la guerra. Sin embargo, como si el oráculo lo hubiese dispuesto, la relación consanguínea padre e hijo será revelada hasta el final del drama, cuando ya el daño está hecho, lo que derivará en la persecución de los amantes. El conflicto de la obra se origina en el orgullo de Sugamuxi, cuyo propósito en la vida es alcanzar el mayor rango entre los sacerdotes muisca, meta que lo ciega hasta el punto de que abandona a su esposa e hijo. Este es el proceso que desencadena las situaciones dramáticas de la obra, ambas de carácter ausente o que son apenas aludidas, como la historia de Teleuta (madre de Atalmin) y de Sugamuxi y la historia de amor entre Atalmin y Corima. La obra está basada en esa situación dramática y desde ahí se proyecta hacia los cinco actos y se adentra en procesos cada vez más trágicos, hasta llegar a la mayor meta del esquema griego: la sanación lograda por Sugamuxi, después de la desolación ocasionada por la pérdida de su hijo. Ese es un drama trágico de tipo esencialista, pues lo que está ofreciendo Vargas Tejada a sus lectores-espectadores son caracteres conflictuados entre las pasiones de los personajes y el “deber ser”. Al final, el desviarse del deber ser o intentar salirse del camino es lo que provoca el drama trágico. Los personajes llevan el mayor peso de esta historia. Son sus motivaciones y su compromiso con la patria lo que más se destaca de sus caracteres.

Las características del diálogo son la ausencia de la rima y un tono libre del verso. Esta es una de esas pocas veces que logra caracterizar a la obra de este modo, pues sus obras tienden más a acoger estrictamente las propuestas artísticas de los movimientos formales. Sin embargo, eso no es razón para que este diálogo diferencial no cumpla su función caracterizadora del personaje. Es así como Vargas Tejada una vez más apuesta por la construcción de los personajes como figuras emblemáticas del drama, una constante para la poética del periodo.

Como buen drama trágico clásico, debe haber una remisión al pasado que contenga una verdad escénica que determine el carácter de los personajes y la acción dramática de la historia. En este caso, son los tiempos enunciados (tiempos ausentes) los que determinan las dos historias de Sugamuxi y su voluntad de ser un gran sacerdote muisca. Este es un tiempo que, como se dijo, está siendo narrado.

Precisamente, el tiempo dramático busca reconstruir el periodo de la invasión y el asalto de los conquistadores del territorio prehispánico de la Nueva Granada, en especial, del altiplano cundiboyacense. La representación de la obra está basada justo en el instante de la toma al templo del sol de los muisca por los conquistadores, toma que, como era de esperarse, dista mucho del relato histórico. No obstante, esa ficción ofrecida por Vargas Tejada es la base de la *acción dramática* en torno a la caída del impero muisca, ocurrida en el año de 1537, un año antes de la fundación de Bogotá. En este caso, se destaca este evento como el fin del periodo prehispánico, un hecho que se soporta con expresiones tales como “los invasores que se hacen llamar españoles”. El desarrollo del drama es inmediato de la representación, empieza de un modo paralelo y poco a poco las dos situaciones dramáticas que se presentan se juntan en una misma línea. Posterior a ese punto, la obra se vuelve lineal. Pese a esto, el lector-espectador está ante la presencia de una estructura ordenada, pero separada y unida en la mitad de la historia, lo que le permite seguir la secuencia de los acontecimientos.

La distancia entre el tiempo de la lectura-representación y el tiempo del espectador (historia representada) permite abrir un espacio

hacia otros modos de acercarse a un tiempo del que poco o nada se sabe. Vargas Tejada logra idealizar una época de un modo distinto al que realmente ocurrió. De ahí que temporalmente se dé en el drama una configuración de múltiples tiempos entre el recuerdo, la historia y el tiempo dramático. Igualmente, Vargas Tejada escribe sin duda un drama histórico al estilo americano, es decir, sin muchos referentes reales, pues se instala en la mimetización de un imaginario cultural. Él asume el estado de civilización de esta cultura, a partir del imaginario que han difundido los criollos neogranadinos sobre los hechos históricos. Ese es, en este sentido, un tiempo imaginario. Este hecho tiene mucho significado para el periodo, ya que se dio en una época en la que se adelantó una campaña para promover los símbolos americanos. Esta obra resulta propicia para consolidar estos espacios de lucha y de construcción. Es más, evita caer en clichés acerca de la imagen positiva de la cultura indígena, sobre todo en aquellos que siguen presentándose como verdades absolutas, lo que le permite a Vargas Tejada humanizar la representación de dichos grupos.

La obra se caracteriza por la predilección del espacio fijo; todo ocurre en el interior del templo del sol, aunque en diferentes ambientes del lugar (en las afueras, en alguna sala, en el altar); de este modo, todo el espacio entra o está en ese solo sitio fijo, con unas variaciones mínimas o con precisiones, lo que permite la unidad de lugar, al estilo aristotélico. No obstante, el prócer-escritor establece un distanciamiento, entre diferentes planos. En este caso, no se está involucrando o no se está compartiendo el mismo espacio en común. El espacio de la representación no coincide con el espacio del espectador, de hecho, se logra deducir que este espacio es el del altiplano cundiboyacense, valle de Sogamoso. Sin embargo, Vargas Tejada apela a una proximidad con la ascendencia de la cultura muisca y con sus tierras, como un modo de unificar esas aproximaciones. De alguna forma, este espacio también alude a otro lugar distinto. La obra marca desde el principio unos pocos espacios que no están explícitos con didascalias, sino que se mencionan en los diálogos; son ellos los que dicen en dónde están situados los personajes y hacia dónde van. Este ha sido por años uno de esos lugares de la literatura colombiana y del patrimonio nacional que ha sido nombrado en exceso, pero poco estudiado.

El reparto de esta obra está construido de forma binaria. Está la generación de adultos, que de paso hacen parte del grupo de los líderes, como Sugamuxi y Tundama, uno sacerdote y otro guerrero, quien comanda las tropas. A ellos le siguen como personajes secundarios Atalmin y Corima, quienes comportan la segunda situación dramática. Esta dupla, como se dijo anteriormente, funda dos situaciones dramáticas diferentes. Los personajes van desarrollando cada una de estas acciones de forma intercalada hasta que en la mitad del drama empiezan a converger todas las historias en una sola y se relacionan todos los personajes. Los cuatro son personajes dramáticos totalmente presentes en la obra, al igual que otros personajes como Oroande y Tenaure. Sobresalen también en este elenco los personajes colectivos, como los soldados, los sacerdotes, las sacerdotisas y el pueblo. Los colectivos también realzan el sentido trágico del drama. Es más, ellos permiten estructurar ese sentido trágico del texto, según lo plantea Goldmann (1968). Ese carácter de no consenso, de distanciamiento o de no unidad va a consolidar el sentido trágico. Es más, en las obras aparecen dos personajes absolutamente ausentes, como la mamá de Atalmin, quien es presentada como un obstáculo que impide que Sugamuxi no alcance el máximo grado del sacerdocio, y el colectivo de dioses, que es el más importante de estos personajes y es al que siempre se hace alusión cuando se habla de asuntos de la invasión. Esto resalta esta idea de estar en un distanciamiento con los dioses del cielo. Solo estos caracteres colectivos son fijos, mientras que los personajes esenciales se presentan como variables, por lo que demuestran la existencia de más de una fase a lo largo del drama. Vemos así personajes con un alto cambio y grado de humanidad, pues se debaten entre hacer el bien o dejarse llevar por sus pasiones (por amor, por un ideal, etcétera).

Sugamuxi quiere ser líder, Atalmin y Corima desean unirse; todos se ven obligados a sacrificar algo, lo que los lleva a cuestionarse; todos se ven expuestos en diferentes facetas. Por esta razón, esta es una de las obras en las que los personajes cumplen diferentes funciones; es más, podría afirmarse que cumplen con casi todas las funciones del drama, como ser personajes-portavoz, cuando Corina tiene unos momentos para hablar de la patria; personajes genéricos, cuando

Corima y Atalmin expresan sus emociones y sus luchas dan la impresión de construirse como contrarios. Algunos de ellos cumplen la función de ser personajes públicos, como las participaciones corales y, por supuesto, las participaciones genéricas. Esta obra cuenta con la mayor variedad de personajes. En ese sentido, pesa mucho esta categoría, en tanto sobre ella se construye el peso de la obra. No hay una acción que sea más fuerte que esta. Son los estilos de los personajes los que le otorgan el grado de coherencia a la obra dramática.

Justamente es la variedad de personajes y sus funciones la que suscita varias acciones dramáticas basadas en un doble sacrificio. El primero es el de Atalmin y Corima, quienes son enamorados furtivos, porque Atalmin se ofreció en sacrificio a la patria. El sacrificio es parte de un rito religioso que se realiza para obtener el favor de los dioses. Sugamuxi, sacerdote y padre de Atalmin, y Tundama, ministro y padre de Corima, están en una encrucijada, deben tomar la decisión de llevar a cabo la ceremonia religiosa, ante la inminente invasión del ejército español. Los sentimientos paternos invaden a Tundama, quien es constantemente interpelado por Sugamuxi, por su falta de cordura en esta difícil situación. Es Tundama ahora quien le dice a Sugamuxi que debe tomar la decisión más conveniente para el pueblo. A Corima, el amor la convierte en un ser lúcido, como ocurrió con su padre y Sugamuxi (Vargas Tejada, 1826, p. 195). Sugamuxi se une a Tenaurea como guerrero, despojándose de su corona de sacerdote supremo. En el fondo, antes que las disputas políticas que tuvieron entre sí, está el sentimiento mutuo por el rechazo al imperio español y a todo soberano. El *teatro político* otorga elementos temáticos y estructurales a los dramas del periodo y los reviste de un carácter patriótico, desde el que se defienden los intereses de la república. Principalmente, los subtextos de los dramas aluden a la necesidad de conciliar, de aunar esfuerzos para contrarrestar las diferencias ideológicas y encaminarse hacia un mismo objetivo como es la consolidación de los principios del pueblo granadino y su república. Por su puesto, con este mensaje establecido en el texto está la respuesta y contribución del prócer escritor a la representación de la identidad de la república como de la tan anhelada unidad política e integración territorial. Y es que la propuesta de esta obra está encaminada hacia la

construcción de imaginarios sociales y culturales, por eso estos dramas están más vinculados con los imaginarios del pensamiento criollo.

Desde la categoría de *visión* debemos resaltar asuntos importantes, tales como la distancia que hay entre el público y el drama. Vargas Tejada hace parte de ese grupo de próceres-escritores, cuyo propósito fue generar una simbología de la época prehispánica y de su presente. Esto es lo que justifica este tema. El lector-espectador puede que no se sienta estrechamente relacionado con el tema indígena, no obstante, sí con los valores que está difundiendo el prócer-escritor. Para muchos de ellos resultaba desconocido y hasta absolutamente distante el periodo prehispánico. Sin embargo, parece ser que el propósito de Vargas Tejada era tan solo el de hacer un cálculo para plantear una ubicación histórico-contextual desde lo humano, mas no llevar a cabo un levantamiento histórico del hecho. Los lectores-espectadores están recibiendo una lección de moral, no de historia. Esto hace que se intente construir una especie de cercanía, que suscite la construcción de sentimientos patrióticos. Los espectadores pueden incluso llegar a confundir ambas temáticas en una sola, por esa razón, se puede volver difícil esa distancia interpretativa y comunicativa. Sobre este último punto, Vargas Tejada tiene como propósito realizar una exaltación del mundo prehispánico para resemantizarlo.

Desde el punto de vista de la perspectiva sensorial, Vargas Tejada intenta calar en las emociones de los lectores-espectadores, mediante la situación dramática y el conflicto de los personajes (relaciones imposibles entre padres e hijos, entre amantes y, por supuesto, entre líderes), para conmover a los lectores-espectadores; aún más, sabiendo que la obra puede emular los dramas clásicos ingleses y franceses, al mejor estilo de *Romeo y Julieta*, con un amor imposible y una patria además destruida. El propósito de esto es generar una aproximación afectiva con el tema político, que es común en Vargas Tejada, desde la que se intenta materializar y reforzar este ideal de república que está en marcha. La obra hace constante hincapié en esa construcción, sobre todo, en la idea del concepto de *patria* como una meta que está por encima de cualquier objetivo individual; la patria tiene un valor similar al de Dios. Con este mensaje, que es discutido en algunos apartes de la obra por ciertos personajes (cuestionados), se funda la

obra *Sugamuxi*. De algún modo, el personaje central, como todos los demás personajes, es castigado por superponer sus deseos personales por encima del bien común y sobre todo del bien de la patria. Sobre ese precepto se establece una cercanía afectiva y, sin duda, llama mucho la atención el drama entre padre e hijo y entre amantes.

El tema de la patria se convierte en la perspectiva ideológica de la obra. Sin duda, hay una dicotomía, pues para esa época, que contó con varias crisis, no había una difusión amplia de la idea de patria, por lo menos no como lo disponen los textos literarios. La idea de la República de Colombia es una realidad más en la escritura política y artística que en la propia realidad.

Catón en Útica²⁴ (1826)

Este es un monólogo de Vargas Tejada que está inspirado en la representación del discurso de Marco Porcio Catón (95 a. C.—46 a. C.), mejor conocido como Catón de Útica o Catón el Joven, en contra de Cayo Julio César, quien era el gobernador de Roma. El discurso fue pronunciado en la rostra en el año 62 a. C., y su postura abiertamente detractora del gobernador y de la forma de gobierno del triunvirato lo llevó a ser perseguido y encarcelado. El hostigamiento político, más el triunfo de Julio César, lo precipitaría al suicidio mucho tiempo después. El monólogo gira en torno a esa denuncia pública de Catón ante el senado romano, para frenar la arremetida del político en contra del imperio romano, para ponerlo en evidencia y, a su vez, para concientizar al pueblo sobre sus verdaderas intenciones. En términos generales, el drama hace totalmente lo opuesto a una loa, pues buscaba exponer al escarnio público la conducta deshonrosa de una persona ilustre y un suceso adverso. Asimismo, en lo que respecta a la obra de Vargas Tejada, este drama marca un antes y un después en la postura política del santafereño, pues se distancia de los temas de la exaltación de la república y pasa a emprender su defensa. De ahí su relación con el *teatro político*. La crítica al gobernante deviene en una forma de proteger el proyecto de Estado nación y, con ella,

24 Todas las citas de esta obra proceden de *Catón en Útica* (1826) de Luis Vargas Tejada. La escritura y la ortografía obedecen a esta versión.

la continuidad a la construcción de la unidad política e integración territorial neogranadina.

Es importante agregar un dato adicional acerca de la fábula del drama. Esta está inspirada en la primera parte de la ópera homónima de Metastasio (1698-1782) *Catone in Útica* (1728). Esta obra ha sido catalogada en el subgénero de la *ópera seria*, una tendencia barroca, cuya definición sencilla sería la de drama con acompañamiento musical. Igualmente, las pruebas indican que este documento tiene una doble función: una inicial de carácter esencial netamente lírico, que es la función que inspiró seguramente su creación, y una segunda, para conmemorar las fiestas nacionales de la Mesa, en diciembre de 1826. De acuerdo con Gómez Restrepo, *Catón en Útica* es “el mejor romance endecasílabo de los muchos que en esa época se escribieron” (Gómez Restrepo, 1947, p. 288). Esto se debe al modo en el que Vargas Tejada asume su drama. En esta obra, la acción dramática es de carácter existencialista, el personaje se considera a sí mismo un Catón de la situación política que lo insatisface. Es obvio que, en el tema, Vargas Tejada hace un llamado al neoclasicismo muy evidente, por aquello de que trae a colación el mundo clásico.

Catón en Útica entra en la categoría de *monólogo lírico*, de acuerdo con la clasificación propuesta por Pavis (1998, p. 298), en su diccionario sobre el teatro. Aunque, por su forma de interpelar al público, este drama es en esencia un soliloquio. Otra característica de esta pieza unipersonal es su lenguaje elevado, solemne y compuesto por recursos poéticos, como símiles y epítetos. El uso de esta última figura literaria es determinante en toda la obra, en especial, por su función en la construcción de una representación antagónica de Julio César, quién es descrito con términos como “déspota”, “tirano”, “vencedor”, “ambicioso infatigable”, “César impostor”, “monarca”, “soberbio Julio”, entre otros; estos epítetos son usados para señalar el doble carácter del personaje. Igualmente, usará diferentes expresiones para referirse a sus acciones, como “un hombre solo usurpa el fruto de tantos sacrificios y victorias”, “con falsa virtud al orbe engaña / y crímenes ocultos eslabona”, “esplendor falaz y pasajero”. Y también los usa para caracterizar al pueblo romano como “Pueblo vil”, “ilusos”, “débiles romanos”, para acentuar su carácter sumiso.

Sin embargo, el verdadero lirismo del drama recae en el uso de la alegoría como una figura de pensamiento. En este recurso literario está el peso del significado, como la belleza del monólogo, pues el prócer-escritor parte de una situación de su presente, para vincularla con un hecho histórico. En principio, lo hace para crear arte y, finalmente, para tratar un tema delicado con respecto al gobierno de la república. En este caso, el tema del monólogo es tan solo una excusa para indagar y denunciar sobre las situaciones políticas de aquellos primeros años de gobierno y es un modo de tratar el tema de una forma indirecta, ya que, en principio, su objetivo es enseñar-aprender sobre historia, en especial, la del periodo antiguo, que sigue siendo la base de la comprensión de los fenómenos culturales de los periodos posteriores. Sin embargo, después la usa para criticar a sus gobernantes. En otras palabras, la denuncia de Catón es un modo de trasponer la su situación política administrativa de su presente al contexto de la república de Colombia. Esta es una forma velada de interpretar una situación histórica, que sirve para entender una situación propia y, al tiempo, para saber cómo proceder. En esa transposición, Roma es una alegoría de la república: en ella está representada Colombia y en el hombre del César, la figura de Bolívar, quien para el periodo se había proclamado presidente vitalicio y, por tal motivo, era considerado como un dictador. Es a él al que Vargas Tejada llama *tirano* y *déspota*, y al que compara con el César que traicionó a Roma. Mientras que a la patria la compara con Roma. Este prócer-escritor está en contra del *statu quo* en torno a la percepción de la figura de Julio César, lo cual supone una intención de convencer y, al mismo tiempo, de formar a su lector-espectador sobre la conducta reprochable del padre de la república.

Así mismo, el tono del monólogo tiene carácter elegíaco, un carácter de queja y lamento. En parte esto se debe al tema sobre la usurpación de la república a manos de un tirano, lo cual causa indefectiblemente una pena muy honda en el personaje. También, tal particularidad elegíaca está acentuada por la estrategia discursiva del soliloquio, en este caso, mediante la alocución. El personaje de Catón tiene claridad acerca de quiénes son sus interlocutores. Él sabe que su discurso va dirigido a los senadores del capitolio romano. Por esa razón, sus palabras tienen un tono taxativo y su discurso es directo,

incisivo y sentido. A él le duele ser testigo del despotismo de Julio César y del desacuerdo de los romanos. Por ese motivo, los somete al escarnio público, por eso recrimina su proceder. Pero esta no es una tarea fácil, pues en su voz hay un tono de congoja, pese a lo enérgico de los términos empleados. Pocos dramas del periodo reflejan con tanta claridad la fractura política del periodo.

El soliloquio está estructurado en la función apelativa del lenguaje, y, aunque no esté explícita la relación de intercambio comunicativo entre los interlocutores, es evidente la constante interpelación de Catón a los romanos. En efecto, los senadores romanos son sus interlocutores válidos. La alocución de principio a fin está dirigida hacia ellos. Catón asume su papel de senador para interpelar directamente a los romanos sobre su comportamiento sumiso ante Julio César. Los senadores romanos son a quienes Catón exhorta constantemente para que tomen conciencia de las circunstancias y de la situación del gobernante con respecto a Roma, y para que venguen la patria. Todo el soliloquio está permeado por la exposición y la argumentación. Particularidad esta que fortalece la veracidad del discurso dramático político de la obra y que refuerza el propósito de la intención comunicativa del prócer-escritor, la cual está basada en el uso de la provocación y de la demagogia como estrategias discursivas. En lo referente a la estructura, el soliloquio consta de ocho estrofas monorrimas y carece de didascalias como de cualquier instrucción dramática.

Desde la categoría del tiempo, *Catón en Útica* es la representación de uno de los momentos decisivos en las disputas políticas entre Catón y Julio César. Ese momento recrudeció las relaciones en el interior del senado romano, al punto que dejó al descubierto el carácter determinado e incorrupto de Catón, quien buscaba hacer valer las leyes de la república y aplicarlas a los propios gobernantes. Y, aunque la escenificación del soliloquio de Catón se focaliza en el instante mismo de su intervención ante el senado, él evalúa y condena la conducta y las acciones del gobernante romano, mas no las desavenencias políticas pasadas. En ese sentido, el tiempo de la fábula emula a las posibilidades de la escenificación. El soliloquio consta de ciento noventa y dos (192) versos, por esta razón, es posible pensar en una mimetización del tiempo o en un intento del prócer-escritor

por emular la duración del discurso mediante la representación. Es así como el tiempo de la dramatización y el tiempo de la fábula configuran un solo tiempo, a partir de un suceso del pasado. Vargas Tejada recurre a lo acontecido en el siglo I a. C., y lo usa para apelar a una conciencia del presente. Sin embargo, el lector-espectador recibe los hechos como si se los estuvieran contando en ese instante y toma un recuento de los agravios hechos por Julio César como si fuese una noticia reciente. Por lo tanto, la sensación que se obtiene es la de una conversación en medio de una plaza pública, en la que el lector-espectador es tan solo otro concurrente que se entera de lo que un voceador interesado le está contando, el cual es un suceso muy común a lo que está sucediendo. Por supuesto, hay una condensación del tiempo del discurso, mediante la elección de tres temas o perspectivas: la conducta de Julio César; la conducta del pueblo, representada por los senadores romanos, y, por último y más importante aún, la visión de Catón sobre los hechos.

Es así como el tiempo de la representación, ese que no condensa el pasado, interactúa con el lector-espectador, y consigo mismo. Es más, ese tiempo justifica las razones del actuar de Catón, de su suicidio público, y es aquel desde el cual se intentan establecer relaciones con ese presente en crisis, desde una perspectiva militante. Ese tiempo con el lector-espectador no dura más que unos cuantos minutos de reflexión en voz alta, pero ese tiempo breve sirve de punto de partida para el segundo tiempo de la fábula, desde el que se remonta la historia. La fábula está sucediendo en ese mismo instante. Esto quiere decir, implícitamente, que el lector-espectador al que está dirigida la obra la conoce de principio a fin; sin embargo, la exposición de Catón, más que una rememoración, tiene como fin hacer caer en cuenta al lector-espectador acerca de los vicios del pueblo y de su actuar subyugado y permisible.

En ese mismo sentido, no hay marcas históricas que refieran al pasado más allá de los nombres de los personajes y de los lugares donde los hechos suceden (Roma). En esta exposición del asunto, el tiempo tiene otra característica y es el manejo de la elipsis, recurso utilizado para enumerar las conductas más reprochables de Julio César: la usurpación de la libertad y de la democracia de la república.

Catón se centra exclusivamente en ese asunto y lo da a conocer a los lectores-espectadores, para ofrecerles la verdad oculta tras las acciones aparentemente bondadosas.

Todo el argumento de la obra está situado en la Roma de Julio César. El texto carece de una propuesta de disposición espacial que permita imaginar y constatar el uso de un escenario. Una vez más, insisto en la manera en la que está concebido el teatro colombiano de la época. El lector-espectador está ante la presencia de los inicios del teatro colombiano, de ahí que el valor artístico de la obra dramática recaiga en el texto escrito, por lo que, sumado a las condiciones de las guerras de independencia, las representaciones apenas empezaban a formalizar los espacios culturales. En muchas ocasiones, estas tenían lugar en los patios de los colegios, en las salas de las casas, en las plazas públicas, los cuales siguieron siendo utilizados por mucho tiempo como espacios improvisados para la representación. Es así como puede explicarse que la intención de este soliloquio sea la de transmitir un mensaje específico sobre una situación, más que la construcción de los espacios y de los escenarios. Así, no hay sugerencias ni indicaciones de construcción de escenarios, ni cuadros, más allá de los referentes descritos por Catón. Estos son, a saber, Roma, Útica, la patria y el capitolio.

El texto se centra en otras particularidades, como la actitud anímica del personaje, a la que se considera preponderante; por esta razón, los espacios y la escenografía pasan al plano de la mención sinonímica y relacional. El espacio en la obra, en ese sentido, es el lugar de enunciación, el punto desde el cual se emite el monólogo. Catón les está hablando a los senadores desde su lugar en el senado (la *rostra*). Con esto, su discurso político tiene absoluta solidez y sentido, debido al valor y al carácter que este lugar tiene para él. Lo que también está en concordancia con el personaje, con su carácter.

El rasgo más sobresaliente de Catón como personaje del drama es su determinación, pues él se presenta como la voz de la consciencia del pueblo y tiene intachables valores morales y políticos, los cuales contrastan con la imagen del César. Él es el portavoz del prócer-escritor. Así mismo, por sus palabras podemos deducir que es un per-

sonaje suspicaz, agudo en sus críticas y en el análisis de la situación, lo que también se corresponde con el hecho histórico. Catón es un personaje con temple que no teme decir la verdad, ni lo que siente, y que siempre está desafiando la ley del César: sus palabras son su deber y su condena. Él representa a todos aquellos compatriotas interesados en darle un giro democrático a la república. Esto lo lleva a conectarse con esa función de ser la voz del pueblo o de la democracia. Sin embargo, criticar y señalar la ineficacia del gobierno en un esfuerzo por defender a Roma y la causa republicana puede ser vista como una osadía, ya que Catón sabe cómo son percibidas sus palabras ante los romanos, y es consciente de que no cuenta con la aprobación de todos los ciudadanos, por lo que él puede estar convirtiéndose en el enemigo de la república. No obstante, sigue adelante, porque por encima de todo está su compromiso con la libertad de la república. En esa osadía reside su conexión con los personajes trágicos, en especial en esa terquedad por validar su verdad ante Dios y las leyes del hombre.

Ahora bien, en cuanto a su final, él sabe cuán condenado está, es decir, sabe que va a ser juzgado y castigado. Es un suicidio político el que está adelantando el personaje del soliloquio, similar al que tuvo el personaje histórico.

Esta obra está situada en la consciencia del personaje, es decir que gira en torno al carácter y a la conducta de los personajes, en este caso no solo desde la voz enunciante, sino también desde su contrapartida. Este es uno de los valores más altos que hay que destacar de este soliloquio: el modo en el que se construye al personaje antagónico. Catón, mediante su discurso, elabora un personaje complejo, con un equilibrio de valores y de conductas, que hace difícil llegar a una conclusión sobre quién es realmente Julio César. En ese sentido, él trasciende su función como enunciador, pues, aunque desde su perspectiva él sea un tirano, no niega que para el resto del pueblo su proceder es idóneo.

En cuanto al César, como contrapartida de Catón, de él tenemos la mayor caracterización. Este es el personaje que inspira el drama y sobre el cual gira toda la alocución. Él es el tema y el objeto dramático. Este

César ausente y presente, a través de las palabras, es motivo de la furia y del dolor de Catón. Y en esa ausencia-presencia del personaje surge un juego de tensiones antagónicas, que le dan sentido a la representación. Como personaje opositor, él es un antagonista por excelencia.

El soliloquio tiene la función de exhortar al público a la insurrección y a defender a la patria del tirano y déspota César. Este escrito está dedicado al pueblo y a su actuar subyugado. Para persuadir al lector-espectador de dejar de adoptar esa actitud sumisa, Catón siempre está interpelándolo al lector-espectador para que tome acciones en contra del dictador o bien para que tome conciencia de sus propios proceder como pueblo, por lo que siempre le está recordando lo sumiso que es ante el tirano. Además, le advierte cómo su permisibilidad está corroyendo a la república. Es más, Catón siente que el lector-espectador está echando por la borda la utopía por la que tanto ha luchado. En ese sentido, la conducta de Julio César pasa a un segundo plano y Catón se concentra en la exhortación del público para impulsarlo a la insurrección, a defender a la patria del tirano y déspota de César y a construir una república verdadera. Por todo esto, *Catón en Útica* es un alegato a la libertad de consciencia de un pueblo.

Desde el inicio de la obra, Catón entabla un vínculo con su lector-espectador. Él siempre lo está interpelando, para que tome acciones en favor de la patria y en contra del dictador, y, en términos sencillos, para que tome conciencia de su proceder. Él intenta liberarlo de la gratitud, que lo mantiene esclavo del dictador. Los romanos están agradecidos con Julio César por las acciones que emprendió para liberar a Roma, pero ahora es él quien la esclaviza. La intención del prócer-escritor con esta obra es la de generar una conciencia participativa con su público. Es más, al ser la obra una alocución en el senado, el personaje trata al público como alguien que tiene sus mismas vestiduras, es decir, lo trata como a su igual, como seres con una voz y con un poder de decisión, ante la república. En ese sentido, la obra trata explícitamente el tema del deber ser ciudadano o del patriotismo, y lo hace de forma explícita, a partir de la alocución al senado, que no es otra cosa que la invitación a la unión y los acuerdos políticos para hacer frente al Cesar. Como se dijo antes, este drama

es directo en su mensaje político. Por lo que no es necesario reiterar el modo como su fábula se vincula con la pregunta de investigación.

Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos²⁵ (1827)

Siete años después de la escritura de su primer drama, Fernández Madrid publica *Guatimoc o Guatimocin: tragedia en cinco actos*. Este drama versa sobre el asalto del pueblo de Anáhuac por los conquistadores. Este es uno de esos dramas en los que se rescata y homenaja a las culturas prehispánicas de América, para exaltar sus valores, y ahí reside su relación con el *teatro político* como la dramatización del discurso de unidad nacional (unidad política e integración territorial neogranadina). Una vez más, el drama lleva nuevamente el nombre del protagonista y el de la estructura de la obra, lo que termina por constatar que este tipo de nominalizaciones era un recurso muy común en los dramas de la época. En este caso, se está dramatizando el hecho conocido como *la noche triste*. Fernández Madrid da a entender que Moctezuma fue asesinado por los conquistadores, y que ahora es Guatimoc, su yerno, el responsable de defender la ciudad, con lo cual se obtiene otra visión de la historia de la Conquista.

El texto está encabezado por una dedicatoria a Simón Bolívar: “Al inmortal Bolívar. Libertador de Colombia, Perú y Bolivia, dedica respetuosamente esta tragedia. El autor”. Una dedicatoria que, además de indicar un compromiso político, busca congraciarse con el gobernante. El asunto resulta de suma importancia, pues para ese periodo este tipo de dedicatorias también supone el respaldo político del prócer-escritor y la exposición abierta de una relación política y amistosa de años con el gobernante, como quedará evidenciado más adelante.

Como ya es habitual, el drama pone mayor énfasis en la palabra, más que en el modo de llevar a cabo la interpretación de la obra, ya que cuenta con un total de quince (15) anotaciones, y la mayoría de ellas son de gestos, movimientos y entonación. El drama ofrece las

25 Todas las citas de esta obra proceden de *Guatimoc ó Guatimocin, tragedia en cinco actos* de José Fernández Madrid (1827b).

indicaciones mínimas sobre la representación que se debe realizar. Con respecto a los diálogos, el texto presenta no solo el uso de un lenguaje culto, como es costumbre en las piezas teatrales del periodo, sino que las basa en la versificación neoclásica rimada y sonora, un recurso que transgrede el uso cotidiano del lenguaje y que, a la vez, resulta útil para el proceso nemotécnico de los actores en la escena. El uso de este tipo de verso rimado demuestra el manejo del prócer-escritor de las formas literarias, como también su intento por amarrar a sus personajes a un estado homogéneo de la lengua. Su uso también lleva a pensar en una dramatización concebida para la comprensión de los lectores-espectadores en general. En varias de sus apartes hay largos diálogos sobre los intereses materiales de los conquistadores y los métodos antihumanos que usan para alcanzar su cometido. Así, se intenta mostrar toda la falta de escrúpulos de dicha cultura, con el fin de establecer una caracterización clara como enemigos de los nativos americanos.

Las acotaciones son en su mayoría de carácter operativas (acción), pues marcan la entrada y la salida de los personajes. Ellas son instrucciones muy precisas que permiten demostrar cuánto conocimiento del lenguaje teatral posee el prócer-escritor. Las didascalias con que cuenta la obra sirven para diferenciar los escenarios y para caracterizar algunos personajes en sus acciones. En este drama, es evidente la evolución y el cambio del esquema del drama español, al inglés y al francés, con la elección de un número mayor de actos: cinco en total. El documento también tiene una forma cerrada. El diálogo es protagonista y desde él se busca generar la acción dramática de la obra. En ese orden de ideas, los diálogos tienen una función caracterizadora; son los lectores-espectadores quienes tienen la responsabilidad de indagar en las caracterizaciones de los actores y de los personajes. En relación con los personajes de Cortés y de Guatimoc, al igual que de los indígenas y de los castellanos, el prócer-escritor los escribe para que expongan su carácter entre sí. En realidad, la mayor característica de la obra es su dramatismo intensificado, y su carácter de acción dramática.

Los diálogos ofrecen una caracterización de cada personaje, y lo más importante es que también se utilizan para contextualizar la historia. El drama está escrito en verso rimado, casi como un gran

poema, en el que se puede entender y percibir de entrada el lenguaje poético como la poetización de una situación histórica de magnitudes atroces, como fue la conquista de México. Los diálogos son muy rítmicos y están dados también en términos retóricos y solemnes, para intentar emular a cualquier obra trágica. Al respecto, el prócer-escritor insiste en la materialización de ciertos elementos de la tragedia, como las múltiples plegarias que los personajes principales hacen a sus dioses, las cuales se quedan sin respuestas, lo que los insta en la más absoluta soledad, pues están confinados en sí mismos, ante la situación que viven. Tal incomunicación entre el héroe, el Dios y el pueblo le otorga al drama una apariencia trágica (Goldmann, 1968). Si la característica anterior se reafirma con el hecho de que el personaje de los consejeros hace las veces del coro de las tragedias griegas, de ahí se entiende la pertinencia de alguna de sus intervenciones a modo de plegaria o suplica a los dioses supremo. Tales participaciones estaban destinadas a aportar información a la trama.

El drama está compuesto por cinco actos del siguiente modo: el primer acto tiene seis escenas; el acto segundo, cuatro escenas; el acto tercero, catorce escenas; el acto cuarto, seis escenas, y el acto quinto, nueve escenas. El documento está construido de acuerdo con la forma aristotélica, con todas sus unidades de tiempo, lugar, etcétera. La obra está estructurada en inicio (el sitio de Guatimoc y su familia), nudo (la decisión dramática que debe tomar Guatimoc, si entregarse o no a Cortés para salvar a su familia) y el final (muerte de Guatimoc).

En lo que respecta a la ficción dramática, la obra de Fernández Madrid está fundada en una sola *situación dramática*, que corresponde a la codicia del oro de Moctezuma. La obra en sí misma explora las distintas pasiones de los seres humanos, situados en el contexto de la Conquista, por lo que la codicia por el oro y el resguardo de la tierra y de la cultura son los conflictos destacados del drama. El prócer-escritor está situado en la idea de la visión de la historia negra de la Conquista. Por tal motivo, es muy común evidenciar dos posturas claramente definidas en la obra: los indígenas y mestizos son representados como los buenos de la historia y los conquistadores, como los malos. En este caso, dicho maniqueísmo es más marcado que en su primer drama, *Átala*, al punto de que es más fácil percibirlos como estereotipos. La

jerarquía de las acciones de la obra está dada desde la captura, la tortura y el posterior exterminio de la familia real. Cada una de estas escenas está dada para concluir con una acción dramática, en un clímax.

La unidad de acción está sentada en las últimas horas de Guatimoc, de su hijo, de su esposa y de su más leal servidor, quienes mueren a manos del ejército español. La única excepción es la esposa de Guatimoc, Tepoczina, quien decide envenenarse, tema recurrente en la dramaturgia de Fernández Madrid. En la unidad de acción, suelen presentarse unos temas reiterativos planteados por el prócer-escritor, quien una vez más decide enfocarse en la dramatización de las últimas horas de sus héroes. Esta vez, también decide ser más incisivo en su representación de los españoles, mostrándolos ya no como cristianos, sino como conquistadores, como invasores sin escrúpulos y sin respeto alguno por las vidas de las culturas amerindias. Representación que por supuesto reafirma mucho más el estereotipo que presenta a los españoles como villanos y a los indígenas como víctimas.

Los personajes que se encuentran estructurados son la nobleza indígena y los militares españoles. Esta vez, el discurso de los primeros revela una suerte de coherencia de principio a fin, es decir, la obra está construida con personajes muy determinados, que se asumen como inquebrantables, obstinados en su empresa y, especialmente, incapaces de reconocer su derrota, aunque todos a su alrededor se la estén haciendo ver. Este es otro carácter fuertemente dramático. Ha de anotarse que, tanto de un lado como del otro, el prócer-escritor echa mano de personajes tipos, sacados no de la literatura, sino de la historia, y, más que proponerlos como un ahondamiento de caracteres, se ciñe al lado negativo o al arquetipo del villano conquistador, en el caso de Cortes, ávido de riquezas, y al coraje y la valentía en el caso de Guatimoc. Ambos son personajes creados bajo los arquetipos del bueno y del malo. Es evidente que la intención del autor es la reivindicación de los símbolos del indigenismo, y, esta vez, el tema intenta situarse en los valores del ser y en su entereza al intentar salvar a su familia y su pueblo, antes de sucumbir a la esclavitud, es decir, se presenta como un tema universal. El desarrollo del conflicto sucede al carácter del héroe. Indiscutiblemente, el héroe Guatimocín toma la única salida posible, que es la de mantenerse firme.

La obra muestra una posible visión de la historia que busca dar una explicación a la esencia honorable de las culturas esenciales de América y a la condición despótica de los ibéricos. Esto se da en el contexto de la negociación de Cortes con Guatimoc por el oro y la riqueza azteca. Por supuesto, esta es una versión sesgada de la Conquista, en la que prevalece el punto de vista de los criollos neogranadinos, pero queda faltando el elemento humano. Esa pasión es la que hace de todo drama una gran obra de arte. De ese modo, la obra configura el carácter de la identidad criolla que ante todo es la base de la cultura y de la sociedad republicana. El criollo es ese reflejo que le da sentido.

El relato de este drama se centra en los últimos días de la conquista de México, puntualmente en la caída de la gran ciudad de Tenochtitlán. Este evento no se menciona, sino que se alude a este tiempo mediante las referencias que ofrece la obra, como la toma y quema de la gran ciudad del pueblo Anáhuac. Por supuesto, este tiempo no es el tiempo de la representación, aunque sí está relacionado con los procesos que están viviendo los lectores-espectadores, puesto que se busca establecer una conexión con sus antepasados y de ese modo vincularlos con las raíces territoriales. Es de esa forma como el discurso de la identidad nacional (americana) como la alusión al territorio continental (integración territorial) empieza a tener sentido en el drama. Este tiempo permite la construcción de una gran analogía, pues el asalto de la ciudad está pensado en relación con la captura del gobierno de Guatimoc y con la entrega del oro.

En ese sentido, el drama consiste en la escenificación de unas pocas horas, una noche y una madrugada, en las que ocurre la destrucción del imperio. Las acciones transcurridas en ese lapso de tiempo giran en torno al proceso lento del exterminio de la cultura del pueblo de Anáhuac. La idea con la construcción de este tiempo es la de acercar a los lectores-espectadores a la experiencia de sus antepasados, como eran considerados en ese entonces, y a congraciarse con ellos. Esta es una visión más general de la cultura criolla, la cual es llevada al extremo en sus vínculos con los grandes imperios. Las transiciones entre las diferentes escenas y actos están dadas a través de la elipsis como recurso temporal; de este modo, hay una serie de sobreenten-

didados acerca de los presupuestos históricos y de las secuencias que son parte del tiempo sugerido que rompe con la cronología de las escenas. El propósito de esto es mantener la versatilidad del drama. No obstante, la falta de acciones dramáticas centradas en hechos produce un efecto contraproducente en el público, pues no aportan la tensión que se piensa producir. Los personajes en pocas ocasiones usan el recurso de la anticipación como modo de situarse ante algunos hechos de incertidumbre, por ejemplo, la escena en la que Guatimoc dio por muerta a la mujer, y viceversa, se presentaba como una anticipación de los hechos. En esta representación se condensan unos pocos minutos en los que se desarrolla la acción, la cual no supera los noventa minutos.

El significado del tiempo en la obra es de carácter valorativo, ya que el viaje al que está siendo transportado el lector-espectador tiene como único fin el encuentro con la historia pasada de los criollos, una historia no tan remota, pero que requiere de un viaje otro, para tratar de infundir los sentimientos hacia la cultura que se buscan desarrollar.

Por el carácter clásico de la obra, es posible deducir que este documento fue pensado para ser representado según la forma clásica italiana, la cual consiste en una representación con apertura frontal. Este parece ser el estilo predilecto de Fernández Madrid. El prócer-escritor propone un espacio único con diferentes ambientes, para la puesta en escena. Por esta razón, toda la acción ocurre en los alrededores y en diferentes lugares de uno de los palacios de los emperadores mexicanos.

El espacio en general de la fábula es el México hispánico, que entra en contacto con el espacio de las emociones de un lugar imaginado y representado en un teatro de Colombia. Al relacionarse estos espacios, el resultado no puede ser otro que la vivencia y la convivencia, en un lugar en el que esos antepasados “gloriosos” se resistieron y que ahora pretenden compartir con los lectores-espectadores. Así, el espacio cumple con la unidad de lugar, según lo propuesto por Aristóteles.

En cuanto a los signos del espacio, se está ante la presencia de un espacio idealizado, pues verbalmente el prócer-escritor se sale de la realidad prehispánica e hispánica para situarse de lleno en un espacio poblado por palacios, templos o pirámides, que enaltecen a

la cultura a la cual está aludiendo el autor, para asemejarla a una gran civilización.

Fernández Madrid implementa un uso muy sencillo de la escenografía, pues, para él, el espacio depende mucho de las necesidades de la escena, por esa razón, no realiza una descripción inicial de toda la escenografía, sino que, a medida que avanza, va ofreciendo los detalles requeridos para cada cuadro, como fuego, luces, etcétera. Este juego con el espacio le otorga diferentes valores y, en este caso, recurre al uso del espacio estilizado por ese modo de transformar a la cultura prehistórica de América y su entorno de manera muy sublime. Es evidente que no hay claridad acerca de cómo lucían estos lugares. No obstante, el prócer-escritor mimetiza su visión de lo que supone que era ese espacio.

En esta obra dramática, la caracterización juega un papel importante. En este caso, el juego es con el bien y el mal, o con los buenos y los malos, esta es la característica que más identifica a los personajes. El elenco es básico en esa medida, ya que se presenta a los indígenas mexicanos contra los castellanos y las personalidades que lo rigen están situados en alguno de esos dos grupos, o buenos o malos. Aunque esta es una caracterización muy simplista, los personajes se mantienen en un esquema muy plano. Su carácter es invariable y muy pocas veces presenta una dramatización contraria a lo que son en esencia. Vemos así a unos indígenas muy sufridos, y en pie de lucha, pero con facetas específicas e invariables, y lo mismo sucede con los castellanos, a los que se muestra como codiciosos y despiadados, y dispuestos a hacer lo que sea para alcanzar sus riquezas. De vez en cuando, se intenta mostrar al personaje de Cortes como alguien sensato y que reconoce el valor y la resistencia de Guatimoc, a quien considera como uno de sus más dignos adversarios, pues es un ser que lucha y que no se doblega con facilidad.

El elenco está compuesto por diez personajes, incluyendo las caracterizaciones colectivas, las cuales no son más que una construcción dual, claramente definida, que permite que el lector-espectador no se pierda y que comprenda fácilmente quién es quién en el drama, así como el mensaje que se está transmitiendo. En ese

sentido, la obra no profundiza en las caracterizaciones individuales de los personajes, los cuales mantienen un carácter fijo y son en ese mismo sentido genéricos. Los tres personajes con mayor rango son Guatimoc, Alderete y Cortés. También por esto es que son personajes idealizados y degradados, en tanto muestran una única faceta que está o por encima o por debajo de la naturaleza humana.

El personaje de Guatimoc está basado en arquetipos (personajes tipos) que no exploran su personalidad a cabalidad. Estos son referentes planos, que permiten reconocer el lugar que el pensamiento criollo decimonónico le otorga al indígena. Esta caracterización encaja con los principios de bondad (de los indígenas), que se oponen a los actos de los malos (europeos); es la invasión (conquista) contra el nativo, contra el ultraje; son los conquistadores versus los indígenas. Esta es una fórmula muy esquemática que refracta las diferencias entre los criollos y los españoles. Los lectores-espectadores ven a Guatimoc en dos actitudes anímicas: el empecinamiento ante la resistencia y la congoja ante la pérdida. Mientras que a Cortés siempre se lo muestra como alguien implacable y a Alderete como un personaje ambicioso. Esto no abre la posibilidad de explorar otras emociones ni momentos dramáticos. Además, el personaje de Guatimoc tiene una consciencia clara sobre los hechos, en especial, cuenta con un conocimiento en apariencia profundo de Cortés, el cual es muy preciso y está basado en el proceder del personaje. Este es un conocimiento que solo le puede dar la historia (Fernández Madrid, 1827b, pp. 9-10). A los mexicanos los dibuja como un pueblo honorable y temerario, pese a haber sido derrotados.

Los personajes indígenas se expresan de forma culta, muy propia del teatro neoclásico. La idea no es exponerlos de forma realista, sino muy idealizados con expresiones y modos formales, probablemente para proponerlos como paradigmas de un proceder, aunque también representan la imagen idealizada que los grupos de dirigentes criollos deseaban proyectar de los indígenas (Langebaek Rueda, 2009). Es así como la obra propende por un criollismo más amplio, no local o santafereño. Eso nos lo dice su tema general, que está inspirado en la cultura mexicana, la cual era muy venerada y admirada en la época.

Con esta obra se busca acercar a los lectores-espectadores a unas ideas de crueldad y de codicia asociadas a la Conquista, para con eso congraciarlos con la imagen de víctima y de bravía como un modo distinto de reescribir el significado de raza inferior ante la historia y la cultura popular de la república recién institucionalizada. La imagen del indígena se reivindica, y, de ese modo, se acorta la distancia histórica que se pueda experimentar con la obra. Es decir, se busca establecer una cercanía comunicativa que permita entablar una perspectiva afectiva e ideológica con el indígena y con su simbología, para resaltar el pensamiento criollo.

El nivel dramático intenta en este caso estar en función de la reescritura de la historia, porque se considera que está en un nivel metadramático, en relación con la reescritura de la historia en particular con la reinterpretación de la historia de la toma de México. El tema gira en torno a la Conquista y al modo en el que fueron sitiados los últimos guerreros de la cultura mexicana, entre ellos Guatimoc. El contexto reafirma una vez más una de las categorías más reiteradas del teatro criollo, como es la del *teatro histórico-político*, que recurre a los temas del pasado para darle una explicación al presente. El drama busca una conexión con las raíces honorables de los criollos, resaltando así una serie de valores de la cultura, como la determinación, el coraje, la valentía y el sacrificio. El interés del prócer-escritor se centra en explicar este tipo de conexiones, más que en exaltar lo racial del elemento terrígeno o indígena. El texto se inscribe en una posible visión de la historia que busca dar explicación a la esencia honorable de las culturas esenciales de América y a la condición despótica de los ibéricos. La obra configura el carácter de la identidad nacional criolla, que ante todo es la base de la patria, y el criollo es ese reflejo que le da sentido.

Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa²⁶ (1827)

Este es el segundo diálogo publicado en la década y también el más breve. Al igual que ocurre en el diálogo *Tardes masónicas de la aldea*, este escrito también es de autoría anónima, tiene una función didáctica que tiende hacia la formación política de los lectores-espectadores, se vale del subgénero dramático (el diálogo satírico-político) y usa a la prensa como mecanismo de divulgación. Si bien, el diálogo como género no fue escrito para ser representado, especialmente por su extensión, como ya se mencionó antes, este tiene la característica de la brevedad, la cual abre la posibilidad de la *virtualidad* de la obra dramática y de su posible representación.

La obra versa sobre la plática espontánea entre un maestro de obras y uno de sus obreros, en una de las calles de Santafé de Bogotá. Su conversación trata acerca de los motivos que lo obligaron a ausentarse del trabajo, tanto el día anterior como ese día, debido al debate sobre la renuncia de Bolívar como presidente, que tuvo lugar en el Senado de la república y, por último, la fecha del retorno a las labores como obrero. El tema es un referente directo de la función política del teatro de la época, como medio de difusión de las ideas y de las situaciones trascendentales del momento. Sin duda, entre todos los documentos del periodo, es el que mejor mimetiza la situación de crisis, división política y de desconcierto acerca del rumbo de la presidencia del país, a pocos años de la institucionalización de la república. Siguiendo esa lógica, el autor del drama se vale de la fábula de la incertidumbre política, para difundir un cuadro de la situación de tensión en torno al gobierno del momento, para así participar en la reflexión sobre la unidad política y, por ende, la integración territorial, desde una perspectiva opuesta. Es decir, este cuadro usado para la denuncia es una invitación a la reflexión.

El diálogo le da un giro a la estructura superficial de los textos dramáticos del periodo, por su extensión. Es, de hecho, un texto

26 Todas las citas de esta obra proceden de *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* de Anónimo (1827).

escueto, tanto en su extensión y en la precisión del tema como en los recursos artístico-literarios que utiliza. En su composición sobresalen su título, en el que se indica el subgénero al que pertenece (diálogo), y su argumento. Como es propio de esta tipología del drama, el título comporta una fachada para tratar, dentro de su estructura dialógica, los asuntos más trascendentes del momento, para instruir al “pueblo” o a los lectores. El propósito de este recurso de síntesis y de descripción es contextualizarlos sobre la obra, su género y su estructura. Información de gran utilidad, cuando se trata de motivar a la lectura crítica.

El diálogo es un subgénero que tiene un fin didáctico mientras permite la instrucción, la reflexión y la crítica de un tema en particular. Debe tenerse en cuenta que, desde este subgénero, todo tema sirve de excusa, para aclarar los malentendidos sobre el asunto en cuestión, el cual es, en este caso, la noticia sobre la posible renuncia de Simón Bolívar como presidente de Colombia. Por las situaciones que se traen a colación, el manejo del lenguaje tiene tintes cómicos, los cuales se suman a la evidente intención política que desea comunicar el escritor. Las especulaciones en torno al rumbo de la patria, tras una posible renuncia por parte del libertador, mantienen expectantes a los concurrentes de la plaza, sean ilustrados o gente del común, y ese es justamente el caso del señor Francisco, peón de albañilería. Es propio de esta tipología incurrir en este tipo de temas dinámicos para informar a las partes que así lo requieran.

Al título lo sigue un fragmento de una *saeta*²⁷ (canción religiosa) a modo de epígrafe, cuyos versos advierten sobre cierto tipo de comportamiento de los pecadores y su respectivo castigo, si incurrían en un mal proceder cristiano (la renuncia al deber de fe):

Pobre de aquel pecador
que la renuncia admitiera
¡Ay de tunda que sufriera
del Padre Predicador! (Anónimo, 1827)

27 La saeta era una modalidad de canto flamenco de carácter religioso que generalmente se interpretaba en las procesiones de la Semana Santa.

La saeta sirve de preámbulo al tema central de la obra: el debate en el Senado sobre el proceder de Bolívar, como presidente de la república. Justamente, en ella se debate la renuncia del gobernante y si el senado debe aceptarla o no. También se anuncia el conflicto de la situación histórica como el matiz trágico de la trama, relacionado con la renuncia del destino. Más aún, a partir de esa saeta es posible entender el interés del personaje por el destino político de la república y por las represalias en contra del pecador. Este es el modo como la obra introduce el tema del deber ser social. El epígrafe es apenas una mención sobre el tema implícito en el desarrollo del documento: el abuso del poder. La saeta expone de modo literal la tensión entre la culpa y el poder, el pecador y el verdugo, la tiranía y la democracia. Posteriormente, se hará explícito en el comportamiento de don Francisco y en su curiosidad por el destino del presidente de la República de Colombia.

Además de la saeta, las divisiones del documento están dadas por las intervenciones de los personajes. Cada uno tiene ocho intervenciones, para un total de dieciséis. Llama la atención que estas intervenciones no están marcadas con el nombre de los personajes, sino con su oficio. Así, el prócer-escritor da a entender que los temas políticos son de interés del público. Todos están en serio comprometidos con el acontecer político y con el futuro de la nación. Asimismo, cada una de dichas intervenciones está ordenada dentro de la estructura clásica aristotélica. El planteamiento (inicio) es el momento del encuentro, cuando el maestro de obra interpela a don Francisco sobre los motivos de su falta al trabajo. Esta es una situación muy sencilla que abre el espacio a la acción dramática, que es la discusión en el congreso de la nación. El nudo empieza con la justificación del personaje, quien habla sobre su interés por la aglomeración y por la discusión acalorada que tuvo lugar el día anterior en el congreso. El cierre se da con la decisión de don Francisco de no ir a trabajar hasta no saber el final de las deliberaciones del senado. Asimismo, don Francisco se destaca por llevar a cabo intervenciones extensas e indicativas, y por implementar un uso discursivo que tiene la siguiente estructura: deducción, interrogación y narración. En este mismo orden de ideas, el fabricante de la casa tiene intervenciones cortas y concisas. Es más, este personaje

solo interviene para interrogar y explicar. Esa es su única función en el drama, la cual es una característica muy ventajosa, sobre todo si se la compara con el personaje de don Francisco, a quien debe contextualizar (enseñar) y ofrecerle claridad sobre sus deducciones y, por supuesto, sobre la vida misma.

Los diálogos en la obra están escritos con un lenguaje culto, con alguno que otro uso del lenguaje coloquial, para caracterizar al personaje de don Francisco, quien es un peón y que encarna la incultura con el que el discurso dominante suele caracterizar al pueblo. El registro de habla mas que otorgarle cierta verosimilitud al documento, le permite al lector-espectador hacerse una idea del habla capitalina de aquellos tiempos. Si bien su objetivo es la claridad del mensaje para los lectores de este tipo de textos, también hay una intención explícita de diferenciar el papel del maestro y del alumno. Por eso, este escrito está clasificado dentro de los *dramas esencialistas* (obra de personajes) de la dramaturgia.

Con respecto a la acción dramática, la obra está motivada por la curiosidad y por el compromiso político de los personajes. Las cualidades de don Francisco mueven las acciones del drama. Su ignorancia ante el funcionamiento del senado neogranadino y el tema que se estaba debatiendo en su interior (la renuncia de Bolívar) suscita su interés por querer saber la conclusión del debate y el rumbo de la patria, saber si es aceptada o no la renuncia de su presidente.

En la categoría de tiempo solo prevalece el de la fábula, y en el único plano temporal se alude al presente. Todo está pasando en el momento del encuentro de los personajes. Ese tiempo de la fábula también se encuentra estructurado en dos momentos. El primero es el tiempo presente, que es el momento del encuentro, el cual está caracterizado a partir de la anacronía, es decir, de una ruptura con la linealidad temporal que abre otra posibilidad en la fábula, la cual es un desplazamiento al pasado (*flashback*). Este tiempo es más extenso y es el punto de retorno al presente de la enunciación discursiva. El segundo tiempo sucede en el pasado, el cual es abierto, y consiste en un desplazamiento temporal hacia los hechos ocurridos el día anterior

en el Senado. Mientras que el tiempo no trasciende más allá de la brevedad de este encuentro.

Otro de los elementos que debe ser anotado en la obra son las marcas históricas temporales. Aunque la fábula carece de fechas, los acontecimientos sitúan a la obra en el contexto preciso que corresponde al momento en el que tiene lugar la crisis política de la renuncia de Bolívar a la presidencia en 1827. Dato que posteriormente sería corroborada por la fecha de publicación del documento. Este es un momento decisivo para la historia de la república, en parte porque evidencia las diferencias políticas que prevalecieron durante ese periodo. También es una de las características más sobresalientes del teatro político la remisión a los acontecimientos del presente.

Igualmente, la unidad de lugar está situada en dos espacios, la primera son las calles y el segundo es el Senado de Colombia. Una vez más, los espacios de la capital siguen siendo retomados como lugares propicios para la construcción y el desarrollo de los dramas. El primer espacio no se menciona, y carece de un nombre o de una marca distintiva específica. El encuentro entre don Francisco y su patrón ocurre en Santafé, en las calles aledañas al Senado de la República de Colombia. Desde este espacio, se le abren posibilidades a la memoria y con esta se propicia un traslado de las aulas a la calle. Es en este último lugar donde don Francisco va a tener contacto con la política y va a despertar su interés por uno de los temas que definirán el rumbo de la república. En su conversación con su patrón, don Francisco describe la disposición del sitio de un modo muy somero. Incluso, lo hace solo para mencionar su ubicación durante el suceso. Este suceso adquiere un valor a partir de la experiencia del personaje. Él es quien está atónito ante lo ceremonioso y desconcertante que puede resultar el debate político y, a su vez, ante el interés que suscita en quién lo experimenta, al punto de que se siente atraído a volver, para saber cómo concluirán los hechos. Asimismo, el Senado de la república es un espacio evocado, un espacio que se trae a la representación mediante la emoción del presente. Del mismo modo, otro de los significados que adquiere ese espacio es el de ser un símbolo de la democracia, el cual está abierto para los ciudadanos en general.

De este diálogo también llama la atención la red de los personajes, la cual está conformada por caracteres sociales, mas no individuales. Si bien el lector está ante la presencia de dos personajes socialmente definidos, el fabricante de casa y el peón de albañilería, en realidad, los dos son también representaciones de las condiciones culturales granadinas, ya que son personas del común o ajenas a los grupos de dirigentes criollos. Aunque la caracterización de esta condición no es nueva, pues está presente en varias obras dramáticas del periodo, en este caso, adquiere una relevancia altamente significativa, debido a que la intención del prócer-escritor es dejar en claro quiénes son realmente los pecadores, los incultos e iletrados del pueblo neogranadino. Por esta razón, la caracterización de los personajes es muy dicente en esta obra.

El primer personaje es el peón de albañilería, don Francisco, quien está presentado en la obra como una persona de talante humilde, respetuoso y servicial. Por esta razón, su jefe le deja las puertas abiertas para que vuelva al trabajo, aun cuando Francisco le dice que no irá hasta conocer la conclusión del tema de Bolívar. Además, don Francisco es cauteloso con respecto a su analfabetismo, sobre todo si se encuentra delante de personas desconocidas. Es más, él establece contacto con el senado de la república por pura coincidencia. Así se lo hace saber a su amo. Sin embargo, antes de llegar a tal revelación y quedarse para ser testigo del debate, llama la atención las conclusiones que saca en torno a lo sucedido. Estas son, en su mayoría, la manifestación de los prejuicios que existían en torno a los otros, en especial, a los masones. Es decir, es una interpretación de la visión sesgada que tiene la cultura popular sobre los hechos que ocurren a su alrededor, lo cual también resulta un tanto falseado. Y, con esto, sale a relucir nuevamente el tema de lo político-religioso.

Una visión contraria sucede con el fabricante de la casa, a quien se presenta con una actitud más comprensiva y contemplativa. Más aún, él está enterado de la visión de la política del país, y le ofrece su interpretación al albañil. Él sabe que don Francisco es una persona que expone su desconocimiento y sus prejuicios abiertamente y, por eso mismo, siempre está buscando el modo de corregirlo y de enseñarle sobre este tipo de conductas. Además de la corrección de la interpretación de don Francisco, también hay una elucidación sobre

los discursos del senado, y sobre cómo están contruidos argumentativamente. También explica de forma muy sencilla la acotación política sobre la conducta de Bolívar. Esta es una acotación hecha al margen y de modo muy sutil, tanto que podría ser pasada por alto por los lectores desprevenidos. Valga decir también que la relación entre el fabricante de la casa y el peón es más que una simple interacción entre un trabajador y su empleado, es una correspondencia entre un maestro y un alumno. Siempre destacando la posición de privilegio del primero (en términos económicos, sociales y culturales) sobre el resto de la población. Esto revela también la verdadera intención comunicativa de la obra dramática y, en especial, de los grupos dirigentes políticos neogranadinos. Hay una marcada visión de Bolívar que al parecer no era conocida o no estaba muy difundida entre todos los miembros del senado ni entre el público, pues para la población en general, que es a la que pertenece don Francisco, el presidente de la república es una persona intachable, un héroe que no ha hecho sino única y exclusivamente el bien para la patria.

También resulta llamativo la percepción que tienen los ilustrados neogranadinos, en especial el prócer-escritor, sobre la política de aquellos dos grupos sociales diferentes: los ilustrados y las poblaciones populares. Si bien en ese contraste de visiones se enriquece axiológicamente la obra artístico-literaria, es evidente que hay una burla del personaje popular y de su modo de interpretar la situación de crisis política por la que estaba atravesando la república, debido a su ingenuidad e ignorancia. En ese mismo orden de ideas, en esa relación que se establece entre ambos personajes, que representan a dos grupos sociales distintos, se ridiculiza al grupo popular y a su modo de interpretar los hechos, como se muestra en la siguiente cita:

Que de cosas dijo a favor del amo Bolívar era el Salvador, la Patria, el solo-lolito, que sin él se acababa Colombia, y que no había ninguno que pudiese ocupar su lugar si se le admitía la renuncia. Yo me iba afligiendo, cuando alzando más la voz, amenazó que se volvería monte sagrado, que recogería a todos los descontentos y se acabaría Colombia. ¡Ay, Dios mío! Exclamé, que también el amo Bolívar es brujo, y entonces empecaré a temblar por los que decían lo contrario, pues quien se sabía volver monte, también se volvería dragón o cualquiera otro animal capaz de comerse a la gente. (Anónimo, 1827, pp. 1-2)

Más importante aún es que en la obra queda ampliamente expuesta la relación de subordinación entre el fabricante de casa y el peón. Este último personaje reconoce a ese otro como un amo, esta no es una relación entre un trabajador y un jefe, propias de la época moderna. En esta relación prevalece un vínculo de respeto y de subyugación. El hecho es que, aunque el personaje tenga su libertad, demuestra como esa aptitud determina un modo de ser del grupo social en condición de vasallaje, como lo establece al referirse a su patrón y, en especial, a Bolívar, a quien no conoce, pero a quien, por sus hazañas, considera que también le debe su respeto. Este asunto es de mucho cuidado, pues allí estriba toda la crítica del texto, en el señalamiento de la condición de sumisión caben los devotos seguidores de Bolívar, quienes, a la hora de defenderlo, se desbordan en halagos. De acuerdo con el diálogo dramático, los seguidores de Bolívar, además de zalameros, son ingenuos e ignorantes, pues desconocen quién es en verdad el presidente de la república.

En ese sentido, las tensiones y los antagonismos en el diálogo no están dados por la enemistad de un personaje hacia otro, sino por el contraste ideológico entre estos. Insisto, el mayor acierto de la obra es el modo como se pone en coherencia una situación trascendental para la época, como son los disensos políticos en torno a la presidencia de Colombia, vistos desde dos puntos de vista cotidianos y, en especial, el modo cómo se van involucrando los distintos grupos sociales y, más aún, el modo como asumen su compromiso en torno a dicho suceso. Ya sea por el deseo de saber el desenlace, o para participar en él. Ingenuidad e ignorancia son las conductas reprochadas por los ilustrados, como en el caso del fabricante de la casa, quien decide no darle largas al asunto y corta la conversación, antes de seguir escuchando las ocurrencias de su empleado.

Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa tiene una relación exclusiva con una clase social específica: los dirigentes neogranadinos. La publicación de la obra se llevó a cabo en un periódico, como parte de las noticias de la época, lo que alude a los espacios de esparcimiento y de reflexión crítica que se aspiraba alcanzar con este tipo de publicaciones.

En efecto, este tipo de obras, aunque no fueron creadas para ser escenificadas, cumplen a cabalidad con las características del género dramático; entre las más sobresalientes está la de ofrecer al público la posibilidad de conocer, contrastar y discernir sobre los distintos puntos de vista de un tema, para comunicar la visión diferencial de los grupos sociales neogranadinos. Es llamativo cómo el drama señala las diferencias políticas marcadas que existen en los diferentes grupos sociales de la cultura santafereña. Asimismo, el documento se propone ilustrar sobre diferentes procesos de la república, en especial, el asunto de Bolívar.

Si bien, la caracterización de esta condición no es nueva, pues está presente en varias obras dramáticas del periodo, en este caso, adquiere una relevancia altamente significativa, pues la intención del prócer-escritor es mostrar las tensiones políticas de la naciente república ante los disensos partidistas. Tensiones en la que el ciudadano del común termina siendo el más perjudicado por la incomprensión de los acontecimientos políticos y el distanciamiento entre el poder y el pueblo. Desde esta mirada, el diálogo funciona como una advertencia sobre la necesidad de consolidar una integración política y la unidad nacional de todos los individuos, más allá de sus diferencias sociales o culturales. La relación que entabla esta obra con su lector trasciende los parámetros vistos hasta el momento. En principio, por el medio elegido, que fue la prensa, el cual, para el periodo, no es un medio al que todos los grupos sociales tenían acceso, por los altos índices de analfabetismo. Por esto, pese a las buenas intenciones que se tuvieran de difundir un mensaje distinto sobre los hechos políticos del momento, seguramente esta obra tuvo una trascendencia muy limitada entre sus lectores y su propósito de llegar a un número mayor de personas pudo verse afectado.

La madre de Pausanias²⁸ (1828)

Este drama de Vargas Tejada está inspirado en las últimas horas del general espartano en el templo de Apolo, y toma el argumento y el personaje de Pausanias como una alegoría de la situación de la república bajo su presidente y libertador. El monólogo es la representación de una toma de decisión de una madre ante los últimos instantes de vida de su hijo. Este tema de denuncia (intención comunicativa) está en la misma línea temática y estructural de su anterior drama *Catón en Útica*. Es decir, con la vertiente del teatro político, en calidad de defensa del proyecto de Estado nación ante las acciones traidoras de los gobernantes. Tal defensa debe leerse también como el resguardo del discurso de unidad política.

Una vez más, Luis Vargas Tejada recurre a la historia y a sus figuras destacadas, como un modo de mimetizar la situación de la república y su gobierno. Una vez más arremete en contra de la figura del gobernante como traidor, para denunciar y promover un levantamiento en su contra. Esta vez en el centro de la acusación está el regente espartano Pausanias (siglo v a. C.), el gobernante derrocado por el pueblo en pleno, debido a sus relaciones cada vez más estrechas con los persas y por todas las transformaciones realizadas en contra de las leyes de Lacedemonia. Por eso y más, fue desterrado y acusado de déspota y de traidor. En un afán de recuperar el poder, conspiró con los esclavos para tomarse la ciudad. Sin embargo, su estrategia fracasó. Al verse derrotado, y para evitar ser aprehendido, entró al templo de Apolo, para refugiarse. Allí fue sitiado por el pueblo, que incendió los alrededores para obligarlo a salir. La turba espartana lo llevó hasta el límite de la muerte. En un acto de respeto, y para evitar profanar el templo con la muerte del regente, retiraron su cuerpo moribundo.

La escritura del drama es escueta y directa. La versificación está dada por versos de arte mayor, con un uso variado del decasílabo y del verso alejandrino, lo cual corrobora la destreza de Vargas Tejada como escritor. Sus versos tienen un predominio de rima blanca con algunas

28 Todas las citas de esta obra proceden de *La madre de Pausanias* de Luis Vargas Tejada (1831).

pocas rimas asonantes. El drama sigue el modelo aristotélico, lo cual es perceptible en su unidad de acción, de lugar y temporal. Como es propio de Vargas Tejada, el énfasis de la obra recae en su dimensión literaria. Es más, los lectores serían llevados directamente al diálogo de la obra, a no ser por una sucinta indicación que está seguida del título, en la que se advierte la particularidad del monólogo que se tiene ante sí: “Escena única” y, además, el nombre del personaje en quien recae la enunciación: Timódea, la madre de Pausanias. Ella es una mujer de origen noble, quién tiene el deber de tomar la decisión más difícil de su vida: defender a su hijo o a la patria.

La escritura de la obra es en principio la expresión del desasosiego y también del origen noble de esta mujer. La obra posee un registro lingüístico culto y cuidadoso. Al igual que otras piezas dramáticas, en *La Madre de Pausanias* Vargas Tejada reitera también su estilo lírico y retórico, que concuerda con la pureza del neoclasicismo. Tal uso tiene varios propósitos; desde el neoclasicismo impera la idea de formar al público en diferentes aspectos, en este caso, en el lenguaje y en la cultura. Esto a propósito del adagio popular, “quien no conoce su historia está condenada a repetirla”. Por eso, también está la idea del uso de la biografía como un medio para reflexionar y para aprender acerca de los hechos pasados y presentes. Otro de los propósitos del diálogo es exhortar a los conciudadanos espartanos, y, en el caso colombiano, a los gobernantes lectores-espectadores, para que le pongan un freno al mal gobierno de Pausanias. Es, en última instancia, una denuncia pública sobre el mal proceder de su hijo con la patria. He aquí otra de las características del *teatro político* en el drama, su carácter antiabsolutista. Particularidad que está muy en consonancia con la intención comunicativa de la obra. Entre los propósitos secundarios del diálogo están desde la validación del punto de vista ideológico del prócer-escritor hasta el juicio y la condena de las malas acciones del gobernante.

El diálogo del drama es conmovedor, sentido y, además, expone la encrucijada del personaje, que desde su aflicción reprocha el mal proceder de ese hijo ingrato. La obra en sí misma es la deliberación de Timódea sobre las acciones de Pausanias. De ahí el porqué de su exposición a modo de recuento de hechos favorables y desfavorables,

para sopesar la conducta del hijo. Una a una, sus palabras tienen la forma de argumentos y de contrargumentos. A lo largo de su monólogo, ella asume el papel de fiscal, de defensor, de testigo, de juez y de verdugo, sin entrar en contradicciones en los diferentes momentos de su discurso. El monólogo da la impresión de que se está ante un juicio, pues cuenta con una introducción y con unos alegatos pronunciados por parte de la defensa, del fiscal y del juez frente a un lector-espectador, quien funge como jurado. Al parecer, el prócer-escritor hizo un esfuerzo por darle al drama la estructura (forma) de un alegato de clausura de un juicio. Esto permite entender mejor el contenido de la obra, cuya hipótesis está basada en el dilema moral entre el amor al hijo o el amor a la patria. Ella debe decidir si toma acciones en contra de su hijo para condenarlo o simplemente se deja arrastrar por sus sentimientos maternales y perdona sus faltas. Ella tiene ante sí una de las decisiones más difíciles como ser humano, ya que debe escoger si tiene más peso su deber como ciudadana de la república e hija de Esparta, o su obligación como madre. Es así como el monólogo de Timódea es una tasación entre hacer el bien y hacer lo correcto. Solo al final de la obra ella sienta postura. Por supuesto, el propósito de todo esto es el de llevar a los lectores-espectadores a una situación similar de reflexión y de cuestionamiento sobre su permisibilidad para con el gobernante de la república. Es justamente ahí donde el drama pone el dedo en la herida; cuando cuestiona las acciones de los ciudadanos.

Por su forma, el diálogo en el drama concuerda con la clasificación de monólogo, para ser más exactos, con la denominación de *monólogo de reflexión* o de *decisión* (Pavis, 1998, p. 298). El drama está compuesto por ciento noventa y dos (192) versos y cinco (5) didascalias. Los ciento noventa y dos versos son la ejemplificación del “deber ser patriótico”, y su construcción sigue la estructura básica de la ficción dramática (principio, medio y fin), en su única escena. Los versos están relacionados por una misma temática, la indecisión de Timódea. La distribución temática de los versos está dispuesta del siguiente modo: en los versos del uno (1) al catorce (14), Timódea contextualiza a los lectores-espectadores sobre Pausanias, sus glorias y su conducta deshonrosa hacia la patria. También expresa las contrariedades emotivas

que la aquejan como madre, pues no le es fácil otorgar el perdón a su hijo. De entrada, expone su conflicto como personaje. Ella tiene un deber ser como ciudadana, que está por encima de cualquier otro deber biológico, moral o de cualquier otra índole. En los versos quince (15) al treinta y dos (32), ella maldice su suerte, pues no esperaba pasar su vejez cargando con semejante culpa. Incluso, prefiere estar muerta antes que seguir llevando esa vergüenza a cuestas. La vergüenza es tanta que borra las glorias de su hijo y debe permanecer oculta, pues está siendo señalada por las mujeres espartanas; su nombre y el de su familia ha sido manchado. En los versos treinta y tres (33) al cincuenta (50), ella interpela al cielo para exponer sus afectos contrariados, pues se siente expatriada, sin refugio, sin morada, aunque lleva a Esparta en sus afectos, al punto de sentirse congraciada por la misma desdicha, causada también por ese hijo en común, Pausanias. Del verso cincuenta y uno (51) al noventa y ocho (98), Timódea realiza una caracterización de Pausanias. Este es un inventario de los agravios causados por ese hijo ingrato, mas no es una descripción física o psicológica de él. Esta es una caracterización dolorosamente emotiva, causada por el llamado angustioso y desesperado de Pausanias, quien se refugia en el templo de Apolo. De ese estado de dolor, ella pasa al reconocimiento de la esperanza que tenía puesta sobre ese hijo ingrato. Ella esperaba que, en los últimos días de su vida, Pausanias se hiciera cargo de ella (Vargas Tejada, 1989, pp. 25-26).

Del verso noventa y nueve (99) al ciento treinta y dos (132), Timódea busca un noble recuerdo sobre su hijo, sobre todo en una reflexión que dirige a los dioses. Ella se está armando de valor, para emitir su sentencia en favor de Esparta y en contra de su hijo, por eso, pide perdón por ese momento de debilidad en el que puso por encima sus afectos maternos por sobre su deber patriótico. Entre los versos ciento treinta y tres (133) y ciento sesenta y tres (163), Timódea acude al deber ser patriótico, su amor a Esparta, y decide apoyar a la muchedumbre enardecida. Reniega de su hijo, exhorta al pueblo para que les ponga freno a las acciones de Pausanias. Ella encabeza la muralla para detenerlo. Incluso, solicita estar delante de la muchedumbre, para ser quien coloque la primera piedra, para lapidar el templo, como un modo de devolver la dignidad a Esparta

y, sobre todo, de servir de ejemplo al pueblo. Qué mayor ejemplo del deber ser social que el de ser quien tome la iniciativa de castigar a su propio hijo ante la patria. Del verso ciento sesenta y cuatro (164) al ciento noventa y dos (192), Timódea pasa de las palabras al hecho, y empieza a lapidar el templo en el que se refugió Pasaunias, para así poner fin a la infamia de su hijo. Lo más importantes es que en estos versos se concreta el tema del “deber ser” social, con las siguientes palabras de Timódea:

(Alza el pedestal y lo pone en la puerta del templo)
Ea espartanos, completad esa obra,
por manos de una madre comenzada,
y oíd el clamor con que mi ejemplo os dice,
“Que al ambicioso la piedad no alcanza”
nobles matronas, aplaudid mi triunfo,
cambiando mis cipreses en guirnaldas,
enjugad estas lágrimas traidoras
que a mi despecho el cruel dolor me arranca;
y mis sollozos sofocad clamando;
“¡Viva la Libertad!”, ¡Muera Pausanias!
(Vargas Tejada, 1831, p. 3)

Ella apoya sus argumentos a partir de un inventario de hechos históricos por los cuales se acusa a su hijo. Cada uno de estos hechos está expuesto en oposición a otro (glorias y faltas de Pausanias). Este contraste, además de motivar la acción dramática de la obra, estructura su conflicto dramático.

El diálogo de Timódea es, al mismo tiempo, una denuncia, una exhortación y un llamado de atención al pueblo, no solo para ponerlo al corriente sobre lo que está ocurriendo, pues los mismos espartanos saben perfectamente quién es y qué ha hecho Pausanias, sino para recalcar la gravedad de su proceder ignominioso y traicionero. En esos momentos de la representación, ella mantiene un diálogo con los lectores-espectadores, más que consigo misma, ya que quiere ser un ejemplo a seguir, y, mientras lo hace, también busca convencer a ese otro lector-espectador, quien hace parte de sí misma, que es en últimas la representación de la conciencia del pueblo espartano.

Las cinco didascalias de la obra son instrucciones que indican el movimiento del personaje de Timódea. Por ejemplo, la primera dice lo siguiente: “Se deja caer sobre un pedestal de mármol”; la segunda, lo siguiente: “Se levanta”; la tercera, lo siguiente: “Se encamina presurosa al templo”; la cuarta, lo siguiente: “Música”, y la quinta y última, lo siguiente: “Se acerca al pedestal”. Excepto por la cuarta didascalia, este tipo de indicaciones permiten evocar una caracterización más dramática, mientras que la cuarta acentúa el dramatismo con el apoyo de un recurso externo, como lo es la música. Más allá de todos estos recursos, el prócer-escritor neogranadino sigue recalcando la fuerza de la palabra como una esencia dramática, como un valor artístico. El drama es para él netamente literario.

Hay también una relación evidente entre argumento del drama y el *teatro histórico político*, pues se recrea y se reescribe un evento del pasado para construir una crítica de una situación presente (De la Fuente Monge, 2013) o para hacer una lectura de un modo alegórico, para que el mensaje sea entendido. El modo de develar esos hechos para hablar de ellos con plena libertad le otorga ese carácter alegórico al texto, el cual es propio de los dramas que defienden de la república. La alegoría del texto está construida sobre la imagen de un gobernante traidor y el clamor de las madres ante sus hijos de mal proceder. La madre de Pausanias no soporta ver cómo su hijo ha traicionado a la gran madre del pueblo: la patria. Por eso, ella misma pide que sea el pueblo el que le ayude a hacer justicia. Es como si el propio Estado le reclamara a sus hijos patriotas que ejercieran acciones en contra del traidor. En ese sentido, esta obra busca absolutamente la defensa de la patria, ya que incita a los ciudadanos a emprender acciones de insurrección en defensa del pueblo. En la alegoría como forma de expresión encontrará Vargas Tejada su carácter y su particularidad. Así, usa la alegoría en el drama para abordar temas delicados, pues no cuenta con un espacio propicio para tratarlos apropiadamente sin el temor de represalias. Mejor aún, utiliza un hecho histórico como referente alegórico, como ficción de su obra, el cual le abre la posibilidad de dar espacio a la duda sobre quién es el personaje de Pausanias, pese a las conjeturas motivadas por las manifiestas

tensiones y los señalamientos entre el prócer-escritor y el presidente de la república.

La acción dramática alude a los hechos históricos que tuvieron lugar en el año 467 a. C. Toda la representación de esta obra transcurre en los momentos previos a la lapidación de Pausanias en el templo de Zeus, a mano de los espartanos. Tanto por la revisión de los hechos del pasado como por su mensaje político reiterativo, cercano a los hechos de la escenificación o para incidir en ella, la obra desde la distancia temporal se convierte en un drama histórico, no solo por la referencia al suceso, sino también por la relación de los valores pasados con los presentes. Para hacer más énfasis en el hecho histórico, Timódea acusa a su hijo de traidor en varios momentos de su discurso. Este tipo de reiteración es uno de los tantos modos de la iteración dramática, cuyo objetivo es dejar en claro quién es el personaje antagonico y cuáles son sus acciones. Por último, el drama gira alrededor de una sola acción dramática, la toma de decisión de Timódea, cuya esencia la determina la angustia o la desesperación, ante la decisión que debe tomar. Es apenas unos cuantos minutos, el personaje deja al descubierto su drama y su conflicto con el mundo.

La estructura temporal de la obra se caracteriza también por una secuencia única de desarrollo continuo del diálogo. En esta única escena coinciden diferentes fragmentos del tiempo de la fábula, en el que se destaca la vida de Pausanias, a través de sus hazañas; este es un tiempo que está más allá del tiempo de la representación. Ese tiempo ausente, al ser traído a colación mediante las acciones del antagonista, empieza a coexistir con el tiempo de la escenificación, al grado de ser un tiempo verbalizado. Es un tiempo al que se intenta equiparar con el tiempo de la escenificación, para que los lectores espectadores logren trascender la ficción y la equiparen con su realidad. En términos más sencillos, en la representación de la obra coinciden dos tiempos, y ambos son verbalizados por Timódea. El presente de la representación, conformado por ese aquí y ahora del personaje, es ese instante en el que se funde la obra y es ese tiempo de la fábula que está detrás de la acción dramática de las hazañas del traidor. Es más, ese tiempo apunta a la cercanía de la historia, para entender así el presente de la escenificación.

Una vez más, Vargas Tejada construye el argumento de la obra, mediante la captura de un instante decisivo en el destino de un personaje, y con el mismo recurso del monólogo-exposición. En el caso de Timódea, ella recurre a esos pocos minutos de deliberación de sus afectos, para tomar una decisión sobre Pausanias. Es así como la escenificación de la obra está centrada en ese instante decisivo del personaje, en el que decide exponer su *deber ser* patriótico. Ese momento es el tiempo de la representación y es un tiempo que busca ajustarse con la fábula del texto, que está conformada por el cúmulo de injurias cometidas por ese hijo ingrato. La estrategia de esa relación temporal entre esos dos momentos la comporta el juego de adjetivación de Timódea. Ella no está narrando ninguno de los acontecimientos que atestiguan el actuar enemigo de su hijo, tan solo los enuncia a modo de defectos. Esa es la forma en la que el tiempo de la fábula y el tiempo de la representación coinciden en uno solo tiempo, que es transmitido al lector, para que se contextualice sobre este drama. El tiempo de la fábula (los acontecimientos que soportan el drama) es un recurso sobreentendido e innostrado, tanto en sus disposiciones pasadas como en su presente. Lo único que existe es ese instante de la representación y el presente dramático en el que está enunciando el personaje.

En este drama Vargas Tejada le da la libertad a los expertos para que resuelvan la relación espacial entre la sala y la escena. Ante todo, debido a la sencillez del monólogo, esta es una obra escrita para ser declamada. Toda la acción transcurre en las afueras del templo. Los demás espacios solo son referidos por el personaje de Timódea, para transportar a los lectores-espectadores hasta esos lugares y su fin es la caracterización del espacio como parte de su sentir. Este modo de asumir los espacios hace parte del plano dramático. Timódea recurre a dichos lugares para producir un mayor efecto en los lectores-espectadores, por eso, sus diálogos están cargados de alusiones a lugares como el “Cielo”, a los dioses y a un sujeto al que va dirigido su discurso. Es a ellos a quienes suplica, quizás buscando un poco de juicio en medio de su angustia. Pero ella también alude a otros espacios para llevar a esos lectores-espectadores en presencia de su propia angustia. Estos lugares que menciona son los “Campos de Platea”, “Templo sagrado” y “los bosques del Eliseo”. Los cuales, ante todo, son mencionados para darle un carácter sagrado a la obra

como para mostrar el lado religioso del personaje. A Timódea le duele la destrucción de estos lugares, porque constituyen el patrimonio cultural y patriótico de Grecia, y son uno de sus símbolos más representativos. Por supuesto, todo esto queda insinuado apenas, de hecho, los espacios no escenificados y su mención forman parte de ese dramatismo del que se vale el prócer-escritor. Lo mismo sucede con otros espacios, como “los bordes del Aqueronte”, “Hircania”, “lóbregas cavernas”, “el hondo Erebo”, los cuales están cargados con un fuerte sentido o valor negativo.

En el espacio escenificado, según las didascalias, debe hacerse uso de un pedestal de mármol. Es en el templo y en las puertas de este en donde transcurre toda la escenificación de Timódea. La estructura de la escenificación también encaja en la categoría aristotélica del espacio único. No hay mayores elementos de la escenografía, únicamente está la palabra. Insisto, para Vargas Tejada es apenas accesorio este aspecto. La clave de la obra recae en el espacio verbal. Por supuesto, no está demás afirmar que este desplazamiento espacial permite equiparar la metáfora realista y la mimesis de la situación con el escenario. La representación es muy escueta.

Los personajes son parte también de una estructura sencilla. Aparte de Timódea, los demás personajes son el pueblo y Pausanias, los cuales hacen parte de los interlocutores latentes, que son tomados como colectivos y que nunca se manifiestan en la obra. Casi que podría afirmarse que son los lectores-espectadores quienes estarían asumiendo esa función. Llama la atención en esta categoría el personaje de Pausanias, ya que es parte del conflicto dramático como antagonista, pues es quien causa desasosiego y dolor al personaje principal de Timódea. Por obvias razones, él se destaca entre otros antagonismos leves o momentáneos, que, en su mayoría, tienen carácter colectivo, como “La patria”, “las matronas espartanas”, “Los persas”. Es Pausanias quien sobresale y su caracterización está en oposición a los intereses de Timódea. Ella misma los verbaliza (Vargas Tejada, 1931, p. 27). Su única voluntad es manifestar su amor a la patria y defenderla por encima de cualquiera que se oponga a ella, sea quien sea. Aun así, Vargas Tejada se las arregla para revestir a sus personajes de una caracterización moral y socialmente compleja. Ni los personajes patentes ni los latentes pueden

ser caracterizados dentro de la categoría de simples, por el contrario, ellos juegan dentro de procesos significativos totalmente complejos, en especial, aquellos sobre los que recae la acción dramática. En ese sentido, se está ante la presencia de un personaje muy apegado a las emociones reales. No es fortuito el drama de la madre, quien debe tomar la decisión más difícil de todas. Allende a esto, Vargas Tejada la reviste de otra función como la de ser su portavoz.

Esta es una situación dramática muy bien lograda, pues coloca al personaje de Timódea en un conflicto verdaderamente profundo: la elección entre su hijo y su patria. Esto produce una remoción de emociones internas que mueve las fibras más profundas, en especial, por la elección que hace el personaje. Ella está exponiendo a su hijo al escarnio público, en respaldo y en conmiseración con el pueblo.

Los sentimientos encontrados también producen en los lectores-espectadores ese carácter de veracidad de la obra dramática. A Pausanias se le llama monstruo y aborto, y también se le desea la muerte. Timódea se eleva a la comprensión de su historia personal. Como sucede con los clásicos personajes trágicos, su supremacía sobre el resto de los hombres solo tiene como consecuencia hacer más afrentosa la caída (versos 15 al 18). Vargas Tejada resalta su convicción. El tema es la vindicación del honor de Esparta (la patria). El amor a la patria y el deber ser moral con ella es la premisa de la Ilustración, por lo que el deber ser social de esta mujer se impone por encima de su deber de madre y ella sale a retomar su destino sobre el de los demás. Su fin es dar muerte a su propio hijo y restituir la libertad de la patria. El tema está dado para intentar resolver un asunto particular del prócer-escritor, no obstante, este es presentado como un asunto de interés general para todos los seres bajo la forma del amor a la patria y de su defensa por encima de cualquier vínculo filial.

Como personaje antagónico, Pausanias es un espartano que, después de haberle dado gloria a su patria al enfrentarse con los invasores, la traicionó y pretendió esclavizarla. Los primeros versos del monólogo informan esto, y la evidencia es tan fuerte que hasta la propia madre acepta el hecho sin discusiones (versos 1 al 14). Pausanias es el hijo ingrato. La acción dramática se inscribe en el

reclamo a ese hijo desagradecido que está vendiendo la patria y que la está desprotegiendo del enemigo extranjero. A la patria se la debe honrar y atender, y el hijo que la liberó, ese que tanto la llenó de gloria, ahora es visto como un traidor.

El propósito de esta obra fue el de introducir a los lectores-espectadores a la problemática del gobierno de la nueva república desde lo artístico, como un modo otro, quizás más fácil de entender y de analizar, para acercar a los lectores-espectadores a cada uno de estos espacios. Pese a la distancia temporal de los hechos ocurridos en Grecia, el prócer-escritor los toma como una analogía del momento de la república, para acortar esa distancia con lo sucedido y como un modo de evaluación. Es claro que no todos los lectores-espectadores podían estar al tanto de quiénes eran Timódea y su hijo Pausanias, al menos no lo suficiente como para establecer una asociación inmediata con las dos realidades aludidas.

Podría concluirse que esta es también una obra cuya acción dramática en principio tiene como destinatario a un público restringido, que requiere de un determinado registro cultural para entenderla. Esto no le quita que, como pieza dramática, la obra no pueda ser comprendida por un público más amplio, es más, es desde el aspecto humano de sus personajes que los espectadores pueden sentirse identificados con ellos, al punto de experimentar un sentimiento de catarsis con esta mujer. No obstante, los que van a alcanzar la comprensión real de la obra en el plano ideológico son los dirigentes neogranadinos.

Para Vargas Tejada, su compromiso como prócer-escritor consiste en generar conciencias sociopolíticas en su entorno. El propósito de la obra dramática fue el de tomar de ejemplo los alcances de un pueblo cuando este actúa en defensa de la soberanía y, por supuesto, recordarles a los ciudadanos su deber con su patria. Por supuesto, un propósito encaminado a la construcción del discurso de unidad política en defensa de la recién inaugurada república.

Las convulsiones (1828)

El sainete *Las convulsiones*²⁹ es sin duda la obra más lograda de Vargas Tejada y una de las piezas de la época más publicadas y representadas del teatro colombiano en toda su historia. Sin tener pretensiones abiertamente políticas, como otras de las obras del autor, su intención manifiesta es la de señalar ciertas costumbres santafereñas de los últimos años coloniales —o de los primeros después de la fundación de la república, que muy poco habían cambiado en los hábitos e ideas de las gentes—. En ese sentido, el interés del drama está en la exaltación de la idiosincrasia capitalina de aquel entonces, por lo que su contribución discursiva está en los discursos de identidad nacional santafereña como proyección ideal de la identidad neogranadina.

Este sainete retoma el argumento del enamorado fingido, el cual es famoso en la pieza de Maquiavelo *La Mandrágora*, acogida también por los autores españoles del Siglo de Oro, como en el caso de la comedia de Lope de Vega *El acero de Madrid*. El lector-espectador encontrará igualmente similitudes entre esta obra y algunas escenas de *Le médecin malgré lui (Médico a palos)* de Molière. Sobre todo, en lo que respecta a la segunda escena, en la que es expuesto el nudo del drama, que es la planificación y la puesta en marcha del plan del personaje principal para ascender económicamente en la vida.

El drama también entra en el grupo de aquellas obras dramáticas que anticipan su género desde el principio, en este caso, el sainete. Incluso, en la reimpresión de G. Morales y Compañía reza en la portada: “Las convulsiones, Sainete. Su autor un ciudadano granadino”. Anotación usada una vez más para indicar su filiación y su compromiso con la postura ideológica local, opuesta a la americana.

La obra cuenta con un total de trece escenas. Las dos primeras exponen sin rodeos la acción dramática del texto y, específicamente, tratan sobre la actitud cínica de Cirilo, con respecto a su trabajo de oficina, y se lo compara con la profesión del campesino y del comerciante, mirando sus ventajas y desventajas. Las once escenas

29 Todas las citas de esta obra proceden de *Las convulsiones. Sainete* (1851) de Luis Vargas Tejada.

restantes versan en una primera parte sobre D. Gualberto y su dolor por la supuesta enfermedad de su hija Crispina, la cual se presenta como otra situación dramática picaresca, paralela al drama. Hasta este momento, la acción dramática está relacionada con el nombre de los personajes. Es el personaje de Gervasio el punto de contacto entre ambas. A pesar de esta acción dramática paralela, la obra se mantiene dentro de la estructura aristotélica, con las características que esto conlleva de unidad de acción, lugar y tiempo, pues apenas establece una serie de variaciones mínimas, muy claras para los lectores espectadores. Por cierto, tal particularidad permite seguir las propuestas de unidad que plantea el prócer-escritor. Esa variación mínima se presenta en su estructura cerrada de inicio, nudo y desenlace. El lector recordará que este modo de creación del texto dramático no es extraño en el prócer-escritor, pues ya lo había puesto en marcha en *Sugamuxi* y, posteriormente, lo hará también en *Doraminta*. Con esto, pueden identificarse las características de una poética del autor. Cada una de las escenas determinan también los dos ambientes o cuadros en los que se desarrolla el drama, los cuales son, a saber, una calle de Bogotá y la casa de don Gualberto. Estos son dos cuadros claramente determinados para la representación de la obra.

En su orden, las didascalias empiezan con la presentación de los interlocutores. Su mayor característica es la indicación de la mímica y de los gestos de los actores. Otra de las particularidades del uso de las didascalias es que acentúan la caracterización de los personajes. Estas suman un total de cuarenta y cinco, y marcan gestos y movimientos de los actores (el manejo de la quinésica y de la proxemia), muy probablemente para asumir también la forma tradicional de la comedia. Estas recaen en los diferentes personajes, no en uno en particular, para que los lectores se puedan hacer una idea de la virtualidad de la representación de la obra con la sola lectura. Por supuesto, esta marca es acentuada por los diálogos.

La obra de Vargas Tejada acude a un registro mixto del lenguaje, entre lo culto y lo popular. Esto se debe a las particularidades de los personajes, quienes provienen de diferentes grupos sociales. El texto usa situaciones cómicas, a partir de la palabra, desde las cuales se activan estrategias como la ironía, el doble sentido, la parodia y el

cinismo. Todo el primer acto está basado en estrategias cómicas, a partir del lenguaje cínico e irónico, como una construcción artística y de la postura crítica que se desea transmitir. Este lenguaje también tiene un uso literario versificado, regido por la rima asonante del verso pareado de doce sílabas. Los versos son AA + BB en la estrofa. La extensión de la estrofa varía de acuerdo con el tamaño de la participación del personaje y según la extensión de los argumentos. Por esa razón, son irregulares y dependen también del grado de importancia, y de si son o no personajes de primer o segundo orden. En esta forma está expuesta la capacidad de Vargas Tejada y sus conocimientos sobre el lenguaje poético y la forma en la que lo aplica. Este uso literario del diálogo tiene como fin la composición artística en primera instancia, es decir, agrada a los lectores-espectadores al deleitarlos con ese modo de decir, a acercarlos al decir cotidiano y a sus ambientes y al alejarlos de la artificialidad de neoclasicismo, para introducirlos de lleno en el plano ficcional del drama que se está representando. Por supuesto, el fin principal sigue siendo el carácter didáctico del drama, sobre el cual se configura su mayor fortaleza.

El drama es la representación del periodo de la Ilustración en el territorio de Santafé de Bogotá, así como del modo como estas ideas estaban calando en la cultura. Llama la atención el punto de coincidencia entre el paradigma científico moderno y el conocimiento popular-pagano y religioso, el cual pone a la cultura en un punto de quiebre y de búsqueda de un asidero seguro, desde el cual construirse. Remítanse al diálogo de mamá Fulgencia y don Gualberto para constatar estas ideas en la sexta escena. El cambio ante una incursión de la ciencia en la cultura es representado como una época oscura e incierta por Vargas Tejada, con lo que expone otra forma de vivenciar la incertidumbre en el interior de Santafé, en donde algunos sucesos eran tenidos como herejía y superstición. El prócer-escritor muestra así otro modo más de construir una visión diferente del periodo. En este sentido, el tiempo de la fábula tiende a ser más amplio que el tiempo de la escenificación, en la que en pocos momentos se intenta cubrir toda la década. Este tiempo de la fábula apenas está ausente o es meramente aludido. En este caso, los registros temporales de la década en Colombia son sugeridos y asumidos como un resumen.

La obra desarrolla su acción dramática cronológicamente, aún la de las dos acciones que presenta de forma paralela. Cada una de ellas se despliega entre escenas que se dan como consecuencia de la otra. Hay en ese sentido un manejo lineal del tiempo. El tiempo de la representación es el tiempo compartido con el lector-espectador, o sea, esta representación está ubicada en la misma cronología de los espectadores. Así, ellos están compartiendo esta atmósfera a la que los trae el prócer-escritor. Esto llama la atención, pues esta es una de las pocas piezas de Vargas Tejada que mimetiza la propia época en la que fue escrita, aun así, el autor se vale del recurso de la suspensión temporal para mantener a los espectadores en dicha época. Además, las pistas acerca de los referentes sobre el tiempo de la fábula se conocen gracias a las intervenciones de los personajes, es decir, sugieren un tiempo latente. Son diferentes las alusiones a ese tiempo que los referentes que se mencionan, entre los que se encuentran obras dramáticas, teóricos, frailes y asuntos íntimos, como la muerte de la mamá de Crispina, comentada por Gualberto a los espectadores.

La obra al parecer, desde la categoría tiempo, alude a la mimesis de la representación de la década del veinte del siglo XIX, en Santafé de Bogotá. Algunas alusiones a referentes teóricos y culturales así lo demuestran. Aunque Vargas Tejada no usa como referente los asuntos más íntimos y culturales para representar el periodo.

Es así como *Las convulsiones* tienen una distancia cero o de no distancia o drama contemporáneo. En ese sentido, la propuesta de Vargas Tejada con respecto al tiempo, una vez más, reflexiona sobre las condiciones reales de su época para revisar el modo en el que los nuevos valores están impactando social y culturalmente a los grupos sociales de la Nueva Granada, en especial a los de Santafé de Bogotá, y, sobre todo, cómo ante las circunstancias de cambio prevalece la defensa de la idiosincrasia y de las tradiciones. Justamente, en dicha defensa está el vínculo con el *teatro político* del drama.

Esta obra sigue los preceptos del teatro clásico. Sin embargo, llama una vez más la atención el uso de dos escenarios en el desarrollo de la representación, en la que uno resulta ser consecuencia del otro. El primer acto usa por espacio una calle de Bogotá, en sus dos escenas.

Mientras que en el segundo acto todo sucede en diversos lugares de la casa de don Gualberto. Si bien esto no rompe con la unidad del espacio, sí trasciende del uso del decorado del espacio exclusivo de la mayoría de las obras del periodo. Para Vargas Tejada es usual el uso de este tipo de propuestas, pues, excepto en los monólogos, siempre hay una exploración de diferentes ambientes en esa misma propuesta de espacio que propone. Por sus lecturas, ese espacio sigue siendo tradicional. Es decir, más que optar por múltiples ambientes, explora, profundiza y elige diferentes perspectivas de ese espacio propuesto. En ese caso, sigue siendo espacio cerrado. Dado que el espacio de la fábula se ambienta en Santafé, hay una distancia reducida con el espacio escénico. Así, los lectores-espectadores del momento experimentaban una cercanía tal que podría pensarse en el desdibujamiento de la ficción de la obra, ya que estaban así experimentando un poco de su cotidianidad. A pesar de esto, esta vez Vargas Tejada tan solo realiza una nominación general del plano sin ir más allá. Solo nombra, no detalla, y utiliza el recurso de la metonimia como un modo de indicar el tipo de espacio en el que se llevará a cabo la obra.

Este drama, a diferencia de los otros de Vargas Tejada, se destaca por la caracterización. En él hay seis personajes en total, una lista en la que entran en consideración algunos estereotipos, como el del pícaro. El escenario en ese sentido se transforma en un cuadro pintoresco de la supuesta Santafé de aquellos años. Llama mucho la atención el modo como Vargas Tejada construye esta red de personajes, mediante una mezcla de distintos tipos de caracterizaciones en las que sobresalen caracteres variables e, incluso, unos cuya participación se reduce a unas pocas líneas en los diálogos. Esta red de personajes se destaca por ser genérica, ya que está conformada por tipos como el galán, la dama, el gracioso, etcétera. Esto los sitúa muy cerca del estereotipo literario. Por su jerarquía, tenemos una historia con tetragonistas.

En esta categoría se demuestra una vez más el interés del prócer-escritor por construir una cercanía con sus lectores-espectadores lo más estrecha posible en los planos temático y comunicativo. En el primer caso, del plano temático, lo hace con la creación de un tema que atañe al grupo cultural privilegiado y a su comportamiento, lo que demuestra un interés por llamar la atención de esa cultura de la

que forma parte. Y, en lo que respecta al plano comunicativo, lleva a cabo una crítica sobre los valores y el cambio de paradigma, como ya se ha mencionado antes.

Vargas Tejada esta vez no toma una postura política evidente, sino que apela a la ética y a la moral de las nuevas generaciones. Por esto, cambia su actitud seria y su tono sublime por una actitud cínica y pícaro, para mimetizar las condiciones de los nuevos valores juveniles del periodo, en los que se expone la idea de sacar ventaja de los grupos económicamente favorecidos. En ese orden de ideas, el diálogo dramático de la obra cumple, en este caso, su imagen tradicional, que es la del coloquio, cuya función es la construcción del discurso crítico ante la confrontación de los valores que están en la obra, lo que también se relaciona con el teatro político, que está en un segundo plano. Por ejemplo, en esta obra se presentan varias oposiciones entre los grupos pudientes y los trabajadores, la generación de adultos y la de los jóvenes, los comerciantes y los hacendados, etcétera, y se plantean diferencias de perspectivas entre las regiones o en el modo en el que la cultura santafereña percibe al resto del país, en especial, en la disputa entre Cartagena el resto de las regiones del Caribe. Este último caso es usado para defender a ultranza las costumbres santafereñas por encima de las demás provincias, como se muestra en el siguiente pasaje:

Si a esto vamos, en todas las profesiones
hay pérdidas y clavos a millones:
volviendo al campesino, ¿su cosecha
cuantas veces la logra y la aprovecha
el diezmo, la alcabala y la primicia,
tantas fiestas que inventa la codicia
del que en la devoción tiene sus gajes,
los subsidios, empréstitos, peajes,
pordioseros, ratones y gorgojo
no te dejan gozar sino el rastrojo.
Si son los comerciantes: ¡cuánta pena
en subir y bajar el Magdalena!
Soportar los mosquitos y los bogas:
aquí el caimán le pesca, allá se ahoga,
más allá las tercianas le cogieron,
los bogas le dejaron y se fueron,

el piloto le insulta, y le saquea,
un alcalde la veja y le estropea;
y cuando llega de la mar al puerto,
ya está desesperado y medio muerto.
No es muy grande el descanso en Cartagena,
asarse de calor, pisar arena,
habitar en un zarzo como gato,
beber agua con zuela de zapato,
soportar los agentes de la aduana;
pero no me alcanzara la semana
si quisiera ponerte por delante
cuanto padece un pobre comerciante.
Y al fin y al fallo la ganancia toda
depende del capricho o de la moda.
¡Pobre de aquel que tenga sus haberes
o su dicha a la merced de las mujeres!
Lo que ahora encargan, lo desprecian luego
y tiene el mercader que echarlo al fuego.
¿En pañolón los chales trasformaron?
más de cuatro en la calle se quedaron.
¿No quisieron mantillas estampadas?
Pues héteme dos casas arruinadas.
y si a este tenor todo se examina
darás la preferencia a la oficina.
(Vargas Tejada, 1851, pp. 4-5)

En esta obra siempre está esa tensión entre dos grupos, campesinos y clase pudiente, comerciantes y hacendados, santafereños y cartageneros. El discurso de la obra es claro en transmitir esa percepción distinta de los grupos que conforman la república, aunque la visión que se proyecta proviene de Santafé. Esta visión es usada para validar sus principios y su forma de vida; lo que constituye, por supuesto, un vínculo con el *teatro político*.

Justo es en ese cambio de percepción en el que está centrada la acción dramática de la obra. Cirilo es un joven empleado de oficina que se siente estancado económica y profesionalmente, por tal razón, decide renunciar, para buscar un modo más rápido y fácil de ascender socialmente, como casarse con una joven de buena familia. Su renuncia está basada en la percepción de una vida de terrateniente: disponer y nada más. Este es el planteamiento de la obra y con él se

cuestiona el compromiso de los jóvenes, quienes, al parecer, están más interesados en los asuntos socioeconómicos que en el compromiso político. En este drama, el teatro colombiano empieza a explorar otras vertientes temáticas, igual o más interesantes que las tradicionales, sin dejar de lado su apuesta por la crítica y la reflexión. En este caso, este tipo de obra explora las percepciones acerca de otros aspectos de la vida en Santafé, más allá de las preocupaciones del gobierno de la república, y es un intersticio que se abre también para dar un respiro de las temáticas relacionada con el compromiso sociopolítico.

Vargas Tejada construye así un punto de vista otro, a partir del cual llama la atención sobre situaciones diversas de lo que acontece en Santafé y de un grupo social determinado, no como un tema aislado, sino como un asunto para reflexionar. En este caso, aborda la postura radical de los jóvenes de la época. Llama mucho la atención cómo empieza a tejerse una complicidad entre el prócer-escritor y los lectores-espectadores, quienes saben desde el inicio de la obra cuales son las intenciones de Cirilo y de Crispita con el resto de los personajes y cuánto ambos estaban dispuestos a fingir para lograrlas. Y, aun así, estos personajes ocultan sus planes a los demás, mas no al público. Esa perspectiva cognitiva es uno de los juegos que permite que los lectores-espectadores estén más relacionados y alcancen una mayor cercanía con los personajes. De esto derivará el estallido de la situación cómica con una perspectiva afectiva, a la cual el público responde, en parte por identificarse con algunos personajes y, en parte, por el manejo del lenguaje y por las situaciones planteadas, que también son conocidas. Por ejemplo, esto se puede ver en el caso de la curandera, que desea sanarlo todo a base de menjurjes extraños y asquerosos, y también en la sospecha del padre celoso. Historiadores como Reyes Posada (2008, p. 255) señalan una perspectiva ideológica, al considerar que la obra está escrita para alertar sobre el comportamiento manipulador de ciertos jóvenes. Sin embargo, en su trasfondo hay elementos culturales en disputa, más allá de las diferencias generacionales o los paradigmas epistémicos, a partir de los cuales es posible extraer significados sobre la identidad nacional en perspectiva de la idiosincrasia santafereña, especialmente por las comparaciones hechas sobre las diferencias regionales entre Santafé de

Bogotá y Cartagena. La comparación está hecha con el fin de establecer diferencias y tensiones, así como también una visión heterogénea de tales mentalidades y comportamientos.

Doraminta (1829)

Esta es la última obra dramática con temática indígena y sobre el territorio prehispánico en la Nueva Granada y es también la última que se conserva de Vargas Tejada. También es el último drama del periodo. Otra vez, se está en busca de la reconstrucción de la historia mítica del territorio. En este caso, se aborda el gran mito de la cultura omegua como una de las tribus más destacadas de Suramérica. No es claro si existió o no, pero con este drama se busca darle relevancia, y, más importante aún, se la presenta como un emblema del territorio meridional del continente. En esta idea también está la reconstrucción de la nobleza indígena. La obra dramática justamente gira en torno a la última familia de nobles de este pueblo originario de América. Como ya se ha reiterado anteriormente, la dramatización de ciertos aspectos culturales no es más que otro modo de exaltar la cultura criolla neogranadina y su afán de responder a la reflexión sobre la representación de la identidad nacional y la unidad política.

La introducción de esta obra está acompañada por una carta de despedida. Una carta escrita desde el exilio, después de la conspiración septembrina. En ella, se explican las razones por las que escribió la obra y, más importante aún, la aceptación de su exilio. Esto es lo que se conoce como un *paratexto autorial*, que sirve de presentación a la obra. Es decir, es un *paratexto preliminar*.

Una vez más, el prócer-escritor recurre a marcar los gestos y los movimientos de los personajes, para acentuar el dramatismo. En realidad, es en ese aspecto de la caracterización en el que se hace hincapié en esta obra, especialmente con las didascalias del primer acto mientras que las didascalias del segundo acto están enfocadas en la proxemia de los actores y en el modo en el que ellos deben desplazarse por el espacio, para caracterizar la obra, acrecentar el dramatismo de la representación y transmitir las emociones necesarias. Las diecisiete didascalias del tercer acto incluyen, además de las mencionadas, la

indicación de la tipología de las escenas, como los apartes; los modos como deben ser expresadas cada una de las líneas; la ambientación sonora, que muchas veces está marcada de forma narrativa (p. ej., “Mientras Doraminta se esfuerza en defender a su padre de los golpes de los conjurados, se oye dentro ruido de armas” [Vargas Tejada, 1989, p. 76]), o el discurso narrativo (p. ej., “Rorimbo y sus soldados se retiran combatiendo con Belidonte y los suyos, y quedan solos Tindamoro y Doraminta” [Vargas Tejada, 1989, p. 77]). Las didascalias aumentan en extensión y en la descripción e instrucción a los actores, y buscan, sobre todo, establecer una mayor precisión en su actuación. En el cuarto acto, hay dos variaciones muy sencillas, que marcan el dinamismo del espacio y de los personajes, y una actitud apostrofica. En esta obra dramática, más que en ninguna otra, se nota la evolución que ha tenido el prócer-escritor con su escritura, pues hay un equilibrio entre el dramatismo verbal y el dramatismo del texto representativo. Los detalles han sido ampliamente más cuidados y explícitos.

En cuanto a los diálogos, la obra está escrita en verso, el estilo predilecto del prócer-escritor. Más específicamente, en verso con rima asonante, con cierto grado de tendencia a la rima blanca. Estas intervenciones versificadas tienen una extensión variada, entre los ocho y los quince versos, la cual es mínima, para la representación. Este estilo que se asume para la obra ofrece cierta libertad de expresión para los personajes en su decir. En palabras más sencillas, hay una preocupación por el buen decir y por cuidar la forma de un lenguaje literario y un poco más natural y fluido en el manejo del registro culto. Este tipo de uso también está creado para formar a los lectores-espectadores. En ese caso, los diálogos son muy escuetos, incluso en las intervenciones. Además, hay, por supuesto, una acentuada intención política que le da sentido a estos diálogos.

El drama gira en torno al ejercicio del poder político, visto desde una perspectiva moral, por lo que el diálogo tiene la función dramática, en principio y, en segundo lugar, la función del diálogo como modo de acción, la cual se percibe en algunos personajes con la consigna “lo que se dice se hace o el decir es un hacer”. Este es el caso de Doraminta, quien todo aquello que dice lo hace. Esta segunda

función dialógica forma parte también de las características de otros personajes, como Tindamoro, Tulcanir y Rorimbo. Sin embargo, es bueno aclarar que las dos funciones determinan la forma de expresión de drama. También es dable afirmar que hay unidad en el registro de las obras. La forma del decir es parecida para todos, todos se expresan de forma culta, las diferencias solo están dadas por el carácter o por las situaciones que experimentan los personajes. Por lo demás, todas las interacciones están dadas por el coloquio, o interacción frontal entre cada uno de los personajes. Aunque también hay uso del soliloquio en las escenas de los apartes.

En la obra, los diálogos revelan diferentes situaciones dramáticas marcadas por los egos y la rivalidad por la hegemonía. En este caso, el drama está marcado por la usurpación del poder en el reino, que pasa del padre al hijo, a los hermanos o a los hombres de confianza del rey. Este juego de egos en los que cada uno se siente más capacitado para gobernar que el anterior rey desató las fuerzas que determinan a los personajes. La acción dramática de esta obra es producto de esa relación de fuerzas que, en este caso, aborda el retorno al poder de Tulcanir, quien ha sido destronado por Tindamoro. Tulcanir está escondido en una cueva, desde la cual planea recuperar el lugar que siempre le correspondió con ayuda de Doraminta, de su amigo Rorimbo y de los soldados del palacio. La acción dramática está estrechamente relacionada con esa usurpación del poder que es habitual en los gobernantes de este reino. Tindamoro ha derrocado a traición a Belidonte y de paso a su heredero Tulcanir. Tindamoro es destronado por su propio hijo Menitor y, este último, a su vez es destronado por Doraminta, quien le devuelve el trono a Tulcanir. El modo siempre fue el mismo, la conspiración y la traición. Los hilos que se mueven dentro de esas acciones de traición motivan a los personajes a proceder a lo largo y ancho del drama. Los sucesos dramáticos más importantes en la conspiración son, primero, la conspiración de Doraminta y Yarilpa y, segundo, la conspiración entre Tulcanir, Tindamoro y Doraminta. Otro de los sucesos más importantes se da cuando las conspiraciones son descubiertas; así como el golpe de estado que da primero Menitor y, posteriormente, Doraminta en la ciudad de los omegas.

La *estructura superficial* del drama entra en los parámetros de la dramaturgia clásica. Su unidad de acción está basada en la restaura-

ción del orden legítimo del gobierno. Sin embargo, el drama cuenta con otras historias paralelas, como el destierro de Tulcanir; el respaldo de Rorimbo y Yarilpa a Tulcanir para derrocar a Tindamoro, padre de Doraminta; el amor entre Tulcanir y Doraminta; el derrocamiento de Tindamoro por parte de su hijo Menintor; el exilio de Tindamoro y Tulcanir; la traición de Rorimbo a Menintor, y, por último, la subida al gobierno de Doraminta, quien le devuelve el poder a la tribu de los omegas. Todas ellas ponen en crisis la unidad de acción aristotélica. No obstante, lo que podría considerarse como el desarrollo de tramas paralelas se va encaminando al cierre del conflicto planteado por el prócer-escritor al inicio. Por tal motivo, se mantiene la idea de unidad de acción, una idea renovada sobre ello (dramaturgia clásica: forma cerrada o abierta).

La obra está compuesta por cinco actos, no anunciados desde el título. En ese sentido, esta estructura corresponde a la exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace. Cada uno de los actos son muy breves, y aparentan ser más bien escenas claramente constituidas. Tal brevedad permite construir un trabajo de tensiones y de secuencias que envuelve al lector-espectador, para mantenerlo expectante de principio a fin. En este caso, lo precipita hacia un final inesperado porque la obra en apariencia lo conducía a un final trágico, pero su giro de último momento lo hizo entrar lo eminentemente dramático. Este final inesperado mantiene la obra dramática en la categoría de *drama de acción*. Al final, Tulcanir recupera su reino, aunque no fuese el motor de tal empresa, sino Doraminta, un personaje cargado de virtudes, lo que también reviste a esta obra con características de un *drama de personajes*, pues ella también saca o intenta sacar y ver lo mejor de los demás personajes.

En cuanto a la categoría tiempo, la obra sucede en el periodo prehispanico. Este es un tiempo imaginario que carece de referentes explícitos con la realidad de los lectores-espectadores. No hay siquiera una posible alusión a un periodo de carácter explícito, sino más bien a uno general, lo que permite ser más amplio y propositivo en cuanto a la recreación del periodo prehispanico. Eso sí, dentro de la obra se da apertura a la evocación de otro periodo anterior a la realidad de la representación, este es un tiempo no representado, pero sí narrado,

como la época del rey Berónfil, padre de Tulcanir, el cual es un periodo que se opone al periodo de la representación y que, además, se opone también temáticamente en lo que respecta a su armonía o ausencia de la misma, comparado con la representación.

En cuanto al orden del tiempo, esta obra desarrolla una cierta secuencia progresiva y conexas con las escenas, lo que permite seguir el desarrollo de la historia con cierto grado de linealidad. Siempre hay una consecución en apariencia predictiva, pero no por eso se carece de ese efecto sorpresa en la temática verbal, y, representativamente, el drama recurre a la anticipación para construir el orden temporal: lo dicho es lo que acontece. En ese sentido esta obra puede caer en la repetición mínima de hechos. No obstante, esta es una consecuencia de la dramatización verbal, lo que no afecta la duración del drama, que está caracterizado por la brevedad de sus escenas y actos. Así, la escena sucede con cierto ritmo o velocidad y entre los momentos dramáticos de mayor tensión y los de más calma se da una serie de sucesos que acortan la historia.

Más aún, el mayor significado que tiene el tiempo en esta historia puede ser, en un principio, el de reconstruir los orígenes simbólicos del pasado prehispánico latinoamericano, un tiempo histórico que no tiene mayores mediciones o marcas, aparte de los propios hechos, y es allí a donde quiere apuntar Vargas Tejada, a los orígenes dignos de los hechos virtuosos de las culturas amerindias.

En cuanto al espacio, este es un poco más amplio, pues está enfocado en diferentes lugares de la ciudad de los omeguas, por eso no tiende a fijarse, lo mismo que ocurre con el tiempo. Esto no pone en crisis la idea de un espacio único, sino que lo amplía, como sucede en otras obras de Vargas Tejada, como *Sugamuxi*. Este es uno de los aspectos más trabajados por Vargas Tejada, en cuanto al dinamismo con el que construye la obra. Esta es la primera vez que este prócer-escritor diseña el espacio con tales características, y también es la primera vez que lo especifica y lo amplía. Para esta obra, el prócer-escritor consideró nuevamente el uso de espacios de oposición con grados variables. En su propuesta, los espacios son movibles al proponer diferentes ambientes de un mismo lugar o un lugar geográfico más

amplio, como un país, y, poco a poco, los focaliza en la representación de una o dos escenas. Esto también resulta novedoso, pues Vargas Tejada en la mayoría de sus obras mantiene una relación estrecha entre actos y espacios. En esta ocasión, decidió ser más específico y casi que por cada escena hay una configuración de dichos lugares como parte del contraste y del dinamismo. Vargas Tejada decide también ser un poco más dinámico con el decorado, pues los espacios se iluminan u oscurecen de acuerdo con los requerimientos dramáticos de la escena. Todo esto sucede, a partir del primer acto, pues las acciones transcurren en el mismo espacio: “Bosque sombrío, y en él la boca de una caverna. Por entre los árboles se descubre, un poco lejos, una ciudad, y un campamento contiguo a ella” (Vargas Tejada, 1989, p. 37).

Los actos siguientes se representan en un campamento (acto III), en la fortaleza de Quilampo (acto IV) y en el bosque y en la cueva (acto V), es decir, la obra se cierra en el espacio en el que inicia. La fábula y el drama son ricos en ambientes, en tanto la variación a la que se someten y los espacios de esos planos repercuten en la historia que se está representando, hay una relación directa entre ambos. Por el cambio de espacio, el drama tiene una estructura múltiple. La ciudad de Quilampo sería el espacio general y los sitios específicos a los que alude, como el bosque o el castillo, serían los espacios de la representación del drama, los cuales tienen prelación en la obra. La obra cuenta con pocos espacios evocados, pocos espacios de desarrollo de la memoria. Al mismo tiempo, en esa fábula en particular su espacialidad es muy poca, ya que esta solo alude a Belidonte y, al parecer, ese periodo también se desarrolló en el castillo.

En esta obra, más que en ninguna otra, se exploran los espacios del drama, lo cual equivale a los espacios imaginarios. Los omeguas y su reino forman parte de la cultura mítica popular, tanto indígena como de los españoles. Es más, este último grupo está convencido de que en el territorio neogranadino les hacía falta descubrir la famosa ciudad de oro a la que tanto aludían los pueblos indígenas de la zona, por eso, la construcción de estos espacios es al mismo tiempo muy amplia y difusa. El bosque y la cueva que se mencionan tienen vínculos con el imaginario europeo, lo que perfectamente sitúa al drama en un espacio. También se anuncian palacios, aludiendo a

grandes construcciones, una referencia un poco más cercana a las condiciones de las grandes civilizaciones azteca e inca. Ello nos lleva a una construcción estilizada del espacio. Como ya se dijo antes, los espacios funcionan más como referentes del drama y como una realidad a la que se intenta aludir, sea o no real. Desde el punto de vista dramático, estos espacios muchas veces no suponen un cambio escenográfico, sino una modificación en la construcción de la representación, es decir, de la representación y de sus modos de llevar a los lectores a sus mundos posibles.

Toda acción dramática la sostienen los cuatro personajes principales, que son Doraminta, Tulcanir, Menintor y Tindamoro. Como personajes principales, ellos están enfrentados entre sí, y, más importante aún, sus alianzas verdaderas solo son aclaradas al final. Además, es Doraminta la que tiene el control de la situación; desde el principio, ella crea una estrategia que mantiene oculta. Ella conspira, no para beneficio propio, sino para el de todos. Los personajes pretenden ser una representación de los valores que el criollo neogranadino desea resaltar, especialmente, con el personaje de Doraminta. Dichos valores son, a saber, la representación del indígena como una persona cargada de virtudes y de valores humanos. El resto de ellos tiene características más reales, por lo que no podrían clasificarse del todo como personajes antagonistas, sino que son personajes que poco a poco van mostrando otras facetas en la dramatización. Siempre está ese deseo de mostrar algo más.

Los personajes de este drama tienen como mayor característica su carácter sistemático. Estos se relacionan entre sí, formando no solo como una estructura semántica, sino una unidad jerárquica que es cuestionada todo el tiempo. Es decir, en el interior de esa unidad que conforman los personajes hay un juego de poder que hace que las posiciones de cada uno sean inestables, en especial, las de aquellos que desempeñan un mayor rango, como los herederos directos a la corona y sus soldados. En este caso, Vargas Tejada recurre al juego de poder que se llevaba a cabo en las monarquías europeas, para nutrir su ficción dramática. Y, más importante aún, cada una de las decisiones que toman los personajes termina por afectar a los otros, en una especie de efecto dominó. Lo que los hace participantes

de una estructura estrecha. Todo este reparto está compuesto por personajes patentes (perceptibles) en la obra. Excepto en el caso de Belidonte, quien está presente en diferentes formas, y es importante para el conflicto que viven los personajes, pero nunca es visible en la representación. Lo que más llama la atención de los personajes es su carácter variable, lo cual también enriquece a la obra. En este caso, solo los personajes colectivos como los soldados pueden entrar dentro de la categoría de personajes simples o de un solo plano.

Está de más decir que es Doraminta la configuración más rica en toda la obra. Ella tiene un carácter complejo y fragua sola todo el entramado proyecto de devolverle el poder a sus verdaderos herederos, por lo que para muchos puede parecer como una traidora. No obstante, ella tiene las verdaderas respuestas sobre la justicia y no las comparte con nadie, y, por eso, el resto de sus allegados siempre duda. Ella solo les dice que confíen, y, en efecto, al final de ese actuar precavido y oculto están las respuestas a las dudas que ellos han expresado. Doraminta dentro de sus complejidades es al mismo tiempo protagonista y la antagonista de la obra. Ella es quien realmente se opone a los otros y a sus ambiciones. Ella se opone porque sabe que los otros personajes no buscan el bienestar de toda la comunidad de la ciudad de los omegas. Ella resulta ser en ese caso un personaje idealizado, pues todas sus configuraciones resultan ser más idílicas que reales. El resto de los personajes está más interesado en otro tipo de asuntos particulares y no les atañe el bien común, sino ostentar el poder como una forma de seguir siendo una figura destacable.

Entre las caracterizaciones más destacadas, cabe decir que todas las figuras masculinas son muy similares, en lo que respecta al grado de ambición y poder al que desean llegar, pero solo se diferencian por la magnitud de sus actos, es decir, por la intensidad de sus acciones e incluso de sus alcances. En este sentido, algunos de esos alcances diferenciales pueden ser si se atreven o no a matar, o los medios que usan para lograrlo. Estos son caracteres que resultan interesantes para los lectores-espectadores, en especial, porque esa forma vedada de comportarse resulta intrigante para ellos. En este caso, los mantiene expectantes acerca de cuál será su próxima acción o cómo van a reaccionar ante el nuevo suceso dramático que tienen ante sí.

Doraminta en particular es una obra en la que hay una distancia muy significativa entre la representación, los lectores-espectadores y los hechos que son objeto de la acción dramática. Si bien hay una buena intención por parte del prócer-escritor por transmitir una idea sobre la identidad cultural o por rescatar el pasado indígena, idea que sin duda alude a la reflexión del discurso de identidad nacional; los lectores-espectadores pueden sentirse distanciados de esta realidad, porque esta es más un ideal que se busca rescatar, que algo que forme parte de su cotidiano vivir. Es decir, el teatro de este periodo intenta propiciar una mimesis entre la obra y la realidad en la que se mueven sus espectadores, esto en cuanto a la distancia comunicativa. En lo que respecta a la distancia temática e interpretativa, el tema tratado es más una excusa para exaltar la conciencia independentista y las virtudes de aquellos símbolos que se están promoviendo en los dramas, en este caso también se apunta a el cese de los conflictos ideológico-políticos para aunar esfuerzos en la consolidación de la nación y el territorio. Los dramas como tal se prestan a varias interpretaciones, pero la más importante es la que señala a la protagonista como una persona virtuosa. Con *Doraminta* se intenta reconstruir la imagen planteada por los ilustrados criollos para contrarrestar aquella generada por los chapetones. Es decir, la distancia interpretativa es más cercana que la distancia temática y que la distancia comunicativa. Es por esto por lo que el prócer-escritor debe propiciar un vínculo afectivo y sensorial, con el fin de afectar a los espectadores y sus emociones. En este caso, se busca asumir la coyuntura de la construcción republicana y los modos en que esta puede ser llevada a cabo. La perspectiva ideológica es construida en esa línea en la que se busca entablar una relación con aquellos sectores que entran y salen de este convencimiento. Es decir, este teatro sigue siendo una excusa o plataforma del prócer-escritor y, por supuesto, de la ideología política a la que pertenece.

Consideraciones finales del capítulo

El anterior análisis dramatológico evidencia la relación de los dramas con las características del *teatro político*, especialmente, en la particular intención de los próceres-escritores por enunciar los discursos de

unidad política, integración territorial y de identidad nacional, desde una dimensión axiológica y estética. Sin duda, las convergencias temáticas, genéricas e ideológicas identificadas en el análisis constatan los modos en que ellos articularon y transformaron dichos discursos en las obras dramáticas de su tiempo. La lectura de estas obras, a partir de los principios de la *comunicación teatral* (escritura, tiempo, espacio, personaje y público) permite trazar un perfil coherente de la dramaturgia del periodo y situarla dentro del desarrollo de una propuesta de teatro político neogranadino.

Al respecto se observa que el análisis de las obras dramáticas permite reconocer una clara intención comunicativa orientada a articular los discursos antes mencionados. En conjunto, estas piezas comparten la finalidad de difundir las propuestas ideológicas y las prácticas discursivas de los próceres-escritores en torno a dicho propósito. La dramaturgia del periodo se muestra insistente e incisiva en la difusión de los debates sobre los asuntos más trascendentales del país, entre ellos la cohesión política y el sentido de nación. El propósito último de esta producción dramática fue la de resolver los conflictos del poder y los modos de representar el ser nacional en el espacio público. Por tal razón, los próceres-escritores volcaron su producción hacia la dramatización de hechos políticos decisivos como: la exaltación de las figuras del indígena y del mestizo como exponentes de la cultura del territorio; la instauración del catolicismo como valor religioso; el planteamiento del tipo de política de gobierno idónea para la república; la defensa de la república ante las amenazas dictatoriales del gobierno, y la exaltación de las tradiciones de las provincias del interior. Estos elementos corroboran la identidad nacional, la enseñanza sobre el ser y su libertad.

En cuanto al tratamiento del *tiempo* en las fábulas de las obras dramáticas analizadas, se observa un denominador común: la recurrencia al pasado como recurso para articular de manera coherente los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional que las atraviesan, es decir, son hechos que sucedieron antes y, aun así, se usan en favor del presente político. Eso los hace *dramas histórico-políticos*, una tipología del *teatro político* (tabla 1).

Tabla 1. Resumen de los elementos de la comunicación teatral en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX

	Drama	Escritura	Tiempo	Espacio	Personajes	Público
1	<i>Átala: tragedia en verso</i> (1820)	Drama trágico en verso endecasílabo. Adaptación dramática de la novela homónima de Chateaubriand	El drama transcurre en el siglo XVIII, durante la conquista de Norteamérica.	Luisiana, en la entrada de una gruta. Esta obra fue representada en el teatro Tacón de La Habana	Indígenas norteamericanos / conquistadores	Distancia amplia desde la perspectiva étnica, mas no desde la realidad sociocultural. Así se busca la simpatía del público.
2	<i>La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso</i> (1820)	Drama trágico en verso endecasílabo. Inspirado en la vida de Policarpa Salavarrieta Ríos, prócer de la Independencia	1817, días previos al fusilamiento de Policarpa Salavarrieta Ríos.	Casa de La Pola / Colegio San Bartolomé / El campo de la Huerta de Jaime	Criollos neogranadinos / chapetones o españoles ibéricos	Distancia temporal corta, mas no desde lo étnico ni desde las circunstancias socioculturales de los lectores-espectadores. Hubo una identificación total con el público.
3	<i>Monólogo de Lucio</i> (1821)	Monólogo lírico acerca de la congoja de un amor no correspondido y de la patria como amor único y verdadero	Siglo XIX, en el año de 1821.	Un bosque	Lucio/ Laura	El prócer-escritor intenta establecer una distancia total, a partir de la apelación de un llamado al amor patrio y a la defensa de la república.
4	<i>Tardes masónicas de la aldea</i> (1823)	Diálogo en prosa entre un par de campesinos sobre la identidad religiosa de la república	Siglo XIX, en el año de 1823.	En la finca de Mauricio	Telesforo (masón) / Mauricio, Jacinta y el cura (católicos)	Distancia ideológica estrecha, a partir del llamado a preservar la tradición y las costumbres religiosas como elementos cohesionadores de la república.

	Drama	Escritura	Tiempo	Espacio	Personajes	Público
5	<i>Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810</i> (1825)	Drama elegíaco en honor a la república desarrollado en una única escena con cinco intervenciones	Siglo XIX en el año de 1820.	Espacio simbólico que emula un palacio de la época clásica griega	Patriotismo, Justicia y Religión	Distancia ideológica estrecha, a partir del llamado a preservar la tradición y las costumbres religiosas como elementos integradores de la república.
6	<i>El Parnaso transferido</i> (1826)	Comedia en verso	Tiempo simbólico, entre el tiempo de los poetas en el Parnaso y la institucionalización de la república. Pasado y presente.	El Parnaso griego	Las musas del Parnaso griego / Marte	Distancia cercana desde la perspectiva sociopolítica. El prócer-escritor busca acercar a los lectores-espectadores mediante un homenaje a los próceres de la independencia.
7	<i>Sugamuxi. Tragedia en cinco actos</i> (1826)	Drama trágico en verso endecasílabo acerca de la invasión y destrucción del templo del sol muisca	1537	El imperio del sol muisca	Indígenas colombianos / conquistadores	Distancia amplia desde la perspectiva temporal, mas no desde la realidad sociocultural. Se busca acercar a los lectores-espectadores a la historia.
8	<i>Catón en Útica</i> (1826)	Monólogo lírico en verso endecasílabo (soliloquio)	Año 62 a. C.	La Roma de Julio César, exactamente en la rostra	Catón / Senado	Distancia corta temporal desde lo político. El monólogo tiene como fin exhortar al público a la insurrección y a defender a la patria del tirano y déspota César.

Análisis de la dramaturgia colombiana del siglo XIX
(1820-1829)

	Drama	Escritura	Tiempo	Espacio	Personajes	Público
9	<i>Guatimoc</i> o <i>Guatimocín: tragedia en cinco actos</i> (1827)	Drama trágico en verso endecasílabo sobre la caída de la gran ciudad de Tenochtitlán, más conocida como <i>la noche triste</i>	13 de agosto de 1531	Diferentes templos de la gran ciudad de Tenochtitlán	Indígenas mexicanos / conquistadores	Distancia amplia desde la perspectiva étnica, mas no desde la realidad sociocultural. La intención del drama es exaltar las culturas prehispánicas de América.
10	<i>Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa</i> (1827)	Diálogo satírico-político con una función didáctica	1827	Las calles de Santafé de Bogotá / el Senado de la República de Colombia	Don Francisco, peón de Albañilería / el fabricante de la casa	Cercanía total con los temas políticos de la república. La intención del drama es tratar los temas y problemas de la república entre el ciudadano del común.
11	<i>La madre de Pausanias</i> (1828)	Monólogo lírico en verso endecasílabo (soliloquio)	467 a. C.	Templo de Apolo	Timódea (pueblo) / Pausanias (gobernador tirano)	Distancia corta temporal desde lo político. El monólogo tiene como fin exhortar al público a la insurrección para defender a la patria del tirano y déspota Pausanias.
12	<i>Las convulsiones</i> (1828)	Sainete en verso	1828	Calle de Santafé de Bogotá / casa de don Gualberto	Don Gualberto (hacendado) / Jervancio / Cirilio / Mariquita / Crispina / Mama Fuljencia	Cercanía total con aspectos cotidianos de la vida en Santafé de Bogotá. La comedia tiene como fin mostrar un cuadro de la visión adulta o tradicional en oposición a la de la juventud de Santafé de Bogotá.

	Drama	Escritura	Tiempo	Espacio	Personajes	Público
13	<i>Doraminta</i> (1829)	Drama trágico en verso endecasílabo	Tiempo simbólico, periodo prehispánico, sin referencia exacta	La ciudad de los omeguas/ bosques / cavernas	Doraminta, Tulcanir, Menintor y Tindamoro / reyes herederos / usurpadores	Distancia cercana desde la perspectiva sociopolítica, con varias intenciones que van desde la recuperación del pasado indígena hasta la consolida- ción de la identidad, de la cultura y de la concientización de los lectores-especta- dores del gobierno republicano.

Fuente: elaboración propia.

Es así como, al revisar las reiteraciones del aspecto de la fábula, hay un común denominador de las obras dramáticas de la década, que tiene que ver con la búsqueda del pasado o si se quiere desde un de un sentido poético: la recuperación de la memoria perdida de los hijos de los nativos americanos que tuvo como objetivo la defensa del presente, la cual se hace también desde la enseñanza de la historia. Este tema tiene su justificación en la falta de documentos o de cualquier otro tipo de registros históricos sobre las culturas que habitaron en el territorio americano. Para los próceres-escritores, la prioridad fue recrear los vacíos de ese pasado prehispánico; un requerimiento de primer orden para satisfacer uno de los aspectos fundamentales del desafío identitario que tienen como comunidad y trazar una definición de sí mismos desde lo literario. Por supuesto, recrear los vacíos sobre sus orígenes también tuvo un objetivo secundario como fue la formación de una conciencia colectiva sobre la república, para intentar no repetir los errores del pasado, por lo que se recurrió a hechos, eventos, lugares y pueblos remotos, como la conquista del territorio americano, la caída de Tenochtitlán, la destrucción del templo del sol, entre otros. Tales hechos sirvieron como símbolos de los valores de la nueva república, como la valentía y el determinismo americano.

Así, la regresión es, entre los recursos temporales, el elemento más destacado en el proceso de escritura-representación de las obras.

En ese sentido, la articulación del discurso de unidad e política desde la dimensión temporal evidencia una reiteración en el tratamiento del *tiempo*, cuya principal característica es la ubicación de la fábula en tres periodos específicos: la Conquista, la época prehispánica y la institucionalización de la república, cada uno de los cuales tuvo una repercusión en el presente del prócer-escritor. Esta es otra de las características del *teatro político*. En efecto, el viaje a ciertas escenas del pasado prehispánico perdido y a otras épocas remotas fue el centro del tiempo dramático. Muchas obras dramáticas recurren a ese viaje al pasado de diferentes modos, unas se instalan completamente en ese tiempo (*tiempo patente*), otras, además, lo toman como punto de partida para ir más allá y remontarse en sus recuerdos para tratar de darle una coherencia cronológica a su relato (*tiempo ausente*), o, simplemente, para darle coherencia a la historia que se está contando y así rescatar un hecho desde el cual proyectar esa consciencia hacia el tiempo escénico de los lectores-espectadores. La representación del tiempo pasado debía repercutir sobre el presente, pues son los orígenes del americano los que están en juego; es decir, al mismo tiempo, debía abordar el relato perdido o inconcluso y el vacío por llenar, para responder de forma tajante la pregunta sobre la identidad nacional. Ese fue el objetivo específico de este recurso en las obras dramáticas del periodo, pues en el teatro neoclásico todo tiene un propósito formativo, una razón de ser en particular. Aún más, el tiempo es uno de los elementos más llamativo en estas obras dramáticas, especialmente, por su estructura. Estas obras siguen el esquema tradicional del tiempo lineal y también utilizan una serie de recursos temporales, como el *resumen*, para avanzar en el desarrollo de la obra de una manera más dinámica y también hacen esto con el ánimo de generar un poco de tensión en la representación, como comúnmente sucede con el recurso de la elipsis, cuya presencia en el drama requiere la participación de un lector-espectador que, además de establecer los vínculos entre las escenas, se involucre en la experiencia dramática, aun desde la distancia. En este proceso se busca

reconstruir no solo una fábula, sino sus vínculos con los procesos políticos, sociales y culturales del momento.

Con respecto a la distancia temporal, la fábula de las obras tiene como característica el manejo retrospectivo del drama histórico, o sea, se maneja una distancia memorística en pro de completar la historia colombiana que fue borrada. Esa es la distancia dramática de la mayoría de las obras, excepto de *Las convulsiones* y los dos diálogos, cuya distancia temporal es nula y son catalogados como un drama dentro de la contemporaneidad de los próceres-escritores. Por esas dos características temporales, la dramaturgia del periodo configura una *policronía* que articula esas dos distancias dentro de la estructura de los dramas: un pasado idealizado y un presente realista. Al parecer, el propósito de este recurso fue darle al lector-espectador la sensación de verdad de la fábula. Si bien la mayoría de los dramas supeditan su representación al presente para fortalecer la comunicación entre el prócer-escritor y los lectores-espectadores, es mediante la ficción dramática que su mensaje cala en su público lector. En términos generales, el tiempo está construido sobre una perspectiva objetiva, y solo una que otra obra empieza a establecer juegos temporales en la mente del protagonista, como fue el caso de Átala y Lucio, cuyos desvaríos le hacen perder la noción del tiempo.

Por último, otra de las características de la dramatización del tiempo en las obras dramáticas analizadas es el uso del *drama singular*; es decir, aquellas piezas centradas en una única representación escénica. En este tipo de obras, la duración se define por el ritmo o la velocidad de la acción y dan prelación a la acción dramática sobre el suceso. Es decir, las obras condensan la *acción dramática* en un número limitado de actos, escenas y cuadros.

Con respecto a la articulación de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en el espacio dramático, la fábula de los dramas está situada en territorios de civilizaciones consideradas honorables, como Grecia, Roma, Tenochtitlán, los asentamientos indígenas del altiplano cundiboyacense (el templo del sol muisca) y en escenarios más específicos como otros parajes naturales de Norteamérica y de la Nueva Granada, como un modo

de exaltar la geografía continental y local y de equipararlo con la europea. Las leyes del espacio dramático de las obras son variables, pues estas obras fueron escritas para ser representadas en escenarios clásicos, para que el público las mirara desde el espacio frontal, a la manera italiana, y con el telón de boca (Lamus Obregón, 2014). De acuerdo con Lamus Obregón (2012, p. 17), la mayoría de los recintos para la representación teatral estaban dispuestos según el modelo arquitectónico italiano, apropiados para las representaciones modernas, y estaban llenos de decorados y de planos.

Con la construcción de los coliseos, estos se fueron constituyendo en pequeños cosmos que reflejaban la sociedad en que el edificio se insertaba. Cada individuo ocupaba el lugar que le correspondía de acuerdo con su clase social y posibilidades económicas. Según los cronistas del siglo XIX, el Coliseo de Santafé era un “remedo” del Coliseo de la Cruz, lo cual significaba que era una adaptación del modelo italiano seguido en la metrópoli. (Lamus Obregón, 2012, p. 157)

El teatro en la Nueva Granada fue un espectáculo creado por los grupos de dirigentes criollos, para sí mismos. Las edificaciones eran recintos honorables, lo que se hizo evidente en el estilo y la forma como estaba distribuida la ubicación de las personas en el lugar. Si bien la escritura de los dramas busca emular la honorabilidad y la erudición dispuestas en las edificaciones, la realidad por fuera del texto escrito era otra. Debe recordarse que la mayoría de las representaciones se ejecutaron en lugares poco convencionales que fueron adaptados como escenarios teatrales, tales como parques de artillerías, las salas de las casas, patios de colegios, plazas públicas, etcétera. Sin mencionar que la infraestructura del teatro capitalino no era la más avanzada, pues la ciudad en ese periodo contaba con alrededor de unos tres espacios para la representación de las obras. El único recinto de más renombre por aquellos años en la capital fue el Coliseo o Teatro Ramírez.³⁰

30 Según Lamus Obregón, “el objeto de las decoraciones en el siglo XIX era servir al drama escrito, interesar y complacer visualmente a los espectadores, ayudarles a producir la ilusión de realidad. Por este motivo, debido a la pobreza escénica, el deterioro o la inexistencia de decoraciones, en algunas épocas en el Coliseo Ramírez de Bogotá no se

De hecho, los próceres-escritores disponían en los textos teatrales instrucciones específicas sobre el espacio de la representación, incluso, escribieron las obras para ser representadas con la disposición clásica, y se respetó esa disposición. Si bien no todas las obras fueron escritas para ser representadas, sino para ser leídas, la representación era el fin último de la dramaturgia, si no, consúltese nuevamente la descripción escénica de cada uno de los dramas.

Más que un espacio de interpretación corporal y gestual, como son pensados comúnmente, los dramas estaban más dados a la declamación discursiva, para facilitar la transmisión del mensaje desde un espacio concurrido, como una plaza o un teatrillo. Muy pocas obras fueron pensadas para un desplazamiento de cambio de escenario aparatoso. Además, si a lo anterior le sumamos la influencia de la estética neoclásica, indiscutiblemente el resultado no podía ser otro distinto que la sencillez.

En cuanto a la estructura del espacio, por la elección del esquema aristotélico, estas obras propenden por la unidad de lugar como estructura, incluso en aquellas que manejan diferentes cuadros. Es así como los dramas acentúan el minimalismo escénico, para darle prelación a la acción dramática por sobre el escenario. Esta es una representación pensada en el tipo de recintos informales con los que contaba la república de aquellas décadas. Sin embargo, la sencillez escénica viene cargada de significados excesivos, concretamente, uno de ellos consolida la idea diferencial entre Europa y América, hasta evolucionar en la predilección por lo americano, y así, una vez más, la idea de una identidad americana, colombiano y criolla es reforzada.

En términos generales, en la mayoría de las obras el espacio trasciende el sentido de la simple ubicación geográfica, ya que está creado y es descrito por los diálogos de los personajes, con el fin de inducir

pudo llenar a cabalidad con ese objetivo, tal como lo expresó el redactor de *La jeringa* el 16 de diciembre de 1846: ‘la ilusión no existe, ni puede existir un solo momento, porque faltan decoraciones, porque en vez de palacios tenemos chozas, en vez de hoteles, aguardienterías, en vez de bosques y jardines, nada’” (2014, p. 53).

al público a sentirlo, vivirlo e imaginarlo. Esta es una prueba tangible del carácter poderoso de la literatura.

En lo que respecta a los planos, las obras dramáticas llevan a los lectores-espectadores a la realidad que fundan, sin importar el espacio de la escenificación. En ese sentido, los dramas tienen en un constante interés en llevar a los espectadores a ese lugar y tiempo en el que están erigiendo el conflicto de la representación. Así, trascienden la sola referencia dramática. Es decir, no es Tenochtitlán, ni la selva en América del Norte lo que vivencia el lector-espectador, sino la derrota y la invasión del espacio. Con eso, se va hacia una configuración de planos diferentes a los vistos pues en estas obras el espacio está específicamente verbalizado, para que los lectores-espectadores lo puedan imaginar y a su vez sumergirse en esa realidad a la que se está aludiendo. Es así como se puede ver una clara distinción entre el espacio de la fábula y el espacio del drama, cuyo contraste permite transportar a los lectores espectadores al mundo que representan.

Cada uno de los lugares dispuestos para la acción dramática alude a la geografía y a la naturaleza americana. Su simbolismo está vinculado con los significados de la patria. Con ello se busca que la patria deje de ser esa entelequia en los ideales de unos pocos ilustrados que estaban a favor de la Independencia y se materialice, con su sola mención, en las obras. La patria es América, es la República de Colombia, es Nueva Granada, es Santafé de Bogotá. Y es a partir de las emociones que suscita el teatro que empezamos a consolidarla. La *patria* alude a la República de Colombia, de forma alegórica y real, es decir, siempre se presenta como un Estado nación institucionalizado, como un Estado consolidado, con muchas expectativas por cumplir, y, como tal, se presenta en las obras con la forma de un estado intangible para los personajes. Los lugares cambian en su gran mayoría, pero los sobrepasan las fronteras del territorio. Mas importante aún, todo pueblo debe basar su comunidad en un lugar que los identifique y les permita arraigar su idiosincrasia a la identidad de un territorio. Por eso, en su gran mayoría, esas obras remiten a los territorios del interior y los idealizan. La patria a la que aluden es en realidad el territorio de la Nueva Granada y, de manera predominante, la provincia de Santafé de Bogotá.

En cuanto los signos del espacio escenográfico, estos están directamente relacionados con asentamientos prehispánicos o, en su defecto, con lugares alusivos al territorio americano. Estos lugares hacen parte de los símbolos más importantes del periodo, en especial, en lo que se refiere al neoclasicismo. Al igual que el tiempo, rara vez los personajes usan la imaginación para interiorizar los espacios y evadirse de un modo u otro hacia otros lugares subjetivos o alejados de la realidad que se está representando. Esto alude a obras como *Átala* y *Monólogo de Lucio*. Es claro que no es desde el asunto de la perspectiva que las obras abren espacios para los aspectos más intrincados del romanticismo.

Tal como sucedió con las categorías de *tiempo* y *espacio*, pasa con la de los *personajes*. En la personificación dramática de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional predominó la tendencia a representar y reivindicar la figura de los habitantes del territorio, esto es al indígena americano (norteamericanos, mexicanos y “muiscas”), a los criollos neogranadinos y también de modo a uno que otra figura histórica de origen grecolatino. La primera catalogación en la que encajan estos dramas es la categoría de *drama de personajes*. Títulos como *Átala*, *Monólogo de Lucio*, *La Pola*, *Doraminta*, *Sugamuxi*, *Catón en Útica*, entre otros, están en concordancia con las construcciones del mundo creado por el drama decimonónico europeo, en el que el nombre del personaje le da sentido a la obra en toda su extensión. Y, aunque también están otros dramas que no verbalizan el nombre de los personajes en su título, todo en cuanto está en su acción dramática apunta hacia los mismos desarrollos de los personajes como foco del drama. Esos son los casos de *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810*, *Tardes masónicas de la aldea*, *El Parnaso transferido* y *Las convulsiones*. Por cierto, tal particularidad de las obras les permite encajar en la estructura característica de los héroes del romanticismo.

Según Villegas (1971), la forma y la estructura del drama “se configura[n] por una serie de coordenadas en las cuales entran en relación significativa de una gran variedad de constituyentes: personajes, sucesos, motivos, problemas ideológicos, clases sociales, símbolos, tensiones y distensiones, etc.” (p. 30). En todas las tragedias clásicas europeas, los

personajes tienen que decidir cómo validar su dilema moral ante Dios y ante el pueblo. Por el contrario, en el drama criollo neogranadino ellos se deben validar primero a sí mismos como seres humanos, para luego irrumpir con conflictos de otra índole como si en el proceso de ser exponente de la nación estuviera implícito la búsqueda de sí mismos. Esta es una diferencia adicional que tiene este tipo de obras con el drama europeo.

En cuanto a la estructura de los personajes, las obras se caracterizan por esos maniqueísmos entre las facciones de los criollos (mestizos e indígenas) y de los españoles ibéricos. Esta es una característica propia del neoclasicismo, que busca una identificación fácil con los caracteres por parte de los lectores-espectadores para que el mensaje que se espera transmitir llegue a sus destinatarios. Visto así, podría pensarse que este tipo de personajes entran en la categoría de *personajes unidimensionales*, y esto se debe a que son parte de las características principales de la corriente neoclásica. Sin embargo, también es notoria la elaboración de los próceres-escritores, cuya preocupación estuvo centrada en la calidad de su arte y quienes enfocaron sus esfuerzos en caracteres complejos (redondos), los cuales aún perduran en la memoria de los lectores-espectadores. También se destaca la complejidad de las fábulas y el hecho de que los personajes de las obras se caracterizan por ser personajes patentes, aunque se mantenga una cuota menor de personajes aludidos, debido a esa búsqueda permanente del pasado en los dramas. Esa cuota en el grado de representación permite una conexión constante entre los personajes y su recuerdo. Sin embargo, dentro de este proceso, lo más destacado es la función de los personajes dentro de las obras.

Otra de las características importantes de los personajes de las obras es su distancia dramática. Muchos de estos caracteres han estado inspirados en personajes reales y su finalidad es servir como un ideal del modo de ser criollo neogranadino y como un paradigma para los lectores-espectadores, para validar los principios y valores de la república. Ellos no son del todo personajes que están por fuera de la humanidad ni del sentido real de aquellos que los inspiraron, y, aunque esa humanidad es visiblemente perceptible en la lectura-representación, se destaca la conducta ejemplarizante como el

modo de representación más común de estas obras. Por esa razón, la perspectiva de las obras es muy subjetiva o comunica la visión del prócer-escritor sobre este personaje. Por esta razón, este personaje es un ser que ha sido obligado a pensarse como el parámetro del proyecto de la *modernidad*. Los personajes de estas obras son unos idealistas que tienen ganas de validar su lucha. En ocasiones, el dramatismo que imponen estos personajes paradigmáticos es defendido a ultranza, como sucedió en la representación de *La Pola* en 1826, cuando el público cruzó la línea entre la realidad del actor y la representación del personaje. En este juego de funciones, los lectores-espectadores lograron reconocer con claridad la relevancia de cada personaje, hasta el punto de sentirse parte de la realidad representada y atribuirse el derecho de alterar los hechos, como lo cuenta José Caicedo Rojas (1891) acerca de la representación del drama de Domínguez Roche:

El entusiasmo fue creciendo por grados a proporción que adelantaba la acción, cuyo principal mérito —sea dicho imparcialmente, y sin ofender la memoria de su estimabilísimo autor—, consistía en las declamaciones y fervorosos desahogos del odio contra los tiranos.

Sentenciada Policarpa al último suplicio, llegó el momento de sacarla al patíbulo, ¡y aquí fue Troya! ¡Qué gritos, qué denuestos, qué algazara en el patio! ¡No! no! no! se oía por todas partes. ¡Qué no la fusilen! ¡Traidores! ¡Que le conmuten la pena!... ¡¡¡No!!! repetían voces estentóreas; que la pongan en libertad! Y todo esto mezclado con las lágrimas y sollozos de la parte femenil, que sin duda creía que iba a presenciar una atrocidad, si bien la ejecución no debía tener lugar delante del público. Por fortuna nuestra paisana nunca se desmaya.

Esta coacción obligó a los verdugos a detenerse, y fue preciso volver a conducir a la Pola a la prisión. Verdadera pericia que por lo inesperada dejó a todos perplejos. Al fin, transcurrido un rato entre gritos, silbos y aplausos, cayó el telón, y ¡cosa originalísima! Salió uno de los actores a satisfacer al público, diciendo: — “Señores, no se puede fusilar a la Pola porque el público se opone”. (pp. 155-156)

Este asunto no solo demostró el vivísimo entusiasmo y el arraigo del público ante la representación, sino que también permite ver la apropiación de la obra por parte de los espectadores. Y no es para menos, pues según afirman los historiadores del teatro entre los asistentes de la puesta en escena de 1826 había testigos del fusilamiento

de Policarpa Salavarrieta Ríos, el 14 de noviembre de 1817. Para estos espectadores, debió ser un gran golpe que despertó su memoria y sus emociones, pues fue como si presenciaran dos veces el mismo hecho. Sin duda, la confrontación del recuerdo con su mimesis los condujo a un arranque de emociones y a una experiencia catártica. La representación de la obra trasgredió las fronteras de la realidad, y los llevó a revivir las emociones de la condena y muerte del personaje, a manos del ejército español, y, más importante aún, puso a prueba los límites de los lectores-espectadores, cuando estos se enfrentan a la obra de arte. Ninguno está exento en absoluto de ser afectado por la obra literaria, al punto de experimentar una catarsis de ese nivel, y, más aún, de no tener la certeza de explicar cómo o por qué sucede esto. Es más, escribir sobre personajes con ese tipo de fuerza cohesionadora, capaz de generar una experiencia catártica tan convincente, fue el ideal de los próceres-escritores de la década. Solo así podían constatar cuán valiosa era su escritura, y cuán exacta era su forma de retratar a los criollos neogranadinos ejemplares.

En su totalidad, los próceres-escritores optaron por el uso de personajes cercanos para que fueran una extensión de sí mismos, a esto se le conoce como *personajes-próceres-escritores*. La conciencia patriótica que tienen estos personajes sobre la fábula y, en especial, sobre los lectores-espectadores a quien quieren dirigir su mensaje indica la función de *portavoz* del autor. Es así como la función principal de estos personajes es comunicar el mensaje patriótico de los próceres-escritores, sin importar si ellos son de corte centralista, federalista o integracionista (Ocampo López, 1999, p. 369).

En lo que concierne a la recepción dramática de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional, los próceres-escritores tuvieron presente el tipo de fábulas que iban a ficcionalizar: la historia del pueblo criollo neogranadino y sus valores. Y, más importante aún, el interlocutor de estas. Los dramas estaban escritos para un público selecto; uno capaz de trascender la función placentera del arte y de explotar al máximo su función social. Las obras construyen su ilusión con la realidad, a partir de la relación con su receptor. En ese sentido, podemos hablar de una distancia temática como parte del gancho o interés del receptor con la obra. Indiscutiblemente, a nivel de la fábula hay un gran interés

por estas historias de corte patriótico. Con respecto a la distancia comunicativa, el público compartía el pacto de credibilidad propuesto por el prócer-escritor desde su obra. Es decir, se metía de lleno en la representación de la cual estaba siendo testigo, como sucedió con la puesta en escena de *La Pola*.

Desde la perspectiva interna, hay un manejo explícito de los elementos propuestos por los próceres-escritores. Estos elementos responden a la construcción de puntos de vistas centrados en los propios personajes, que como se mencionó anteriormente representan en su mayoría alegorías de la patria o figuras de origen americano, indígenas o criollos, lo que más fácil establecer una conexión sensorial con los lectores-espectadores. En ese mismo orden de ideas, es innegable el interés de los próceres-escritores por informar a sus lectores-espectadores sobre los temas patrióticos. La preocupación surge del interés por informar a los distintos grupos sociales de la república acerca de los temas y las decisiones adoptadas por los gobernantes, así como su manera de sentir y pensar respecto a las tensiones políticas, la reorganización del territorio y la identidad cultural del pueblo. Para el caso de la dramaturgia criolla neogranadina, en las obras aún se perciben las discusiones en torno a qué es lo americano y, más importante aún, sobre la identidad política de la república. Por esa razón, abundan los señalamientos que buscan poner en evidencia las acciones del Libertador; a diferencia de otras formaciones culturales, en esta ocasión se debe realizar una socialización de esas decisiones, debido a que estas no se dieron por un consenso, sino por las decisiones políticas de unos pocos. Con respecto a la perspectiva afectiva, es más que obvio que la escritura-representación de estas obras fue pensada con el propósito de llegar a los lectores-espectadores de una manera más emotiva, y no tan a la usanza tradicional de los discursos políticos y religiosos, cuya forma de transmisión suele ser poco eficaz, en relación con el arte, que empieza a mover las fibras de las emociones humanas. Sin lugar a dudas, la perspectiva ideológica va a ser el interés de mayor acento entre los próceres-escritores, pues contienen todo el mensaje que desean transmitir. En este caso en particular, esta perspectiva está relacionada con toda la socialización del punto de vista del prócer-escritor, el cual varía dependiendo de la filiación política a la que pertenece, si su objetivo es la construcción de una

república de carácter centralista, federalista o integracionista. Más allá o más acá, lo cierto es que la consolidación de la república fue la propuesta común de todos los próceres-escritores y, por supuesto, de las obras.

Los lectores-espectadores clásicos del género dramático debían estar dispuestos a presenciar un gran espectáculo con personajes semejantes a sí mismos, de los cuales debían aprender sobre diferentes asuntos de moral y valores. En cada intervención de los personajes, el espectador debía comprender la validez de sus puntos de vista y las emociones que los inquietaban. El objetivo de género dramático no estaba en hacer ver al lector-espectador los modos de proceder de cada uno de ellos, sino permitirles experimentar una conversión catártica de aprendizaje afectivo. La razón de ser de todo esto es sencilla y, por supuesto, tiene vínculos estrechos con el bipartidismo ideológico de la formación de la república. Esta razón fue la formación y consolidación de la república como sistema de gobierno. Un sistema moderno, en relación con el vetusto sistema monárquico. Para la tercera década del siglo XX, esta forma de gobierno aún estaba debatiendo una identidad política propia y un sistema de gobierno adecuado a los ideales e intereses de una clase dirigente consolidada, pero dividida políticamente. Si este era un Estado en proceso de estabilización, sus manifestaciones artísticas y culturales también lo eran, como lo demuestran estos dramas. El antiguo Virreinato de Nueva Granada y, particularmente, su capital estaba en un afán por procurar el reconocimiento como americanos y criollos. Este afán se manifestaba a través de la exaltación del ethos y del pathos propio capitalino, por denominar de algún modo al pensamiento y al modo de ser santafereño. Su premura estuvo en demarcar lo criollo como una posibilidad irresoluta de identidad.

No obstante, todo esto dejaba por fuera el valor universal de la obra, el cual es medido por el efecto que es capaz de producir. Los dramas debían calar en las emociones, pues tenían cabida para apelar a la razón y para justificar el proyecto de patria con argumentos razonables, en tanto que los próceres-escritores debían responder y mostrar resultados de un proyecto de Estado nación que no habían planeado. Las obras aluden al modo de ser, a la idiosincrasia del criollo neogranadino. Este

último valor es más evidente que el anterior y se nota en las diferentes obras. Asimismo, la mayoría de las obras aluden a emociones como la honorabilidad, la honestidad, la bravura; las cuales son tomadas como características del modo de ser indígena y criollo neogranadino, que sale a relucir para contrarrestar los prejuicios de los chapetones sobre los americanos y, más aún, para reescribirlos. Desde la mujer que se sacrifica por una causa que desconocía hasta los indígenas que no ceden ante la tortura de los saqueadores, cada una de las obras, además de contener una serie de hazañas altruistas, construye la imagen del criollo ideal, el patriota.

Y, por último, la *visión* de las obras estaba determinada por el doble fin con el que fueron escritas; el primero de ellos fue la lectura y el segundo la representación. Hay dramas cuyo fin es la lectura, especialmente las estructuras dialógicas y cómicas. El prócer-escritor, aunque no siempre escribió su texto dramático para ser representado, expuso la mayor cantidad de argumentos posibles, para llegarles a sus lectores-espectadores ideales. Además de una simple reflexión, deseaba persuadirlos, para que se hicieran cargo de su destino al brindarle su apoyo.

Sin embargo, el valor de los dramas en sí mismo estuvo en revelar la posición política del prócer-escritor de un modo veraz, o como la alternativa más viable para el público lector. Por supuesto, ello demandó recursos adecuados, en los cuales se buscaba preservar la eficacia y la asertividad del mensaje en sí mismo, por sobre todos los otros elementos del drama. El compromiso de los próceres-escritores fue ser precisos, contundentes y, además, cuidadosos con la declaración de su postura ideológica. Y para esto se valieron de una forma adecuada que les permitiera no perder la esencia de su mensaje. Factor cuya repercusión fue más visible gracias a los temas tratados en los dramas: el despotismo de los conquistadores durante la Conquista y de los gobernadores españoles durante la Colonia, los últimos días de los próceres de la patria, el sacrificio del pueblo indígena, la defensa de la tierra y de la religión, entre muchos otros. Estos temas sirvieron de excusa para tratar asuntos más trascendentales, como la articulación del poder y la identidad colectiva. Sin duda, la época era propicia para tratar temas sobre la formación de los diferentes tipos de estados

democráticos y sus gobiernos. Cada uno de los próceres-escritores aprovechó la coyuntura para explotar su deber ser sociopolítico con la patria *en ciernes*. También había un afán por vincularse a la literatura de la metrópoli. Cada corriente literaria, tipo y forma dramática estuvo determinada por la postura ideológica del prócer-escritor. Aquel fue un proceso de construcción de identidad colectiva nada fácil, pues implicó repensarse como comunidad moderna, a partir de las directrices y de los moldes extranjeros. Recuérdese que en esta década se asientan las bases de la dramaturgia de la república. No hay nada sólido. Es un periodo de búsqueda de la identidad política.

Es innegable también su propensión por la reflexión sobre la situación actual o los problemas internos que hacían vulnerable a la república. En otras palabras, hubo un verdadero interés de parte de los próceres-escritores por invitar al público que asistía a cada función a hacer uso de su libertad y a que asumiera su mayoría de edad kantiana. Había que entender que la soberanía que se logró trajo a relucir una serie de conflictos de intereses partidistas, que se agravaron justo después de la fundación de la república y se reflejaron en deudas económicas, guerras en el interior de los territorios, crisis sociales y culturales, por mencionar solo algunos. La dramaturgia de la década del veinte del siglo XIX en Colombia se amparó en el compromiso social de la realidad neogranadina, para llamar a la participación colectiva de su público en los debates sobre el tema.

En lo que respecta a la escritura dramática (dicción y ficción dramática) de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional, estos se caracterizan principalmente por el amplio despliegue de corrientes literarias, de diversos estilos y del modo de apropiarlos. Sin embargo, en medio de tantas diferencias es posible establecer algunas constantes en las obras. Una de las primeras constantes que hace posible la articulación dramática de los discursos sobre la unidad política, integración territorial y la identidad nacional en la dramaturgia es el uso de elementos textuales y paratextuales, lo cual es un indicador claro de la doble función artística de las obras y, en especial, de la perspectiva logocentrista. En otras palabras, los textos están determinados por el aspecto literario, y no por el aspecto de la puesta en escena. Es notable el esfuerzo de

los próceres-escritores por construir la *virtualidad teatral* de las obras, mediante una simbología propia de la cultura criolla neogranadina. Esta característica indiscutiblemente está marcada por la presencia de elementos como el uso de dedicatorias y de prólogos en honor a los ilustrados neogranadinos del periodo, en su mayoría próceres de la independencia o dirigentes políticos. Los paratextos eran utilizados para dejar en claro el apoyo partidista a las ideas de gobernantes o de las figuras destacadas de la política. Eran una forma de loar desde la escritura a sus congraciados al principio de la obra, sin destinar una escena para ello. En esa medida, la mención de nombres trasciende el reconocimiento de los triunfos y valores de un personaje insigne de la comunidad de dirigentes, porque detrás de esas palabras elogiosas estaba el propósito de recordarles a los lectores-espectadores el logro de la autonomía de gobierno y la institucionalización de la república, mediante la mención de sus próceres. Así, desde la apertura de la obra dramática, el prócer-escritor deja en claro a los lectores-espectadores su postura política, su simpatía con algún gobernante y los fundamentos de su creación poética.

Con respecto al diálogo, la particularidad sobresaliente de las obras es el uso de los diálogos platónicos (intercambio de argumentos), para construir una verdad. Incluso, en *Tardes masónicas de la aldea* se enfatizó en esta estrategia y se utilizaron los diálogos-disputa. En el resto de los textos dramáticos conservados, o sea, en *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810* y *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa*, la esencia del diálogo es la interlocución, para persuadir a los lectores-espectadores. Esta es una particularidad llamativa para esta dramaturgia, pues los personajes dialogan para entender las razones del otro, su punto de vista. Tales obras mantienen nada más la esencia de la interacción del diálogo dramático. Según Orjuela, este tipo de diálogos no cumplen a cabalidad con los requisitos esenciales de las piezas dramáticas. Es más, él los considera apenas como un “asomo de lo que sería el teatro popular” (Orjuela, 2008, p. 13). De resto, siempre la actitud y la tensión de los diálogos estarán planteadas en un tono un poco más didáctico y comprensivo, con el único fin de hacer entender los temas trascendentales de la dramaturgia neogranadina, como la patria

y sus valores, como un hecho tangible. Más que la exposición de un punto de vista, como sucede en las tragedias griegas, los personajes de las obras optan por ilustrar basándose en la razón de ser de las fábulas, más que en entrar a discutir sobre los asuntos políticos. En este caso, los parlamentos en su mayoría giran en torno al discernimiento del *deber ser* de los personajes y al compromiso de los ciudadanos con su propio territorio, con su comunidad y consigo mismos, para generar conciencia sobre tales asuntos. Por supuesto, los diálogos entre personajes estaban dirigidos finalmente al público y, ante esa situación, las desavenencias políticas y sociales de cualquier otra índole eran resueltas *ipso facto* entre los integrantes de un mismo grupo de personajes. Al leer con detenimiento los diálogos de estas obras, se evidencia que las mayores desavenencias suceden entre los mismos neogranadinos, pero, de una escena a otra, sin dejar alguna discusión pendiente o en pausa. Por lo demás, los diálogos con los integrantes de otros grupos no están basados en las discusiones, tan solo en recibir órdenes de un personaje superior y en reflexionar si es o no pertinente acatarlas. En ese sentido, el conflicto y la disputa no llegan como tal a ser materializados en los dramas del periodo. Este tipo de diálogos también están en consonancia con la acción dramática planteada. Recuerden que todas estas obras sitúan a sus personajes en una relación de subordinación.

Otra de las características del diálogo es su función denunciante, la cual está caracterizada por el uso de argumentos y de contraargumentos en contra de las figuras públicas, cuya moral debe ser objeto de escrutinio. Si bien la mayoría de las obras utiliza el coloquio como el modo en que los personajes entran en interacción en el diálogo, sus argumentos están doblemente soportados en los hechos y en las emociones. Esa es la esencia de lo dramático en la obra. Es así como los personajes se dan a conocer al lector-espectador, mediante su habilidad de argumentar y de persuadir a sus antagonistas. De ahí proviene la particularidad que caracteriza a los diálogos dramáticos de las obras del periodo. El caso más llamativo de esta característica lo comporta la obra *Tardes masónicas de la aldea*, en la que unos campesinos, sin formación académica y sin acudir a argumentos emocionales, logran persuadir a su compadre de abandonar las creencias masónicas, para que acoja nuevamente al catolicismo como único credo. Por supuesto, este par

de campesinos ofrece una cátedra de esto a su personaje antagonista, y se valen de todos los recursos oratorios y retóricos para convencerlo. En la obra, el diálogo-disputa es muy evidente, e intenta por todos los medios mostrarse como coloquio cotidiano. Esta es la forma del diálogo filosófico disfrazado con el habla coloquial. En estas obras dramáticas del periodo, los próceres-escritores acuden a este recurso, con el fin de involucrar e interesar a sus lectores-espectadores en los temas que podrían parecer en determinados casos muy complicados para alguno de ellos; por tal razón, se los presentan de ese modo más sutil, a modo de conversación íntima o coloquial.

Otra de las formas en que los diálogos posibilitan la articulación dramática de los discursos en cuestión en estas obras es la de infundir en los sentimientos patrios un tono ceremonioso similar a los himnos o cantos patrióticos. Los parlamentos de las obras están cargados de una serie de emociones que tratan sobre América, sobre los compatriotas (indígenas, americanos, etcétera) y sus grandes hazañas, mediante el uso de un lenguaje poético. Este es un lenguaje atiborrado de lirismo y por momentos es enardecido y apasionado y por momentos es comedido. De hecho, el lector-espectador percibirá en ciertos apartes que los diálogos de los personajes son fragmentos de poemas insertados para suscitar ciertas emociones en él, esto sucede concretamente en los dramas de Luis Vargas Tejada. Los diálogos en la mayoría de los dramas son piezas líricas en verso a las que bien vale la pena prestar atención en su decir (versos endecasílabos en su gran mayoría) y en su contenido (el mensaje).

En cuanto a la ficción dramática y sus modos de articular los discursos de unidad política, integración territorial y conciencia nacional, las obras dramáticas del periodo giran en torno a la patria, el patriotismo y el patriota. Esa es la razón por la que en las obras se repiten las fábulas del enfrentamiento entre el victimario y su víctima, adaptadas a diferentes escenarios y, por supuesto, con diferentes personajes. Una de esas primeras formas ficcionalizadas fueron la invasión y los vejámenes del conquistador en contra del nativo americano, la opresión del pueblo a manos de un gobierno tirano, la amenaza de los católicos en contra de los masones y, por último, la ciencia y las ideas modernas en contra de las tradiciones. Cualquiera

que sea la forma de la fábula, en el fondo subyace el argumento del victimario y de su víctima como una condición esencial de la historia del criollo neogranadino. Esta es también la reafirmación de la imagen del criollo (el patriota) como el mártir de la patria (la nueva república) por excelencia. La representación de esta fábula está en consonancia con el ideal moderno de construcción de las repúblicas, en el que parte del proceso para generar mecanismos de cohesión cultural entre los miembros de una comunidad (la patria) se basa en exponer imágenes comunes o propias a dicha comunidad, con el fin de facilitar un reconocimiento o una empatía en su interior. Caso similar sucede con las imágenes del extranjero (invasor y agresor), pero en sentido inverso, pues con estos individuos el propósito es generar repugnancia, antipatía o animadversión. Este es un elemento fundamental para construir las representaciones de lo propio, pero a partir de una representación de aquello que se condena, reprocha y rechaza. Es así como la fábula de las obras dramáticas del periodo funciona esencialmente como un instrumento de difusión de las imágenes de la república. En ese sentido, la cultura criolla neogranadina y los lectores-espectadores están en presencia de una gran alegoría. El pueblo del periodo percibió que estaba asistiendo a la lectura y representación de su historia prehispánica o lo dieron por sentado, gracias a este recurso literario. Si bien son esas acciones dramáticas las que están siendo representadas y vistas inmediatamente en las obras, estas deben ser interpretadas en profundidad, y deben ser observadas como la representación o la materialización de la identidad del americano implantado en América (americanos-españoles) y de los símbolos que eligió para identificarse. En este caso en particular, se presentó como una alegoría de su condición de víctima. Esas es la razón por la que en las representaciones este es un símbolo recurrente (*leitmotiv*) en todas las obras. Es de ese modo en el que la fábula de estas obras mimetiza la utopía del ser americano ilustrado o la idea del ser que deseaban proyectar para sí mismos para validar su república ante el resto del mundo. En una relación con lo propiamente histórico, la fábula del enfrentamiento entre el victimario y su víctima está relacionada con la situación histórica del español americano y con su proceso para reconocerse

como criollo o como un ascendiente del nativo americano. Antes de autodenominarse como *americano*, el criollo (español nacido en América) lucha por ser reconocido como un individuo que posee derechos ante España, la patria de sus padres y, por defecto, la suya. En el fondo del proceso subyacía un señalamiento de tipo cultural, político y económico, visibilizado en la siguiente fórmula: *chapetones* contra o diferentes de *criollos*. Esta acepción del término sería la *situación dramática* más común en las obras del periodo. Los foráneos (conquistadores, servidores públicos o soldados del rey de España, dictadores, masones, truhanes, etcétera) son identificados como esa fuerza antagonica que está en continuo choque y que amenaza a lo autóctono (indígenas, americanos, criollos, republicanos, católicos, patriotas, etcétera).

Con respecto a la *acción dramática*, el conflicto cambia de escenario y de tiempo, pero el eterno enfrentamiento entre estas dos fuerzas antagonicas mencionadas continúa, a través de la historia de América. Es así como los próceres-escritores empiezan a articular dramáticamente los discursos de la patria recién fundada, dejando en evidencia a sus lectores-espectadores quiénes fueron y son los enemigos de la república y, mejor aún, cómo sus acciones los ponen en esa categoría de ser amenazas para el proyecto de república. La república está bajo constante amenaza a manos de unos antagonistas claramente identificados y debe ser defendida a toda costa. El modo de resolver la acción dramática se da mediante la derrota de los criollos. El objetivo de las escenas de derrota es exhibir ampliamente el relato de los valores éticos y morales de los patriotas criollos: valientes, luchadores, temerarios, decididos y, sobre todo, seres honorables que dan su vida por sus ideales, seres altamente justos.

En esa misma medida, la estructura de las obras dramáticas está dada para que el lector-espectador pueda identificar con claridad la acción principal del resto de las acciones, en especial, en estos dramas de la república en los que la acción dramática más importante es el sacrificio de los personajes, en tanto tal acción es contundente al momento de comunicar y de construir la figura de un símbolo patriótico, en este caso, la del mártir. Átala, Policarpa, Lucio, Religión, Catón, Sugamuxi, Doraminta, las musas del Parnaso, Guatimoc y

Timódea tienen en común esta particularidad. Las demás acciones dramáticas presentes en las obras no pasan a un segundo plano, sino que se vuelven acciones dramáticas particulares de cada obra. Llama la atención la presencia del sacrificio como un elemento destacado del ser patriota y, por supuesto, de la *acción dramática*. Este tópico tiene una doble funcionalidad, la cual es la de castigar y de exaltar las figuras con la que se quieren crear vínculos con los lectores-espectadores. Esta es una gran diferencia con el teatro griego, en el que el sacrificio sigue siendo visto como un acto honorable. Con esto se constata la funcionalidad de la jerarquía dramática en estas obras, que está estrechamente ligada a los grados de representación de esta dramaturgia. La dramaturgia colombiana del periodo requiere necesariamente de escenas cuyos diálogos remiten a una serie de acciones ausentes, no solo con el fin de construir el recuerdo de los personajes, sino para tratar de causar un mayor dramatismo trágico sobre sus caracteres, pues varias de estas escenas remiten a muchos de los momentos decisivos de sus vidas. Es el caso de la promesa de la madre de Átala, de la decisión de La Pola de entrar a la militancia, entre otras tantas acciones.

La *situación dramática* de las obras del periodo así concebidas es reiterativa, lo que corrobora la exaltación de los tres símbolos esenciales de la nueva república (la patria, el patriotismo y el patriota), a partir de la dramaturgia, y también la búsqueda de homogeneidad o de la consolidación del Estado nación. Esta característica define la estructura de las obras dramáticas del periodo (ver tabla 1). Por supuesto, la anterior es apenas una respuesta preliminar a la pregunta planteada al inicio. El capítulo siguiente profundizará en ella desde un ángulo complementario: los referentes políticos (el *habitus* de los próceres-escritores) y los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional que sustentaron la construcción de los dramas colombianos del tercer decenio del siglo XIX.



**Los próceres-escritores
decimonónicos y sus
posturas sobre la política
de la república**

Un poeta —no les choque mis palabras— no tiene como función sentir el estado poético: eso es un asunto privado. Tiene como función crearlo en los otros. Se reconoce al poeta —o al menos cada uno reconoce al suyo— por el simple hecho de que convierte al lector en “inspirado”. La inspiración es, positivamente hablando, una graciosa atribución que el lector concede a su poeta: el lector nos ofrece los méritos trascendentes de las potencias y las gracias que se desarrollan en él. Busca y encontrar en nosotros la causa maravillosa de su admiración. (Paul Valery, 1990, p. 80)

El acto creador de los próceres-escritores de la república fue el producto de la voluntad y de la lucidez. En su actividad creativa hubo muy poco de espontáneo, de azaroso y de sobrehumano. Su forma de crear tuvo como motivo principal el cese de los partidos y la consecuente consolidación de la unión, de la cual se derivó la necesidad de establecer una única forma de proyectar la identidad y de definirse o autodenominarse como colectivo nacional. La razón de su propósito es muy sencilla. Como buen hijo del siglo XIX, los próceres-escritores neogranadinos tuvieron claro que la función del arte debía transgredir los límites estéticos, para instalarse en una función social (*deber ser*) y para hacer frente a las circunstancias adversas del entorno. Ellos comprendieron la fuerza transformadora del arte, y el poder que tiene para comunicar un mensaje, mediante diferentes formas. De ese modo, el arte fue la mejor estrategia para transmitir los valores republicanos y su contemplación únicamente fue parte de una *praxis* política y educativa, propia de la corriente neoclásica, como lo corroboran las siguientes palabras de Carnero:

Los neoclásicos creyeron que su época estaba llamada a realizar, entre otras, una reforma de los usos y comportamientos sociales, y a configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico y más feliz. Esa reforma debía hacerse, por supuesto, poniendo en pie los instrumentos legales y coactivos adecuados, pero también intentando modificar la mentalidad colectiva por medio de la educación y la persuasión. Se puede persuadir por medio de un discurso teórico, pero este procedimiento tendrá siempre el inconveniente de exigir un destinatario con superior capacidad intelectual y con voluntad de ser instruido, o sea un destinatario minoritario.

Para llegar a la mayoría, a la que es indiferente la instrucción, es mejor utilizar el tradicional procedimiento indirecto de *enseñar deleitando*: utilizar el arte o la literatura de modo que la enseñanza se adquiriera involuntariamente, por ósmosis. En una sociedad como la del XVIII existen dos medios

tradicionales de comunicación de masas: el púlpito y el teatro (y empieza a imponerse un tercero: la prensa periódica). El mensaje neoclásico va a utilizar el teatro como cause de recepción mayoritaria, porque el teatro es el género literario más accesible; se recibe pasivamente, sin necesidad de abrir un libro: se recibe por la vista y el oído, de modo que alcanza incluso a los analfabetos; y lo recibe un mayor número de personas y con mayor frecuencia, porque el teatro es una de las distracciones básicas del pueblo y un acto social habitual para las demás clases sociales. (1994, p. 39)

Por supuesto, los próceres-escritores de la tercera década del siglo XIX en el país eran conscientes del poder masivo de la prensa y del teatro, y transformaron estos medios en mecanismos para promover su ideología y posicionarla ante el público. Por tal razón, en su afán de difundir su mensaje y ejercer una labor pedagógica, tomaron el concepto de *patria* como vector de su propósito. De ese modo, la patria se convirtió en el tema predilecto de las obras y en el motor de su actividad creativa. Más que una simple palabra, su sola mención simbolizaba la unidad política que se aspiraba alcanzar. Para los próceres-escritores neogranadinos, el arte fue otra oportunidad, para la formación de un ser humano político, del ciudadano republicano. Su compromiso fue hacer partícipe a los criollos en las discusiones, en los proyectos y en las decisiones gubernamentales sobre la nación. Ellos visualizaron su arte para la formación del pueblo como comunidad, como el medio para el fomento y el fortalecimiento de la democracia.

Esta estrategia ya había sido usada por los griegos desde el periodo arcaico³¹ (siglos VII- VI a. C.), como un modo de llevar su cultura al clímax de la civilización, el cual se conoce como *areté* (Jaeger, 2002). Como la máxima virtud de la cultura griega, el *areté* fue la esencia de la *Paideia* (formación en los valores patrios) y fue difundido mediante el arte y la cultura. Las obras artísticas estaban constituidas como representaciones de las situaciones de la época; estaban fundamentadas en las virtudes del propio pueblo griego y, desde luego, de su *modus vivendi* y de su sentir. Esa forma de concebir el pueblo como un grupo de personas reunidas en torno a unas mismas percepciones sobre la realidad, más que un grupo de personas agrupadas alrededor de un

31 Este es el periodo de expansión de los griegos por el mar Mediterráneo y de fortalecimiento de la civilización intelectual.

territorio, fue el principio que les permitió establecer un vínculo identitario sólido como pueblo, como comunidad.

A cada miembro del pueblo le debía ser fácil identificarse o reconocerse en las obras artísticas, pues en ellas contenían su historia mítica, su presente y la proyección a futuro de una mejor cultura. En síntesis, gran parte de la esencia de su ser estaba en el arte y el arte les rememoraba constantemente quiénes eran. Este era el caso de las esculturas de sus dioses, como la de las vírgenes, los adonis, los palacios y hasta las de sus pensadores; de la decoración o la pintura de los platos, de las copas y de las ánforas; de las formas de sus palacios; de los cantos heroicos y los temas de sus tragedias, etcétera; todas estas formas tocan de fondo el tema de la patria y del ciudadano, desde diferentes perspectivas. De este modo, se había sido un tipo de ciudadano griego, se era otro y se proyectaba ser otro por encima de los paradigmas anteriores, y el arte era un testimonio de su mejoría. Un ejemplo de esto fueron las primeras obras compuestas e interpretadas por Tespis y la posterior organización del teatro en el interior de la *polis griega* con las composiciones de los poetas trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides. El teatro griego versaba sobre un tipo de vida en particular; así como en las situaciones, los intereses y las preocupaciones de los ciudadanos de la polis. Los elementos funcionales de la tragedia (*hibrys* [‘desmesura’], *catarsis* [‘purificación’] y *pharmakon* [‘sanación’] solo son modos que permiten explicar el funcionamiento del *areté* griego en la poesía trágica.

En su afán por consolidar un proyecto de nación consistente, los miembros políticamente más activos de la clase dirigente de esa primera república se dieron a la tarea de emular los principios del *areté* griego. Ellos trazaron una táctica para combatir la inestabilidad política de la nueva república.³² Por esa razón, pusieron todos sus esfuerzos en la creación de unos símbolos identitarios para consolidar las virtudes y los sentimientos de arraigo de la nación. Esa fue la función del arte y de la dramaturgia de estos años en Santafé de Bogotá. Es así como el arte colombiano del tercer decenio del siglo XIX, y en

32 La república no había alcanzado su punto álgido cuando empezó a ser objeto de escrutinio por parte de sus gobernantes.

especial el teatro, comporta un manifiesto político sobre los valores y la identidad de la república mediante la representación de tres ideas abstractas para lo ciudadanos de la nueva república: la patria, el patriotismo y el patriota. Por lo tanto, tratan temas adyacentes a la consolidación de la república independiente, como los instantes memorables en la vida de los próceres; la valentía de los mártires; el señalamiento de los tiranos y sus vilezas, y el tipo de gobierno idóneo para la república. Estos temas eran considerados como trascendentes para fomentar la unidad política y el sentido de pertenencia con el territorio, con el pueblo y con sus gobernantes. En las obras de estos próceres-escritores se perciben las mismas intenciones de los mitos fundacionales, de los cantos heroicos y de las representaciones de la vida que tenían los griegos; incluso, se identifica el fomento de los sentimientos patrios, para beneficiar la manifestación de una idiosincrasia y de una identidad común.

Próceres-escritores de la década del veinte del siglo XIX en Colombia

Los próceres-escritores neogranadinos también se sirvieron de las condiciones políticas, sociales, culturales y artísticas del momento, para escribir sus dramas. Aquellas personas se armaron de su pluma para vincular sus fines a su obra de arte. Por un lado, estaban los próceres deparando respuestas en el texto dramático; por el otro lado, estaban los artistas vinculados directa o indirectamente con las luchas ideológicas el cese de los partidos y la identidad nacional, al extremo de que abandonaban por un tiempo su arte, para dedicarse a la militancia de la soberanía (Restrepo Uribe, 1988, p. 8). En efecto, los próceres-escritores neogranadinos provenían de los grupos de dirigentes criollos y compartían una formación ilustrada. Este grupo estaba conformado por científicos, sacerdotes, comerciantes, políticos y militares, entre otros sectores profesionales. Por ese motivo, se desempeñaron con destreza en diferentes oficios y profesiones, además del arte, como fue lo propio de la formación moderna. Cualquiera que haya sido su carrera, ciertamente muchos de ellos tuvieron inclinaciones humanísticas, culturales y artísticas, desde las cuales vieron una alternativa, para estructurar su *deber ser*

social, paralelo a sus intereses personales. Y, más importante aún, ellos fueron conocidos tanto por su quehacer profesional como por su diletantismo artístico-humanista. Esto hizo difícil situarlos en un oficio que permitiera determinar la labor que desempeñaban. De ahí que Emilio Carrilla (1973, p. 6) los reconozca bajo la denominación de *próceres-escritores*.³³ A diferencia del prócer-escritor común, los próceres-escritores asumieron un fin eminentemente pedagógico con su dramaturgia, pues buscaron el fomento de una consciencia social mediante un mensaje patriótico. Esto quedó evidenciado en el capítulo anterior, en el que se dio cuenta de las razones e intenciones que estaban detrás de cada creación. Este fenómeno no solo se dio en nuestro país, sino que también se produjo a lo largo de los territorios del continente americano organizados en repúblicas, como lo corroboran las palabras de Henríquez Ureña a continuación:

33 Emilio Carrilla (1973) separó a los escritores en dos categorías: próceres-escritores y escritores-próceres, dependiendo del rasgo predominante de la persona (gobernantes, militares, inspiradores revolucionarios, etcétera). Del primer grupo hacen parte los santafereños Manuel Mariano del Campo Larraondo (1772-1860), José Fernández Madrid (1789-1830) y Luis Vargas Tejada (1802-1829) (Carrilla, 1973, pp. 6-7). Y de la segunda, Antonio Nariño (1765-1823), Camilo Torres (1776-1815), Simón Bolívar (1783-1830), Francisco de Paula Santander (1792-1840). No obstante, para él no todos deberían ser catalogados tan fácilmente, pues Carrilla parte del hecho de que algunos de ellos debieron ser categorizados como políticos y no como escritores. Esto se debe, en principio, a que sus obras apenas cumplieron con los requisitos mínimos para ser consideradas como literatura. En otros casos, por el contrario, las obras calaron no solo en el gusto del público, sino que alcanzaron a tener una excelente calidad poética. Con tal categoría, Carrilla disminuye la brecha entre oficio político y el del escritor. De ahí que sea pertinente denominar a estos autores como próceres-escritores o como escritores-próceres. En este caso, aludimos al término *próceres-escritores*, porque en la mayoría de los casos la escritura y el arte fueron un pretexto o una vía más para catalizar o difundir su mensaje patriótico. Estas categorías propuestas por Carrilla facilitan la agrupación de los artistas en una denominación más acorde con su quehacer y también permite precisar los motivos que suscitaron la escritura de las obras dramáticas.

Sin que, al parecer, hubiese mucha razón para ello, la literatura prosperó durante aquellos años revueltos. Pero sí había razones: razones políticas, no económicas. La literatura no producía dinero; nadie en la América Hispánica vivía de su pluma, y raro es el que lo hace, aún hoy. Pero tenía una utilidad política que las artes parecían no tener —aun cuando a fines del siglo pasado nuestros gobernantes descubrieron que la arquitectura podía utilizarse como propaganda, y la pintura es, en nuestros días, portadora de mensajes sociales—. La literatura demostró su utilidad para la vida pública durante las guerras de la independencia. Con frecuencia tomó forma de periodismo u oratoria, o de ensayo político; ya hemos visto que también tomó forma de novela (nuestra primera novela, *El Periquillo Sarniento*, perseguía un propósito social); otras veces era el drama patriótico, la oda clásica que se leía en público, el himno que se ponía en música. Había tipos especiales de cantos populares políticos: los “cielitos” de la Argentina y del Uruguay son los mejores ejemplos. En Cuba y en Puerto Rico, donde no se había logrado la independencia, toda literatura, y aun toda manifestación de cultura, era una especie, a veces muy sutil, de rebeldía.

En los países ya independientes, la literatura, en todas sus formas, conservó todas las funciones públicas que había cobrado con el movimiento de liberación. En medio de la anarquía, los hombres de letras estuvieron todos del lado de la justicia social, o al menos del lado de la organización política contra las fuerzas del desorden. (Henríquez Ureña, 2014, pp. 170-171)

Las características expuestas por Henríquez Ureña describen a cabalidad la naturaleza simbólica de la dramaturgia colombiana de la tercera década del siglo XIX, cuya impronta es esencialmente patriótica republicana, con evidentes intenciones de propaganda política; también describen al grupo de próceres-escritores, conformado por Manuel Mariano del Campo Larraondo y Valencia, José María Domínguez Roche, José Fernández Madrid, Mario Candil, F. F. R. y Luis Vargas Tejada. Como era de esperarse, cada uno construye o expone desde sus obras los valores de la república, sin duda, a partir de sus preceptos políticos y de sus años de lucha por la defensa de la libertad.

Como próceres-escritores, ninguno estuvo exento de detractores, ni de las amenazas ni de las persecuciones, por ser fervientes defensores de alguna de las propuestas ideológicas discutidas en el Congreso de Cúcuta, a saber, las ideas de un gobierno centralista de integración promovidas por Bolívar; las ideas federalistas, por los santafereños

seguidores de Santander, y las ideas de integración ideológica (Ocampo López, 1999, p. 430). Estas últimas no tuvieron mucho eco en el congreso. Tanto sus obras artísticas y literarias como sus escritos políticos evidencian estas posturas y comportamientos ideológicos. Estos próceres-escritores demuestran sus compromisos con la república, con la opinión pública de los grupos de dirigentes y con la literatura y el arte. Ellos hicieron literatura desde, sobre y para la patria, para comprometer y acercar a los ciudadanos a su ideal de gobierno.

Las conexiones entre la obra dramática y la postura política de los próceres-escritores únicamente se perciben a partir del escudriñamiento en su trayectoria político-artística. Es menester mostrar sus inclinaciones ideológicas con la república que proyectaban, la clase de relaciones que mantuvieron con los otros próceres-escritores y si las hubo, evidentemente; los proyectos personales con su obra dramática, en fin, la importancia de la reconstrucción del *habitus* (Bourdieu, 1995), para comprender el carácter patriótico de la dramaturgia decimonónica nacional. A continuación, se presenta una reseña de la militancia de estos próceres-escritores.

Manuel Mariano del Campo Larraondo y Valencia (1772-1860)

Por su autobiografía escrita en verso (1847a), este clérigo y filósofo payanés, con estudios en derecho público, romano, canónico y lengua castellana, se proyectaba a sí mismo como un humanista de profesión y como un poeta por afición. Publicó en diferentes géneros en los que mostró un gran dominio del verso y de la prosa. Buena parte de su producción literaria aún se mantiene inédita y no es objeto de estudio. Él también fungió en varias ocasiones como diputado y como presidente de la sociedad patriótica del Cantón de Caloto, a favor del gobierno de la naciente república, oficio desde el cual dejó siempre en claro estar a favor de la iglesia y del gobierno centralista de Bolívar, a quien agradeció por la libertad en sus escritos y discursos públicos.

Los textos escritos entre 1819 y 1830 develan su partidismo a favor de la independencia de las colonias, al punto de que reprendió a las provincias que aún no veían con buenos ojos la Independencia y la

institucionalización de la república. En *Canto de acción de gracias al señor por la rendición de Pasto a las armas de la República de Colombia el día 9 de junio de 1822* (1847b) demuestra su consentimiento por las acciones a favor del gobierno de Bolívar. Este es un canto en detrimento de los opositores de la causa de la Independencia, de sus próceres y de los que hasta hace poco estaban a favor del rey Fernando. Es más, toma la vocería por las provincias del sur del Nuevo Reino de Granada, principalmente la del Cauca, la cual era, a propósito, una de las regiones que estaba a favor de la reconquista por parte de España. Él fue una de las voces más lúcida en medio de tantas tensiones. La voz lírica del poema expone el difícil camino de la victoria de la nueva patria y la consciencia de la libertad. Para él, por supuesto, el mayor mérito lo tiene Dios, por iluminar sus mentes y corazones, y por conducirlos a entender el proyecto de la república.

Entre otros escritos destacados de su producción intelectual, están *Rasgos filosóficos, históricos y políticos en verso compuestos y dedicados al entretenimiento de la juventud de Popayán* (1804), *Petición de Mariano del Campo y Larraondo al Cabildo de Popayán* (1816), *Sermón de San Antonio de Padua* (1819), *Canto de acción de gracias al señor por la rendición de Pasto a las armas de la República de Colombia el día 9 de junio de 1822* (1822), *Oración a San Antonio de Padua y Carta sobre negocios* (1825), *Ensayo de un drama colombiano relativo a la transformación política del Estado en 1810* (1825), *Discurso objetando la Ley de Manumisión de Partos de 1821* (1825), *Discurso gratulatorio a la Sociedad Patriótica del Catón de Caloto* (1826), *Propuesta para la creación de un aula de latinidad y principios de moral, política y religión en Santander de Quilichao* (1828), *Breve discurso sobre la libertad de cultos que dirige al Congreso Constituyente de Colombia el presbítero Dr. Mariano del Campo y Larraondo* (1830), *Papeles varios de Mariano del Campo Larraondo* (1832), *Carta al Sr. Manuel José Caicedo y Cuero, rector del Colegio de Santa Librada de Cali, dirigida por el Sr. Mariano del Campo y Larraondo presbítero* (1835), *Memoria sobre la importancia del estudio de la lengua latina* (1835), *Discurso sobre la constitución reformada de 1843* (1843), *Discurso de posesión de Mariano del Campo y Larraondo* (1845), *Discurso en honor a la Santísima Trinidad, predicado el día 18 de mayo de 1845* (1845), el poema “Un cumplimiento al ilustrísimo Señor Doctor Don

Fernando Cuero i Caicedo” (1845) y *Rasgos poéticos que pueden servir de apuntamientos sobre la historia de nuestra revolución, escritos por el doctor Mariano del Campo y Larraondo y Valencia* (1816-1820/2012). A partir de estos títulos, es posible tener una visión clara de su militancia política, en pro de la república y del catolicismo, y también es comprensible su defensa a ultranza de la religión como fundamento de la patria, sobre todo en el drama *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810*.

José María Domínguez Roche (1788-1858)

En esa misma línea de apoyo al gobierno centralista republicano estaba el pensamiento político del jurisconsulto José María Domínguez Roche. Pero, a diferencia del anterior prócer-escritor, él propendió por la unificación del Estado nación y por limar las diferencias entre el presidente Bolívar y el vicepresidente de la república, Santander. El santafereño profesó mucho respeto por ambos próceres. Al primero lo considera fundamentalmente como un líder nato, capaz de asumir y de encausar el destino de la república, así como de unificar a los grandes grupos que la constituyen: los ilustrados y las personas comunes y corrientes. Es más, veía en él toda solución posible a los problemas que había en el interior de la república. La mejor prueba de ello eran las numerosas batallas asumidas a costa de su propio bienestar y sacrificio, así como la fuerza de su carácter y el ímpetu que tenía para defender sus convicciones, pues estaba convencido de que un Bolívar dictador atentaba contra todo principio de ilustración. Así lo evidencian sus palabras:

Él lo ha hecho todo en la guerra y en las batallas, el que ha sabido no solo conducir ejércitos sino lo que es más difícil, formar caudillos valerosos y sabios que desarrollasen con gloria sus planes de campaña, sabe conducir los pueblos por la senda de la paz y de la ley a la posición que tomará Colombia en la sociedad de las naciones. (Domínguez Roche, 1829, p. 8)

Además, Domínguez Roche asevera que el origen de la república proviene del poder político convenido y desde ahí debe instituirse el tipo de gobierno más apropiado para esta. Todo consenso solo conducirá al bienestar de la patria, sin importar cuál sea su forma de gobierno. También fungió como alto magistrado, alcalde y militar

del Cantón de Funza. Entre los méritos cosechados a lo largo de su vida, se destaca su amor por las bellas artes, pues se expresó con igual destreza en las artes plásticas (dibujo y oleos) y en la literatura, con un énfasis en la dramaturgia y en los ensayos y escritos de opinión. Justo en el ámbito de la literatura, se ufanaba de haber escrito la mejor y la más auténtica versión dramática existente sobre la vida de Policarpa Salavarrieta, como lo dejó explícito en la dedicatoria de dicho drama.

AL PÚBLICO

La POLA demasiado conocida en esta capital, por el sacrificio que hizo a su patria, es la composición que hoy presento a este respetable público. Al tiempo que he procurado arreglarme cuanto me ha sido posible a las reglas del arte, he conservado la verdad de la historia. Es aún una composición muy imperfecta, pero por mala que sea, es mejor que otras que corren con este mismo nombre: y he aquí todo el motivo de darla a luz. Ella sale con algunas pequeñas notas para aclarar algunos pasajes oscuros. Nada temo, y todo espero de la benignidad de mis lectores. (Domínguez Roche, 1826, p. 2)

Es de destacar la prelación dada al público. Para los próceres-escritores, la razón de ser de su obra se debía a sus lectores-espectadores, entendidos, en este caso, como la clase dirigente política y uno que otro letrado de la época. Ellos son quienes completaban el ciclo de creación con su lectura. Además de su aceptación, los próceres-escritores dependían de su respeto y, sobre todo, de que comprendieran su obra. Más allá de su opinión sobre *La Pola*, sus palabras confirman la existencia de otras versiones, que circulaban en la época, para la misma fecha, de las cuales no hay registros. Esto implica que había otros intelectuales involucrados, que estaban trabajando también en la creación de obras sobre este ícono de la historia patria y, además, que el número de textos dramáticos supera la veintena de las obras catalogadas.

José Fernández Madrid (1789-1830)

En una línea similar en defensa de un gobierno centralista, está la postura política de José Fernández Madrid. Al igual que sus antecesores, él se distinguió en diferentes áreas, muy disímiles entre sí, como la medicina, el derecho y las letras. Su preparación académica le ayudó a entrar a la política, a la cual dedicó la mayor parte de su vida.

Fungió como agente confidencial en París, ministro plenipotenciario en Inglaterra y presidente en la primera república independiente en 1816, cargo por el cual fue perseguido y obligado a exiliarse.

La defensa de sus acciones como presidente de la república la realizó en la publicación *Exposición de José Fernández Madrid a sus compatriotas sobre su conducta política desde el 14 de marzo, de 1816* (1825). Este es un manifiesto de cuarenta y siete páginas, en las que incluyó las pruebas de la correspondencia y de las leyes a las que estuvo atado y por las cuales el resultado no pudo ser otro distinto a la huida y la negociación. Estas son las mismas acciones que fueron tomadas como una conducta cobarde, traicionera y poco patriótica. Estos valores discrepan en diversas perspectivas de los que poseen los héroes de sus textos dramáticos. El mensaje de esta carta abierta al público es hacerle saber cuán patrióticas fueron sus acciones, en medio de la adversidad política. En el documento, él se defiende de dos señalamientos hechos por sus opositores. Sin embargo, la razón más fuerte es que en esa época de consolidación de la república, toda conducta que luciera como antipatriótica o en contra del proyecto republicano fue puesta en tela de juicio y expuesta al escarnio público. La primera de esas acusaciones fue la de haber abierto negociaciones de paz y propuesto una transacción a los jefes del ejército expedicionario, y, la segunda, se debió a su larga permanencia en La Habana. Pese a ser acusado por el Dr. Ignacio Herrera y por los autores de los artículos “Venida del Dr. J. M. Madrid” y el “Centinela”, a los que se abstiene de mencionar, su interés no es el de confrontarlos ni el de darles explicaciones, dado que estas acusaciones fueron apoyadas por personal cercano a su gobierno, según él, de forma alevosa y con sevicia. Por el contrario, él considera que su explicación debe ofrecérsela a la opinión pública, pues fue al público al que estas publicaciones le afectó directamente, al grado de distorsionar la imagen que tenía sobre él, como lo deja explícito en sus palabras:

En vano he solicitado que se me juzgue por los tribunales establecidos por la ley: me someto, pues, al tribunal más incorruptible y justo, al tribunal de la opinión pública, al juicio de un gran pueblo, amaestrado con las lecciones de una experiencia tan dolorosa. (Fernández Madrid, 1825a, p. 3)

Más que demagogia, con estas palabras Fernández Madrid le otorga una importancia significativa a la opinión pública y, a su vez, le ofrece su versión para contribuir con el proceso de seguir ilustrando al público lector, y para seguir formando su juicio. Él está defendiéndose en el terreno que le corresponde: el de la escritura y el del criterio que los lectores se forman, a partir de esta. Por esto, presenta la mayor cantidad de pruebas posibles: documentos legales y cartas, entre otras.

El reconocimiento de la opinión pública como el máximo ente de evaluación de un pueblo y el máximo juez es sin duda el mayor acto de apelación a la democracia en la república. Con él, Fernández Madrid demuestra que siguió actuando, según las normas de la república ilustrada. Con el escrito *Exposición de José Fernández Madrid a sus compatriotas sobre su conducta política desde el 14 de marzo, de 1816* queda consignada de forma explícita la importancia otorgada al público lector.

Para el cartagenero, su exposición provocó la reacción esperada, porque sus enemigos estaban preparando la rectificación pública. Inclusive, el escritor de la “Venida del Dr. J. M. Madrid” lo haría a través de la imprenta. Esa fue, entre muchos otros textos escritos, una defensa al estilo clásico, mediante el buen uso de la retórica y de la oratoria. Y no es para menos, él fue un escritor polifacético. Su obra abarca distintos géneros y disciplinas por igual, entre las que sobresalen varias memorias médicas sobre los cotos; sobre el cultivo, el comercio y la elaboración del tabaco en Cuba; sobre la fiebre amarilla y el influjo del clima en la estación del calor, etcétera. Incluso, algunas de ellas fueron objeto de premiaciones en La Habana y en España.

En lo que respecta a su obra poética, se conservan desde poesías sueltas, impresas también en La Habana y reimpresas en Londres, y los dos textos dramáticos *Átala tragedia en verso* y *Guatimoc* o *Guatimocín: tragedia en cinco actos*, dramas en los que se busca reivindicar la imagen de los nativos americanos como figuras representativa de la cultura criolla neogranadina, y de ese modo validar el proyecto de unidad política e integración territorial del presidente Simón Bolívar. Los temas y la normatividad europea los puso al servicio de la cultura

y del arte de la nueva república, tanto en la dramaturgia, como en el teatro.

Con la escritura de su obra poética, ofreció una concepción del proceso creativo y de un fin cultural y político. Por ejemplo, describió parte de un proceso como una afición, en medio del distanciamiento de la vida política. Para él, la literatura era un medio para alcanzar sus propósitos políticos, una ocupación de segundo orden, mas no su verdadera ocupación. Por fortuna, ese papel accesorio que ocupó la literatura se fue perfilando en una aspiración política y cultural más alta, como se muestra en la introducción de su poemario *Las Rosas*, cuando afirma lo siguiente:

Mi ánimo es formar un teatro americano. Tengo concluido el *Guatimoczin*, tragedia en cinco actos, que publicaré en el segundo tomo de esta colección. Ahora me es imposible hacerlo, porque me falta materialmente el tiempo necesario para copiar mis borradores. (Fernández Madrid, 1825b, p. 2)

Esta era la contribución del escritor cartagenero a la formación de la identidad de la república. Él visualizó la oportunidad de fortalecer el proyecto del Estado nación desde la perspectiva de las artes y de la cultura, y, a su vez, dimensionó el verdadero valor de la literatura, al concebirla como parte de un programa de gobierno homólogo que permitía unificar a una élite dirigente en torno a un mismo proyecto común, ahora desde las artes y la cultura. Por supuesto, su proyecto no podía estar completo sin el aval de su amigo y consejero incondicional, Simón Bolívar, a quien le escribe en una carta fechada en abril 23 de 1827, desde París, lo siguiente:

Remito a U. mi *Guatimozin*. Temo que la dedicatoria le parezca a U. muy seca. Yo no he querido hacer una especie de ostentación de la amistad y particular afecto con que U. me distingue y honra; y reservo para nuestra correspondencia privada las efusiones de la gratitud, de que está penetrado mi corazón.

Cúidese U., consérvese para la América, para la humanidad, y para el más apasionado de sus amigos. J. F. Madrid. (Ramón Castellanos y el equipo de investigadores de la Fundación para el Rescate del Acervo Documental venezolano, 1983, pp. 182-183)

Para el 20 de junio de 1827, Fernández Madrid, desde Londres, aún no ha recibido respuesta de su amigo sobre su obra, y, al final de la carta, insiste en la pregunta: “Adiós, mi amado Libertador; escribiré

a U. por todos los paquetes. Dígame U. si ha recibido el *Guatimozin* que dirigí de París. De U., siempre apasionado amigo y admirador, J. F. de Madrid” (Ramón Castellanos y el equipo de investigadores de la Fundación para el Rescate del Acervo Documental venezolano, 1983, p. 189). Al respecto, en una carta del 13 de noviembre, desde Santafé de Bogotá, Bolívar le dedica las siguientes líneas sobre el *Guatimoc*:

He recibido el *Guatimoc*, con el mayor gusto, porque veo en él un momento de genio americano; pero diré a Ud. lo que siento sin ser poeta: Hubiera deseado más movimiento y más acción en la escena. Generalmente hablando, el pueblo no gusta de acciones tan sencillas, que dan tampoco a trabajar al pensamiento que desea divertirse en su propia curiosidad y en el efecto de la catástrofe c'est trop uni. Adios mi querido amigo, créame Vd. Muy sinceramente su mejor amigo. Bolívar. (Ramón Castellanos y el equipo de investigadores de la Fundación para el Rescate del Acervo Documental venezolano, 1983, p. 130)

Aunque *Guatimoc* gozó de reconocimiento por parte de los críticos, lectores y espectadores del periodo, parecía no ser del entero gusto del libertador, pues él esperaba escenas más dinámicas en acción y ágiles, para el entretenimiento del público. Él deseaba un tipo de espectáculo menos emotivo en diálogos y más impetuoso en su fábula. En defensa de la obra y de su proceso de creación, Fernández Madrid expuso sus razones en una carta enviada el 13 de febrero de 1828, casi tres meses después. En ella, se da tiempo para darle a conocer su admiración por el tiempo y la dedicación que invirtió Bolívar al leer su drama, en especial en ese momento de crisis política. Lo elogió por sus habilidades de crítico y de literato, y se justificó en parte, con el sometimiento creativo de las obras creadas para beneplácito del proyecto de la república.

Más allá de este desacuerdo en los gustos literarios, la postura política del cartagenero está a tono con las ideas del proyecto de república de Simón Bolívar. Incluso, ellos comparten propósitos en común, como la liberación de Cuba de la sujeción española; la instauración de una hermandad cercada por el regionalismo, pues compartían el mismo hastío por las perfidias granadinas y especialmente por los políticos santafereños. Sin embargo, con el agravamiento de la situación político-gubernamental en el interior de los territorios integrados a la República de Colombia, los proyectos republicanos empiezan a volverse insostenibles ante el desacuerdo de los legisladores.

Luis Vargas Tejada (1802-1829)

De conformidad con las palabras del también prócer-escritor José Joaquín Ortiz (1857), Luis Vargas Tejada ofrece una perspectiva diferente de su postura política sobre la concepción de la patria. Él es leal al vicepresidente Francisco de Paula Santander y tiene una postura más partidaria del gobierno confederado similar al norteamericano.

Aunque, debe aclararse que esto no siempre fue así. En principio, habría que resaltar su simpatía por la república constituida por Bolívar. Sus ideas apoyaron la formación de gobiernos constitucionales, como lo expresa en el poema “Recuerdo de Boyacá”, en el que resalta sus virtudes como un ser valiente y fuerte, adecuado para enriquecer los valores patrios. Y, más aún, en su último verso lo alaba: “Viva el Libertador!”. Sin embargo, esta opinión se fue deteriorando a medida que la postura de caraqueño se fue haciendo más radical, con su política de unificación de los pueblos en un solo gobierno, a través de la constitución bolivariana y la fuerza militar. Sin duda, la actitud del libertador para defender su proyecto de república y el desmejoramiento de la relación con Santander tuvo mucho que ver en este asunto. Prueba de esto fue su participación en la Conspiración Septembrina el 25 de septiembre de 1828, en el Palacio de San Carlos en Bogotá, como reacción al decreto orgánico que abolía la Constitución y anulaba la figura del vicepresidente. En una carta dirigida a Fernández Madrid, fechada del 14 de octubre de 1828, Simón Bolívar comenta su perspectiva de los hechos:

Empezó el ataque por el palacio; se siguió muy luego el del cuartel de Vargas y si los conspiradores no hubieran tenido que precipitar sus medidas, creyéndose, como ya debían considerarse descubiertos por la prisión de uno de ellos, quizá la traición habría causado mayores estragos. Ostensiblemente la dirigían un Navarro, Horment, Luis Vargas Tejada, convencionista, Ramón Guerra jefe del estado mayor Departamental, y Carujo adjunto al estado mayor general. Padilla debía ponerse a la cabeza de los conjurados así que lo primero que hicieron fue ponerlo en libertad. El grito de Viva el general Santander, viva la Constitución de Cúcuta era el general, acompañaba a este grito el de ¡Murió el Tirano! Y no dependió de ellos el que yo no fuese asesinado en mi alcoba. (Solano Alonso, 2014, p. 341)

La conspiración en sí misma fue considerada por el Libertador como un hecho en contra de su persona y, por supuesto, de la integridad de Colombia. Por otra parte, las arengas vociferadas por los conspiradores reafirmaron el partidismo ideológico de Vargas Tejada y el distanciamiento entre el presidente y el vicepresidente de la República de Colombia, un proyecto de gobierno en declive casi desde el mismo instante de su institucionalización.

Como era de esperarse, Vargas Tejada también ofrece una versión de lo ocurrido. En el poema “Las víctimas del 25 de septiembre” muestra a los conspiradores como mártires de la opresión del Libertador. El poema gira en torno a los últimos instantes de los participantes de este suceso:

Del cruel tirano sus serpientes vibran,
y sus víctimas lleva al sacrificio.
Brillando en sus semblantes la esperanza,
la gloria y el valor, ellos caminan,
sabiendo que en la muerte
la desdichada suerte
y la afrentosa esclavitud terminan.
El pueblo consternado en pos se lanza,
y los ve con serena
frente arrostrar la formidable pena.
Nada hay en el suplicio que intimide
Su valor; a sus últimos instantes
La libertad preside,
y su postrer aliento
recibe de sus labios espirantes.
Ella esparce al momento
flores sobre sus restos palpitantes,
y enlutada camina sollozando,
su pompa funeral acompañado.
(Vargas Tejada, 1894, p. 207)

La fórmula es la misma, y consiste en mostrar las virtudes de los implicados en el hecho para hacerlas pasar como valores patrióticos. El poema también está centrado en la angustia por la persecución de la que fueron objeto los participantes.

Sin duda, la actitud del libertador para defender su proyecto de república fue el hecho más significativo en la vida política de Vargas

Tejada. De ahí en adelante, no perdió oportunidad para exponer su desacuerdo con este tipo de política y, más aún, con el proceder político de Bolívar. En palabras de José Joaquín Ortiz,

las glorias del Libertador de Colombia fueron la primera inspiración de su ingenio, y durante los años de su aislamiento y soledad, la magnífica figura del héroe colombiano hería profundamente la imaginación del poeta. ¡Oh, destino singular de este hombre! Tanto al principio como al término de su carrera, ora como un Dios, ora como el Genio del Mal, encontramos a Bolívar ligado a su destino con cadenas de hierro; con las cadenas del amor y de la adhesión más profunda, o con las del odio más vivo, reconcentrado, inmortal. Los primeros sonos de la lira del poeta celebraron el triunfo de la Libertad, personificada en el General Bolívar: los últimos gemidos en su doloroso retiro execraron la tiranía, que creía encarnada en la persona del Dictador: ¡siempre Bolívar! ¡ídolo o enemigo! ¡libertador o tirano! ¡Consuelo o desolación!

El Libertador fue investido con la dictadura, y Vargas Tejada se alistó al momento en el número de sus enemigos. Valióse del periódico y del teatro para concitar odio y animosidades al Padre de la Patria y para excitar a los pueblos a la insurrección, colaborando en *EL ATALAYA*, publicando su oda a la tercera División colombiana auxiliar del Perú, que se había insurreccionado, y dando a las tablas su *Catón en Útica*. Y no contento con escribir, conspiró. (Ortiz, 1857, pp. iv-v)

Afortunadamente, toda la poesía de este autor está compilada bajo el título de *Vargas Tejada. Fabulas políticas precedidas de una noticia biográfica y literaria*, la cual está conformada por piezas como “El gato Libertador”, “Los navegantes”, “El perro de Juan Copete”, “Los dos maridos”, “La estatua de Niobe”, “El lobo y los corderos”, “La fiebre maligna y el catarro”, “La gacela y la oveja”, “El buey de carga”, “El retrato de Colombia”, “Improvisación”, “Al anochecer”, “Mi asilo”, “Resignación”, “Las víctimas del 25 de septiembre” y “Epitafio”, que exponen parte de su ideología antibolivariana.

En la dramaturgia, Vargas Tejada expresó sus sentimientos hacia Bolívar de forma más alegórica. Aunque mantuvo el mismo sentimiento de desidia y de animadversión. Este es el caso de los dramas: *Catón en Útica* y *La madre de Pausanias*, en los que, para tratar el tema de la dictadura, hizo uso de personajes históricos.

Con respecto a la vida pública del prócer-escritor, él fue un talento precoz, tanto en la política como en la literatura, pues con solo diecinueve años ocupó altos cargos, y escribía con la experticia de un escritor consagrado. Entre sus cargos más destacados estuvieron el de secretario del Senado de la república, secretario personal de Francisco de Paula Santander, conformó el grupo de diputados santanderistas que viajó a la Convención de Ocaña y fue delegado de Colombia ante el gobierno de los Estados Unidos. La disolución de la convención fue uno de los hechos que determinó su conducta política. No obstante, esta es una postura que tuvo el tiempo de madurar.

Por fuera de su vida política, Vargas Tejada fue considerado como un buen ejemplo de superación personal, por su origen humilde. Su padre no provenía de ninguna familia de abolengos ni fue un personaje influyente. Por el contrario, fue una persona totalmente ausente. Será la figura materna quien determine su vida, al punto de constituirse en objeto de su creación lírica, más aún en aquellos días álgidos, cuando fue blanco de persecuciones y de señalamientos por parte del gobierno. Con voluntad, más la ayuda de su tía, la escritora costumbrista Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861), logró educarse y convertirse en político, traductor, poeta y prócer-escritor. Este prócer-escritor bogotano es el más prolífico de todos los próceres-escritores de su época, a él se le reconoce la autoría de alrededor de diez obras teatrales, de las cuales se conservan *El Parnaso transferido* (1826), *Catón en Útica* (1826), *Sugamuxi. Tragedia en cinco actos* (1826), *Las convulsiones* (1828), *La madre de Pausanias* (1828) y *Doraminta* (1829). José Joaquín Ortiz confirma la existencia de algunos fragmentos de los textos *Sacresazipa* y *Witikingo*. Esta última también fue citada en la compilación de poesía *A mi lira*. El santafereño también tradujo los poemas *La vida* de Moore, *La resignación* de Schiller, *El mesías* de Pope, *Los placeres de la esperanza* de Cambell y los textos dramáticos *Demetrio* de Metastasio y parte de *Il vero amico* de Goldoni. Según Reyes Posada (2000, p. 83), el ejercicio escritural al traducir la obra del veneciano influyó en el estilo de *Las convulsiones*. El buen manejo de la pluma lo colocó entre las grandes figuras literarias del continente en el siglo XIX, al punto que

muchos coinciden en que sus obras de teatro son algunas de las de mayor calidad de la década.

El rasgo distintivo de la obra poética de Vargas Tejada fue el dominio de la escritura, según los cánones literarios de aquellos años, más la escritura biográfica de la formación de la república, vista desde los detractores criollos santafereños. Aunque también escribió dramas sobre la imagen positiva de los indígenas prehispánicos, trasgredió esa escritura para instalarse en lo realmente importante, el sentido de pertenencia político y su lucha en la capital del antiguo virreinato de la Nueva Granada.

F. F. R. y Mario Candil (1789-1841)

Entre otros próceres-escritores del periodo, también se destacan los nombres de F. F. R. y Mario Candil. La información encontrada sobre el primero gira en torno a comentarios acerca de su único texto conocido *Monólogo de Lucio* y su interpretación. La primera referencia fue realizada por Luis Vargas Tejada en *Las convulsiones*. Por cierto, la alusión no fue favorable. El texto fue objeto de una de las críticas más mordaces en el sainete del santafereño, la cual considera inútil, vetusta y recargada de sentimentalismo ramplón, como queda evidenciado en el diálogo de Gervasio en el sainete *Las convulsiones* de Vargas Tejada.

Propongo hago U. que enciendan una esperma,
aceite, una cuchara, un papel sucio,
Por ahí tendrá el monologo de Lucio.
Un poco de alcanfor para un unguento. (Vargas Tejada, 1851, p. 40)

Vargas Tejada es bastante osado al realizar la crítica como otra de las tantas situaciones cómicas de su obra, y, también, al emprender la desvalorización literaria del escrito de F. F. R. La mención adopta un tono burlesco, mordaz y bastante incisivo, particularidades que demuestran un total rechazo del texto dramático de F. F. R. y que cuestionan su valor literario. Este fue un comentario para los seguidores y conocedores del teatro y de la literatura de la década. Indiscutiblemente,

esta es una alusión crítica que alude a la *metatextualidad*³⁴ (Genette, 1989, p. 13), la cual debió ser muy graciosa para los lectores-espectadores en su momento. Por otra parte, para Georges Lomné (1998, pp. 336-337), la escritura del documento es una alegoría de la difícil situación de la república en sus inicios, cuando gran parte de la población era escéptica a la independencia y a la fundación de la república. Por lo tanto, él interpreta algunas expresiones enérgicas de Lucio como alusiones a la defensa de la libertad y, por encima de todo, como parte de una exhortación muy común en los actos cívicos de aquel entonces, para avivar y concienciar al público sobre lo auténtico del proyecto de la república. En virtud de ello, la mención del *Monólogo de Lucio* de Vargas Tejada fue también una mofa al uso y abuso de ese tipo de arengas en contra de la tiranía de la corona española y a favor de la victoria de Bolívar. Lomné tampoco habla de F. F. R., tan solo construye una imagen de él, mediante su obra, es decir, la de un escritor comprometido con la causa de la república. Si algo se ha de destacar sobre este análisis, es la formación del público. Para Lomné, los espacios públicos de este periodo en Santafé de Bogotá tenían una importancia trascendental. Según entiende, por esos años era muy común aleccionar a los asistentes del teatro sobre los conflictos políticos de la república. Cualquier tipo de artista y cualquier tipo de entretenimiento en algún momento podía hacer alusión al conflicto del Estado nación. Por supuesto, el fin era muy obvio: discutir sobre la patria y su gobierno.

34 Para Genette (1989, p. 13), el objeto de estudio de la poética es la *transtextualidad* (literariedad de la literatura), que se define como el conjunto de categorías generales o trascendentes (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etcétera), las cuales soportan el carácter artístico-literario de cada texto en su singularidad. Él propone cinco tipos de relaciones transtextuales para acceder a la investigación de los textos: intertextualidad, metatextualidad, paratextualidad, architextualidad e hipertextualidad. La metatextualidad es la crítica o la relación crítica de un texto sobre otro, sin citarlo y, a veces, en el límite de no nombrarlo. En el caso de la crítica de Luis Vargas Tejada sobre el texto de F. F. R., se hace una mención del texto, para aludir al texto objeto o motivo de la crítica.

El otro tema es la crítica sobre el texto realizada por el político José María Samper Agudelo (1828-1888) en su libro *Historia de un alma: memorias íntimas y de historia contemporánea* (1881/2009). Esta, aunque es una referencia realizada sesenta años después, corrobora el compromiso patriótico de F. F. R. con la república. El político y humanista colombiano rescata algunas enseñanzas del texto, la mayoría de ellas, por supuesto, están relacionadas con concepciones políticas a favor de la patria y de la república con su relación con el humanismo. En ese orden de ideas, para Samper Agudelo, hacer patria es una virtud aprendida en el interior de una comunidad o de una familia. Lo que une al ser humano como patria, no es un territorio, sino una virtud, y en la realización de tal valor está la patria, en la idea del servir. Para llegar a tal reflexión, se apoya en la obra de F. F. R., puesto que estas virtudes son parte esencial de las reflexiones del *Lucio*. Con estas opiniones queda claro el compromiso político del prócer-escritor, pese al desconocimiento de su identidad.

Respecto a Mario Candil, el prócer-escritor fue conocido por ser partidario de las ideas de la independencia de la clase dirigente santafereña y fue un seguidor de Antonio Nariño. Él escribió los textos dramáticos *La ilusión de un enamorado* (1813) y *Amor y desdén* (1826), de rasgos cómicos, y *El fulgor de los escombros* (1827), de corte dramático. Aunque las obras de Candil aún no han sido halladas, existen registros de que fueron representadas en el teatro Ramírez. Además, no contaron con la comprensión de los críticos, por su carácter onírico, fantasioso o de visos prerrománticos, considerados más acordes para un público infantil, como lo afirman las palabras de Knapp Jones:

La ilusión de un enamorado (1813) es una mezcla de prosa y poesía prerromántica de Mario Candil (1789-1841). La pieza, representada en el teatro Ramírez, era una obra de fantasía con un final inesperado en la que un joven de veinticuatro años soñaba que acariciaba a su amada. La obra estaba dedicada al patriota Antonio Nariño, y la representaron algunas personalidades de la alta sociedad bogotana. Otra obra de carácter fantasioso de Candil fue *Amor y desdén* (1826). La pieza trata de una princesa enamorada de un enano, pero que ha sido encantada por un gigante infiel. Candil intentó incursionar en un tema más adulto, cuando escribió *El fulgor de los escombros* (1827);

los críticos desaprobaron la obra por los diálogos y sus personajes acartonados. (Knapp Jones, 1966, p. 321; traducción propia)³⁵

Los próceres-escritores neogranadinos pusieron sus esfuerzos en establecer una consciencia vigorosa y estable, característica de una república preparada para durar. En síntesis, se buscaba formar una patria fuerte y vitalicia. Las concepciones sobre la patria y la actividad política de los próceres-escritores evidencian el predominio de la acción política sobre el arte y la literatura. De hecho, esta suele ser una actividad diletante, antes que una profesión, inclusive, para aquellos autores considerados por la crítica y la historia como los grandes escritores del siglo XIX, o sea, un Vargas Tejada o un Fernández Madrid. Esto demuestra por sí mismo, que todos ellos eran por igual hombres de acción y de letras, y que, si le hubieran dado la opción de elegir entre los dos oficios, seguro se hubieran quedado con la acción política, pues estaban comprometidos con la enseñanza de los principios de la filosofía de la época y de la doctrina de la soberanía del pueblo heredada de la revolución.

Influencias

Para consolidar la postura política y su inclusión en las obras dramáticas, los próceres-escritores siguieron a diferentes autores europeos con una acentuada tendencia hacia la literatura y la filosofía renacentista, como el neoclasicismo y el *teatro político* europeo. Hay una clara predilección de los escritores criollos por las lecturas de los filósofos franceses y de los próceres-escritores españoles, italianos y de Nueva

35 “*La ilusión de un enamorado* (1813), a preromantic blending of prose and poetry by Mario Candil (1789-1841), also performed at the Ramírez. It was a surprise-ending fantasy in which the twenty-four-year-old lover dreamed he was caressing his sweetheart. It was dedicated to the patriot Antonio Nariño, and some of the socialites of Bogotá performed it. Another fanciful play by Candil was *Amor y desdén* (1826). It was in verse with a fairy-tale plot more suitable for children’s theatre, about a princess truly love by a dwarf but charmed by a faithless giant. When Candil tried to handle a more adult theme and wrote *El fulgor de los escombros* (1827), critics disapproved of his dialog and wooden characters” (Knapp Jones, 1966, p. 321).

España, sobre todo, de aquellos en quienes veían respaldadas sus ideas de libertad y democracia. Incluso, en las obras se hizo alusión directa a filósofos como Jeremías Bentham o J. J. Rousseau. Sumado a esto, hubo un interés por obras con temas alusivos al momento histórico vivido, lo cuales eran pertinente para mantener viva la construcción de la república. Entre estas referencias, se destacan Molière, Voltaire, Boileau, Urcullu, Martínez de la Rosa, Gorostiza, entre otros. Estos fueron los próceres-escritores extranjeros a los que más se recurrió en los textos dramáticos de la década, cuyas obras podían ser consultadas en diferentes fuentes conservadas en las bibliotecas de la ciudad de Bogotá,³⁶ ya sea como traducciones, adquisiciones y reimpressiones.

Entre las influencias del *teatro político* están las adaptaciones de los dramas europeos representados en el territorio durante la época. Estos dramas, que conforman casi la totalidad de las escenificaciones realizadas en la época, se organizan, mediante la siguiente clasificación: dramas con tramas anticolonialistas y dramas con variedad temática y de propósitos, representados para entretenimiento del público. El último grupo conforma la mayoría de las representaciones ejecutadas en la época.

En esa línea están algunas tragedias de Voltaire³⁷ (1694-1778), que fueron representadas por aquellos años en Bogotá. A saber, *Alcira o los americanos* (1736), representada para conmemorar el primer aniversario de la Batalla de Boyacá en el Coliseo Ramírez, en el mes de agosto de 1820 (Suárez Radillo, 1984, pp. 28-29), y *Los fanáticos o Mahoma* (1741), que fue representada por los estudiantes del Colegio del Rosario en 1824, de la misma ciudad. Uno y otro presentan temas muy políticos para este periodo de “Libertad”, como lo son las excesivas y en ocasiones insensatas glorificaciones que hacen los americanos de los conquistadores y el fanatismo musulmán, respectivamente. De

36 Las fuentes han sido consultadas en la Biblioteca Nacional de Colombia, en su archivo en línea, y en la biblioteca Luis Ángel Arango, en la sesión de libro raros y manuscritos.

37 El teatro de Voltaire está vinculada a la historia del teatro francés del setecientos, al igual que la tragedia y la comedia clasicista y la comedia francesa (Boiadzhiev y Dzhivelegov, 1963, p. 47).

acuerdo con Boyadzhiev y Dzhivelegov (1963), Voltaire prefirió hablar sobre Mahoma en vez de la iglesia católica, para evitar persecuciones. Sin embargo, el tema de esta obra está encaminado a exponer la inhumanidad y la doble moral cristiana que tanto desdeñaba. Es más, el filósofo francés se consideraba a sí mismo como el enemigo número uno del poder papal. Si se toman en perspectiva los conflictos expuestos con los temas de los dramas y el pensamiento de Voltaire, hay una concordancia con los asuntos coyunturales de la vaguedad política de aquellos años. De hecho, los avisos de la época orientaban a los asistentes no solo sobre la trama de la obra y el exquisito lenguaje literario del drama, sino también acerca del papel que desempeñaron estas obras en la formación de buenos ciudadanos, como queda explícito en anuncio promocional que se reproduce en la figura 2.

468

TEATRO.

DESEOSA la compañía dramática Bogotana de corresponder à la bondadosa acogida que ha merecido de sus compatriotas, ha dispuesto para su periodo escénico piezas que no duda serán recibidas con placer pues que por su mérito eminente en la parte literaria, por su esquisito lenguaje, i con especialidad por los principios que encierran para formar buenos ciudadanos en las circunstancias mas difíciles de la vida han merecido ser colocadas entre las primeras de su jénero. Mas como ninguna idea es tan esencial para la conservacion de los gobiernos que son la fuente de toda felicidad, como la obediencia à las leyes i la profesion de los principios en que se fundan, ha dispuesto una que llena el primero de estos dos objetos i preferido para principiar sus trabajos la que hace arder en nuestros corazones los sentimientos de libertad, por cuya razon el sabio Voltaire su autor, la dedica à los habitantes de esta bella porcion del globo.

El orden de funcion para el Domingo 11 del corriente es como sigue.
Abrirá la escena una GRAN CANCION PATRIOTICA nueva con sus respectivos coros.
A continuacion se exhibirá la sobresaliente trajedia en cinco actos titulada.

ELMIRA ó LOS AMERICANOS.

En seguida se cantará un famoso DUO BUFO en castellano, de la ópera de la Condesa de Coll Erboso, con música del célebre Jeneral; i concluirá el todo de la funcion con el chistoso sainete nominado

El Paje de la llave.

La temporada consta de cinco funciones. Los señores que quieran suscribirse tendrán la bondad de ocurrir al Coliseo desde las once del dia de mañana en adelante, i obtendrán la rebaja establecida.

A las siete i media.

BIBLIOTECA NACIONAL
LEAS GENERALES
Bogotá

©Biblioteca Nacional de Colombia

Figura 2. Cartel en el que se anuncia la función del drama Alcira o los americanos de Voltaire

Fuente: "Teatro: deseosa la compañía dramática Bogotana de corresponder a la bondadosa acogida que ha merecido de sus compatriotas", 1810-1809, Fondo Anselmo Pineda, folio 470 del F. Pinesa 887, fpineda_887_pza106.

Consideraciones finales del capítulo

El anterior recorrido demuestra, una vez más, la intención comunicativa de los próceres-escritores neogranadinos en la selección deliberada de las fábulas de sus dramas. Su objetivo fue el de desplegar al máximo el potencial de la función pedagógica y reflexiva de la literatura para incidir en una formación sobre la república.

Ninguno de los próceres-escritores estuvo al margen del proyecto de apropiación y difusión de la república emprendido por los fundadores de la república; todos se hallaban vinculados, directa o indirectamente, con ese programa de representación de las ideas de patria y de formación en torno a sus valores (el patriotismo y la figura del patriota), concebidos como principios esenciales para consolidar una identidad nacional. No se trataba de una tarea difícil, pues ya existía una tradición literaria con profundas raíces político-ideológicas. Precisamente, la reflexión del siguiente capítulo se centrará en la función política de la literatura colombiana, en particular en los orígenes de la tradición literaria y en su presencia en diversos géneros (la crónica, la poesía y el ensayo, entre otros) hasta configurar en un teatro político propio de la república. Asimismo, se expondrán los aportes de las corrientes literarias que potenciaron dicha función política y fortalecieron la intención comunicativa de los próceres-escritores. Por supuesto, este capítulo constituye también un ángulo complementario de la respuesta a la pregunta planteada al inicio.



La función política de
la literatura colombiana
a propósito de la
dramaturgia del tercer
decenio del siglo XIX

En Colombia, la amplia tradición del uso político de la literatura se remonta hasta el siglo xvii, con *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada* (1676) de Lucas Fernández de Piedrahíta (1624-1688). El aparente relato sobre la historia de las culturas amerindias del altiplano cundiboyacense ocultaba en el fondo el proyecto político de la construcción y divulgación del tercer imperio indígena de América: la cultura muisca (Gamboa, 2015) y, a su vez, los primeros atisbos de la materialización de la conciencia neogranadina en el territorio del Virreinato de la Nueva Granada. Si bien también hubo un interés por el rescate y la preservación de la historia del territorio, la verdadera intención del documento fue la elaboración de un relato histórico sobre la grandeza de las culturas asentadas en el territorio del actual país, para anclar su ser ilustrado a un pasado glorioso.

Según Gamboa³⁸ (2015), la sociedad criolla de la Nueva Granada hace un uso político de la historia del territorio. Para llevar a cabo

38 Para Gamboa, este tipo de lecturas desmitificadoras son posibles gracias a la tendencia implantada por la *Nueva historia de la conquista* (Restall, 2012). Esta obra planteó una escuela otra que cuestiona, entre muchos otros resultados de la investigación histórica, la falsa sensación de homogeneidad cultural en la que fueron clasificados los asentamientos indígenas mesoamericanos, por la percepción de los conquistadores, los intereses políticos de los criollos y el trabajo de un sinnúmero de historiadores que defendieron la narrativa triunfalista hegemónica de la Conquista española. De ahí justamente la razón de su investigación: llevar a cabo la revisión y la renovación de las visiones mencionadas, a partir del trabajo de archivo y del estudio paleográfico y filológico. Sobra agregar que la *Nueva historia de la conquista* ha estado en boga en las facultades de historia durante los últimos veinte años: “Todo esto ha sido cuestionado por las nuevas tendencias que están surgiendo en el ámbito de la historiografía latinoamericana. La Nueva Historia de la Conquista nos ha ayudado a comprender mejor muchas cosas, no solamente la diversidad interna de casi todos los grupos indígenas de las Américas. La idea obviamente no es mía, ni se me ha ocurrido de la nada. Resulta de ver la forma en que se están cuestionando estas identidades en ámbitos que no parecen a nosotros muy homogéneos, como México y el Perú. Es decir, hoy en día hay investigadores que dudan en llamar ‘incas’ a todo lo que nosotros llamamos así, incluso en

ese proceso, requiere de la manipulación de una serie de fuentes historiográficas, como manuscritos, documentos legales, etcétera, etcétera, para generar una nueva crónica sobre el origen de las culturas. Para el caso del origen indígena del virreinato, ese documento fue el mencionado relato del obispo y escritor santafereño, documento que fue escrito tomando como punto de referencia las crónicas de los primeros conquistadores que se atrevieron a explorar y tomar posesión de estas tierras para la corona española. En esas crónicas se registraron suficientes datos sobre las comunidades del altiplano cundiboyacense. No obstante, en ninguna hay un registro sobre la cultura muisca. De acuerdo con su investigación, la cultura muisca es una invención de los criollos santafereños para difundir una representación más acorde con el proyecto de república que estaban planeando. En términos sencillos, los criollos neogranadinos reescribieron el pasado para dignificarlo, según los principios e intereses del relato histórico que querían difundir como dirigentes políticos. Fue, en últimas, una limpieza de sus orígenes para reivindicarlo. Así, la historia que conocemos en el presente de todos estos grupos prehispánicos es el resultado de una construcción colonial,³⁹ mas no obedece a la realidad de estas comunidades antes de la llegada de los conquistadores españoles.

términos lingüísticos” (Restall, 2012, p. 25; traducción propia). Esta corriente implica en sí misma una revisión de los hechos históricos a la luz de las interpretaciones contemporáneas. Es difícil afirmar entonces que es una corrección histórica lo que está haciendo Gamboa. Lo suyo es un ejercicio historiográfico de relectura y reescritura, que cuestiona y niega, incluso, aquellos temas que se tienen por verdades absolutas, aún hoy. Este es un modo otro de entender por qué fue escrita la historia de esa manera y no de otra. Lo anterior le da pie para seguir indagando sobre este periodo; es más, le permite descifrar el tercer punto que propone: la incorporación de los muiscas a la monarquía castellana.

- 39 Un caso similar sucedió en Perú y México, países donde las culturas nativas fueron registradas bajo una sola denominación: inca y azteca, respectivamente. No obstante, esos nombres corresponden a designaciones políticas otorgadas por los conquistadores para proteger y someter a los grupos humanos que estaban dominados por los grandes imperios indígenas. Tales nombres también hicieron parte de la manipulación política de la historia, pues fueron creados por los conquistadores para someterlos. Los grupos indígenas sometidos por los grandes imperios de América fueron artífices de su propio destino; ellos

En una línea similar a la de Fernández de Piedrahíta, únicamente en lo relacionado con la materialización de una conciencia neogranadina por los ilustrados del territorio, están otros escritos ensayísticos,⁴⁰ como *El secular religioso* (1721/1881) de Juan Bautista de Toro, de carácter político-religioso, en cuyas páginas se incluye una denuncia de los abusos cometidos por los corregidores hacia los indígenas; *Maravillas de la naturaleza* (1771-1775/1956) de Fray Juan de Santa Gertrudis, la cual es una obra de carácter descriptivo que contiene información sobre la flora, la fauna y la cultura indígena de San Agustín; *Diario de la Secretaría del Virreinato de Santafé de Bogotá* (1783) de Francisco Javier Caro, que es un cuadro de costumbres de las labores de oficina en Santafé de Bogotá; *Descripción del reino de Santa Fe de Bogotá* (1789) de Francisco Silvestre, en la que se reprueba la administración del arzobispo- virrey Caballero y Góngora; *El vasallo instruido en el estado del nuevo Reino de Granada y sus respectivas obligaciones. Instrucciones que ofrece a los literatos y curiosos el R. P. Fr. Joaquín de*

pactaron con los conquistadores españoles a cambio de privilegios. Para indagar sobre los acuerdos y prebendas entre los conquistadores y los incas del Cuzco, véanse Lavallé (1993) y O'Phelan Godoy (2003).

40 El ensayo y el periodismo fueron otros de los géneros que contribuyeron con la construcción de una conciencia patriótica en la provincia de Santa Fe y en la Nueva Granada en general, como lo muestran las siguientes palabras de Héctor Orjuela Gómez: “A fines de la Colonia aún se producen Crónicas de Indias pero es indudable que el género ha cambiado y que el discurso histórico tiende hacia el ensayo, hacia el conocimiento de las riquezas de América y que el factor económico y político-social interesa a los escritores que empiezan a tomar conciencia de su hábitat, de las posibilidades económicas que ofrecen las tierras inexploradas del Nuevo Mundo, y de la necesidad de establecer nexos comerciales más amplio con la península. Los más audaces incluso piensan en el fin del monopolio de España y en la conveniencia de un intercambio de productos con otros países europeos. Otro tema que apasiona es la especulación científica que adquiere impulso con las reformas de Carlos III, el auge de las ideas iluminista y la visita de varias notabilidades europeas como Humboldt y Bonpland” (2002, pp. 85-86). Esta reflexión tomó más impulso cuando conquistó otros espacios culturales, como los diarios. Para ampliar la información sobre las crónicas y los ensayos referenciados, véase Orjuela Gómez (2002).

Finestrad, Religioso capuchino de la provincia de Valencia y conventual en el Hospital de Santa Fe de Bogotá, ex-lector de Sagrada Teología, Examinador Sinodal del Arzobispado de dicha ciudad y Capellán de Marina en la fragata del Rey “Santa Águeda” comandante de la Armadilla de Cartagena de Indias (1789/2001) de Joaquín de Finestrad, cuyo fin fue el de apaciguar el levantamiento de los comuneros; *La perla de América, provincia de Santa Martha, reconocida, observada y expuesta en discursos históricos* (1787), *Monarquía del diablo en la gentilidad del Nuevo Mundo americano* (1994), *Historia geográfica, natural, político-cristiana del Río Grande de la Magdalena* (s. f.) y *El paraíso terrestre en América meridional y Nuevo Reino de Granada* (s. f.) escritas por el jesuita Antonio Julián. Dentro de estos textos, también tienen cabida la traducción de los “Derechos del hombre y del ciudadano” (1794) de Antonio Nariño, publicada por la imprenta patriótica, y *El memorial de agravios* (1809) de Camilo Torres. Estos escritos fueron determinantes para desarrollo y concreción de la postura política de los criollos.

En el siglo XVIII, está registrado el uso del género lírico con fines panfletarios. Este caso no corresponde al uso habitual de la literatura con fines políticos, sino a la apropiación de un género literario distinto para la consecución de propósitos de orden político. El poema “Nuestra cédula” se entonó como pasquín⁴¹ inflamatorio para atizar la revuelta de los comuneros, en El Socorro, Santander, el 16 de abril de 1781 (Phelan, 1981, p. 107). Su función fue la de exhortar al pueblo para que siguiera el ejemplo de Túpac Amaru II, en el Perú, y se levantara en contra el gobierno de los *chapetones*.

El poema estaba dirigido al regente Juan Francisco Gutiérrez de Piñeres y a Francisco Antonio Moreno y Escandón, por déspotas, usureros e impíos. “Nuestra cédula” fue el primero de una serie de escritos líricos de carácter político usados como medio para manifestar

41 Según Phelan (1981, p. 95), el poema se le adjudica a Fray Ciriaco de Archila (1724-1784), cuya formación académica y conocimiento sobre la situación política administrativa del territorio le permitieron expresar sus ideas de forma poética. Valga anotar que Ciriaco de Archila pasó a la historia como el primer prócer del país en levantarse en contra de la corona española, al escribir el *Manifiesto comunero*.

la resistencia al imperio de la corona española, durante el periodo del virreinato. Según Phelan (1981),

la célebre cédula dio una meta a las multitudes, una utopía a la que podían aspirar y que podían estimular con su protesta. Estaban combatiendo contra un tirano cruel y avaro cuyo único cuidado era aumentarle los impuestos a un pueblo empobrecido y oprimido. La utopía, nostálgicamente evocada por “nuestra cédula”, era la edad de oro de los primeros virreyes, cuando no había monopolios reales y aguardiente, cuando los otros impuestos eran bajos y se recolectaban sin mayor eficacia. (p. 99)

Otro de los casos más sonados fue la publicación de *El aviso al Público* de don Manuel Vicente Prieto, a finales del siglo xvii. El escrito fue un alegato sobre la visión que los criollos tenían de los chapetones (Ocampo López, 1999, pp. 76-77).

Para el siglo siguiente, los ejemplos alusivos a la relación entre política y literatura, para contrarrestar el colonialismo español, aumentan considerablemente. Entre algunos de esos casos está “Catecismo o Instrucción Popular” del Presbítero Juan Fernández de Sotomayor (1777-1849), publicado en 1814. Este documento era una defensa de los criollos neogranadinos sobre los señalamientos hechos por los chapetones. Adentrados en las décadas del tercer decenio del siglo xix, un sinnúmero de poemas dedicados a la patria y al libertador Simón Bolívar fueron cada vez más notorios. Poemas que en su mayoría fueron utilizados para avivar los ánimos ante la conmemoración del primer decenio del grito de independencia y la victoria de la batalla de Boyacá. Entre algunos títulos se destacan *La Campaña de Bogotá: canto heroico / por el autor de la memoria biográfica de la Nueva Granada, hoy Cundinamarca, miembro de su último congreso, hijo benemérito de la Provincia de Antioquia, en el departamento de Cundinamarca* (1820) de José María Salazar (1785-1828); *Canto en acción de gracias al Señor por la rendición de Pasto a las armas de la República de Colombia el día 9 de junio* (1822) de Mariano del Campo Larraondo y Valencia; *Al Excmo. Sor. Simón Bolívar, libertador presidente de la república de Colombia general en jefe de sus ejércitos y de los del Perú* (1824) y *La victoria de Junín: canto de Bolívar* (1826) de José Joaquín de Olmedo (1780-1847); *Himno patriótico* (1828), 28

de octubre en Angostura (1828) y *La Boliviada* (1831) de José Scarpetta (1780 -1850); *La Libertadora* (s. f.), entre otros poemas.

La dramaturgia del mismo periodo también tuvo un uso político. Además de los usos expuestos en el género, hubo un interés por dramatizar la celebración del logro obtenido con la institucionalización de la república y sus tensiones políticas durante los primeros años. A diferencia de los casos mencionados del siglo XVII y XVIII, la dramaturgia política tendrá en la segunda década del siglo XIX su inicio (1810-1819), cuando los próceres-escritores aprovecharon para atizar los ánimos acerca de los temas políticos del momento, como la autonomía de gobierno y las batallas de independencia (Reyes Posada, 1991, p. 20). En la tercera década del siglo XIX se produjo uno de los momentos más notorios, cuando la dramaturgia colombiana estuvo en función de plasmar la idea del proyecto de república en cada uno de sus lectores-espectadores, para pasar de la entelequia a una idea verificable y tangible de la república proyectada por la literatura. Para ser precisos, la función de la dramaturgia fue la de hacer propaganda acerca de la patria (república) y defenderla a toda costa mediante la formación de expresiones de afectos hacia el proyecto de Estado nación (patriotismo) y la configuración de una figura destinada a defenderlo (patriota).

Justo la tercera década del siglo XIX puede tomarse como el punto de inicio y, a su vez, el punto más álgido del teatro nacional, por su función propagandística de la representación de la patria. Cuando la dramaturgia expuso temas como la recuperación del pasado prehispánico de las culturas americanas, la exaltación de sus próceres, la crítica del gobierno y su modo de gobernar y el *modus vivendi* de las culturas neogranadinas lo hizo para transmitir los valores republicanos. Su contemplación únicamente fue parte de una *praxis* político-artístico-pedagógica, implementada a través de la lectura-representación. Más allá del carácter político, las obras trascendían la función panfletaria y propagandística con un manejo de elementos literarios y escénicos y con la formación de un público crítico, mediante temáticas encaminadas a enterarlo sobre esa nueva forma de gobierno, su identidad y su lugar en el mundo moderno.

Esta dramaturgia fue utilizada con tres propósitos. Primero, difundir la representación del proyecto del Estado nación republicanos. Segundo, consolidar una única imagen de unidad política, integración territorial e identidad nacional en el grupo de ilustrados y políticos de la Nueva Granada. Y, tercero, exaltar las virtudes de la república y de sus habitantes. En ese sentido, la dramaturgia estuvo al servicio de un fin específico. Para los próceres-escritores neogranadinos, la dramaturgia fue otra oportunidad para formar a un ser humano político, el ciudadano republicano. Su compromiso fue hacer partícipe a los grupos dirigentes criollos en las discusiones, en los proyectos y en las decisiones gubernamentales sobre la nueva república. Estos próceres-escritores visualizaron su arte para formar al pueblo colombiano, y la usaron como un medio para el fomentar y fortalecer la democracia en la clase social dirigente y la comunidad. Los próceres-escritores neogranadinos tenían claridad sobre la intención comunicativa de las obras; su propósito era ilustrar, a través de ellas. Es decir, ellos las habían escrito con un fin didáctico y, en algunos casos, también con intenciones proselitistas. Recuerden el tono de Vargas Tejada en *El Parnaso transferido*, al celebrar el triunfo de la República de Colombia como un nuevo Parnaso. Esa es pura propaganda sobre la patria y sobre los ideales de los criollos neogranadinos. La dramaturgia estaba al servicio de un propósito, era un arte utilitario.

Fue así como la dramaturgia inspirada en las necesidades político-sociales del periodo permeó las temáticas de otras tipologías dramáticas, como los dramas trágicos, los diálogos satírico-políticos, los diálogos picarescos y los sainetes, entre otras. Cada dramaturgia, cada representación era una propuesta distinta que venía a sumarse a la discusión sobre la formación patriótica de la república, el tema predilecto de las obras y el motivo de inspiración de la actividad creadora del prócer-escritor. La dramaturgia de la segunda década del siglo XIX está fundamentada en las mismas bases sociales en las que se cimentó la patria. Desde las crónicas de Fernández de Piedrahita hasta la segunda década del siglo XIX, la dramaturgia colombiana se propuso construir un imaginario simbólico para asir su identidad social y cultural como pueblo. Esto implicaba apegarse a una única forma de representación. Para la tercera década del siglo XIX, tan solo debían

arraigarla a la identidad cultural, pues ya había un reconocimiento como pueblo americano, colombiano y criollo. El fin político la dramaturgia fue hacerle entender a ese pueblo quién era cultural y socialmente, y cuáles y dónde estaban sus raíces. Se buscó hacerle la debida propaganda al surgimiento de la nueva república, a sus principios y, por supuesto, a su gente. Tanto la propaganda como la defensa a ultranza del territorio son características sobresalientes de corrientes literarias como el *neoclasicismo*, el *romanticismo* y la tendencia literaria del *teatro político*. La dramaturgia nacional decimonónica constituye un punto de convergencia entre la tradición política de la literatura, los objetivos ideológicos de los próceres-escritores y las corrientes estéticas (neoclasicismo, romanticismo y la vertiente del *teatro político*), pues representa el momento de mayor conciencia colectiva expresada en la literatura, en tanto las obras del periodo estuvieron orientadas hacia un mismo propósito: la unidad, tanto política, territorial como identitaria. De la primera corriente, retoman los principios políticos del texto, como su fin pedagógico y los temas de las obras. Carnero ofrece un panorama de las razones de la inclusión de la preocupación de la formación política de los lectores-espectadores como el origen del *deber ser* en la dramaturgia neoclásica:

Los neoclásicos (y hay que decirlo sin temor) legislaron en cuestiones literarias para el Universo y para la Eternidad; creyeron que, partiendo de una correcta definición de la función social de la literatura, de un planteamiento realista de los requisitos del asentimiento de su destinatario y de una correcta aplicación de la razón para lograr lo primero con subordinación a lo segundo, las conclusiones sólo podían ser unas; y creyeron también que su época estaba llamada a establecerlas de una vez por todas, porque por primera vez en la Historia presenciaba la humanidad la aurora de una nueva era en la que lo justo y lo razonable brillarían con el resplandor de un sol universal, dejando de ser el candil de una minoría incomprendida y aislada. (1994, p. 38)

La característica anterior da paso a uno de los tópicos más importantes del *neoclasicismo*, como lo es la noción del deber ser social (bien común o compromiso social), aplicado a la conformación de la patria. Los argumentos sobre este último tema son abordados por todas las obras del periodo, incluso en la única comedia del corpus estudiado, *Las convulsiones*, en la que también se abre el espacio a la posibilidad de tratar el tema de la nación y de su identidad. El

tema del *deber* deviene de la evolución del tema del *destino*, muy común en la tragedia griega, y que permite mostrar el fin didáctico del texto. Esta es la función más notoria de las obras. La comparación es posible, porque una de las grandes pretensiones de los neoclásicos fue la recuperación de lo mejor de las obras de los filósofos griegos. Si bien hay una toma de distancia del género y de la estructura de las obras clásicas griegas, como quedó explícito páginas atrás, los próceres-escritores neogranadinos emulan la esencia de la tragedia griega en sus obras. Además, el tema del deber ser social fue el inicio para tratar el tema político.

En su mayor expresión de compromiso con el pueblo, el prócer-escritor hace gala de su *deber ser* social y ofrece su obra para concienciar a su público sobre las tensiones políticas y socioculturales en las que viven, para que reflexionen al respecto. También conviene aclarar que lo que cada uno de los próceres-escritores defiende mediante su obra dramática, en última instancia, es el Estado ilustrado y la idea de la república. Todas sus propuestas dramáticas son parecidas. Aunque se diferencian en la postura que asumen a favor o en contra del gobierno.

En relación con lo estético, la verdadera influencia del *neoclasicismo* en la dramaturgia neogranadina, en términos políticos, la comporta la elección de *temas autóctonos*. Esta elección le otorgó una particularidad social al drama y, más importante aún, le permitió gestar y desarrollar un sentido de pertenencia por su terruño, con la introducción de escenas sobre un pasado incierto, asumido como absoluto, y de otras escenas de la vida cotidiana, para exaltar las costumbres del periodo. Por último, está la figuración de la realidad de la clase dirigente con el uso político de la historia y de la literatura, como fue explicado ampliamente al inicio del capítulo. El otro punto que se desataca dentro del campo de lo estético es la prelación de la acción dramática sobre la escenografía. El espacio apenas es un accesorio que permite darle paso a la representación, para enfatizar el mensaje, como quedó evidenciado en el segundo capítulo.

De la corriente romántica, se retomará la reforma a la libertad creadora y los temas revolucionarios. La dramaturgia colombiana

del periodo toma la política desde todas las acepciones del término, pues materializa su activismo también desde la temática de la obra. Igualmente, se retomarán entre otros elementos, como primero y principal, el *atisbo de sentimientos patrióticos*. La emoción y no la razón marcará el camino de los próceres-escritores neogranadinos, para afianzar la defensa a ultranza de la patria, y, aunque cada una se desarrolla en planos diferentes del ser humano, los próceres-escritores eliminarán las brechas y las pondrán a enfrentarse en una misma situación. No obstante, los próceres-escritores no desaprovecharon los argumentos retóricos ganados con el neoclasicismo. Por el contrario, ellos buscaron su apoyo para validar el florecimiento de las emociones. Tal es el caso de *Monólogo de Lucio*, drama en el que el personaje principal se abandona a una euforia afectiva por una mujer, para dar paso al verdadero amor: el amor a la patria. Justo en la obra de F. F. R., el surgimiento de los sentimientos patrióticos viene de la mano de una *actitud fatalista*. El prócer-escritor en sus monólogos establece un despliegue de emociones ante una situación determinada, cuya mayor característica es la imposibilidad de realizar sus deseos en la realidad. Sin embargo, el personaje, ante la dificultad encontrada, decide no actuar, da marcha atrás y busca otros modos de ser feliz, depositando sus intereses en otra aspiración, como el proyecto de Estado nación. En el resto de las obras, los personajes optan por posturas más activas, como la *actitud trágica*, en la que, a pesar de la imposibilidad de la situación, los personajes dan la vida por alcanzarla.

La segunda característica del romanticismo es el *nacionalismo*. Por supuesto, de los sentimientos patrióticos deviene un carácter nacional impulsado por la emoción romántica. Esta no fue más que la emoción exacerbada por la identidad republicana o por la construcción de los sentimientos patrióticos o nacionales. Al respecto, Ocampo (1999) afirma que,

si se entiende el concepto de identidad como aquella representación totalizante de sí mismo que se da un pueblo, y desde la cual se posibilita su autoapropiación, el romanticismo agrega a la identidad, elementos que le permiten a estos pueblos constituidos recién como Estados, asumir su propia cultura, y, en definitiva, asumir su propio destino, independiente de la corona española (p. 150)

La cita anterior explica la euforia de los próceres-escritores al tratar el tema de la patria, así como la excitación que demostraban al exponer las bondades del territorio. Ellos simplemente estaban haciendo patria y, mejor aún, estaban estableciendo su sentido de pertenencia al territorio.

Desde esta perspectiva, las obras dramáticas están construidas o vistas como medios para motivar el ejercicio del debate político, mediante una *catarsis* reaccionaria. Esto se hacía con el objeto de motivar una toma de consciencia en los sectores sociales.

En una época en que es tan común que los intelectuales progresistas, cosmopolitas (¿sobre todo en Europa?) insistan en el carácter casi patológico del nacionalismo, su fundamento en el temor y el odio a los otros, y sus afinidades con el racismo, convendrá recordar que las naciones inspiran amor, y a menudo un amor profundamente abnegado. Los frutos culturales del nacionalismo —la poesía, la literatura novelística, la música, las artes plásticas— revelan este amor muy claramente en miles de formas y estilos diferentes. Por otra parte, es muy raro el hallazgo de productos nacionalistas *análogos* que expresen temor y aversión. Incluso en el caso de los pueblos colonizados, que tienen toda la razón para sentir odio hacia sus gobernantes imperialistas, resulta sorprendente la insignificancia del elemento odio en estas expresiones del sentimiento nacional. (Anderson, 1993, p. 200)

En cuanto al arte de esa época, existe mucha literatura que evidencia una preocupación por mimetizar la sociedad y las políticas del periodo, pero, en este caso, se hizo también para reescribir o construir valores propios de la élite criolla. La dramaturgia se toma como un espacio idóneo para la formación del pueblo, en él convergen aquellas pugnas ideológicas que son discusiones cotidianas en la vida de la patria. Es un espacio en el que se discute sobre la república idónea y los valores que la caracterizan. Es así como el género dramático propone una serie de opciones, que permiten hacer *catarsis*, pues es en este arte que se logra consolidar por fin un proyecto de república.

El tercer elemento romántico es el *amor ideal y caballeresco*. Este tópico literario queda explícito con el tema de la *patria* y del *patriotismo*. La dramaturgia neogranadina hace hincapié en el tratamiento de estos términos para alcanzar el propósito de unidad e integración de la república. Ella siempre está instando su realización y defensa. Este tópico

no siempre se dirige hacia la amada, sino al verdadero asidero del ser, que en la mayoría de las veces lo comporta el territorio.

En cuanto a la corriente romántica, esta es más notoria desde el aspecto temático que desde el formal. En el caso de los dramas patrióticos, se da un romanticismo idealista, el cual permite visualizar una patria como utopía. Ese romanticismo también abarca el interés de construir e insertar cuadros costumbristas en los dramas, así como en los viajes o en las alusiones al pasado indígena, los cuales son el resultado de una reconstrucción o idealización del pasado (De la Fuente Monge, 2013, p. 22).

Estos dramas están basados en dos ejes netamente románticos: la evasión, la cual abre la posibilidad al viaje al pasado, y la idealización futura. Por esto es por lo que siempre se exalta a la emoción republicana.

El cuarto aspecto romántico es el *arte popular o tradicional*. Otro de los modos de exhibir los sentimientos patrióticos y de construir el nacionalismo de los próceres-escritores fue la exploración y exposición del “*genio innato de los pueblos*”, en palabras simples, se trató de mostrar la idiosincrasia y las costumbres populares de cada uno de los territorios. El momento más álgido de esta particularidad se dio con el drama *Las convulsiones*, cuyo rasgo característico es el *cuadro costumbrista*, desde el cual los próceres-escritores hacen una recuperación y una valoración de lo americano, esto demuestra una fuerte simpatía por el costumbrismo y una predilección por la representación de las locuciones locales. El propósito de este cuadro de costumbres excede la simple exaltación de valores, pues su fin último es delinear un conocimiento propio, mediante la exploración de la cultura y de las tradiciones. Estas obras buscaban ser una representación realista de las condiciones sociales y culturales de la región en aquel momento. Y, más importante aún, este movimiento sirvió como antecedente del *criollismo latinoamericano*⁴² del siglo XX.

42 Movimiento que propendió por la caracterización propia de todos y cada uno de los países hispanoamericanos, desde los elementos más íntimos hasta los más expuestos, lo que lo condujo a estar caracterizado por naciones. Hasta esta última actitud se corresponde tardíamente con *el*

El quinto y último tópico es la *obra como una extensión de la vida del escritor*. Al igual que la actitud fatalista, esta característica no es una condición de toda la dramaturgia, sino de determinados próceres-escritores. Es el caso de Vargas Tejada, en concreto de sus obras *Catón en Útica* y *La madre de Pausanias*, dramas escritos como una catarsis autoral y que estuvieron inspirados en el difícil momento por el que atravesaba el prócer-escritor en relación su situación con el presidente de la república. Si bien estas obras se fundamentan en hechos históricos, la adaptación de dichas circunstancias en la dramaturgia neogranadina busca reflejar las adversidades experimentadas por el prócer-escritor. El resultado es la configuración de otras de las características del romanticismo: la *exaltación del yo*, también conocida como la vivencia del escritor en su obra.

El teatro político

Los elementos de la estética neoclásica y romántica adquieren mayor sentido cuando se embarcan dentro de una vertiente literaria con un mayor propósito político o con intenciones políticas más directas, como el *teatro político*. Igualmente, gracias a esta vertiente político-literaria fue posible empezar a difundir una representación de los pilares de la república y con ellos una conciencia sobre el territorio neogranadino. Esta es una tipología literaria que tuvo una gran acogida en Europa a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su origen concuerda con las revoluciones antiabsolutistas de Francia en 1789 y de España en 1808. La especificidad de sus temas y su propósito en la formación de su público, de dirigir su mensaje sin intermediarios, harán de este el género dramático, junto con la prensa, el más importante de la época (De la Fuente Monge, 2013, p. 13). Entre las características del teatro político sobresalen las que se señalan a continuación.

teatro político, pues ha de tenerse en cuenta que cada una de las naciones hispanoamericanas entiende de forma diferente el vocablo *criollo*.

La remisión al presente

Aunque la fábula de los dramas se desarrolle en el pasado, está conectada con los temas políticos de actualidad del territorio. Para el caso de nuestro corpus, son contadas las obras de la dramaturgia neogranadina que están basadas en una fábula ocurrida en el presente. En este último grupo están los títulos *Monólogo de Lucio*, *Tardes masónicas de la aldea*, *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* y *Las convulsiones*. No obstante, la fábula de las obras conecta con los acontecimientos políticos del momento, como la materialización de la república, los disensos partidistas y la construcción de la imagen del criollo neogranadino.

Dimensión propagandística

Esta característica alude al uso del texto literario como instrumento de difusión y confrontación ideológica. En ese sentido el drama pasa a ser el medio de difusión de posturas políticas, éticas o culturales, un espacio para persuadir, denunciar y resistir para incidir en la opinión de los lectores-espectadores y, a su vez, un manifiesto de la postura política del prócer-escritor con la que interviene activamente en el debate público. En lo que respecta a la dramaturgia neogranadina, esta buscó la validación del proyecto de la república y sus valores. Para el tercer decenio del siglo XIX, los próceres-escritores neogranadinos inician el mayor acto de sensibilización a favor del pueblo: la difusión sobre el proyecto de Estado nación, cuyo fin era la construcción de una comunidad imaginada (Anderson, 1993). Esta debía ser una comunidad libre y soberana, basada en la consagración de América y de la identidad criolla como impronta política, social y cultural de lo americano. Ellos hicieron del teatro una extensión escena política (el congreso). En especial, después de 1826 cuando los dirigentes colombianos empezaron a temer por la imposición de una presidencia de carácter vitalicia. Cuando Simón Bolívar tomó las riendas de la República de Colombia de forma unilateral, las alocuciones políticas en las obras dramáticas fueron la forma más consecuente frente a las coerciones experimentadas por los próceres-escritores en aquel entonces. Por supuesto, este fue también un modo plausible de convocar a los ciudadanos a las filas del proyecto de la república neogranadina,

por fuera de las imposiciones gubernamentales o de otras enardecidas confrontaciones, típicas de esos espacios de uso exclusivo para la legislación política. En últimas, este fue un modo loable de divulgar sus ideas y de concienciar sobre la autonomía del territorio.

Opinión partidista o maniquea

La dramaturgia expresa abiertamente la posición ideológica del político o prócer-escritor. Para el caso del corpus en cuestión, los próceres-escritores neogranadinos expusieron su postura política mediante sus dramas, si bien esto fue una lectura comprometida con las políticas administrativas de la república, algunos lograron construir su valor artístico-literario y trascender así la propaganda política. Sus dramas expusieron sus posturas políticas a favor o en contra de la república y de sus dirigentes, a través de sus obras. Toda expresión artística que busque situarse desde la zona del arte y de la literatura debe cuestionar sin remedio el entorno en el que surge. Ese fue el aspecto que trataron los próceres-escritores y artistas del periodo. Por eso, es necesario dejar en claro que la obra de arte fue usada para institucionalizar los valores de la patria, he ahí la diferencia entre el panfleto y la obra de arte de los diferentes proyectos de república de los próceres-escritores, ya que, en ese mismo proceso, hay una difusión de las opciones gubernamentales que podían considerar los grupos criollos como adecuados para la república en marcha.

Igualmente, los próceres-escritores del periodo crearon las condiciones dialógicas idóneas en las obras dramáticas, para representar los temas de interés común de la comunidad criolla. Entre los temas destacados estaban el intercambio de ideas sobre las diversas propuestas político-administrativas para la república, así como las denuncias sobre las situaciones adversas que la afectaban. Las obras dramáticas *Tardes masónicas de la aldea*, *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810*, *Sugamuxi*, *Trajedía en cinco actos*, *Doraminta*, *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* y *La madre de Pausanias* aluden a la plaza como sitios de concurrencia popular, como púlpito de iglesias, para informar y aconsejar. Las obras dramáticas, así como sus escritos

políticos, evidencian estas posturas y comportamientos ideológicos. A través de ellas, estos próceres-escritores demuestran sus compromisos con la república, con la opinión pública y con la literatura y el arte. Ellos escribieron dramaturgia desde, sobre y para la patria, para comprometer a los ciudadanos con los valores de la república en marcha. Estos próceres-escritores asumieron un fin eminentemente político y didáctico: el fomento de una consciencia social. Baste revisar todo el acervo literario de la época, conservado en las diferentes bibliotecas del país, para darse cuenta de las razones detrás de cada creación.

En la Nueva Granada, la dramaturgia sirvió en principio para el fortalecimiento de la Ilustración, con el apoyo de la imprenta y de las tertulias literarias. Posteriormente, fue el soporte perfecto para la propaganda política y de difusión del proyecto de república y, finalmente, en el caso de Vargas Tejada, sirvió como un espacio para la confrontación partidista y, concretamente, para denunciar lo que él consideró como abusos del poder por parte del presidente de la república. El teatro también prestó apoyo a los partidos de gobierno que estaban surgiendo en la república (el santandereano, el bolivariano y el de integración). Por supuesto, este teatro político también tuvo su apropiación por parte de los próceres-escritores neogranadinos.

El *teatro político* también cuenta con una taxonomía o con variantes, a saber, el *teatro político de confrontación de ideas partidistas*,⁴³ que apela siempre a la opinión pública para obtener de la población apoyos concretos, como, por ejemplo, votos de los electores, reclutamiento político y sustentos políticos, económicos, solidarios, simpatías, entre otros; y el *teatro patriótico y nacionalista*, cuya función fue la de reforzar los vínculos históricos de los ciudadanos con su patria, para promover su defensa (De la Fuente Monge, 2013, p. 13).

43 El teatro político de confrontación de ideas partidistas (patriotas vs. afrancesados, liberales vs. absolutistas, republicanos vs. monárquicos, etcétera) apela siempre a la opinión pública para obtener de la población apoyos concretos (votos electorales, reclutamiento armado o político, auxilios económicos para una guerra o un monumento, socorros para víctimas políticas, simpatías o identificación con un programa...) (De la Fuente Monge, 2013).

Como era de esperarse, la validación y difusión de la conciencia del pueblo neogranadino de su territorio como un estado de gobierno no fue un fenómeno exclusivo de la literatura, sino que también estuvo presente en otras manifestaciones artísticas, como las artes plásticas, lo que probablemente propició el desarrollo paralelo de la pintura republicana o nacionalista. Una muestra exigua de los esfuerzos hechos por miniaturistas, pintores y caricaturistas del siglo XIX se aprecian en las obras *Bolívar con la América india* (1819) de Pedro José Figueroa (1770-1836); *La india de la libertad* (1819) de autor anónimo; *Justicia, independencia y libertad. Alegoría de Colombia*⁴⁴ (1820) y *Simón Bolívar. Libertador* (1821) de Pedro José Figueroa (1770-1836); *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio* (1825), tela de autor anónimo,⁴⁵ y *Simón Bolívar. Miniatura en marfil* (1830) de José María Espinosa (1796-1883). A esa lista también se le deben incluir las pinturas de viaje del coronel y diplomático inglés John Potter Hamilton (1777-1873), que en su expedición en el interior de la provincia de Colombia plasmó varios de sus paisajes.⁴⁶ Entre sus pinturas se destacan *Sacerdote, burgués y general en jefe de la República* (1825), *Choza y nativos en la Hacienda de Mondomo* (1827) y *El paso del Quindío* (1827). Estas pinturas exaltan algunos paisajes de la geografía granadina o giran en torno a algunas figuras notables de la república, como Policarpa Salavarrieta Ríos. Los temas de las obras pictóricas demuestran por sí solos el compromiso político de los artistas plásticos para edificar el sentido de pertenencia y de arraigo a los valores patrios, en una especie de *areté* neogranadino o americano. Esas obras en su totalidad capturan momentos icónicos y figuras insignes de la república. Hoy en día, las pinturas con estas características hacen parte del patrimonio cultural de la nación. Hace falta seguir indagando en estas obras artísticas del periodo para seguir profundizando en su valor artístico y testimonial. Sí, son de carácter

44 Este es un sello publicado en un documento oficial, fechado el 10 de junio de 1820.

45 La pintura *Policarpa Salavarrieta marcha al suplicio* de 1825 puede apreciarse en Calderón Forero (2004).

46 Todas estas hacen parte de la colección del Museo Nacional de Colombia reg. 2081.1, reg. 2078.1 y reg. 2078.2, respectivamente.

testimonial, porque estas obras también arrojan información sobre la mentalidad de la década, pero de un modo diferente al testimonio histórico habitual. En este sentido, el siguiente capítulo responde a la pregunta planteada al inicio, a partir de la síntesis de los hallazgos sobre el *teatro político* neogranadino, que dan cuenta de este otro tipo de testimonio histórico.



**El teatro político en el
tercer decenio del siglo XIX
en la República de
Colombia**

La praxis del *teatro político* en Colombia está estrechamente vinculada al surgimiento de la república y de sus principios. Si bien desde los inicios de la historia del territorio nacional la literatura fue utilizada con fines políticos, fue la creación del Estado independiente la que suscitó la imperiosa necesidad de emprender un proyecto cultural y discursivo orientado a consolidar la identidad republicana con un gobierno central y un territorio unificado. Precisamente, fue el teatro el medio para socializar dicho proyecto por su esencia propagandística, aprovechada para exaltar una simbología común sobre la república que permitiera alcanzar la tan anhelada consolidación de la nación y su reconocimiento ante los demás Estados. Asimismo, su naturaleza propagandística se utilizó como plataforma para visibilizar propuestas no atendidas en las instancias regulares de la política. De este modo se explica la articulación dramática de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX como forma de representación de la república.

Pese a las buenas intenciones de los dirigentes criollos neogranadinos (alguno de ellos próceres-escritores), su propósito de alcanzar la unidad política, la integración territorial y la identidad nacional se vería seriamente obstaculizado por la marcada diversidad regional, cultural y política de la joven república. La razón es muy sencilla: los territorios de los cuales surgió la nueva república habían sido, en su momento, las provincias que conformaron el Virreinato de Nueva Granada, un orden territorial trazado por la Corona y organizado en provincias, capitanías y audiencias, desde donde se distribuía el control político, militar y comercial. Cada una de estas entidades funcionaba como un gobierno local y disponía de los recursos económicos y políticos suficientes para administrarse de manera autónoma. Además, cada una desarrolló su propia idiosincrasia, lo que agudizó las diferencias entre ellas. Como era previsible, ello dio lugar a desacuerdos y continuas contiendas entre las antiguas jurisdicciones virreinales, tensiones que serían heredadas por la nueva república. Dicho de otro modo, el proyecto republicano se concibió con pleno conocimiento de los problemas territoriales, políticos y culturales existentes, quizá con la esperanza de poder subsanarlos. Ese

ideal de unidad, integración e identidad representó la gran expectativa de los dirigentes criollos, en especial del presidente de la república, para poner en marcha la construcción de una *comunidad imaginada* (Anderson, 1993): la de los criollos, gestada lentamente a lo largo de varios siglos. Con ese panorama, no se puede hablar de la existencia de una elite criolla única o protonacional, ni antes ni después de la fundación de la república. Ese estadio jamás se alcanzó. Jamás hubo un solo pensamiento cohesionador⁴⁷ en la *praxis* política, únicamente en el papel, tanto en las leyes como en la literatura. Es más, Múnica Cavadía (2008) reconoce la existencia de diferentes proyectos de naciones o comunidades imaginadas con sus propios proyectos políticos, comerciales y militares. En consecuencia, resulta comprensible la creación de una literatura (teatro) destinada a articular y promover los ideales de unidad política, integración territorial e identidad nacional. No obstante, en la dramaturgia, esta aspiración permaneció en el terreno de lo ideal, pues la unidad proyectada jamás se concretó debido a la diversidad de propuestas encaminadas a defender posturas políticas particulares. Cada uno de los próceres-escritores actuó motivado por sus propias circunstancias e intereses y, de no haber mediado el acuerdo tácito de sostener los fundamentos de la conciencia criolla (pensamiento criollo), esto es, una propuesta de autodefinición sustentada en la validación histórica, geográfica, económica y política (Núñez Sánchez, 2015), habría prevalecido también una dispersión o pluralidad tanto temática como ideológica.

En principio, la Constitución de 1821 buscó resolver este problema desde la perspectiva legal. Entre los aspectos fundamentales del documento, redactado en el Congreso celebrado ese mismo año en Villa del Rosario, Cúcuta, y organizado en diez capítulos y 191

47 De hecho, según Múnica Cavadía, “la revolución política de las colonias españolas en 1808 no fueron productos de una ideología nacional, sino de específicas circunstancias de orden regional que proporcionaron un gran número de conflictos entre las élites regionales y, a su turno, con España” (2008, p. 38). A partir de esto, es posible concluir que el movimiento de la Independencia es producto de un malestar social, en el que cada una de las ciudades implicadas buscó el modo de resolver sus problemas de modo individual, ante la falta de común acuerdo entre ellas.

artículos, se estableció la república como forma de gobierno y la organización política del territorio en departamentos, cuya representación popular se ejercería a través de una figura presidencial. Asimismo, se dispuso la conformación del Congreso de la República con sus dos cámaras —Senado y Cámara de Representantes—, y se reconoció el pleno ejercicio de la libertad de expresión, entre otras disposiciones relevantes. Este diseño constitucional respondía al propósito de configurar un gobierno democrático regido por los principios de orden y justicia para todos.

La Constitución, en sí misma, puede entenderse como una utopía sustentada en tales principios; no obstante, la realidad histórica evidenció una distancia considerable respecto de dichos ideales. Los propios próceres-escritores eran conscientes de esa disonancia y, por ello, emprendieron la escritura de sus dramas como un ejercicio orientado a suplir los vacíos que la Constitución no lograba colmar, especialmente en lo relativo a la consolidación de la unidad política y territorial, así como a la configuración de una identidad nacional compartida. En este contexto, la composición de los dramas publicados entre 1819 y 1826 surgió de la necesidad de ofrecer respuestas (o propuestas) frente a un debate álgido y aún sin consenso. Muestra de ello es el drama *El Parnaso transferido*, que opta por conmemorar la fundación de la república, exaltar las figuras del presidente Simón Bolívar y del vicepresidente Francisco de Paula Santander y, sobre todo, presentar la Gran Colombia como un territorio unido política, territorial y culturalmente. No obstante, aquella gala de unidad resultó efímera debido a los desacuerdos entre los propios dirigentes políticos. El resto de la década, entre 1826 y 1829, estará marcado por la amenaza de una inminente desintegración de la república, motivada por las visiones incompatibles entre el presidente y el vicepresidente, como lo evidencia la síntesis histórica de LaRosa y Mejía, expuestas a continuación:

Los años que transcurrieron entre 1821 y 1826 estuvieron marcados por la continuación de la guerra y los esfuerzos por dar forma y estabilidad al Estado recién creado. Mantener dichos ejércitos en campaña representó un esfuerzo enorme para la población que luchaba por dar fundamento a un orden civil: proyectos para fundar universidades, crear instituciones de

gobierno y administración, establecer la navegación a vapor y los ferrocarriles, construir escuelas y caminos, fomentar la industria, contratar sabios en el extranjero, impulsar la imprenta, en fin, estas y otras actividades que resumen rápidamente las intensas acciones emprendidas por el régimen de Santander durante estos primeros años, lo que siempre se vio limitado por la necesidad de continuar la guerra contra los españoles.

Pronto emergieron graves tensiones entre los líderes del ejército y los de la sociedad civil. Bolívar y Santander no lograban ponerse de acuerdo sobre las prioridades, y los problemas crecieron debido al resentimiento que los gobernantes en Quito y Caracas desarrollaron frente al poder adquirido por Cundinamarca. En 1826, la ciudad venezolana de Valencia intentó sabotear el gobierno de Santander. Bolívar regresó del Perú y, de camino a Caracas, se detuvo en Bogotá. Se puso del lado de los venezolanos en contra de Santander y de ese modo se granjeó la enemistad de los cundinamarqueses. La Constitución de Cúcuta comenzó a perecer, y con ella la República de Colombia.

Las dos facciones principales en conflicto intentaron negociar sus diferencias a través de una convención que tuvo lugar en Ocaña entre marzo y junio de 1828, pero no fue posible llegar a un acuerdo. Con el colapso de la convención, la Constitución de Cúcuta dejó de existir. Ante estos hechos, la población de Bogotá aclamó como dictador a Bolívar. (2013, pp. 45-46)

Es así como los disensos políticos se vuelven un factor decisivo en la articulación de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional dentro del *teatro político* del periodo. Sus repercusiones en la temática teatral fueron significativas y propiciaron, a partir de 1826, el surgimiento de un *teatro patriótico*⁴⁸, en el que las denuncias, los señalamientos y las acusaciones dirigidas al presidente y a sus formas de gobierno se volvieron frecuentes

El ideal persistente de conformar una nación, incluso mediante discursos que denunciaban acciones consideradas antipatrióticas, también da sentido a la inserción de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en el teatro del periodo.

48 Algo similar sucedido con el *teatro político* en España entre 1808 y 1833, tiempo durante el cual se persiguió la unidad nacional como un principio vector, debido a la crisis política provocada por la invasión napoleónica (Freire López, 1992, p. 28). Asimismo, el *teatro político* contó con diferentes estadios y, por supuesto, con diferentes fines, debido a los altibajos gubernamentales.

Pues, este tipo de discurso reforzaba, además, el compromiso de los próceres-escritores como ciudadanos ejemplares de la patria. Desde sus orígenes, el teatro político colombiano estuvo orientado hacia un mismo fin: suscitar el consenso unánime de los lectores-espectadores en torno al proyecto de república democrática. Su propósito era fomentar la cohesión y la unidad nacional, mediante la representación simbólica de un territorio común, la exaltación de valores compartidos y la construcción de figuras patrióticas (héroes cívicos) que encarnaran el ideario republicano. Esto porque la proeza de la unidad solo adquiere sentido a través de la literatura, espacio en el que la comunidad de los pueblos se legitima mediante un relato que explica su origen y su proceso de formación. Al respecto, Even-Zohar y Villanueva (1994) resaltan la importancia del fenómeno literario en la formación de diferentes comunidades en las naciones europeas. Según su reflexión, la literatura jugó un papel trascendental en tales procesos, pues esta no fue codiciada como una entidad física (texto), sino por su contenido. Incluso, por ese hecho los textos fueron tomados como un objetivo de guerra, en las invasiones. El mensaje expuesto en las obras de arte fue una de las posesiones más valiosas para los pueblos, porque les recordaba su soberanía y su honor como comunidad (Even-Zohar y Villanueva, 1994, pp. 361-362).

En un hecho similar, el *teatro político* colombiano fue parte de una estrategia implementada por los próceres de la patria, durante el periodo, debido a la función social que tenía la literatura para promover la cohesión y la consolidación de la identidad cultural. Esta actividad fue únicamente posible gracias a la propaganda del sentido de unidad, que permitía encontrar aquellos elementos que los hacían ver como un solo pueblo, con valores comunes. De lo contrario, la estrategia planeada no habría sido eficaz. Justamente de ahí proviene el primer modo de articulación dramática de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX, como vía de representación de la república: la creación y la difusión de los símbolos republicanos. Esta trasciende la exploración y la construcción de una simbología propia, para llegar a la difusión de un relato de y sobre la república. Esta fue una imagen poética única

que sirvió para arraigar a la comunidad a los imaginarios de los grupos de dirigentes. La imagen propuesta como símbolo del relato sobre la república fue la de los pobladores americanos. Siguiendo en la misma línea de los disensos políticos, en este caso hubo también opiniones divididas sobre la elección de la imagen adecuada para representar a los habitantes de la nueva república. Efectivamente, el surgimiento de la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX está ligado al interés de los dirigentes políticos de divulgar los principios y valores de la república recién institucionalizada, mediante una serie de imágenes que permitían representarla. De este modo, no es para nada fortuita la focalización de estas obras en dos tipos de personajes dramáticos: el indígena y el mestizo santafereño. Ambos fueron proyectados en la dramaturgia como fuertes exponentes simbólicos de lucha, de resistencia, de coraje, del sometimiento por parte de los conquistadores, de los servidores del rey o del propio presidente de la república y, muy especialmente, como dos formas de presentar el patriota de la república. Por ejemplo, Fernández Madrid optó por la imagen del nativo americano, específicamente de personajes de las culturas nativas norteamericanas (Estados Unidos y México), y por personajes mestizos, como Átala y Obrí; José María Domínguez Roche, en una elección más local, optó también por personajes mestizos como La Pola; mientras que Vargas Tejada optó por los personajes de los pueblos originarios de América. Por supuesto, la elección de una u otra representación está determinada por la afinidad política del prócer-escritor con las ideas partidistas del periodo.⁴⁹

Basta solo revisar la mitad de los títulos para caer en la cuenta de esto. Incluso, algunos dramas con nombres muy dados a la descripción de la fábula, como, por ejemplo, el diálogo *Tardes masónicas de la aldea*, también incurren única y exclusivamente en tratar las situaciones de personajes coterráneos para exaltar sus creencias y costumbres. Tampoco es fortuita la recuperación de las hazañas de los

49 Langebaek Rueda (2007) explica ampliamente las distintas concepciones que existían sobre la identidad de los criollos colombianos y venezolanos, a partir de las divergencias regionales que se tenían sobre la imagen del indígena.

héroes indígenas, que luchan por la defensa de la patria, y su contacto con el invasor. En su totalidad, los próceres-escritores optaron por el uso de personajes cercanos para que sirvieran como una extensión de sí mismos, como portavoces de sus ideales. Es así como la función principal de estos personajes fue la de comunicar el mensaje patriótico de los próceres-escritores, a través de su situación dramática.

Como resultado de lo anterior, los próceres-escritores también optaron por el uso de diversos gentilicios para autorreconocerse. *Americano, granadino, colombiano* fueron algunos de los modos más reiterativos que implementaron para afirmarse como ciudadanos de la república. Fernández Madrid apostó por la denominación continental, mientras que Vargas Tejada optó por el gentilicio local y F. F. R. se valió de la identidad cultural del pueblo. Esta es una característica de la praxis política del teatro en Colombia, pues como subtexto está la preocupación por una definición y representación de la cultura de la república y de su unidad como valor patriótico.

En ese mismo orden de ideas, es posible deducir que la falta de consenso político en instancias como el Senado y la Cámara de Representantes llevó a los próceres-escritores a utilizar el teatro como una palestra pública desde la cual debatir los temas más relevantes de la actualidad política y difundirlos entre un público más amplio. Justamente de ahí resulta el segundo modo de articulación dramática de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX, como vía de representación de la república: el proselitismo político. Este proselitismo se desarrolló además con el propósito de formar políticamente a sus lectores-espectadores. En otros términos, dentro del grupo dirigente criollo surgió la necesidad de validar aquellos discursos que habían sido desestimados, cuestionados o simplemente no contemplados en las decisiones del Senado y de la Cámara de Representantes, como sucedió con los debates sobre el tipo de república que se quería construir, los cuales concluyeron en la decisión unilateral de imponer un gobierno de corte centralista y una presidencia vitalicia. La literatura fungió como un modo de espacio paralelo. Desde antes de la institucionalización de la república, los espacios para la cultura y el arte eran muy comunes. Esta literatura

validó tales espacios a través de los debates recreados en las obras dramáticas, cuyas temáticas provenían directamente de los hitos sociopolíticos de un territorio, para darles un tratamiento más amplio y democrático desde la lectura-representación.

La formación ciudadana y la libertad de expresión fueron las verdaderas motivaciones de este *teatro político* que estaba cargado de tantas ideas sobre las tomas de decisiones del Senado. Será el teatro el mejor nicho para la libertad de expresión. La literatura de aquella década tuvo una función político-social muy visible, ya que fue utilizada como un espacio abierto para el debate de las propuestas políticas de diversas índoles (culturales, religiosas, políticas, etcétera), también sirvió como un espacio público que le dio continuidad a la discusión acerca de otras alternativas de gobierno, como, por ejemplo, los valores en común y los símbolos identitarios, entre otros objetivos. La literatura fue utilizada tanto como el Senado de la República y la Cámara de Representantes, porque desde ahí los próceres-escritores informaban y orientaban a los lectores-espectadores sobre las acciones del gobierno, mientras se autoproclamaban como los representantes de las políticas centralistas y federalistas de las diversas regiones en las que estaba conformada la república. El carácter heterogéneo⁵⁰ de la dramaturgia de la década no es fortuito ni las identidades políticas, sociales y culturales planteadas en ella.

Los dramas escritos en aquel periodo no solo debían estar comprometidos con el proyecto de Estado nación y con su ideología, sino que también debían asegurar las poderosas convicciones de la soberanía de la patria. Esa fue la prueba máxima del compromiso con la formación del ciudadano y, por supuesto, con la libertad, como queda explícito tanto en los dramas de la época como en los carteles promocionales de las funciones del periodo (figura 3).

50 Carácter heterogéneo acorde con el planteamiento de Múnera Cavadía acerca de la inexistencia de una unidad nacional o de una Nueva Granada conformada por “varias élites regionales con proyectos diferentes” de nación (Múnera Cavadía, 1998, p. 18).

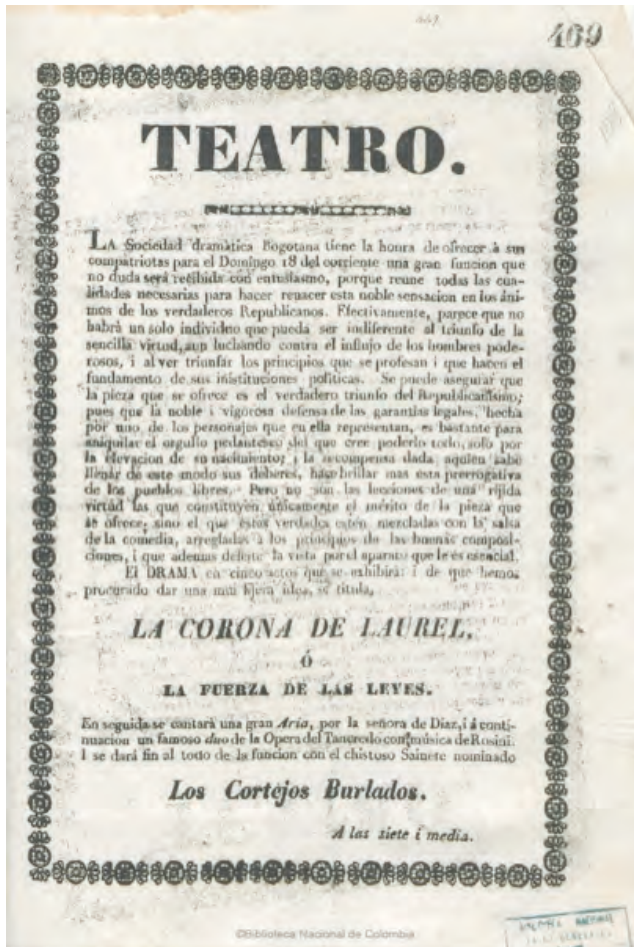


Figura 3. Cartel publicitario en el que se anuncian los dramas La corona de laurel ó La fuerza de las leyes y Los cortejos burlados

Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia, Fondo Anselmo Pineda (fpineda_887_pza108).

A través del uso de una serie de terminologías que giraban alrededor del compromiso político, como “compatriotas”, “verdaderos republicanos”, “verdadero triunfo de la república”, “virtuosa defensa de las garantías legales”, “pueblos libres”, “lecciones de una rígida virtud”, por resaltar solo algunas frases del cartel, se fue erigiendo un mensaje con el que se abanderó la más renuente de las contiendas, aquella de

las luchas ideológicas que se usaron para fomentar las lecciones sobre patriotismo o arraigo a la patria; esto permitió exaltar, reconocer y promover las virtudes del género dramático para la formación del ser, y para señalar a los detractores del proyecto moderno de la República de Colombia. Así, cada uno de estos conceptos tuvo su debate en un espacio público para conocimiento tanto de los gobernantes como del resto del pueblo.

En los próceres-escritores colombianos, la intensión no era solo la de inducir e informar acerca de la situación política a los lectores-espectadores, sino también la de concientizarlos sobre la situación actual de su condición como comunidad, para formar a unos individuos comprometidos con su presente y que tuvieran una postura clara ante él. Por esa razón, divulgaron la idea de los enemigos de la república en la figura del extranjero conquistador. También en esa línea difundieron la fundación de la república con solemnidad o a modo de debate político, para concienciar al pueblo sobre el cambio de gobierno del que eran parte. El subtexto en los dramas apunta a la preocupación por una definición de la cultura de la república y de su validación como un valor patriótico. Los dramas en los que se acusa a los gobernantes de dictadores y de traicionar a la patria, como *Catón en Útica* y *La madre de Pausanias*, recrean esta particularidad.

Precisamente de ahí deriva el tercer modo de articulación dramática de los discursos de unidad política, integración territorial e identidad nacional en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX, como vía de representación de la república: la correspondencia entre los sucesos históricos antes expuestos y la evolución temática de los dramas del periodo. Por supuesto, la dramaturgia nacional estuvo complementemente comprometida con los conflictos políticos y sociales de la república. La politización de la escena en Colombia trajo consigo la producción de dramas basados en la nueva realidad política. Este fue un punto de partida a un nuevo comienzo de la literatura, esta vez de una literatura propia del territorio. Más aún, cuando las piezas estaban escritas para ser representadas en las fiestas patronales o en las conmemoraciones cívicas.

Los temas de los dramas apuntan directamente a los procesos sociopolíticos coyunturales del periodo. Es decir, los próceres-escritores tenían afán por incidir en los procesos de la nación y en sus tomas de decisiones, los cuales eran, sin duda, uno de los compromisos del deber ser social como ciudadano y, sobre todo, de un organismo como el Senado de la República. Por esa razón, buscaron contrarrestar las problemáticas de su cultura mediante el arte y, en este caso particular, a través del teatro. De ahí que el *teatro político* colombiano pueda definirse como una estrategia ideada por los dirigentes que se valieron de la literatura para abordar las decisiones tomadas en los espacios de poder, como el Senado de la República.

En cuanto al cuarto modo de articulación dramática de estos discursos, es dable señalar algunas características propias del discurso dramático. Entre ellas destaca el predominio de piezas que convierten a las virtudes en personajes o que retoman figuras reales e históricas como paradigmas de buenos ciudadanos (patriotas). Ejemplos de ello son *Pausanias*, *Catón* y *Policarpa Salavarrieta Ríos*, entre otros, con el fin de dotar a las obras de un mayor sentido de integridad y verosimilitud. Este último rasgo (verosimilitud) también fue construido, mediante la alusión a espacios específicos de América y de las regiones de la república. El propósito de esto en el fondo era llenar el vacío ante la pérdida de la historia prehispánica del territorio. Es decir, el *teatro político* también tuvo la intención de subsanar la ausencia de los orígenes, necesaria para la reconstrucción de la identidad de la nación.

Los géneros más comunes del *teatro político* colombiano de la década del veinte del siglo XIX fueron el drama trágico, seguido de los diálogos, de las piezas con tendencias hacia la comedia, como el sainete y los unipersonales (soliloquios). Estos últimos otorgan otro rasgo distintivo de esa articulación: la brevedad como forma de potenciar el mensaje transmitido. Un mensaje además transmitido mediante el verso rimado y de los versos en decasílabos verso rimado y de los versos en endecasílabos. Así mismo, estos son textos que tienen un uso mínimo de didascalias, lo que evidencia la visión de un teatro centrado en el texto literario, en la dramatización del mensaje. Esta es una perspectiva de un teatro logocéntrico, propia de la visión que se tenía del teatro del periodo. Lo anterior se suma a la concurrencia de

ciertos elementos estéticos de las corrientes del neoclasicismo literario (como el tema de compromiso social o del bien común y el carácter didáctico de las obras dramáticas, etcétera) y del romanticismo literario (con temas como atisbos de sentimientos patrióticos, actitudes fatalistas, nacionalismo, arte popular o tradicional, la obra como una extensión de la vida del escritor, entre otros) sitúan a esta dramaturgia en la categoría del *teatro político*.

Por último, y no menos importante, conviene mencionar a los responsables de esta articulación. Entre los próceres-escritores más prolíficos de la década destacan Vargas Tejada y, en segundo lugar, Fernández Madrid. Son ellos quienes, de manera consciente, dramatizan el discurso para los lectores-espectadores de la época. Sin embargo, no todos los dramas fueron firmados por sus autores, pues hubo también quienes optaron por el anonimato, probablemente, por lo delicado del tema tratado. En ese mismo orden de ideas, en el repertorio teatral hubo otras exploraciones con dramas extranjeros y también adaptaciones, cuyos temas estaban acordes con las circunstancias sociopolíticas del entorno. La selección de dramas extranjeros estuvo motivada por los temas, con una tendencia hacia la razón y la crítica del *statu quo*, mientras que entre los temas más frecuentes de los dramas nacionales figuraron la fundación de la patria, la Conquista y los hechos que la antecedieron, los valores republicanos y los próceres de la Independencia o las figuras insignes de la patria.

Si bien la función primara de este teatro fue la socialización de los valores fundamentales de la república para dejar de lado las diferencias en pro de la consolidación de la unión, tal característica sitúa al *teatro político* colombiano en una tipología más cercana al teatro patriótico y nacionalista, en sus inicios. Sin embargo, debido al desacuerdo simbólico o de representación, se empieza a apelar a la opinión, a la confrontación y a la denuncia, lo que lo ubica en un *teatro patriótico* al final de la década.

Sin duda fue la literatura la más beneficiada con este proceso. En cuanto su función como canal para difundir ideas, llevó a los próceres-escritores a desbordar sus habilidades poéticas a favor de sus propósitos. Los próceres tenían claro el fin de su mensaje y, más

aún, el conocimiento del medio a partir del cual lo difundirían. Efectivamente, la dramaturgia fue el medio de transmisión de su mensaje político y, no por ello, lo simplificaron ni lo despojaron de la esencialidad del género: lo literario. Salvo en el caso del drama de F. F. R., los dramas del periodo tienen como mayor característica la potencia expresiva de la palabra, al punto de que trascienden el mensaje político que está en su interior, para difundirlo como un sentimiento de cohesión sociocultural. Era difícil que el padecimiento de personajes como Átala, Obrí, Guatimoc y Sugamuxi no despertara el rechazo en la población popular, ante el relato dramático del exterminio de la Conquista, o la compasión ante el padecimiento de La Pola en sus últimas horas o la indignación con el proceder deshonroso de Julio César y Pausanias ante la patria. Ese acto de mover emociones y esa descolocación de las entrañas para provocar en el lector-espectador todo tipo de sensaciones hacia la patria demuestran el amplio conocimiento y el manejo de la literatura como un canal de comunicación y del *neoclasicismo* y del *teatro político* como un albergue para los propósitos de estos autores. La defensa de los intereses individuales⁵¹ promovidos como intereses comunes fue la clave para instalarse dentro de los productos literarios de la patria emergente.

La literatura fue una de las formas más determinantes para construir un país, incluso más que los actos de guerra, la redacción del acta de la independencia e incluso la Constitución. En los textos literarios están consignadas de forma práctica las emociones humanas más básicas sobre la patria, como los modos en los que un grupo social concibe y visualiza su comunidad, las hazañas memorables de los héroes, las acciones patrióticas que los caracterizan y los valores y los modos de reafirmar los poderes y los deberes patrióticos (Even-Zohar y Villanueva, 1994, p. 359). De hecho, muchas de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides provienen de las vivencias que cada uno tuvo

51 Según Carnero, a estos procesos que buscaban mimetizar lo particular y lo universal los próceres-escritores neoclásicos lo llamaron *imitación de lo particular* o *icástica* e *imitación de lo universal* o *fantástica*, respectivamente (Carnero, 1994, p. 45).

sobre la guerra, sobre la construcción de la democracia y sobre la política, en el mundo clásico.

Pese a su objetivo propagandístico, estas piezas superan las expectativas y, en ese sentido, poseen un valor literario y, en una estrecha relación con lo anterior, se encargan de salvaguardar la cultura y la memoria de un país. Esto implica que deben consignar los orígenes de la sociedad, su *modus vivendi* y hasta sus rituales y credos. Las bases de la república, que persisten hasta la actualidad, se cimentaron y se validaron en el discurso de los criollos neogranadinos de Santafé de Bogotá. Un discurso que transita entre lo americano y lo neogranadino y que coincide en un mismo punto, como es lo criollo. La simbología criolla de la República de Colombia es la base de una teoría poética (Todorov, 1975) acerca de las obras dramáticas del tercer decenio del siglo XIX y que da continuidad a este análisis en un siguiente tomo.



Referencias

- Aguiar e Silva, V. M. de. (1972). *Teoría de la literatura*. Gredos.
- Aguilera, F. J. (1902). *Origen del teatro en Bogotá*. Academia Colombiana de Historia.
- Amaya González, J. P. (2017). *La trilogía del sur de María Asunción Requena: dramaturgia para otra noción chilena y otra literatura nacional* [tesis doctoral]. Universidad de Concepción, Chile.
- Amaya González, J. P. (2019). Más que un drama histórico: Comentario dramatólogo de Fuerte Bulnes (1955, julio-diciembre) de María Asunción Requena. *Sophia Austral*, (24), 45-62. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-56052019000200045>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Anónimo. (1823). *Tardes masónicas de la aldea*. Imprenta de la República por Nicomedes Lora.
- Anónimo. (1827). *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa*. Imprenta Bogotana del C. Valerio Ricaurte.
- Aristóteles. (2003). *Poética* (V. García Yebra, ed.). Losada.
- Atehortúa Atehortúa, A. (2003). Calas del teatro neogranadino. *Revista de Literatura y Filosofía*, 1(1), 85-100.
- Bachelard, G. (1986). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2004). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Bautista de Toro, J. (1721). *El secular religioso, para consuelo y aliento de los que viviendo en el siglo, pretenden lograr el cielo*. Francisco del Hierro.
- Boiadzhiev, G. N. y Dzhivelegov, A. (1963). *Historia del teatro europeo. (Desde la Edad Media hasta nuestros días). Tomo II. El Renacimiento (2.ª parte)*. Editorial Mar Océano.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, trad.). Editorial Anagrama.
- Caicedo Rojas, J. (1891). *Recuerdos y apuntamientos ó cartas misceláneas* (T. Galarza, dir.). Imprenta de Antonio M. Silvestre.
- Calderón Forero, C. (2004, febrero). La pintura de historia en Colombia. *Revista Credencial Historia*, (170). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-170/la-pintura-de-historia-en-colombia>

- Cantillo Biando, E. (2015). *Análisis dramatológico y de contexto de la obra de Luis Enrique Osorio desde una perspectiva contemporánea* [sin publicar]. Universidad Francisco José de Caldas, Colombia.
- Cantillo Blanco, E. (2013). *La obra de Luis Enrique Osorio. Análisis dramatológico y de contexto*. Editorial Universidad Distrital.
- Cárdenas, J. J. (2020). *Los criollos 1759-1810. Reflexión económica, patriotismo neogranadino*. Academia Colombiana de Ciencias Económicas.
- Carnero, G. (1994). Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral. En *Anales de Literatura Española* (n.º 10, pp. 37-37). Universidad de Alicante. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgb2g6>
- Caro, F. J. (1783). *Diario de la Secretaría del Virreinato de Santafé de Bogotá*. Jaime Ratés Martín.
- Carrilla, E. (1973). *Cronología de la literatura hispanoamericana: la literatura de la independencia. Neoclasicismo y prerromanticismo*. Instituto Caro y Cuervo.
- Cartel para anunciar la función de drama Alcira o los americanos de Voltaire*. Biblioteca Nacional de Colombia. Fondo Anselmo Pineda. fpineda_887_pza106
- Cartel publicitario de los dramas La corona de laurel o La fuerza de las leyes y Los cortejos burlados*. Biblioteca Nacional de Colombia. Fondo Anselmo Pineda. fpineda_887_pza108.
- Chabaud Magnus, J. (1995). *Escenificaciones de la independencia (1810-1827). Selección, estudio introductorio y notas Jaime Chabaud Magnus*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- De la Fuente Monge, G. (2013). Introducción. Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX. En *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales* (n.º 29, pp. 13-43). Universidad Complutense de Madrid.
- De Santa Gertrudis, F. J. (1956). *Maravillas de la naturaleza*. Empresa Nacional de Publicaciones. (Originalmente publicado entre 1771 y 1775). <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/2886/>
- Del Campo Larraondo y Valencia, M. M. (1825). *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810*. F. M. Stokes.
- Del Campo Larraondo y Valencia, M. M. (1847a). *Biografía del doctor Manuel Mariano del Campo Larraondo y Valencia, Presbítero, escrita por el mismo en verso endecasílabos pareados: con notas. Y dedicada a su muy querida, discreta y virtuosa sobrina, la Señora Matilde de Pombo de Arboleda*. Imprenta de la Universidad por Guillermo Figueroa.

- Del Campo Larraondo y Valencia, M. M. (1847b). *Canto en acción de gracias al señor por la rendición de pasto a las armas de la república de Colombia el día 9 de junio de 1822*. Imprenta del Gobierno por Rafael Viteri.
- Del Campo Larraondo y Valencia, M. M. (2012). *Rasgos poéticos, que pueden servir de apuntamientos sobre la historia de nuestra revolución* (M. Revollo Rueda, ed.). Universidad de La Sabana. (Originalmente publicado entre 1816 y 1820).
- Domínguez Roche, D. M. (1988). *La Pola*. Arango Editores.
- Domínguez Roche, J. M. (1826). *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso*. Imprenta Bogotana.
- Domínguez Roche, J. M. (1829). *Preocupaciones sobre el gobierno colombiano*. Imprenta de los Herederos de Calvo.
- Escobar Sardiña, V. A. (2016). *Dramatología aplicada al teatro de las Antillas en el umbral del siglo XXI. Cartografía de dramaturgias en movimiento: Teresa Hernández y Josefina Báez* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Even-Zohar, I. y Villanueva, D. (1994). *Avances en teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*. Universidad de Santiago de Compostela.
- F. F. R. (1826). *Monólogo de Lucio*. Imprenta de Salazar.
- Fernández de Piedrahíta, L. (1881). *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada*. Imprenta de Medardo Rivas. (Originalmente publicado en 1676).
- Fernández Madrid, J. (1825a). *Exposición de José Fernández Madrid a sus compatriotas sobre su conducta política desde el 14 de marzo, de 1816*. F. M. Stokes.
- Fernández Madrid, J. (1825b). *Poesía de Fernández Madrid*. Autor.
- Fernández Madrid, J. (1827a). *Átala: tragedia en verso*. Imprenta y Fundación de J. Pinard.
- Fernández Madrid, J. (1827b). *Guatimoc o Guatimocin: tragedia en cinco actos*. Imprenta y Fundación de J. Pinard.
- Finestrada, J. de. (2001). *El vasallo instruido en el estado del nuevo Reino de Granada y sus respectivas obligaciones. Instrucciones que ofrece a los literatos y curiosos el R. P. Fr. Joaquín de Finestrada, Religioso capuchino de la provincia de Valencia y conventual en el Hospital de Santa Fe de Bogotá, ex-lector de Sagrada Teología, Examinador Sinodal del Arzobispado de dicha ciudad y Capellán de Marina en la fragata del Rey "Santa Águeda" comandante de la Armadilla de*

- Cartagena de Indias*. Universidad Nacional de Colombia. (Originalmente publicado en 1789).
- Freire López, A. M. (1992). Teatro político en España en el primer tercio del siglo XIX. En *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Volumen IV. Encuentros y desencuentros entre culturas: siglos XIX y XIX* (pp. 28-35). Irvine.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme. (Originalmente publicado en 1960).
- Gamboa Mendoza, J. A. (2015) Los muiscas y su incorporación a la monarquía castellana en el siglo XVI: nuevas lecturas desde la nueva historia de la Conquista. En *Diálogos y patrimonio cultural* (pp. 11-35). Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). <http://repositorio.uptc.edu.co/handle/001/3821>
- García Barrientos, J. L. (1991). *Drama y tiempo. Dramatología 1*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo del método*. Editorial Síntesis.
- García Barrientos, J. L. (2004). *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*. Fundamentos.
- García Barrientos, J. L. (2006, enero-diciembre). Principios y utilidades de una teoría teatral del texto dramático. *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral y del Cuerpo Académico de la Facultad de Teatro*, (9-10), 93-114.
- García Barrientos, J. L. (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Fundamentos; Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (Resad).
- García Barrientos, J. L. (2014). *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Artezblai.
- García Barrientos, J. L. (Coord.). (2016a). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. Ediciones Antígona.
- García Barrientos, J. L. (Coord.). (2016b). *Análisis de la dramaturgia española actual*. Antígona.
- García Barrientos, J. L. (Coord.). (2017a). *Análisis de la dramaturgia venezolana actual*. Antígona.
- García Barrientos, J. L. (Coord.). (2017b). *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español*. Ediciones Complutense.
- García Barrientos, J. L. y Lamus Obregón, M. (Coord.). (2017). *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*. Ediciones Antígona.

- García Barrientos, J. L., Abraham, L. E. y Juncos Cianca, I. (Coords.). (2015). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Ediciones Antígona.
- Garzón Marthá, Á. (1988). *La actitud trágica en el teatro de la independencia (1790-1830)* [tesis de maestría]. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.
- Garzón Marthá, Á. (1989). Prólogo. En L. Vargas Tejada, *La madre de Pausanias / Doraminta*. Arango Editores.
- Garzón Martha, Á. (1990). Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la independencia (1790-1830). *Revista colombiana de sociología. Nueva serie*, 1(1), 101-115.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (C. Fernández Prieto, trad.). Taurus.
- Goldmann, L. (1968). *El hombre y lo absoluto. El dios oculto* (J. Ramón Capella, trad.). Ediciones Península.
- Gómez Restrepo, A. (1914). Prólogo. En L. Vargas Tejada, *Comedia. El Parnaso transferido*. Imprenta de Sur América.
- Gómez Restrepo, A. (1947). *Historia de la literatura colombiana. Tomo III*. Instituto Caro y Cuervo.
- González Cajiao, F. (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.
- González Cajiao, F. (1989). Revolución teatral en moldes viejos. *Boletín Cultural Bibliográfico del Banco de la República*. Banco de la República; Biblioteca Luis Ángel Arango.
- González Melo, A. (2017). *La familia como microcosmos en la dramaturgia de la Gran Cuba (1959-2009). Apuntes y conexiones desde una perspectiva dramatólogica* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, España.
- González Subías, J. L. (2010). Subgéneros dramáticos y estructura formal en las obras teatrales del romanticismo español. En P. Civil y F. Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso Asociación Internacional de Hispanistas (AIH). Nuevos caminos del hispanismo* (pp. 165-176). Iberoamericana Libros; Vervuert Verlag.
- Henríquez Ureña, P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Camacho, C. N. (1989). *Teatro colombiano siglo XIX: de costumbres y comedias. Selección y notas Carlos Nicolás Hernández*. Tres Culturas Editores.
- Jaeger, W. (2002). *Paideia*. Fondo de Cultura Económica.

- Jaramillo de Velasco, M. M. y Cordones-Cook, J. (2008). *Más allá del héroe. Antología crítica de teatro histórico hispanoamericano*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Julián, A. (1854). *La perla de América, provincia de Santa Martha, reconocida, observada y expuesta en discursos históricos*. E. Thunot. (Originalmente publicado en 1787).
- Julián, A. (1994). *Monarquía del diablo en la gentilidad del Nuevo Mundo americano*. Instituto Caro y Cuervo.
- Julián, A. (s. f.). *El paraíso terrestre en América meridional y Nuevo Reino de Granada* [Obra inédita].
- Julián, A. (s. f.). *Historia geográfica, natural, político-cristiana del Río Grande de la Magdalena* [Obra inédita].
- Knapp Jones, W. (1966). *Behind Spanish American footlights*. University of Texas Press.
- La ciudad y su historia: el teatro en Santa Fé. (1938, junio 30). *Registro Municipal: Periódico Oficial del Municipio de Cúcuta* (vol. 8, n.º 130), 262.
- Lamus Obregón, M. (1998). *Bibliografía del teatro colombiano siglo XIX. Índice analítico de publicaciones periódicas*. Instituto Caro y Cuervo.
- Lamus Obregón, M. (2006). Estado de la investigación teatral: colonia y siglo XIX. En P. Gómez Moreno y E. R. Lambuley Alférez, *La investigación en artes y el arte como investigación* (pp. 59-70). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Lamus Obregón, M. (2012). *En busca del Coliseo Ramírez, primer teatro bogotano*. Ministerio de Cultura de Colombia; Taller de Edición Rocca.
- Lamus Obregón, M. (2014). *Pintores en el escenario teatral*. Luna Libros; Editorial Universidad del Rosario.
- Langebaek Rueda, C. H. (2007). Civilización y barbarie: el indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la independencia. *Revista de Estudios Sociales*, (26), 46-57.
- Langebaek Rueda, C. H. (2009). *Los herederos del pasado: indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela. Vol. 1. Desde la conquista a la independencia hasta el siglo XIX: las razas*. Universidad de Los Andes.
- LaRosa, M. J. y Mejía, G. R. (2013). *Historia concisa de Colombia (1810-2013). Una guía para lectores desprevenidos*. Universidad del Rosario; Pontificia Universidad Javeriana.

- Lavallé, B. (1993). *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- Leñero, V. (2011). *En defensa de la dramaturgia*. Universidad Nacional Autónoma de México; Academia Mexicana de la Lengua.
- Lomné, G. (1998). La patria en representación. Una escena y sus públicos. Santa Fe de Bogotá, 1810-1828. En F. Guerra, L. Xavier, J. Chassin, C. Desramé, V. Hébrard, R. Hocquellet, C. Leal Curiel, A. Lempérière, G. Lomne, M. Morel, J.-F. Schaub, S. Serrano, R. Silva y G. Verdo, *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX* (pp. 321-339). Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Ediciones Godot Argentina.
- Martín Vivaldi, G. (2000). *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo* (A. Sánchez Pérez, ed.; 33.ª ed.). Paraninfo Thomson Learning.
- Medina Vicario, M. (2000). *Los géneros dramáticos*. Fundamentos.
- Mendoza Vargas, L. M. (2008). *Átala y la representación del Estado-Nación en el siglo XIX*. Universidad Industrial de Santander.
- Mendoza, J. (2012). Un análisis sobre las fronteras en *Cartas al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray. *Investigación Teatral*, 2(3), 23-52. <https://investigacion-teatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1054>
- Molina, H. B. (2004). Capítulo 6. La ciencia literaria y su método de investigación. En M. Castel, M. Aruani y C. Ceverino (comps.), *Investigaciones en ciencias humanas y sociales. Del ABC disciplinar a la reflexión metodológica* (pp. 225-250). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Moreno Bueno, E. Z. (2008). *Postulaciones del estado nación en La Madre de Pausanias del escritor colombiano Luis Vargas Tejada*. Universidad Industrial de Santander.
- Moreno Bueno, E. Z. (2009). Aproximación semiótico-narrativa a “El parnaso transferido”, del colombiano Luíís Vargas Tejada. *Revista S.*, 3, 71-77. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistaS/article/view/581>
- Múniera Cavadía, A. (1998). *El fracaso de la nación: región, clase y raza en el Caribe colombiano (1717-1821)*. Editorial Planeta Colombiana.
- Nariño, A. (1794). *Derechos del hombre y del ciudadano*. Imprenta de Antonio Nariño.

- Núñez Sánchez, J. (2015). *De patria criolla a república oligárquica*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- O'Phelan Godoy, S. (2003). Los incas borbónicos: la élite indígena cuzqueña en vísperas de Tupac Amaru. *Revista Andina*, (36), 9-64.
- Ocampo López, J. (1999). *El proceso ideológico de la emancipación en Colombia*. Planeta Colombiana Editorial.
- Ojeda Avellaneda, A. C. (2011). *De la poética de la independencia y del origen de los sentimientos patrios*. Universidad Industrial de Santander.
- Ojeda Avellaneda, A. C. (2012). *Teatro de la independencia y construcción de la nación en la Nueva Granada*. Universidad Industrial de Santander.
- Olmedo, J. J. de. (1824). *Al Excmo. Sor. Simón Bolívar, libertador presidente de la república de Colombia general en jefe de sus ejércitos y de los del Perú*. Imprenta de la República por Nicomedes Lora.
- Olmedo, J. J. de. (1826). *La victoria de Junín: canto de Bolívar*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-victoria-de-junin-canto-a-bolivar—0/html/fe82578-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html
- Orjuela Gómez, H. H. (1974). *Bibliografía del teatro colombiano*. Instituto Caro y Cuervo.
- Orjuela Gómez, H. H. (2002). *Primicias del ensayo en Colombia. El discurso ensayístico colonial*. Editorial Guadalupe.
- Orjuela Gómez, H. H. (2008). *El teatro colombiano en el siglo XIX*. Editora Guadalupe.
- Ortega y Gasset, J. (1958). *¿Qué es filosofía?* Revista de Occidente.
- Ortiz Rojas, J. J. (1988). *Sulma*. Arango Editores.
- Ortiz, J. F. (1856). Teatro de Bogotá. En J. J. Ortiz, *La guirnalda. Colección de poesía y cuadros de costumbres. Segunda serie*. Imprenta de Ortiz y Compañía.
- Ortiz, J. J. (1857). *Poesía de Caro I Vargas Tejada publicada por José Joaquín Ortiz* (tom. II). Imprenta de Ortiz.
- Pachón Padilla, E. (1966). La independencia literaria en Colombia. *Boletín Cultural y bibliográfico*, 9(4), 640-646.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.
- Phelan, J. L. (1980). *El pueblo y el rey. La revolución comunera en Colombia, 1781* (H. Valencia Goelkel, trad.). Carlos Valencia Editores.

- Ramón Castellanos, R. y el equipo de investigadores de la Fundación para el Rescate del Acervo Documental venezolano (Funres). (1983). *Bolívar: epistolarios Bolívar-José D. Espinar, Gregorio Funes y José Fernández Madrid-Bolívar*. Petróleos de Venezuela; Ediciones de la Presidencia de la República.
- Restall, M. (2012). The New Conquest History. *History Compass*, 10(2), 151-160. <https://doi.org/10.1111/j.1478-0542.2011.00822.x>
- Restrepo Uribe, F. (1989). *Pintura colombiana. José María Domínguez Roche 1788-1858*. Editorial A. Sandri.
- Reyes Posada, C. J. (2000). *Teatro colombiano del siglo XIX*. Biblioteca Nacional de Colombia.
- Reyes Posada, C. J. (2008). *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Reyes, C. J. (2013). *Teatro y violencia en dos siglos de historia en Colombia*. Ministerio de Cultura.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Editorial Trotta. (Originalmente publicado en 1975).
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica* (A. Falcón, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Originalmente publicado en 1969).
- Ricoeur, P. (2006). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica* (P. Corona, trad.). Fondo de Cultura Económica. (Originalmente publicado en 1986).
- Román Calvo, N. E. (2003). *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*. Editorial Pax México; Universidad Nacional Autónoma de México; Árbol editorial.
- Samper, J. M. (2009). *Historia de un alma. Memorias íntimas y de historia contemporánea* (F. D. Hensel Riveros, ed.). Editorial Universidad del Rosario. (Originalmente publicado en 1881).
- Silvestre, F. (1789). *Descripción del reino de Santa Fe de Bogotá*. Biblioteca Digital de Bogotá. <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2094310/>
- Solano Alfonso, J. (2014). *José Fernández Madrid: ilustración, patriotismo y tragedia*. Universidad Simón Bolívar.
- Suárez Radillo, C. M. (1984). *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano: una historia crítico-antológica*. Ediciones Cultura Hispánica.
- Suárez Radillo, C. M. (1993). *El teatro romántico hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*. Instituto de Cooperación Iberoamericana.

- Todorov, T. (1975). *¿Qué es el estructuralismo? Poética* (R. Pochtar, trad.). Editorial Losada.
- Torres, C. (1809). *El memorial de agravios*. Imprenta de N. Lora. https://www.ban-repcultural.org/bicentenario-2010/documentos/memorial_de_agravios.pdf
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Fuenlabrada.
- Vargas Tejada, L. (1826). *Catón en Útica*. Imprenta de Ortiz.
- Vargas Tejada, L. (1826). *Sugamuxi. Tragedia en cinco actos de Luis Vargas Tejada*. Imprenta de Ortiz.
- Vargas Tejada, L. (1831). *La madre de Pausanias*. Imprenta de N. de Lora.
- Vargas Tejada, L. (1851). *Las convulsiones. Sainete. Su autor un ciudadano granadino*. G. Morales y Compañía.
- Vargas Tejada, L. (1894). *Vargas Tejada fabulas políticas precedidas de una noticia biográfica y literaria* (2.^a ed.). Librería Nueva.
- Vargas Tejada, L. (1914). *Comedia. El Parnaso transferido*. Imprenta de Sur América.
- Vargas Tejada, L. (1989). *La madre de Pausanias / Doraminta*. Arango Editores.
- Vera Guerrero, M. E. (2015). *La estructura del sentimiento y la dramatología aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)* [tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, España. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/26337>
- Vergara y Vergara, J. M (1867). *Historia de la literatura en Nueva Granada. Desde la conquista hasta la independencia (1538-1820)*. Echeverría Hermanos.
- Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Editorial Universitaria.
- Watson Espener, M. y Reyes, C. J. (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.



Este libro fue editado y publicado en 2026 por la
Universidad Pedagógica Nacional y reúne saberes
y memorias poéticas, pues
*no es misión del poeta el contar las cosas que han sucedido,
sino aquellas que podrían suceder, es decir, las que son
posibles según lo verosímil o lo necesario.*

Análisis de la dramaturgia colombiana del siglo XIX (1820-1829) ofrece una lectura renovada del teatro decimonónico colombiano. El libro examina la función político-social del género dramático durante la institucionalización de la República de Colombia, al tiempo que propone un vínculo con la vertiente literaria del teatro político europeo. Desde esta perspectiva, la obra desarrolla un análisis dramatólogo centrado en el modo en que los políticos republicanos convirtieron el teatro en un escenario predilecto para el debate e intercambio de ideas, en el que coincidían la política (con los discursos sobre la unidad política, la integración del territorio y la identidad nacional), la estética (con corrientes literarias) y la formación del pueblo.

El valor de este libro está en el corpus de trece obras dramáticas que, analizadas de manera conjunta, permiten comprender la fuerza simbólica y cultural del teatro de la república y, además, establecer las bases para una poética de la dramaturgia del periodo. Más que un estudio crítico de los dramas de la época, este texto constituye un aporte relevante para los estudios literarios y teatrales del país, al iluminar las relaciones entre arte y política en un momento crucial de configuración del Estado nación. Su enfoque interdisciplinario, la claridad expositiva y la solidez del aparato crítico hacen de este libro un recurso indispensable para los investigadores interesados en la dramaturgia republicana y en la cultura política del periodo. Por esa razón y más, es una lectura imprescindible para teatrólogos, críticos literarios, historiadores del teatro, lectores y amantes de la literatura decimonónica en general que deseen explorar el género dramático en la construcción del Estado nación.

