



Poética de las obras dramáticas en Colombia (1820 - 1828)

Carlos Daniel Ortiz Caraballo

Tesis doctoral presentada para optar al título de Doctor en Artes

Director

Gustavo Adolfo Villegas Gómez, Doctor (PhD) Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita	(Ortiz Caraballo, 2023)
Referencia	Ortiz Caraballo, C.D (2023). <i>Poética de las obras dramáticas en Colombia (1820 - 1823)</i> [Tesis doctoral]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. 2023
Estilo APA 7 (2020)	



Doctorado en Artes, Cohorte VI.

Grupo de Investigación N/A

Centro de Investigación Facultad de Artes.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A Valeria Sofía Ortiz Cuevas por permitirme este tiempo para escribir. A ella por permitirme restarle tiempo a su tiempo conmigo, y fungir como compañera de investigación en la sala de lectura de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Esta escritura es producto de ello.

...A Adriana.

Agradecimientos

A las personas que de uno u otro modo tuvieron involucrados en la realización de esta investigación. A los trabajadores de la dependencia de Manuscritos y Libros raros de la Biblioteca Luis Ángel Arango, en especial a la señora Amira Barbosa Casas, por su excelente colaboración y magnífica actitud para facilitar los libros y documentos históricos. A los funcionarios de la Biblioteca Nacional de Colombia, en especial a Mg. William Escobar Quintero por su asesoría y consejos sobre archivística. Gracias a él por enfocar mi busque de archivos. Por supuesto, a Mario Cardona por fungir como primer tutor y en especial, por su disposición y actitud para esta investigación. En especial, gracia por ofrecerme la primera bibliografía sobre el teatro decimonónico. A Gustavo Adolfo Villegas Gómez por continuar como tutor de este proceso. A él por sus observaciones puntuales sobre la historia de Colombia y los criollos, y el sinnúmero de referencias sobre el tema. A todos y cada uno de los compañeros de la sexta cohorte del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia (María Victoria Casas Figueroa, Maribel Ciodaro Pérez, Rafael Mauricio París Restrepo, Lina María Villegas Hincapié y Jorge Eduardo Urueña López) por el apoyo antes, durante y después de cada coloquio de Doctorado. También no menos importante a Luz Amparo Barrera por su buena disposición para resolver asuntos administrativos. A todos ellos gracias totales. Y, por último, a la doctora Ana María Vallejo de la Ossa, coordinadora del Doctorado en Artes, de la Universidad de Antioquia.

Contenido

<i>Resumen</i>	11
<i>Abstract</i>	12
<i>A MODO DE INTRODUCCIÓN</i>	14
<i>LA DRAMATOLOGÍA COMO PROPUESTA TEÓRICA – METODOLÓGICA PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS</i>	44
Aspectos Metodológicos	51
El método de análisis de las obras dramáticas	55
La escritura dramática.....	57
El tiempo.....	58
El espacio.....	60
El personaje.....	61
Visión.....	63
La teoría dramática y su relación con la poética	64
<i>ANÁLISIS DRAMATOLÓGICA DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS CRIOLLAS NEOGRANADINAS. APROXIMACIÓN A SUS TEMAS Y ESTRUCTURA</i>	78
Átala tragedia en verso (1820)	78
La escritura dramática y su estructura.....	79
El Tiempo dramático.....	86
El espacio dramático	89
Los personajes.....	90
Visión del público.....	93
La Pola. Trajedia en cinco actos sacada de su veridico suceso (1820)	94
La escritura dramática y su estructura.....	95
Tiempo.....	99
El espacio.....	101
Personajes	103
Visión del público.....	107
Monólogo de lucio (1821)	108
La escritura dramática y su estructura.....	109

Tiempo.....	116
El espacio.....	118
Personajes.....	120
Visión del público.....	122
Tardes masónicas de la aldea (1823).....	124
Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del estado en 1810 (1825).....	129
La escritura dramática y su estructura.....	130
El Tiempo dramático.....	137
El espacio dramático.....	138
Los personajes.....	139
Visión del público.....	142
El parnaso transferido (1826).....	143
Escritura, dicción y ficción del drama.....	144
El Tiempo dramático.....	154
El espacio.....	156
Los personajes.....	157
Visión del público.....	160
Sugamuxi. Trajedia en cinco actos (1826).....	161
La escritura dramática y su estructura.....	161
El Tiempo dramático.....	165
El espacio dramático.....	167
Los personajes.....	167
Visión del público.....	170
Catón en utica (1826).....	171
La escritura dramática y su estructura.....	172
El Tiempo dramático.....	178
El espacio dramático.....	179
Los personajes.....	180
Visión del público.....	182
Doraminta (1826).....	183
La escritura dramática y su estructura.....	183
El Tiempo dramático.....	191

El espacio dramático	192
Los personajes.....	194
Visión del público.....	196
Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos (1827).....	197
La escritura dramática y su estructura.....	201
El Tiempo dramático.....	204
El espacio dramático	206
Los personajes.....	207
Visión del público.....	209
Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa (1827).....	210
La escritura dramática y su estructura.....	211
El Tiempo dramático.....	214
El espacio dramático	215
Los personajes.....	216
Visión del público.....	220
La madre de Pausanias (1828).....	221
La escritura dramática y su estructura.....	222
El Tiempo dramático.....	228
El espacio dramático	231
Los personajes.....	233
Visión del público.....	235
Las convulsiones (1828).....	236
La escritura dramática y su estructura.....	238
Ficción dramática.....	241
El Tiempo dramático.....	244
El espacio dramático	246
Los personajes.....	247
Visión del público.....	248
Consideraciones finales del capítulo.....	249
<i>ORÍGENES DE LA POÉTICA CRIOLLA EN LOS DRAMATURGOS COLOMBIANOS</i>	
.....	276
El relato de la legitimidad de los criollos neogranadinos	279

Los dramaturgos neogranadinos	297
Manuel Mariano del Campo Larraondo y Valencia (1772 – 1860)	301
José María Domínguez Roche (1788 – 1858).....	303
José Fernández Madrid (1789 – 1830).....	305
Luis Vargas Tejada (1802 – 1829).....	310
F.F.R. y Mario Candil (1789 – 1841)	316
Consideraciones finales del capítulo.....	319
<i>COMPRENSIÓN DE LA TEORÍA POÉTICA DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DEL</i>	
<i>SIGLO XIX, EN COLOMBIA</i>	321
Factores intrínsecos	330
Influencia del movimiento neoclásico en la dramaturgia neogranadina	332
Influencia del prerromanticismo en la dramaturgia neogranadina	339
El teatro político.....	344
Otras corrientes literarias: Teatro breve	347
Heterogeneidad	351
Autonomía	353
Influencias.....	355
Consideraciones finales del capítulo.....	358
<i>CONCLUSIONES. APROXIMACIONES A LA POÉTICA CRIOLLA</i>	
<i>NEOGRANADINA</i>	362
Características de la poética teatral criolla	368
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	378

Lista de figuras

Ilustración 1. Esquema de la Comunicación teatral (García Barrientos, 2017b: 27).	50
Ilustración 2 Cartel para anunciar la función de Alcira o los americanos (1736) de Voltaire.	357
Ilustración 3 Cartel del drama La Muerte de Pola Salabarieta.....	377

Lista de tablas

Tabla 1 Resumen de los elementos de la Comunicación teatral en la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX.....	250
Tabla 2 Temas de la dramaturgia criolla del tercer decenio del siglo XIX.....	370

Resumen

El objeto de estudio de esta investigación es la dramaturgia del tercer decenio del siglo XIX en Colombia, puntualmente, *Átala tragedia en verso* (1820), *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su veridico 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), *Catón en Utica* (1826), *Sugamuxi. Trajedia en cinco actos* (1826), *Doraminta* (1826), *Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos* (1827), *El parnaso transferido* (1826), *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* (1827), *La madre de Pausanias* (1828) y *Las convulsiones* (1828). El objetivo central de este proyecto es la comprensión de las leyes o normas de composición de las obras escritas entre 1820 y 1828, en Colombia. El análisis del corpus está basado en los postulados de teoría de la dramaturgia de José - Luis García Barrientos (2006), en concomitancia con los conceptos de *poética*, desde la que se desprende la propuesta de una *poética criolla* de las obras dramáticas granadinas, apoyada en los conceptos de *patria*, *patriotismo*, *patriota* y *pensamiento criollo*. La metodología seleccionada es la *hermenéutica del teatro* también propuesta por el teórico y analista del teatro José Luis García Barrientos.

PALABRAS CLAVES

Dramaturgia colombiana siglo XIX, análisis dramaturgológico, lo criollo, estética criolla y poética criolla neogranadina.

Abstract

This research aims at studying the dramaturgy of the third decade of the 19th century in Colombia, specifically in, *Átala tragedia en verso* (1820), *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su veridico 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), *Catón en Utica* (1826), *Sugamuxi. Trajedia en cinco actos* (1826), *Doraminta* (1826), *Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos* (1827), *El parnaso transferido* (1826), *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* (1827), *La madre de Pausanias* (1828) y *Las convulsiones* (1828). Thus, the Project centers its attention on (is) the understanding of the laws or norms of composition of works written between 1820 and 1828, in Colombia. The analysis of the corpus is based on the postulates of the dramatology theory by José - Luis García Barrientos (2006), in concomitance with the concepts of poetics, from which the proposal of a Creole poetics of the Granada dramatic works is deduced, supported by the concepts of homeland, patriotism, patriot and Creole thought. The (selected) methodology applied is the hermeneutics of (the) theater, also proposed by the theoretician and theater analyst José Luis García Barrientos.

Key words

Colombian playwriting of the 19th century, dramatological analysis, the Creole, creole aesthetics and Neogranadine Creole poetics.

POÉTICAS DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DEL SIGLO XIX EN COLOMBIA (1820 - 1828)

LA MADRE DE PAUSANIAS.

MONOLOGO

COMPOSTO POR L. V. Y. EN EL AÑO DE 1824

Carlos que escuchó! El hijo idolatrado
Que de orgullo y de gloria se llenaba,
Desmorado en los brazos de Platon,
Los brazos levantados de la Patria,
Cobardemente hoy de afrenta e ignominia,
En sus brazos y en sus brazos se cambia!
No hay duda, en de un perfido hijo,
Son las palabras tan fuertes como el rayo,
Y a disciplinar el mortal afecto.
En mi aljibe carcanos me alimento,
El amor que de España fue la gloria,
Ha intentado frente ocultarlas.
El mismo que a Tomicos resplandeciente,
Hay en su frente la ignominia estampada
¡Suerte cruel! El curso de mis días,
Impugnara tan solo prolongada!
Pero que mi conciencia terminada!
Con el halcón de semi-juda infamia?
¿Por qué el hijo fiel de mi memoria
No está la hija de las Pausanias,
Años que a humillación tan espasmos
El rigor del destino me llevara?
Oh Tomicos infeliz! Oídme, oídme!

ENSAYO

DE UN

DRAMA COLOMBIANO,

RELATIVO A LA

TRANSFORMACION POLITICA

DEL

ESTADO,

EN

1810.

COMPOSTO POR EL

DR. MARIANO DEL CAMPO LABRADORO,

Presbitero.

DIALOGO

ENTRE UN PEON DE ALAMBREERIA Y EL FABRICANTE DE UNA CASA.

J. F. R.

Plaza de Armas de Bogotá

Fab. Señor Francisco ¿que se ha hecho V. ayer que no ha venido a trabajar,
ha estado malo?
Peon. No señor, no he estado malo, sino que ayer pasaba por la calle de las
Andas, el muchacho en los cordeles, y por casualidad me entró a ver
lo que era.
Fab. Vaya ¿y que vio V?
Peon. Ahí me vino, vi una gran sala con un tablero de balaustra, y
dentro como 13 hombres entre los cuales estaba uno bajo un solio y
enfrente otro con otras cosas, que iba dices papales y el pueblo todo
al rededor de la tablero. Yo al principio creí que eran comilones,
pero solo el nuestro estaba bajo el solio sin ninguna mudanza, no veía
facón, sino algunos chéques, y advertí que hablaba muy, se sentaba
hablaba otro, se sentaba y semejante el uno Solívar ¿que será esto?
me decía yo, hasta que por fin me atreví a preguntar a un sujeto que es-
taba a mi lado: mi amigo, le dije, ¿qué es esto V.?, por más que
me dio un gran golpe en la cabeza, pero que todos estos señores de negro,
y de bay que están algunos. ¿Caso? pues no sabe V. que eso es el sen-

SUGAMUXI,

TRAJEDIA EN CINCO ACTOS

INTERLOCUTORES.

Sugamuxi. Atalaino.
Oroande. Soldados.
Tundama. Sacerdotes.
Corima. Sacerdotisa.
Tenaura. Pueblo.

La escena, en el Templo del Sol.

ACTO I.

ESCENA I.

OROANDE, MINISTRO.

OROANDE.
Dejad vuestras miradas solitarias,
Ministros del altar! la aurora brisa!

LAS CONVULSIONES,

COMEDIA EN DOS ACTOS

REPRESENTADA POR PRIMERA VEZ EN EL TEATRO DE BOGOTA
EL 7 DE JUNIO DE 1826.

INTERLOCUTORES.

Dn. Guaberto. Criolina.
Cirilo. Mariquita.
Jervacio. Mamma Fulgencia.

ACTO I.

El teatro representa una calle de Bogotá.

ESCENA I.

CIRILO Y JERVACIO.


CIRILO.
Ah, cabo se ha cumplido mi deseo:
Yo, una esposa, un hijo, un sueldo!

GUATIMOC

GUATIMOCIN,

TRAJEDIA EN CINCO ACTOS.

POR J. F. DE MADRID.



TARDES MASONICAS

DE LA ALDEA.

DIALOGO.

Teleforo Masón, Mauricio y Jacinta profanos.

TARDE PRIMERA.

DESPUES de una furiosa lluvia que la pobre familia
de Mauricio sufrió deserrando su pequeña lagona; se ce-
naron a su rancho al medio-día. Cada marido y ciudadano
de fin, se abian que arbolito tomar al para facilitarse al-
gun alimento como azúcar su hambre, como para secar su
ropa. Jacinta, como mas advertida, al instante consiguió una
gran cantidad en el patio de la casita, en su lado puso una
silla grande con agua limpia turmas, cortó sabalita, y pre-
paró solo lo suficiente para un sanchito a ajeno en el
entre lado de la hoguera fué acomodando a distancia cam-
petona pieza por pieza la roja de su taita, suya y de su
hermanito, la que a beneficio del carne promise se aced-

AYALA.

TRAJEDIA EN VERSO POR JOSÉ FERNÁNDEZ DE MADRID,
Representada por primera vez en el Teatro Real, en la ciudad de 1821

A mi querido amigo el virtuoso é ilustrado patriota, Filipe Rosaforte
de Arona.

La acción pasa en la Librería, a la entrada de una gran.

ACTORES: Ayala, Chacota, Oví, acompañamiento de indios.

ACTO PRIMERO.

ESCENA I.

AYALA, CHACOTA.
Se escuchan voces a lo lejos, Ayala y Chacota se
van a mirar. Hay un ruido.
Chacota.
¡Cuántos hebras de dolor, Ayala, oída!
Oída! ¿qué felicidad viene a mi pecho?
Esperar a lo que me manda del destino!
En qué momento se abren ante mis ojos!
Esperar que me amara y me quisiera
Me desprecia de amor; más que nunca
Felicidad y amor; y sin embargo
Dolor, desesperación, que maten.
Una esperanza muere. Pero, Ayala,
Por qué me hablas así, por qué me miras
Esperar que me quisiera, me amara!
Ay! ¿qué me dice? ¿qué me dice?
Esperar que me quisiera, me amara!
Ayala.
Cito Chacota,
Ayala.

MONOLOGO

DE

LUCIO

POR

F. F. R.

ESCRITO EN 1821 Y DADO A LUZ EN 1826.

BOGOTA:

IMPRESA DE SALAZAR,
POR

Fernando Patria, calle de S. Felipe.

CATON EN UTICA.

INUTILES han sido mis esfuerzos:
Al fin triunfar el despotismo logra,
I delante de César abatida
Yace en el polvo la soberbia Roma.
Un hombre, un hombre solo usurpa el fruto
De tantos sacrificios i victorias,
I para él los Marceos i Escipiones
Prodigaron su sangre generosa:
Para él las lejonas invencibles
Corrieron al poniente i a la aurora,
Romano haciendo el universo todo
I humillando a su aspecto las coronas.
¡Qué son ya los trofeos inmortales

LA POLA.

TRAJEDIA

EN CINCO ACTOS

SACADA DE SU VERIDICO SUCESO

por

José Dominguez Roche,

DEDICADA AL ESCELENTISIMO SR.

FRANCISCO DE PAULA

SANTANDER.

EL PARNASO TRANSFERIDO

Por: Luis Vargae Tejada

Interlocutores:

EUTERPE. La representan como Musa del canto y de la música, coronada
de flores, con una flauta en la mano y algunos papeles de música.

CALÍOPE. Musa de la poesía épica. La representan con un aspecto
majestuoso, la frente ceñida de una corona de oro, un clarín en la mano
derecha y en la izquierda un libro.

TALIA. Musa de la comedia. La representan coronada de yedra (vulgo,
chico) y con una máscara en la mano derecha y un cayado en la izquierda.

MARTE. Dios de la guerra. Lo representan por un guerrero co-

A MODO DE INTRODUCCIÓN

La historiografía teatral nacional rastreó la publicación de unas dieciocho *obras dramáticas*, entre 1819 y 1829, en Colombia. En ese registro figuran los títulos: *Átala tragedia en verso* (1820), *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su veridico 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), *Catón en Utica* (1826), *Sugamuxi. Trajedia en cinco actos* (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) y *Las convulsiones* (1828). Además de las obras dramáticas no encontradas: *Alquimín*¹ (1819), *Witikindo* (1820), *Zasquesazipa* (1826), *Amor y desdén* (1826) y *El fulgor de los escombros*² (1827).

Los títulos conservados determinaron una época, por ser el primer conjunto de obras literarias regidas por los valores del nuevo régimen político administrativo de la república, es decir, con una conciencia identitaria autónoma y anticolonialista, sino también, porque la mayoría de los escritores pertenecieron a aquella generación de ilustrados neogranadinos, de las que surgieron varios próceres de la independencia. En últimas fue el punto de partida del arte (literatura) y el dramaturgo colombiano. Justamente, de esas particularidades, surge la

¹ Isidoro Laverde Amaya (1963) no niega la posibilidad de la existencia del manuscrito: “se representó algunas veces en el teatro de Bogotá y es posible que exista manuscrita”. Isidoro Laverde Amaya, *Ojeada Histórico – Crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*. Bogotá, Banco de la República, Talleres Gráficos, 1963. p. 642 – 51.

² De acuerdo con Héctor H. Orjuela Los libros de M. Mario Candil se encuentran referenciados en *Historia crítica del teatro en Bogotá*. Bogotá, Talleres Ediciones Colombia, 1927 de José Vicente Ortega Ricaurte.

idea de investigar las *Poéticas de las obras dramáticas del siglo XIX en Colombia (1820 - 1828)*. Un estudio encaminado a la interpretación del género dramático, durante la instauración de la República de Colombia, con el fin de visibilizar los elementos transversales en la escritura de la dramaturgia decimonónica. En términos sencillos, la investigación está tras la búsqueda de una poética con vínculos sólidos con los valores en boga, durante aquellos años. Una poética sin nombre idóneo hasta hoy, pues han sido usados algunos epítetos inexactos como *arte de independencia*, *literatura de la independencia*, entre otros, cuando ninguno de los dramas considera como fábula hechos como la reconstrucción del primer grito de la independencia en 1810, la batalla de Boyacá u otros hechos similares. Por tal razón resulta necesario indagar en las obras en relación con el contexto de su escritura, para descifrar su mensaje y sus normas de composición.

El corpus ha sido elaborado gracias al inventario hecho por historiadores del talante de Héctor H. Orjuela, Marina Lamus Obregón, Carlos José Reyes, Carlos Miguel Suárez Radillo, entre otros. La elección de las obras partió de los siguientes criterios: primero, el género literario; segundo, el territorio en que fueron escritas; tercero, el tiempo de la escritura de las obras; y cuarto y último, la enunciación acerca de *lo criollo* y su territorio. Sobre el primero de los criterios enunciados es dable decir que en principio pesó más mi interés personal por la lectura de obras dramáticas, y por supuesto, el goce como espectador de las representaciones de las pocas obras, que aún siguen vigentes en el repertorio del teatro colombiano contemporáneo, en especial, *Las convulsiones* de Vargas Tejada, con varias temporadas en los diferentes teatros capitalinos desde finales del siglo XX y las dos primeras décadas de este nuevo siglo. En ese orden de ideas, influyó la gran preocupación por la escasez de estudios en dramaturgia colombiana en general, y de forma particular, la

decimonónica. Para nadie es un secreto la apatía de los investigadores por la dramaturgia y cualquier tema relacionado con estos, incluso para los mismos artistas y otros profesionales adyacentes al campo. Hoy por hoy, la dramaturgia sigue siendo considerados una especie de apéndice en la investigación humanística y artística en Colombia, concretamente en el análisis de la dramaturgia decimonónica. Es más, el tema no es del todo atendido por los *Estudios Literarios*, y tampoco parece ser del todo una injerencia de los *Estudios teatrales* en el país. Incluso, la delantera sobre el tema la tiene la *historiografía teatral*, la cual basa sus investigaciones en el inventario, la conservación, y, por supuesto, la difusión de las obras dramáticas. El segundo criterio es el espacial. Para este punto fue necesario circunscribir las obras dramáticas al territorio de la actual República de Colombia. Bien vale la salvedad, debido a las diferentes configuraciones políticas o transformaciones geográficas dadas desde su institucionalización en el Congreso de Angostura 1819³. Los dramas seleccionados proyectan una imagen de dicho territorio y sus habitantes, rara vez mencionada en los inventarios y resultados de las investigaciones de la historiografía teatral. Más importante aún, proyectan los valores de un grupo de dirigentes criollos neogranadinos, en los cuales prevalece una constante exaltación geográfica, como uno de los modos más comunes de construir la identidad de los pobladores del territorio. De ahí la importancia de este criterio. También, porque la mayoría de las obras del período fueron escritas, en Santafé de Bogotá; circunstancia que determina las particularidades de la poética a proponer. El siguiente es el

³ Este período también es conocido como 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; las Capitanía General de Venezuela, con las provincias de Caracas, Maracaibo, Margarita, Guyana y Trinidad; la Audiencia de Quito y la Audiencia de Panamá y Veragua. Algunos historiadores prefieren el uso de La Gran Colombia para diferenciar a este naciente Estado – Nación incipiente de la actual república de Colombia.

criterio temporal. Si bien, las fechas seleccionadas no debe ser tomada como rígida, pues se ha vuelto una convención científica la imposibilidad de toda delimitación temporal, tanto para Historia del arte y la literatura. La fecha aquí elegida comporta apenas un modo de localizar el fenómeno a un momento histórico. Cada estilo, movimiento y vanguardia es parte de un proceso paulatino, cuya mayor característica es la formulación de aproximaciones de tiempo o conjeturas, según la cercanía con los hechos. Ello siempre guarda un grado de impresión o inexactitud. Sin contar que, ningún proceso sucede de forma homogénea por una época ni territorio, por el contrario, asume características atemporales, especialmente, en la bastedad de la geografía americana, donde confluyeron diversidad de estilos simultáneamente. En este caso, la fecha de inicio del fenómeno a estudiar alude al tiempo de publicación de los textos que se conservan hasta el momento, iniciando en 1820, y cerrando en 1828; aunque el fenómeno de los dramas de la república haya empezado un años antes, como lo indica la publicación de *Aquimín* de Vargas Tejada en 1819. Por último, está la enunciación acerca de *lo criollo* y su territorio. En el corpus analizado no hay una relación explícita o tácita sobre los procesos de independencia de la república de Colombia. Por el contrario, la fábula y la acción dramática de la dramaturgia del período trasciende hasta la exploración y construcción de una simbología otra, cuyo propósito es la consolidación de la república en los imaginarios de los pobladores del territorio del antiguo Virreinato de Nueva Granada. Los dramaturgos sabían la importancia de la idea de la unidad, en especial, en momentos en que la república empezaba a fragmentarse por los intereses políticos de las distintas provincias que conformaban la República de Colombia en ese momento, y en especial, por las diferencias administrativas entre el presidente y el vicepresidente. En efecto,

la república de aquel entonces estuvo marcada por las indecisiones y los antecedentes de las facciones que componían al país. Como lo señalan LaRosa y Mejía,

Los años que transcurrieron entre 1821 y 1828 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 que 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 parecer, 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. Antes estos hechos, la población de Bogotá aclamó como dictador a Bolívar, declarada por decreto el 23 de agosto de dicho año, pero con la condición de que debía convocarse a elecciones en 1830. Los opositores de Bolívar se radicalizaron, y el 25 de septiembre de 1828 intentaron asesinarlo. Bolívar sobrevivió al atentado, pero políticamente se vio incapaz de mantener el orden en el territorio. Además, en marzo de 1829 Perú le declaró la guerra a Colombia, situación que obligó al libertador a salir de Bogotá y retornar a las campañas militares. Cuando regresó, en enero de 1830, el Congreso que se había reunido para discutir una nueva Constitución ya había iniciado sus sesiones. Este, que fue conocido como Admirable, alcanzó a cumplir con su cometido, pero ya era poco lo que se podía hacer: los venezolanos se había pronunciado a favor de separarse de Cundinamarca y los ecuatorianos iban por el mismo camino. Sencillamente Colombia había dejado de existir. Bolívar así lo entendió, renunció a la presidencia, se despidió de sus pocos amigos en Bogotá y de su amante, Manuela Sáenz, y salió rumbo al exilio. Murió en Santa Marta el 17 de diciembre de 1830 (LaRosa y Mejía, 2013: 45 – 46).

La cita anterior sintetiza el clima político que propició la mimesis de la poética de los dramas neogranadinos, y más importante aún, constata el compromiso de los dramaturgos con la obra de arte. Por supuesto, la dramaturgia nacional estuvo complementemente comprometida con los conflictos de la república. Por esa razón buscó contrarrestar las problemáticas de su cultura al mejor estilo de las grandes civilizaciones, mediante el arte, y en este caso en particular, la dramaturgia. He ahí la importancia de la enunciación de *lo criollo* y su territorio como criterio fundamental para la construcción del corpus. Por demás está afirmar la suficiencia de los criterios propuestos para la identificación y formulación de aspectos comunes a los textos teatrales, a partir de la exploración de unas líneas transversales desde las cuales se van configurando las normas de creación de las obras dramáticas decimonónicas colombianas.

No está de más decir cuán arriesgada resulta esta investigación, en especial teniendo en cuenta dos aspectos importantes; primero, la apuestas por un análisis dramatólogo (García Barrientos, 2017) no han sido planteadas para la interpretación de las obras dramáticas decimonónicas; y segundo, las investigaciones sobre el tema de la dramaturgia del siglo XIX colombiano están focalizadas en otros ejes temáticos como los antes mencionados, y de corte historiográfico. De este último enfoque, la primera publicación data de la década de los 70's y corresponde a *Bibliografía del teatro colombiano* (1974) de Héctor H. Orjuela. Libro publicado por el Instituto Caro y Cuervo, y en la actualidad sigue siendo materia de consulta. A dicha contribución se suman los libros: *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (1978) de Maida Watson Espener y Carlos José Reyes, *Historia del teatro en Colombia* (1986) de Fernando González Cajiao, *Teatro colombiano siglo XIX: de costumbre y comedias* (1989) de Carlos Nicolás Hernández y *Bibliografía del teatro*

colombiano siglo XIX: índice analítico de publicaciones periódicas (1998) de Marina Lamus Obregón. Los documentos mencionados han sido pioneros para la *historiografía teatral*. Tanto en su momento como ahora, siguen siendo punto obligado de referencia para el área, como primeros aportes, pues ayudan a delinear los linderos de la investigación teatral y literaria en Colombia.

En estos escasos cuarenta y cinco años de investigaciones sobre la historiografía del teatro colombiano es posible identificar tres líneas de investigación. La primera es la *reconstrucción de la historia teatral*. Su objetivo es la catalogación y la elaboración de índices sobre los elementos propios del teatro como: dramaturgos, dramas, actores, funciones (estrenos, temporadas), recintos, escenarios, montaje, representaciones, espectáculo, compañías teatrales, etcétera. Muchos de 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. El 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, el artículo “La ciudad y su historia: El teatro en Santa Fé” de 1938, en el periódico oficial del municipio de Cúcuta. Cabe agregar que, esta es la línea con los mayores problemas de investigación, debido a la diversa información manejada por los investigadores en torno a las obras dramáticas encontradas. Además, fue la primera en abrirse y los investigadores organizaban la información sin un punto de referencia seguro. Sin duda hubo incertidumbre con la cronología de las obras. Por ejemplo, Pachón Padilla (1966: 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 en muchos investigadores, debido a que este fue el año de su escandaloso estreno en el teatrillo la Gallera vieja. Con respecto a este mismo drama de Domínguez Roche, Suárez Radillo lo da por perdido (Suárez Rabadillo, 1984, p. 28), y lamenta no conocer ni la identidad del autor del *Monólogo de Lucio* (1821) de F.F.R ni la partitura (Suárez Rabadillo, 1984, p. 30). Evidentemente, el grueso de la información provino de la historiografía teatral, más no de la historiografía literaria.

La segunda línea es la reediciones y antologías de textos dramáticos, cuyo fin es la preservación y divulgación del patrimonio cultural. La construcción científica de la línea pertenece a la Historia y la Edición de textos literarios. Entre sus publicaciones sobresalen: *Teatro colombiano del siglo XIX (2000). Prólogo, compilación y notas de Carlos José Reyes Posada. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia; Teatro colombiano siglo XIX: de costumbres y comedias. Selección y notas Carlos Nicolás Hernández. Bogotá: Tres Culturas Editores, 1989; 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 por el Ministerio de Cultura y la otra de Arango Editores de 1988; de los documentos de Fernández Madrid, cuatro ediciones. Una de ellas de Arango editores del 1988, otra del ministerio de Educación Nacional de 1936, y dos de Editorial Minerva, una de 1930 y otra de 1937; de Luis Vargas Tejada seis compilaciones con selección diferente de sus obras. La más reciente fue en 2013 por Carvajal Educación; le sigue la de 1989 de Arango editores; dos de 1935 de Minerva editores y la última de 1914 de Imprenta de Sur*

América. El interés por el rescate y preservación de las obras sigue dando frutos al área, y además es una de las labores más valiosas de la historiografía teatral.

La tercera y última línea enfatiza en la interpretación de los textos dramáticos y las puestas en escena a la luz de teorías y métodos análisis, desde diferentes perspectivas disciplinarias, como: la Antropología teatral, la Crítica literaria, los Estudios culturales, los Estudios económicos del teatro, la Etnoescenología, 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 y/o literaria y la Sociología teatral, entre otras. Así mismo, vale agregar que, en esta línea de investigación está centrada en el análisis de las obras dramáticas y su representación, ambas por separado, con mucho apogeo en la actualidad, entre los profesionales del teatro. Ello explica el amplio número de disciplinas a su servicio, como también los diferentes problemas, metodologías, interpretaciones teóricas, concepciones de teatro, poética, entre muchos otros conceptos.

No obstante, en la Historia crítica de la literatura colombiana no sucede igual. Aún hay una deuda pendiente con el género dramático, y particularmente con la dramaturgia producida en la primera mitad del siglo XIX. Si bien hay algunos atisbos como las investigaciones adelantadas por Álvaro Garzón Marthá (1988, 1990), (2003) y recientemente, las investigaciones de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda (2000, 2011), aún queda mucho por hacer en los estudios sobre las obras teatrales del período, como lo señala Álvaro Garzón Marthá,

Es lamentable que los historiadores sociales y políticos no hayan advertido la importancia de estas obras para la reconstrucción espiritual del período 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, Álvaro, 1989: pp. 10 – 11).

La misma opinión tiene Hernández sobre la investigación en la dramaturgia del país: “La dramaturgia nacional ha tenido históricamente dos grandes enemigos: el desinterés o discontinuidad en la industria editorial colombiana y la cuchilla” (Hernández, 1989:12). Y aun siendo conocido el problema en el campo, los investigadores prefieren adentrarse al estudio de otros géneros como la lírica y la épica, pese a la permanente incrementos de teorías para la interpretación del género dramático. Algunas de las teorías más destacadas del último siglo y el presente son las de José Juan Arrom (1951), José - Luis Alfonso de Santos (2007), María del Carmen Bobes Naves (1997, 2007), José - Luis García Barrientos, John Howard Lawson (1976), María Serguieievna Kurguinian (2010), Jiri Veltrusky (1990), Jorge Dubatti (2012) y Juan Villegas (1971) corroboran estas palabras. De igual forma, si el investigador prefiere podría optar por teorías clásicas como la *Poética* de Aristóteles, y el resto de las poéticas del mundo occidental (Horacio (1989), Boileau (1984) y Valéry (1990) entre las más conocidas). En fin, mientras haya desinterés por explicar los fenómenos teatrales desde disciplinas diferentes a las Ciencias del Arte (Teatrología y dramaturgia) y la cultura latinoamericana habrá erratas y vacíos en la investigación. Si bien, la *historiografía teatral* ha establecido diálogos con otras disciplinas como la Arqueología teatral, la Sociología Teatral, la Etnoescenología, los Estudios antropológicos, incluso hasta la Etnohistoria desde las cuales han reconstruido la representación de la dramaturgia del pasado, desde fuera de la obra, o con ayuda de esta. Son disciplinas que se encuentran analizando todos y cada uno de los fenómenos desde las categorías que cada una demanda, mas no desde el género. Es decir,

para las disciplinas mencionadas la obra no es el foco de estudio, sino lo que Villegas denomina *obra teatral* o “examen de los aspectos que se conjugan en su representación, tales como el texto, los actores, el escenario, el público, la dicción, el maquillaje, la dirección, la iluminación, la disposición del escenario, etc.” (Villegas, 1971: 16 – 17). Tal recurso en vez de suponer mayor claridad para la investigación termina por agravar el problema, pues sitúa de inmediato a la investigación teatral, en otras disciplinas diferentes de las estéticas o las artes, y más cerca de las Ciencias Sociales y Ciencias Humanas. Sin mermar la importancia y el apoyo que brindan tales disciplinas con sus métodos al estudio del teatro, cuando se trata de la investigación en las artes, es dable hallar soluciones desde la misma disciplina, sin que ello signifique una defensa por el purismo disciplinar; todo lo contrario, se trata de establecer diálogos más certeros. Para que haya una verdadera relación interdisciplinar, transdisciplinar o multidisciplinar, éste debe originarse desde dentro de la investigación artística hacia las otras ciencias, y no en sentido inverso, como viene sucediendo hace algún tiempo. El propósito también es seguir explorando otras rutas de conocimiento sobre la dramaturgia. Sin duda, es posible constatar y contrastar los resultados de este estudio con los expuestos por las disciplinas mencionadas para entran en un diálogo de saberes.

En este punto es importante hacer una acotación más, la crítica que se realiza desde el texto dramático tiene como base la *teoría de los géneros literarios*, centrada en la estrecha relación literatura–forma (el medio, el objeto y el modo de la imitación poética). En la mayoría de los casos, dependiendo del área de interés (periodismo, historia, sociología, literatura, etcétera) se establece la interpretación de los documentos, lo que lleva a un estudio limitado de los mismos, en tanto atiende a una sola perspectiva, ya sea la perspectiva literaria o la perspectiva representacional.

Evidente la línea entre lo teatral y lo literario no ha sido dispuesta por los críticos, al punto que la consideran innecesaria. Si bien, el teatro se soporta en lo literario (texto dramático), éste se valida en la representación. Es en ese instante en que la relación entre técnicos, actores y espectadores corrobora u modifica parcial o totalmente el material escrito. En realidad, son escasas las investigaciones sobre la interpretación de las obras dramáticas, que se adentran a considerar otras fuentes más allá del texto dramático, para reconstruir lo intrínsecamente de sí. Aún siguen siendo mayor el número de estudios que toman el texto dramático como única fuente primordial de los estudios sobre la historia del teatro, sin advertir, sus consecuencias para la disciplina. Por tal razón, y como un modo de empezar a subsanar el vacío existente en el análisis de las obras dramáticas decimonónicas en Colombia se ha propuesto la siguiente pregunta como punto de partida: ¿Cuáles son las normas o leyes artístico – literarias (poéticas) que rigen a las obras dramáticas escritas en el tercer decenio del siglo XIX, en Colombia, y concretamente, las obras de este corpus?

En la víspera del bicentenario del corpus de obras dramáticas seleccionadas resulta más que necesario un análisis de los textos dramáticos de la república que den cuenta del espíritu del periodo, 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 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 (Norma Román Calvo, 2003: xi) y “determina la posible funcionalidad de la

representación”” (Normán Calvo 67). Como parte del proceso comunicativo, las obras dramáticas tienen una intencionalidad clara, y está en el crítico literario indagar cómo fue estructurada, así como los posibles modos de ser representada y las formas como tal intención y estructuración conectan con los lectores – espectadores catárticamente. En ese orden de ideas, la recuperación total del acontecimiento teatral es un propósito extrínseco a mis intereses disciplinarios en estos momentos. Por eso, el hincapié todo el tiempo está puesto en el sentido literario (dramático) de las obras, por la enorme riqueza significativa encontrada en cada uno de los materiales localizados. Lo anterior, apoyando además a Vicente Leñero (2011), en su *En defensa de la dramaturgia*,

Cierto es que las obras dramáticas –si es válido llamarlas también así– están orientadas desde su concepción al montaje en un foro, sin lo cual no se cumple cabalmente, pero existen antes como literatura y como literatura de peculiar gramática las aprecia o desprecia el lector en potencia. Son una propuesta para que el lector potencial realice de manera imaginaria su personal puesto en escena, como lo hará luego un director escénico con la ventura de magnificarlas o la desventura de malinterpretarlas, tal como sucede con lamentable frecuencia.

En esta línea de pensamiento puede decirse que conocemos la dramaturgia de Shakespeare, no el teatro de Shakespeare. La dramaturgia de Ibsen, no, por desgracia, el teatro de Ibsen, de los griegos, del Siglo de oro. Y aunque la arqueología teatral y los estudios antropológicos se esfuerzan por hacernos avizorar cómo se llevaban a escena las obras del pasado, resulta imposible percibir las en toda la complejidad impuesta por las técnicas arquitectónicas, escénicas, actorales de los tiempos pretéritos. Imposible saber también con precisión cómo esas técnicas condicionaban la escritura de los dramaturgos de entonces.

Conocemos sus obras, no lo que se hizo con ellas en un foro. La dramaturgia es perdurable. El teatro es efímero (Leñero, 2011: 18).

Esa lectura potencial e imaginaria sólo 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; una mirada más acorde con la esencia del género dramático en tanto lo encamine a perseguir las respuestas a las preguntas sobre el modo en

que construyen su valor artístico – literario o carácter dramático en las obras, y la forma en que dicho valor tuvo sentido en la comunidad para la que fue escrita. Pues como asegura Leñeros (2011), la dramaturgia ante todo es lectura.

Es de ese modo como esta investigación abre un espacio para dar a conocer las obras de la época, pues no han tenido la oportunidad de ser ampliamente difundidas en el actual ámbito literario y teatral del país. Si acaso *Las convulsiones* de Luis Vargas Tejada se ha llevado a la representación más de una vez en el actual teatro colombiano. Sin embargo, el grueso de este corpus no ha tenido la más mínima oportunidad. Es el caso del drama *Monologo de Lucio*, referenciado en el sainete de Vargas Tejada y, aun así, más de uno hará cara de extrañeza cuando encuentren esta referencia en la obra del santafereño. Este es un buen ejemplo para rescatar y actualizar el registro de las publicaciones de la dramaturgia decimonónica nacional.

Justamente, los objetivos de *Poéticas de las obras dramáticas del siglo XIX en Colombia (1820 - 1828)* recogen y dan respuesta a cada una de esas preocupaciones e intereses enunciados en estas páginas. De ese modo, la lectura de las trece obras dramáticas conservada está destinada en principio a identificar las normas o leyes artístico – literarias (poéticas) que rigen a las obras dramáticas escritas en el tercer decenio del siglo XIX, en el país, específicamente, *Átala tragedia en verso* (1820), *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su veridico 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), *Catón en Utica* (1826), *Sugamuxi. Trajedia en cinco actos* (1826), *Doraminta* (1826), *Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos* (1827), *El parnaso transferido* (1826), *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* (1827),

La madre de Pausanias (1828) y *Las convulsiones* (1828), para la configuración de una teoría poética. Este objetivo general estuvo seguido de los siguientes propósitos específicos referidos a la composición dramática: I) Reconstruir los aspectos sociohistóricos e ideológicos de las obras dramáticas del tercer decenio del siglo XIX, en Colombia, para entenderlas en relación con el contexto en el que fueron escritas y representadas; II) determinar la función de la dramaturgia del tercer decenio del siglo XIX y su incidencia en la cultura de la república; y III) describir la *estructura* de los dramas colombianos del tercer decenio del siglo XIX, y su incidencia en la construcción de un discurso de identidad nacional colombiana.

No está demás decir que, en toda investigación, particularmente en las Ciencias Humanas y el Arte, algunos objetivos tienen su propia causalidad, 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, para la preservación de la tradición literaria del país. Y también más allá de ello, se espera marcar la diferencia con la propuesta teórica – metodológica, que sigue esta investigación, como lo es la *dramatología*. Con la interpretación de las obras dramáticas viene la disminución de la serie de omisiones, que aún persisten en el teatro de los años veinte del siglo XIX. Un decenio con pocas fuentes de información sobre la cultura teatral del período (teatros, obras, compañías, etcétera), en comparación con otros períodos del siglo, como lo reconoce Lamus Obregón. El análisis dramatológico de las obras teatrales es un modo otro, para la reconstruir y complementar los aspectos culturales de la historia teatral (dramaturgia y representación). Aún más teniendo en cuenta que, los dramaturgos del período lograron ser pioneros en la cultura de la nación 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, visualizaron los valores de una república, en un momento en que muchos apenas empezaban a asimilar la idea de independencia, y la patria solo era entendida como una entelequia. Sin duda, el paso siguiente en la investigación de sobre el teatro colombiano del siglo XIX es la interpretación de las obras dramáticas, como un modo de complementar los estudios basados en el inventario histórico y la reconstrucción de los hechos en torno a la cultura teatral de la nación, como un modo otro de no pasar desapercibido los doscientos años de las obras.

Esta primera interpretación de las obras dramáticas traerá la disminución de la serie de omisiones, que aún persisten en el teatro de los años veinte del siglo XIX. Un decenio con pocas fuentes de información sobre la cultura teatral del período (teatros, obras, compañías, etcétera), en comparación con otros períodos del siglo, como lo reconoce Lamus Obregón (1998). El análisis dramatólogo de las obras teatrales es un modo otro, para la reconstruir y complementar los aspectos culturales de la historia teatral. Aún más teniendo en cuenta que, los dramaturgos del período lograron ser pioneros en la cultura de la nación 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 que muchos apenas empezaban a asimilar la idea de independencia, y la patria solo era entendida como una entelequia. Sin duda, el paso siguiente en la investigación sobre la historiografía teatral y literaria del país es la interpretación de las obras dramáticas, como un modo de complementar los estudios basados en el inventario histórico y la reconstrucción de los hechos en torno a la cultura

teatral de la nación, como un modo otro de no pasar desapercibido los doscientos años de las obras.

La dramaturgía es una teoría reciente. La investigación fundacional data de 1991. Por ende, son contadas las investigaciones sobre el tema. La investigación inicial, es la tesis doctoral *Drama y Tiempo. Dramatología I*. De esta investigación se han desprendido otras investigaciones y siguientes libros producto de investigaciones: *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (2001), *Teatro y ficción: ensayos de teoría* (2004), *La razón pertinaz: teoría y teatro actual español* (2014) y *Drama y narración. Teatro clásico y actual en español* (2017). *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método* (2007). Producto del proyecto de investigación titulado: *Análisis de la dramaturgia actual en español* (ADAE). El objetivo del proyecto 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” (2017: 9), incluyendo a los países hispanohablantes. A la fecha el proyecto ha trazado tres fases; la primera incluyó Cuba, México, Argentina y España; la segunda, Chile, Uruguay y Costa Rica, y la fase reciente, 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* (2015), *Análisis de la dramaturgia cubana actual* (2016), *Análisis de la dramaturgia española actual* (2016), *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*⁴ (2017) y *Análisis de la dramaturgia venezolana* (2017). El proyecto contó con el respaldo de Ediciones Antígona, que estuvo a cargo de la publicación de todos los libros. Como se ha de

⁴ Esta publicación tuvo la participación de Marina Lamus Obregón, quien fungió como coordinadora del proyecto para Colombia.

suponer, la línea histórica sigue siendo la menos explorada, y a su vez, un campo fecundo para las futuras investigaciones, debido al gran número de obras y períodos del teatro nacional, aun sin estudiar. En realidad, en esa área han sido muy tímidas las incursiones, en su gran mayoría no van más allá de los fenómenos teatrales de mediados del siglo XX.

García Barrientos dirigió también tesis sobre el tema, en los programas de Doctorado de Estudios Literarios y Doctorado en Historia y Teoría del teatro de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, respectivamente. 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 programa de 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 programa de 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 Programa de doctorado en Historia y teoría del teatro. Esta doctora colombiana también participa en uno de los capítulos de la investigación y el libro dedicado a Colombia.

En los últimos cinco años, la difusión de la teoría dramatológica aumentó en las diferentes líneas de la investigación teatral (histórica, contemporánea, dramaturgia y escénica). En América Latina, 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 programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción, Chile; el artículo “Más que un drama

histórico: comentario dramatólogo de Fuerte Bulnes (1955) de María Asunción Requena” (2019), uno de los productos de investigación de dicha tesis. La particularidad de este análisis es su interés en la reconstrucción de la identidad nacional, a partir del estudio de obras dramáticas de mediados del siglo XX. Una perspectiva retrospectiva interesante, teniendo en cuenta la imposibilidad de reconstruir las puestas en escenas. En México están las investigaciones de Juan Mendoza titulada “Un análisis sobre las fronteras en *Carta al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray”. Este es un análisis de esta obra que pertenece al teatro fronterizo, a partir de la teoría y método (tiempo, espacio, personaje y visión) de García Barrientos. El artículo es uno de los productos de la investigación doctoral de la Universidad de Sinaloa y la beca del Programa de Estudios en el Extranjero del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 2011 – 2012. La *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* de Veracruz publicó el artículo en el año 2012.

Aparte de las investigaciones mencionadas están también *Análisis dramatólogo y de contexto de la obra de Luis Enrique Osorio desde una perspectiva contemporánea* (2015) de Eliécer Cantillo Binaco. Investigación realizada desde la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En términos generales, este sería el panorama de las investigaciones sobre dramatólogía, en Europa y América Latina.

Con respecto a las investigaciones en *poéticas* de las obras dramáticas, si bien, hay estudios acerca de algunas obras dramáticas del siglo XIX en el país, estos tipos de análisis están basados en otras perspectivas, o desde lo literario, y en menor medida desde lo dramático. Por ejemplo, en el 2009 se encuentra la investigación de Juan M. Vitulli y David Solodkow: *Poéticas de lo criollo: la transformación del concepto criollo en las letras hispanoamericanas (siglos XVI - XIX)*, de la editorial Corregidor de Buenos Aires, Argentina.

El libro es compilación de artículos de diferentes investigadores de distintas nacionalidades, enfocados en el análisis de la literatura colonial, sea lírica, dramática. Llama la atención la reconstrucción histórica de ‘lo criollo’, como concepto vector de todo el documento. Vitulli y Solodkow le apuestan a la recuperación de un acontecimiento cultural inédito y fundante de la *diferencia americana*.

El estudio gira en torno a la sistematización de la polisemia del vocablo *criollo*. Más que un inventario de significados interesa la función que se le otorga al vocablo en determinadas situaciones, y más aún, quiénes y con qué propósito lo utilizan. Los diferentes significados son catalogados a partir de recurrencias de orden ideológico, cultural y político, que dan forma al discurso de las obras literarias, de un determinado momento histórico. Los autores están a favor de los motivos de las diversas transformaciones discursivas y las respectivas estabilizaciones que tuvo el vocablo, en las fuentes literarias e historiográficas. En su estudio establecen también correspondencias apropiadas entre el *discurso criollo* y las *obras literarias*, para que contribuyan a visibilizar otras lecturas que enriquezcan el canon literario de la época colonial, y más importante aún, a presumir las obras literarias como un producto directo de la cultura. Es así como Vitulli y Solodkow consideran lo criollo como un proceso polisémico, en el que cada etapa histórica va acuñando un significado, de acuerdo con las circunstancias sociales. Incluso, lo configuran como un tropo en constante transformación, es decir, como una construcción lingüística, ideológica y discursiva. De acuerdo con sus hallazgos, cada resemantización del término trajo consigo la “emergencia discursiva de una conciencia diferenciadora”, de carácter político para los sujetos. Al punto que, reconocerse a sí mismos con una concepción diferente, los condujo a adquirir el reconocimiento de los europeos. El propio reconocimiento de su concepción identitaria llegó

a ser aceptada por los europeos de la colonia, y el reagruparse, según intereses políticos, en comunidades. Tal aceptación, reconocimiento supone la mayoría de edad criolla, el modo en que los americanos entran a la modernidad.

Para sistematizar la diversidad y heterogeneidad de las poéticas producidas, a partir del *discurso criollo*, entre los siglos XVI y XIX, los autores proponen un análisis, que ordena el concepto en varias dimensiones o estratos semánticos, que están determinados por variables, como el territorio, el tiempo y la enunciación o los agentes quienes lo utilizan. Esa es la razón por la que, “La ambigüedad lingüística y la transformación del término aparecen asiduamente reelaboradas y redefinidas haciendo visible una multiplicidad semántica una inestabilidad conceptual conflictiva” (pág. 9). Así el concepto puede aludir a un *atributo* (estereotipo), *auto-atributo* (agencia-conciencia), *estratificación social*, *poder político* y hasta correlaciones de *transculturación biológica* (mestizaje biológico) y *simbólica* (mestizaje social o cultural). En síntesis, las dimensiones semánticas de lo criollo aluden a las funciones o los usos que determinados agentes le han otorgado al discurso a lo largo de la historia. Esa es la razón por la que no se puede generalizar sobre un significado único de criollo, para toda Hispanoamérica. De una región a otra, el significado tiene variaciones que suelen presentarse como nimias, lo que las hace imperceptible en muchos casos, cuando la realidad es otra. El concepto alude a distintas experiencias. Lo anterior valida los diferentes significados que ha tenido el término criollo a lo largo del tiempo.

Su condición semántica es lisonjera y también socialmente diferenciadora. Como se afirmó antes, el *atributo* del concepto destaca la condición o situación de diferencia social en detrimento del otro. En síntesis, el término está circunscrito a las castas. En esta etapa, el término fue utilizado por los actores sociales de la colonia, tanto para redefinir su propia

diferencia cultural con respecto a la metrópoli, como así también para afirmar una identidad proto-nacional y territorial, estableciendo, a su vez, un distanciamiento en relación con los *Otros* internos de las provincias virreinales, fundamentalmente, indígenas y esclavos africanos (Vitulli y Solodkow, 2009: 11). La condición política que es la más discordante, debido a que entran en conflicto el poder político y los roles sociales, y los límites raciales son desdibujados a conveniencia.

Metodológicamente los autores elaboran de un esquema de ordenamiento para analizar el concepto, que es simétrico y transversal con los materiales encontrados, la transformación de sus símbolos, el territorio y las temporalidades de la modernidad. Estas territorialidades son: la conquista, la estabilización colonial y el período pre-revolucionario. Estas son a saber, serie de estereotipo (fijeza y ambigüedad 1560 – 1600), serie de agencia (apropiación lingüística, resemantización, y creación del contra – estereotipo 1600 – 1700) y el ciclo de formación de la *conciencia criolla* (base o fermento de las identidades proto – nacionales 1700 – 1810. Sincrónicamente asumen como período, la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera década del siglo XIX. El criterio clasificatorio se sustenta en fundamentos económicos y culturales. Es conocido que la última etapa de este período de clasificación es altamente conflictiva por las constantes revueltas que motivan los procesos de independencias nacionales que empezaban a tomar forma, poniendo fin al período colonial. A su vez, este período es organizado, a partir del siguiente esquema ordenador, que hace posible organizar las variadas producciones artísticas creadas en aquel entonces: la conquista, la estabilización colonial y el período pre – revolucionario.

Si considero de forma tajante tal clasificación los dramas analizados quedarían por fuera de esta investigación. Hay que considerar, para el caso del Virreinato de Nueva

Granada, que la consideración de lo criollo se extiende más allá de la etapa pre – revolucionaria, es decir, hasta la independencia y el surgimiento de los estados nacionales en Hispanoamérica. Las obras de arte son el mejor modo que van a tener los criollos para promocionar las ideas de la república. Según ellos este esquema de ordenamiento va a permitir que el mundo pre – republicano, sea integrado. Es más, permite observar su precisa dinámica interna. Los autores proponen nociones meta – críticas para penetrar a la especificidad situacional de los textos mismos, para explorar sus múltiples dimensiones. En una perspectiva similar está la construcción de la poética criolla neogranadinos planteada en esta investigación.

Y en el 2011 está la ya mencionada investigación de Ana Cecilia Ojeda Avellaneda *De la poética de la independencia y del origen de los sentimientos patrios*. Publicada por la Universidad Industrial de Santander (UIS). La investigación está inscrita en la línea de semiótica literaria de la Maestría en Semiótica de la Escuela de Idiomas de dicha universidad, en el ámbito de la literatura colombiana y latinoamericana del siglo XIX. En palabras de la investigadora,

En este sentido este trabajo continua entonces en la línea de investigación en el que se han desarrollado dos fases del proyecto “Postulaciones del Estado - Nación en la literatura colombiana del siglo XIX” puntualizando, en este caso, en algunos autores y obras dramáticas escritas y, en algunos casos, representadas, en el período comprendido entre 1820 y 1832, es decir en los momentos inmediatamente posteriores al logro de la Independencia, momento fundamental y fundacional en la construcción y consolidación del proyecto del Estado y de la nación en la Nueva Granda. De la misma manera, este trabajo se filia con el nuevo Macroproyecto de investigación sobre “Formas de vida y representación de la cultura en Colombia”, que desarrolla el Grupo de Investigación CUYNACO, (Cultura y narración en Colombia) de la Maestría en Semiótica de la UIS (12).

Si bien, el análisis propuesto por Ojeda Avellaneda tiene algunas coincidencias con esta investigación, como la similitud de género, coincidencia de ciertas obras y por supuesto

en el inicio del período. La discrepancia con esta estriba principalmente en el enfoque, en el manejo de un corpus más robusto, y en el cierre del período. Sobre este último tema, debe considerarse con mucho cuidado la fecha de cierre, pues es visible que después de la muerte de ciertos próceres de la independencia como Bolívar y Vargas Tejada, otra visión política y cultural de Estado – Nación rigió a la República de Colombia, al punto de precipitar la separación definitiva de los territorios. Y aunque muchos de los dramaturgos de la década siguiente retomaron en sus dramas las temáticas propuestas en la década del veinte del siglo XIX, como José Joaquín Ortiz con *Sulma* (1833), la intención comunicativa de esta dramaturgia fue adaptada a los nuevos intereses de esa nueva República de Colombia ya disgregada y enfocada en otros objetivos sociopolíticos. Es más, la hipótesis de esta investigación gira en torno al mensaje de las obras dramáticas y sus procesos comunicativos. Esta es a saber la siguiente: las obras dramáticas escritas en el tercer decenio del siglo XIX en Colombia basan sus normas de composición (ético y estéticos) en los principios ideológicos y simbólicos del pensamiento criollo neogranadino. De tales principios surge la denominación de la denominación de poética criolla neogranadina.

Los argumentos para defender tal hipótesis estarán distribuidos en cinco capítulos del siguiente modo. Los tres primeros capítulos son la contextualización del fenómeno poético planteado. Así, el capítulo primero versa sobre la propuesta teórica – metodológica de la dramaturgia de José - Luis García Barrientos para la interpretación de los textos teatrales. En orden está la explicación teórica, la metodología seleccionada (*hermética teatral*), con su respectivo método de análisis (categorías), para finalizar con la relación entre la propuesta teórico – metodológica de García Barrientos y el concepto de *Poética* (Todorov, 1975). Si bien, hay una contextualización del origen del término desde los filósofos clásicos, el eje

central es extender el concepto, según la literatura moderna. Se ha de aclarar que, pese a los dos momentos que hay al interior de este primer capítulo, guardan entre sí una coherencia temática y secuencial, en la que retoman lo dicho, para complementarlo.

El segundo capítulo corresponde al análisis de las obras dramáticas de la segunda década del siglo XIX. El análisis está dispuesto, a partir de los cinco criterios propuesto por García Barrientos del siguiente modo: primero, la escritura, dicción y ficción del drama; segundo, el tiempo; el tercero, el espacio; el cuarto, los personajes; y el quinto, la visión de los espectadores. Además, este capítulo 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 drama conocida como *diálogo*⁵. A dicha categoría pertenecen los diálogos *Tardes masónicas de la aldea* y *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa*. Los trece dramas son vistos de esta categoría, de ahí la extensión del capítulo. También la extensión es la oportunidad perfecta para ampliar en detalle el conocimiento existente sobre estos dramas.

El tercer capítulo está destinado a la identificación de los modos de imitación (ficción) de los dramas. El propósito es indagar sobre los temas, situaciones y sistemas de valores transformados (el *objeto de la mimesis* aristotélica) en textos u obras dramáticas por los dramaturgos colombianos. En él se trazan los parámetros ideológicos y estéticos del proceso creativo de los dramaturgos decimonónicos, a partir del vocablo *criollo*. También se visibiliza las conexiones históricas de la ideología de los dirigentes políticos criollos y cómo se erige en un pensamiento de la nueva república. Es de ese modo como el capítulo dar

⁵ 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.

respuesta a los temas de inspiración o tópicos elementales como la república de los dramaturgos y el modo cómo fueron usados a favor de la creación de las obras poéticas.

El cuarto capítulo gira en torno a la morfología de los dramas criollos. Su objetivo es responder a la pregunta ¿A qué recursos literarios recurrieron los dramaturgos colombianos decimonónicos para elaborar valor artístico de sus dramas? En términos sencillos explorar los *medios de la mimesis*. Mediante el reconocimiento de la *estructura* de los dramas colombianos del tercer decenio del siglo XIX es posible entender la disposición y orden particular que sigue un determinado sistema, en este caso, el sistema poético del texto dramático criollo. Por ello, en esta investigación se le adjudicará a la estructura la trascendencia que merece, y será entendida como la serie de componentes que caracterizan y determinan la identidad del sistema de los textos dramáticos de la segunda república o posteriores a la independencia. El punto de partida es la indagación de la ideología criolla y su materialización en los procesos creativos. En este caso se toman lo común de las obras.

El quinto y último capítulo lo conforman las conclusiones, el cual recoge a modo de propuesta teórica los elementos centrales del acercamiento a la virtualidad teatral. Este último capítulo, ante todo visibiliza como estas obras sin proponérselo construyen un horizonte estético y literario sobre los dramas de la república.

Antes de proseguir, es dable aclarar ciertos vocablos utilizados a lo largo de estas páginas. Los primeros son los gentilicios *americano* y *granadino* (*neogranadino*). Estas son términos recurrentes de las obras dramáticas, y tienen un significado similar o son usadas para nombrar la identidad cultural y política de los dramaturgos 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 la que es muy común identificarse con tales denominaciones. “A Dios ilustre pueblo granadino” (38), escribió Domínguez Roche en *La Pola. Trajedia en cinco actos sacada de su verídico suceso*; ese mismo uso le dio F.F.R. en Monólogo de Lucio “un ciudadano granadino”. Su uso por parte de los dramaturgos fue para diferenciar la identidad sociopolítica del antiguo Virreinato de Nueva Granada del resto del resto del territorio de la naciente república, la cual consideraban no compartían los mismos intereses políticos ni 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 sus pobladores.

Precisamente de estos términos proviene la denominación poética criolla granadina. En el caso del término *criollo* que caracteriza a esta poética, es dable aclarar que, no debe relacionarse directa ni proporcionalmente con el *criollismo* o *criollismo literario*, que abanderó la crítica artística y literaria, durante la situación social, política y económica de los países de Hispanoamérica, entre 1915 y 1945. Este movimiento de la región visibiliza sus temas y técnicas únicamente, a través del género narrativo (cuento y novela). Sin contar que, como un vestigio tardío del *pensamiento criollo*, retoma algunos de sus elementos fundamentales como la recuperación y valoración de lo americano, una fuerte simpatía por el costumbrismo romántico y la predilección por la representación las locuciones locales. Sus obras buscaban ser una representación realista de las condiciones sociales deplorables por las que atravesaba la región en aquel momento. El caso presente alude a la construcción consciente de la identidad y sus símbolos de representación o *autoatributo* como lo llama Vitulli & Solodkow (2009: 11).

El segundo término es el de dramaturgo, el cual será utilizado por efectos, prácticos, teniendo en cuenta que la escritura y el arte fueron un pretexto que emplearon los políticos y escritores para catalizar o difundir su mensaje patriótico. La precisión es dable debido a lo expuesto por Emilio Carrilla (1973: 6), quien realiza una disquisición entre próceres – escritores y escritores – próceres, dependiendo del rasgo predominante en cada uno de los escritores del período o su formación profesional. En una primera disquisición Carrilla separó a los escritores en dos categorías: escritores (artistas) y los próceres (gobernantes, militares, inspiradores revolucionarios, etc.). 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, 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 parte del hecho que, algunos de ellos debieron ser categorizados como políticos y no como escritores. En principio, porque sus obras apenas cumplieron con los requisitos mínimos, para ser considerada literatura. En otros casos, por el contrario, las obras calaron no sólo en el gusto del público, sino también lograron crear una excelente calidad poética. Con tal categoría, Carrilla disminuye la brecha del oficio político con relación al de escritor. Además, las categorías propuestas por Carrilla facilitan la agrupación de los artistas en una denominación más acorde a su quehacer y también precisar los motivos que suscitaron la escritura de las obras dramáticas. Cada vez que haga alusión a los autores de las obras, utilizaré el término *dramaturgo*, pues es esa la labor a destacar como creadores de las obras. Sin desconocer las demás funciones desempeñadas a lo largo de su vida.

El tercer término alude a un conjunto de términos alusivos a la doble función de las obras. Estos son a saber, *lectura – representación* y *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 esa razón, los conceptos usados para el análisis de las obras apelan a la doble esencia de las obras, 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.

Por último, 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 corresponde al castellano del siglo XIX, y por supuesto, sus normas chocan o contradicen a la gramática y ortografía moderna. Es así como, las referencias a títulos de obras, nombres de personajes como al igual que las citas puntuales aparecerán como errores ortográficos y gramaticales. Para los lectores será fácil de identificar, pues como dije, cada alusión o referencia a las obras estará ceñida a las respectivas normas de cita.

Por demás, solo me queda agradecer a las personas que de uno u otro modo tuvieron que ver con mi investigación. A Mario Cardona por fungir como primer tutor y en especial, por su disposición y actitud para esta investigación, y en especial, por ofrecerme la primera bibliografía sobre el teatro decimonónico. A Gustavo Adolfo Villegas Gómez por continuar como tutor de este proceso. A él Gracias por sus observaciones sobre la historia de Colombia y sus grupos de dirigentes. También por el sinnúmero de referencias sobre el tema. A todos y cada uno de los compañeros de la sexta cohorte del Doctorado en Artes de la Universidad

de Antioquia. También no menos importante a Luz Amparo Barrera, asistente de postgrado en arte, por su buena disposición para ayudarnos a resolver asuntos administrativos. A todos ellos gracias totales.

Gracias especiales a Valeria Sofía Ortiz Cuevas por permitirme este tiempo para leer y escribir. A ella por acceder a restarle tiempo a sus tardes en el parque, a sus juegos, sus visitas a la sala de lectura, y, sobre todo, a su compañía. Esta escritura es producto de ello.

LA DRAMATOLOGÍA COMO PROPUESTA TEÓRICA – METODOLÓGICA PARA LA INTERPRETACIÓN DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS

La *dramatología* de José - Luis García Barrientos (2006) es la base teórica de esta investigación. A diferencia de otras teorías para el análisis del género dramático, la *dramatología* pone igual énfasis en la estructura mimética de los *textos literarios* y *textos escénicos*. Es así como, la teoría tiene como objeto de estudio la reflexión acerca de los modos de imitación (ficción) del drama como esencia misma del género. En términos sencillos, la *dramatología* focaliza en principios de carácter modal, ya que está definida por la forma en que la mimesis determina la construcción dramática de representar la ficción en el drama. En palabras de García Barrientos,

Con base en el concepto aristotélico de *modo* de imitación, que considero vigente, defino la *dramatología* como la teoría de *modo* teatral de representar ficciones. Este modo, que es el de la actuación o el drama, se opone al otro (único) modo, que es el de la narración y, a mi entender, incluye hoy al cine. El rasgo distintivo es el carácter mediado (o no) de la representación. El narrativo es el modo “mediado”, con la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras constituyentes. El dramático es el modo “in – mediato”, sin mediación: el mundo ficticio se presenta en presencia y en presente ante los ojos del espectador (2006, p. 99).

Además de la *Poética* de Aristóteles, García Barrientos admite la influencia que tuvo la *narratología* de Gerald Genette para su teoría. De hecho, expone cómo aprovechó sus fundamentos teóricos y conceptuales para elaborar los propios. De ahí justamente, las constantes comparaciones con los conceptos narratológicos de Genette. Si bien, ambas teorías comparten el mismo interés por la indagación del valor artístico de las obras literarias,

actúan en géneros diferentes. En el caso de Genette en el modo narrativo de la épica, y 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 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) es 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 es un modo directo (in-mediato) o sin mediaciones: “el mundo ficticio se presenta –en presencia y en presente– ante los ojos del espectador” (García Barrientos, 2017: 31 – 32). De ahí que, cada investigador que asuma esta teoría debe ir dispuesto a resolver la pregunta ¿Cómo es dispuesta dramáticamente una historia (argumento) para su representación? y ¿a qué procedimientos recurre para llevarlo a cabo?, para ser consecuentes con el tema de investigación, ¿Cómo dispusieron los dramaturgos neogranadinos la ideología y simbología criolla neogranadina para ser representada? Desde ese presupuesto, la *dramatología* insta por un modelo de análisis único para el teatro, útil tanto para la dramaturgia como para la representación. Con ello no sólo busca la disolución de las preferencias de los teatrólogos

por una de las posiciones de los estudios de estética teatral (posición clásica o logocéntrica⁶ y la contemporánea o escenocéntrica), sino también establecer unos fundamentos comunes o útiles para ambas posiciones. La *dramatología* sería una posición de carácter amplio, o si se quiere mixto, que propende por un equilibrio o conciliación en este tipo de investigaciones. Tema de suma importancia para 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, las obras de siglos pasados.

Aspectos conceptuales

Así mismo, la teoría propuesta por el teatrólogo español integra sus propios conceptos y su método. Por ejemplo, en cuanto a los conceptos plantea la noción de *drama* al que definirá como fábula escenificada o argumento dispuesto para el teatro. El concepto equivale al 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 dramatológico”: la *fábula*, en el sentido

⁶ El término logocentrismo es tomado de Patrice Pavis (1980) y alude a la perspectiva teatral que pone al poeta (dramaturgo) y al texto escrito como el eje central del teatro, y de su valor artístico. En este caso diríamos que, al género dramático. En otras palabras, el espectáculo, la representación en sí misma, era un asunto secundario, tal cual como lo asumió Aristóteles en la *Poética*. Esta perspectiva dominó al mundo de las artes desde el mundo antiguo (Grecia y Roma) hasta las últimas décadas del siglo XIX. Por el contrario, la perspectiva escenocéntrica da prelación al espectáculo teatral, y una severa desconfianza por el texto escrito. Y su apogeo se extiende desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. “En la práctica teatral su afianzamiento es paralelo al proceso de afirmación del director (<<metteur en scène>>) como figura hegemónica del arte teatral, proceso que se inicia con los Meiniger (1874 - 1890) y, más tarde, con Antoine (1859 - 1943) y Stanislavsky (1863 - 1938), se consolida en las vanguardias antinaturalistas y llega hasta nuestros días” (García Barrientos, 1991: 26).

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 dramaturgia y dramatología 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). El concepto de *drama* es el eje de la teoría dramatológica.

Un concepto de carácter amplio y flexible, cuya función expande el género dramático, al punto de interpretar a los *textos dramáticos* y *textos escénicos*, por igual. Además, el despliegue de esta nueva definición de *drama* en el *texto dramático* amplía también la definición de *texto*, al cual considera como “documentos del teatro”, que dan cuenta del espectáculo teatral, pues son en sí mismos una transcripción de las particularidades de dicho espectáculo, tanto desde el punto de vista de lo verbal, extraverbal y, por supuesto, de lo no verbal. Así, los textos son la apertura a la descripción del *drama* (*texto dramático*), la *escenificación* (*texto escénico*), y por supuesto, de la fábula (texto diegético). El *texto dramático* es un texto de carácter lingüístico, 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, conocida como “descripción de referencias no verbales y paraverbales”. En síntesis, el *texto dramático* resulta ser el 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: 100 - 101).

Como bien lo expone García Barrientos, la *obra dramática* es el objeto de mayor valor para la investigación dramatológica en tanto es depositaria del valor 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 éste. 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, 2012 41 – 42).

Tanto el *texto dramático* y la *obra dramática* comparten la misma estructura (acotaciones y diálogos). Sin embargo, difieren no sólo por la instrumentalidad, sino también

por el valor artístico literario, por esa razón, el teatrólogo español considera que el segundo concepto es más completo, al punto de optar 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 especial énfasis en las particularidades dramática. Es más, apoyado en las ideas de Ortega y Gasset (1958: 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: 101), o sea, la *obra dramática* es un todo artístico.

Otros conceptos que complementan la teoría dramatólogica son el de *dramaturgo*, al que define como un “hacedor de dramas”, y responsable de la *dramaturgia*, considerada como: “la práctica del modo de representación teatral” (García Barrientos, 2017: 32). Y más importante aún, el de *teatro* entendido como “espectáculo por la situación comunicativa y por la convención representativa que le son propias” (García Barrientos, 2017: 32). El siguiente concepto es la *Comunicación teatral*. 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 aspectos es mimetizado, doblado o representado en su opuesto ficcional. Es como una relación dual de espejo reflejo, en el que la parte real tendrán una versión ficcional. Así, el personaje real tendrá su contrapartida ficcional en el papel del actor; lo mismo sucede con el público y con el resto de los elementos. Según García Barrientos, la ficcionalización del público sucede cuando hay una compenetración de los espectadores con la representación, cuando los asistentes creen cabalmente en esa ficción como realidad posible y tangible. Es más, empieza a ser parte de él, según vaya interactuando con dicha realidad ficcional. 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 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 el siguiente esquema:

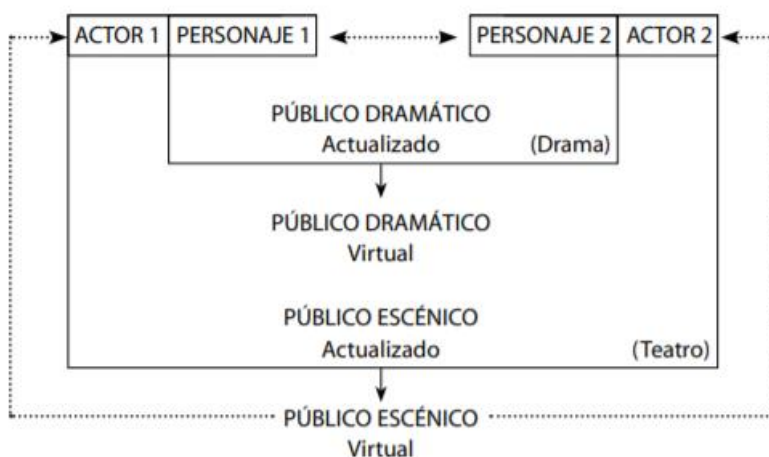


Ilustración 1. Esquema de la Comunicación teatral (García Barrientos, 2017b: 27).

La enunciación teatral la conforman las siguientes instancias discursivas: el actor y el público escénico virtual (o receptor ideal), y su manifestación es mediante la recepción del mensaje, a través de las respuestas propias de la comunicación teatral como son los aplausos, risas, silencios, las expresiones de asombro y llanto, entre tantas otras. Es en última, 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 *dramaturgo*, para crear el *drama*, que a su vez materializará en una *obra dramática* y, posteriormente, 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 es en ella donde se encuentra 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 teóricos – metodológicos propios, de gran trascendencia para los estudios teatrales y literarios. Su impacto en la dramaturgia es amplio, pues hasta el momento, ha sido aplicada por igual tanto a los estudios de la dramaturgia como en espectáculos teatrales (representación).

Aspectos Metodológicos

En cuanto a la metodología de investigación, la *dramatología* apuesta por la *hermenéutica del teatro*. Una elección idónea para esta investigación, teniendo en cuenta su carácter interdisciplinar (el espectáculo teatral y literatura), como su naturaleza dual y, por lo tanto, compleja del objeto de estudio seleccionado (obras de teatro). Para García Barrientos (1991, 2001, 2004, 2017), 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: 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, 2017: 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: 23). En términos más sencillos, para que cada lectura de las obras literarias esté en correspondencia 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 las particularidades correspondientes. Con ello también se transgrede la lectura placentera de los lectores comunes a una lectura focalizada exclusivamente en el género. La idea es captar la esencia del género drama y con ello, la intención comunicativa del escritor – dramaturgo, y por supuesto. 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: 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, 2017: 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 quién decida llevarla a cabo. Así, puede en determinado caso puede optar por las siguientes tres opciones, de acuerdo con la profundidad que desee otorgarle el analista: la *lectura*, la *crítica* y el *análisis*. El primero término (*lectura*) es definido como una actividad de exploración al texto, en tanto tiende a ser más subjetiva. Es decir, son 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, más si, 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 es 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, etcétera). Innegablemente las obras literarias están expuesta a una evaluación, valoración y actualización permanente de sus significados, gracias al uso de las teorías literarias y filosóficas, 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 lectura y la crítica, en tanto pone de manifiesto tanto la perspectiva del lector, como las cualidades literarias de la obra. En él se asienta 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 reduzca al mínimo la valoración de la obra. Aun así, propende por la imparcialidad absoluta.

Como toda actividad de construcción de saberes, en especial en la Ciencias Humanas y 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 existentes sobre su rigor, los datos y el método científico utilizado.

En el propósito por contrarrestar esas opiniones y validar los saberes de los procesos de interpretación, específicamente los de la crítica y el análisis de las obras literarias, García

Barrientos evalúa los tres modelos hermenéuticos sobre los que están basadas las investigaciones de los Estudios Literarios del siguiente modo. La primera es *Hermenéutica positiva o de la restauración*, la cual es un modelo decimonónico, de características 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 reprocha sus expectativas pretenciosas de objetividad científica, pues en su afán de cientificidad se vale de métodos muy rígidos y resultados muy esquemáticos. El segundo es la *hermenéutica negativa* o de la sospecha, basada en los procesos de creación de la obra y sus significaciones. En ese sentido, está centrada en la *intentio operis*. La relación teórica de esta hermenéutica es con el paradigma de los estudios literarios de los años setenta del siglo XX, específicamente con Gadamer (1960) y Ricoeur (1969, 1975, 1986). Y tercero, la *hermenéutica de la integración*, cimentada en la relación de las dos anteriores (“*intentio auctoris*”, “*intentio operis*” y la “*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”. 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 existente entre críticos y artistas en los análisis literarios, y a su vez, con el grado de subjetividad de los analistas. Por último, manifiesta que, la idea con este tipo de análisis no es proponer verdades absolutas, sino una lectura factible de acuerdo con la interpretación y argumentación de los hechos. Lectura que será puesta en práctica sobre el objeto de estudio conformado por los trece dramas antes mencionado. Además, tal particularidad sitúa a la investigación dentro de los estudios

comparativos⁷. Respecto a este punto Molina (2004: 237), define 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 exigen un mayor rigor en su desarrollo. En otras palabras, el lector está ante la presencia de un análisis literario de carácter comparativo, 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 los siguientes pasos, para la interpretación del modelo teórico triádico de la *dramatología* (plano *diegético*, plano *escénico* y plano *dramático*). Primero, el analista deberá elegir una perspectiva desde la cual analizar el objeto de estudio. Por ejemplo, él desarrolla un análisis textual, de carácter estructuralista – semiótico, para interpretar las obras. La base de este tipo de análisis es la interpretación de la obra literaria⁸ a 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,

⁷ Molina (2004: 237) establece seis tipos de investigación literaria. Estas son a saber: 1) la 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 el alcance de la investigación.

⁸ En la teoría literaria han sido diversos y variados los modelos propuestos para el análisis de las obras, los cuales no sólo dependen del género literario (lírica, épica y drama) al que se está investigando, sino también del enfoque teórico (formalista, estilístico, estructuralista, semiótico – comunicativo, sociocrítico, etcétera) desde el que se desee abordar la obra. Entre los más conocidos está el modelo de análisis actancial (Greimas), Modelo de análisis de la voz narrativa (Genette), el modelo de análisis sociocrítico, el modelo estilístico, el modelo textual – lingüístico, el modelo de análisis del discurso, el modelo de análisis crítico del discurso, el modelo de análisis del drama (Villegas), el modelo de análisis de textos líricos (Riffaterre).

estructuralistas y estilísticas. Entre los procesos imprescindibles para el estudio de la obra están: primero, un proceso desarticulación de la obra literaria en unidades esenciales. Mientras el segundo, la asume como un proceso de articulación de la obra, a partir de la identificación o 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 análisis de tipo textual (aislante) y pretextual (vinculante) de las *obras dramáticas*. En palabras sencillas, es necesario deconstruir la obra en su fisonomía 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.

Segundo, seleccionar un aspecto de la obra que resulte relevante y coherente con la perspectiva de seleccionada. En este es caso, el aspecto en común de estas obras, es la manifestación del pensamiento criollo neogranadino, el cual se hace visible a través de las reflexiones que hacen las obras dramáticas en torno a la ideología criolla neogranadina y la difusión de sus símbolos, como manifestación de la toma de conciencia de los grupos dirigentes de criollos neogranadinos. Las reflexiones alrededor de los tres términos les dan un giro a las interpretaciones de las obras realizadas hasta el momento, pues la sacan de encasillamiento que se han hecho de estas obras desde la historiografía y la crítica teatral como obras de la independencia, para proyectarlas como obras de carácter republicano. Y tercero, 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, I) la escritura dramática, II) el tiempo, III) el espacio, IV) el personaje y V) la visión para el 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, 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 componentes del texto dramático, clasificados del siguiente modo: I) los elementos paratextuales (dedicatorias, prólogos, epílogos, notas aclaratorias y pie de página), II) 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 III) los diálogos en los que hay que fijarse en el estilo (registro), sus funciones (dramática, caracterizadora, poéticas, diegética e ideológica o didáctica y metadramática), sus formas (coloquio, soliloquio, el monologo, 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 dramatológico, 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 su fábula (argumento). Es así como focaliza en subcategorías como: I) *la situación*: sin número de relaciones (o fuerzas) entre los personajes, en un determinado momento del

drama; acción: toda actuación que adrede produce un cambio en las relaciones entre los personajes, y *el suceso*: aquella actuación que no perturba o afecta la situación o relación entre los personajes; II) la *estructura*: las partes en que está compuesto el drama⁹; III) la *jerarquía*: el orden de las relaciones y sus funciones; IV) *grados de representación*: la distinción de los diferentes tipos de acciones representadas: visibles, aludidas o representadas; V) *la secuencias*: las partes en que se encuentra ordenado el drama actos, cuadros, escenas, etcétera; VI) *la formas de construcción del drama*: distinguir entre las formas ideales del drama¹⁰, es decir, la forma cerrada o dramática y la forma épica. g) *el tipo de drama*: establecer el tipo de drama que es, 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 o trama (diegético) y la representación, mediante unidades como la duración, la secuencia, el ritmo, entre otras. Esta dimensión del drama está conformada por las siguientes subcategorías: I) los *Planos*: 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). II)

⁹ Establecer la estructura de la ficción dramática, es decir 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.

¹⁰ 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, etc.

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). III) La *Estructura del tiempo*: modo en que está dispuesto el tiempo en el drama, es decir, si es continuo, discontinuo, y los recursos que se vale para disponerlos, mediante los nexos temporales como la elipsis, suspensión, resumen, etcétera. IV) 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. V) *Frecuencia*: considera las posibilidades de repetición e iteración dramática. VI) *Duración*: relación entre la duración de la fábula, la escenificación y la relación entre ambas para medir la extensión de la obra. VII) La *Distancia* o localización del tiempo de la fábula, con relación al tiempo de la escritura o la escenificación. Es así como se presentan distintos tipos de distancia, como: la *ucronía* (fuera del tiempo), retrospectiva *drama histórico*, distancia cero o *drama contemporáneo*, prospectiva o *drama futurario*. También se pueden presentar más de dos tipos de distancia en un drama al que se le conoce como *policronía*. VIII) 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 al interior de la mente del protagonista. Y IX) El *significado del tiempo*, desde el que se establecen los posibles valores que el dramaturgo 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 analizados 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: *I) el espacio de comunicación*, el cual encuentra constituido por los siguientes elementos: 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 deja de existir la sala y viceversa) o de *integración*, por el mismo juego escenográfico; *fija* o *variable* a lo largo del espectáculo. La disposición de la escena ante el público, es decir, si está dispuesto de forma semicircular como en el teatro griego, si está abierta de modo frontal – parcial o la escena abierta total, como en el circo o las plazas de toros. Este tipo de disposición del espacio es trascendental para la comprensión del valor del espacio en la ficción. Por demás, también comparte el resto de las subcategorías de la escritura. Es así como, se presentan: *II) 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). *III) La estructura* del espacio, que puede ser de dos tipos, *espacio único* que es expresión de la conocida unidad de lugar, y los *espacios múltiples*, el desarrollo del drama en lugares diferentes, los cuales pueden ocupar escenarios sucesivos o simultáneos. *IV) 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 accesorios, y, en segundo lugar,

el *espacio verbal*, los signos lingüísticos (tono, volumen, entonación, ritmo, intensidad, acento, etcétera). V) *La distancia*, que alude a los diferentes estilos escenográficos que tiene a su disposición el dramaturgo 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; *espacio metonímico* (por contigüidad metonímica el todo, causa, efecto, o símbolo) y, por último, *espacio convencional*, que abarca las formas arbitrarias por pura convención, de representar el lugar ficticio como el decorado verbal, meramente significado con palabras. VI) *La perspectiva de espacio* que alude a el modo en que el personaje interioriza o percibe el espacio. Y VII) *Espacio y significado* que alude al valor que los personajes le otorgan al espacio.

El personaje

En cuanto al análisis de los personajes está basado en la revisión del reparto y el grado de trascendencia que tiene cada uno para las partes del drama (planteamiento, desarrollo y desenlace del conflicto), y más aún, su correspondencia con la tipología del drama escrito – representado (romántico, realista, etcétera). En esta dimensión del drama, las subcategorías más importantes son: I) *Planos*. Aluden a la distinción entre los diferentes participantes 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 con propiedad como la relación entre los dos anteriores, en palabras simples el papel que encarna el actor. II) *Estructura*. El modo en que se interrelacionan y forman una estructura de diferentes configuraciones y niveles. III) *Grados de (re)presentación*: los tres grados de representación del personaje son: patentes (personajes visibles), ausentes (del aquí y el ahora) y latentes (están presentes y no llegan a

hacerse visibles). *IV) caracterización*: conjunto de atributos que conforman el carácter o 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*, *verbales* o *extraverbales*, *reflexivas* o *transitivas*.

V) Funciones. Esta categoría va de la mano con el carácter y obedece a la siguiente clasificación: función semántica, función pragmática o comunicativa, con dos orientaciones: el *personaje – dramaturgo* (portavoz del autor), *el presentador* del universo ficticio y el *seudo – demiurgo* (supuesto creador del mundo representado) y la de *personaje – público*. Y la función sintácticas o argumentales, que pueden ser particulares, genéricas como el galán, la dama o el mismo gracioso, y universales. *VI) jerarquía*. El grado de importancia de los personajes, según la participación en el drama, el número de intervenciones, el tiempo en escena, su impacto en el público, entre otras, elementos. En ese sentido es posible distinguir entre principal, personaje secundario, etcétera. *VII) Distancia*. Según la distancia temática es posible configurar la siguiente categorización: *personajes humanizados* (de talla humana), *idealizados* (de naturaleza superior a la humana), y los *degradados* (inferiores a la condición humana). Y *VIII) Personaje y su significado*: es el valor semántico que los personajes le otorgan al drama. En este caso, es este elemento es quien vehicula el significado de la obra dramática. Cada uno de los personajes es portador de un mensaje y un significado, que queda consolidado en las interrelaciones que tejen entre sí.

Visión

García Barrientos llama a esta dimensión del drama como visión del público, y entre las subcategorías que la comportan están: *I) Distancia*. Esta categoría 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* mide la distancia entre los sujetos y los objetos teatrales (se determina en la puesta en escena). La distancia comunicativa: va del público al personaje (actor/ papel) y la sala a la escena (real / ficticio). *II) Perspectiva o punto de vista*. Trata los distintos matices que presenta la relación objetividad y subjetividad en el teatro. Esta categoría presenta la siguiente tipología: *perspectiva externa* (visión objetiva o desde fuera), *perspectiva interna* (visión compartida con personaje o subjetiva) y *extrañamiento* e identificación de cara al receptor. A su vez, la perspectiva se divide en diferentes aspectos. Estos son a saber, a) *la perspectiva sensoria* (sentido literal a la visión dramática), b) *perspectiva cognitiva*, grado de conocimiento que tienen los personajes y el público sobre los hechos, c) *perspectiva afectiva*: identificación y extrañamiento emocional empatía o antipatía. Este aspecto es el más cercano con la catarsis aristotélica. Y d) *La perspectiva ideológica*, identificación y extrañamiento con la visión del mundo que se desprende de la obra. *III) Niveles*. En este caso es posible medir diferentes niveles de interpretación del público en la obra: a) el *nivel extradramático* (plano real de escenificación, el actor), *nivel (intra)dramático* (plano de la ficción primaria, el personaje), y el *nivel metadramático* (planos de ficción secundarios o terciarios, etcétera). Justamente en este *nivel metadramático* incluye otros tres niveles. Estos son, a) *metateatro* (escenificación dentro de otra: Hamlet), *Metadrama* (el drama es resultado

de las palabras de un narrador, desde un sueño), *Metadiégesis* (drama no representado, sino narrado).

Este método propuesto por García Barrientos será aplicado a cada una de las obras dramáticas del tercer decenio del siglo XIX, en Colombia. Por supuesto, adaptándose a las particularidades de las obras dramáticas no lo permiten. Así, la categoría que no sea visible en una será visible en la otra. Los resultados obtenidos de este análisis serán el insumo para estructurar una teoría poética sobre las obras dramáticas del siglo XIX en Colombia. De este modo, este estudio trasciende la aplicación de la teoría y el método *dramatológico* para perseguir un propósito interpretativo adicional.

La teoría dramática y su relación con la poética

En cuanto a la formulación de una teoría poética de las obras dramáticas del siglo XIX en Colombia, debemos establecer unas claridades acerca del modo en que es entendido el término para esta investigación. El origen del término *poética* se remonta al tratado del mismo nombre de Aristóteles. Si bien, juicios sobre el arte han sido identificados desde Platón¹¹, es el estagirita de quien se conserva una sistematización inicial. Su tratado es en sí mismo un intento por precisar *las artes imitativas*, específicamente, la *poesía*. Hay que ser enfático que, para Aristóteles el término *poética* (*tékhne poiētikē*) tiene carácter polisémico y sus acepciones describen dos momentos del quehacer creativo: la *actividad productiva*

¹¹ (Platón trata el tema de los orígenes de la poesía en el diálogo *Ion*, en el que menciona a la poesía épica y las epopeyas de Homero. En la *República*, exactamente en *Leyes II* discute sobre la función pedagógica, social y moralizante de la epopeya. Él también establece su clasificación y subcategorización de los géneros literarios más relevantes, desde su perspectiva) Sócrates y los presocráticos (Sinnott, 2006: XV).

(*hacer*) y el *conocimiento* (*saber hacer*), al que también se le conoce como *poiēsis*. El primer significado está centrado en definir la práctica y la habilidad para realizar un oficio artesanal; y el segundo, el saber previo, o saber productivo, equiparado muchas veces, con el “genio artista”. Como heredero de las ideas platónicas, Aristóteles funda la *Poética* en la crítica de la noción mítica de *inspiración*. Su objetivo es validar *al oficio técnico*, mediante rebatimiento de esos dos elementos básicos del quehacer del artista de la Grecia clásica (González Pérez, 1984: 15). Por lo que, ambos significados apelan a la negación de una actividad artística viciada por las creencias míticas, para optar por la habilidad razonada y pensada. Es el poeta quien dirime su conocimiento a favor de la creación literaria. Esa es la razón por la que persiste en descifrar las claves del *hacer* y *saber cómo producir poesía*. Conocimiento que, al parecer, era privilegio exclusivo de las *Musas*, que iban a visitar a los poetas para inspirarlos.

Aunque Aristóteles jamás realiza una definición puntual del concepto, si deja las bases sobre: la noción de *mimesis* (*ficción*)¹², el modo cómo funciona el arte o imita los caracteres de la realidad, los diferentes tipos de poesía (géneros literarios esenciales) y su caracterización, en especial, su particular preferencia por la *tragedia* sobre otras formas poéticas. Todos estos temas y otros más son definidos por cotejo de tres criterios de la *mimesis*, a saber: *el medio de la mimesis*, *el objeto de la mimesis* y *el modo de la mimesis*. El

¹² Cabe aclarar que, la *Poética* sirvió también de fundamento para la *Teoría literaria* (definición de literatura, los géneros literarios y el lenguaje poético, entre otros), la *teatrología* (estudio del fenómeno escénico teatral y su evolución), los *Estudios teatrales* (Estudio del acontecimiento teatral en su totalidad), la *Filosofía del teatro*, *Teoría del teatro*, y por mencionar algunas. De estas últimas teorías teorizan desde, sobre y para el teatro y desde múltiples enfoques como el antropológico (relación del teatro con otras prácticas espectaculares de la cultura rito, juegos, deportes, música, fiestas, etcétera), semiótico (el teatro y su interacción con los diferentes sistemas de signos), *poético*, historiografía, investigación en creación artística, teoría sobre los procesos de enseñanza – aprendizaje del teatro, y por supuesto, estudios y análisis de textos dramáticos, entre otros tantos temas).

primero alude a la materia prima con que se ejecuta la ficción del arte, piénsese por ejemplo en colores, figuras, la voz, la armonía, el movimiento, la palabra, etcétera. El segundo, a las pasiones que mueven el comportamiento de los seres humanos o su modo de actuar. Para Aristóteles, la *poesía* toma un número reducido de caracteres, entre los que sobresalen las virtudes y los vicios, y muy pocos, aunque los hay, caracteres semejantes a las personas del común. Por supuesto se ha de reparar que cada uno de los tipos de carácter mencionado permite distinguir un tipo de poesía y de otra. Es así como, la épica mimetiza los caracteres virtuosos, mientras la comedia, los viciosos. El tercer y último criterio alude al modo de ejecutar o entonar la poesía. Entre las que es posible destacar la *narrativa* (directa o indirecta) y la *representación*.

Los criterios anteriores son apenas una parte de la disertación de la *Poética* aristotélica. El clímax del documento empieza con la explicación de los fundamentos antropológicos de la poesía, con una breve historia de sus orígenes hasta la tragedia. La *mimesis*¹³ es nuevamente el eje de su teoría. Él parte de la idea que, la *poesía* tiene sus orígenes en dos causas naturales: I) la *imitación*, vinculada con el conocimiento y el placer; y II) la *armonía* y el *ritmo*. Dos actitudes connaturales a la especie humana, que causaron las distintas orientaciones (géneros) por la que es conocida desde entonces. La *poesía* es la *mimesis* del ser, pues retoma lo propio de cada espíritu (virtudes y vicios) y lo transforma en arte. Y justamente en esa *mimesis* del ser está el valor artístico de la poesía dramática, mas no en su

¹³ El concepto de *mimesis* ha sido traducido comúnmente como imitación. Sin embargo, Sinnott (2016) afirma que, tal noción va más allá de un simple acto de imitar la realidad, para situarse en la transformación de ésta, a tal punto que es revista por la belleza. En adelante, cada vez que se utilice el concepto, deberá ser comprendido en el sentido de *ficción*.

función. Si bien, para Aristóteles, la poesía pura tiene uso didáctico, mediante la transmisión de los valores trascendentales de los seres humanos como comunidad, que se puede trascender humanamente. Para Jaeger, el gran valor de la tragedia estriba en su carácter formador. Ella fue depositaria de los valores de la humanidad. “La tragedia otorga de nuevo a la poesía griega la capacidad de abrazar la unidad de todos los humanos” (Jaeger 2016: 226). El propósito de ello es que sirvan de ejemplo para humanizar (sensibilizar) a cualquier espectador, en especial, a aquellos que encuentran deleite en la palabra. No hay mejor modo de aprender que mediante la imitación del comportamiento humano, máxime de aquel comportamiento que fue poetizado, pues permite un aprendizaje integro, o en su defecto el gozo del espíritu, lo cual es ganancia también. La tragedia fue el medio utilizado para educar a los griegos sobre sus propios valores o esencias de los griegos. Es más, el vocablo *tékhnē* (técnica) encierra un valor agregado, que se relaciona con la finalidad del arte, o sea, con la intencionalidad de suscitar emociones en el público. Eso hace de la poesía una actividad, cuya materia prima es la esencia humana, y al poeta un artesano de la composición de las pasiones del ser. Sólo de ese modo puede entenderse la empatía que suscita el arte en cada espectador. Sólo el verdadero arte (*poesía pura*) le es dado mimetizar la experiencia humana, para mover las emociones más profundas del público (*kátharsis*).

Con respecto a la *poesía trágica*, Aristóteles considera que es la mejor de las formas del arte, debido a las siguientes razones: I) porque en ella concurren los diferentes géneros poéticos; II) posee componentes propios como la música y el espectáculo; y III) deslumbra tanto en la lectura como en la representación. Este último punto es idóneo para hacer hincapié en la perspectiva desde la cual está situado el estagirita para adelantar su labor crítica. Sus juicios están centrados en el quehacer del poeta. De hecho, al adentrarse en la estructura

esencial de la *tragedia* apunta su interés sólo en aquellos elementos que aluden a la composición de la poesía. Tales elementos son: el *principio* (*trama* o *relato*), los *caracteres* (*personajes*), el *pensamiento*, la *expresión lingüística* (*parlamentos*), el *espectáculo* y la *música*. Más aún, el valor y la trascendencia de tales elementos la determina la participación del poeta. Así, cuanto más requiera una de las partes de la tragedia del quehacer del poeta, mayor será su importancia. Por ejemplo, cuando Aristóteles destaca a la *trama* como el elemento principal de la *tragedia*, es porque considera que su elaboración requiere inexorablemente de su intervención. La *trama* es la pieza que más requiere de su talento; con la que él tiene mayor posibilidad de mostrarse como artista. No sucede lo mismo con otros elementos como el *espectáculo* y la *música*. Como se sabe, el poeta tiene unas partes exclusivas, que le son propias del proceso creativo, que le son dadas sólo a él mediante la escritura, y en su defecto, hay otras, de las que no tiene tanto control como quisiera o de las que apenas, puede sugerir un par de ideas. Si se fijan, son en esencia los elementos que retoma García Barrientos para construir su *dramatología*.

Cabe anotar que, además de describir la grandeza del género, Aristóteles sienta las bases del espíritu artístico y la sensibilidad de la época, al contrasta un sinnúmero de géneros (la epopeya, trágica, comedia, ditirámica y aulética, citarística) *obras literarias* y de poetas (Homero, Cleofonte, Hegemón de Taso, entre otros). Tal proceder va a ser retomado por los artistas y críticos que lo preceden. En síntesis, La *Poética* aristotélica es la praxis crítica de la poesía griega; lo suyo es un intento por sistematizar el funcionamiento de la pureza de la poesía. Los conceptos que utiliza así lo demuestran, en definitiva, esto hace de su reflexión una validación de la poesía como arte, y en particular, un saber sobre la composición de la *tragedia*.

Además de la *Poética* de Aristóteles (2006), están otras¹⁴ sobresalen las de Horacio (1989), Boileau (1984) Valéry (1990), Jakobson (1981), Todorov (1975) y Genette (1989). A diferencia de los filósofos y artistas clásicos, los teóricos de los siglos XIX y XX van a centrar sus discusiones en la *literariedad*, los más conocidos son los de Bajtín (2003), Bachelard (2010), Eco (1970) y Dubatti (2012), entre muchos otros. Estos siguen la línea de la norma de abstracción de leyes o reglas de funcionamiento propuesta por las *teorías modernas*. En ese caso se tiene que, Bajtín (2003), por las estructuras de la narrativa rusa, que se verifican en la novela de *Dostoievski*; Bachelard (2010), sobre los imaginarios espaciales culturales que aprehende la literatura; Eco (1979), por las tendencias comunicativas de las artes, desde la música; y Dubatti (2012), por la puesta en escena teatral. Con lo que se amplía el panorama de usos de la *poética*, de la literatura hacia las diferentes disciplinas del arte en general.

Para ellos, la *Poética* no es un asunto de *géneros y subgéneros artísticos – literarios*, sino de *lenguaje* (oral, escrito, simbólico, etcétera) o en términos más exactos de *discurso*. Todos ellos, incluso Valéry, comparte esta perspectiva, con ciertos matices diferenciales en cada caso, que marcan una distancia entre uno y otro. Aunque he de aclarar que, si bien son muchos los interesados en dilucidar el tema, sólo unos pocos nombres logran posicionarse,

¹⁴ Nada más en Francia, la escritura de los tratados de Poéticas empezó alrededor del siglo XVI, y alcanzó su mayor auge en el siglo XVII. Durante aquel período se publicaron alrededor de una decena de tratados de *Artes poéticas*, como se les conocía, entre las que sobresalieron las de Claude de Bossière (1554), Peletier du Mans (1555), Escalígero (1561), Laudun d' Aigaliers (1597), Vauquelin de la Fresnaye (1605), La Ménardière (1640), Guillaume Colletet (1658), (González Pérez, 1984: 48), entre otra muchas. Para el siglo XVIII, afirma Valery (1990: 25), que el concepto seguía en boga, en ambientes intelectuales y artísticos. Estas son apenas una pequeña muestra del cúmulo de tratados que existe sobre el tema. Todas ellas coinciden en intentar desenmarañar las dudas alrededor de la invención y la composición literaria; en saber qué hace que un texto alcance la categoría de *obra de arte* y cómo funcionan. Ellas son a la vez testigo y evidencia de lo que cada tiempo comprende como *artista y obra literaria*.

en el ámbito de las Ciencias Humanas. Ahora bien, toda *Poética* tiene un valor agregado, uno sobre el que profundiza y le es dado, casi como un acto de serendipia: la percepción estética, si se prefiere, el gusto estético que ofrece el crítico sobre una época. Esa es la percepción que se tiene de las llamadas *Poéticas* clásicas o modernas. Tal percepción está más allá de una moda, una tendencia, una vanguardia, para situarse sobre cualquier idea de la inmediatez y lo efímero. Exactamente, ofrece una definición ideal del espíritu. Si hoy en día habría que pensar en la *Poética*, sería en esos términos, es decir, en la definición del *espíritu*, lo humano situado en un espacio – tiempo determinado, a partir del análisis realizado a las obras de arte. Así lo demostró Aristóteles con su *Poética*, cuando habló de la poesía del mundo griego. Del mismo modo lo hicieron Horacio, Boileau y Valéry. El ser humano se visualiza completo e integrado sólo en el arte. Una definición de esta envergadura trasciende la visión singular del ser humano que ofrecen algunas disciplinas de las Ciencias Sociales. Dicho de otro modo, parte de ese ejercicio que realiza el poeta no es más que la confluencia de la historia, la filosofía, la antropología, entre otras, medida por la experticia de su visión analítica. Ese ojo experto, esa interpretación analítica sabe identificar el tipo de obra que tienen posibilidad de mover las fibras más profundas de cada ser, discernir cuáles de ellos son, en definitivas, obras de arte por los vínculos que crean con su consumidor, desde el primer contacto. Es decir que, solo unos pocos textos logran alcanzar ese valor intrínseco agregado que la convierte en *obra de arte*, que le permite además trascender los esquemas de composición y sus normas, que está muy relacionado con la catarsis (*kátharsis*) aristotélica. Sólo la representación o ficcionalización de lo humano es capaz de trascender hasta otro igual. Sin embargo, la mejor de ellas es la que ofrecen las *obras de arte*, y entre ellas la *literatura*. Una manera de acercarse a todo ello es entender las normas, que regulan la creación artística de un determinado

período. La visión humana que ofrece tal norma es el punto en el que se debe hacer hincapié.

En términos de Todorov,

La poética viene a quebrar la simetría establecida así entre interpretación y ciencia dentro del campo de los estudios literarios.

Por oposición a la interpretación de obras particulares, no se propone nombrar el sentido, sino que apunta al conocimiento de las leyes generales que presiden el nacimiento de cada obra. Pero por oposición a ciencias como la psicología, la sociología, etc., busca tales leyes dentro de la literatura misma. Por consiguiente, la poética es un enfoque de la literatura a la vez “abstracto” e “interno”.

El objeto de la poética no es la obra literaria misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces toda obra sólo es considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es meramente una de las realizaciones posibles. Esto hace que tal ciencia ya no se preocupe por la literatura real sino por la literatura posible; con otras palabras: por aquella propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario, *la literariedad*. El objetivo de este estudio ya no consiste en articular una paráfrasis, un resumen razonado de la obra concreta, sino en proponer una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario, una teoría que presente un cuadro de los posibles literarios, tal que las obras literarias existentes aparezcan como casos particulares realizados. Entonces la obra resultará proyectada sobre algo distinto de sí misma, como en el caso de la crítica psicológica o sociológica; sin embargo, ese algo distinto ya no será una estructura heterogénea sino la estructura del mismo discurso literario. El texto particular sólo será un ejemplo que permite describir las propiedades de la literatura (Todorov, 1975: 22 – 23).

La *Poética* propuesta por Todorov enfatiza en el estudio de las leyes generales que rigen el origen de toda *obra literaria*; una propuesta muy acorde a los objetos de esta investigación. Su objetivo es instaurar la autonomía de los *estudios literarios*, a partir de unos procesos de rigor científico y metódico. Según él, en ese detalle está el impulso que le faltaba a la disciplina¹⁵ para consolidarse dentro del saber humanístico; estar al servicio de sí misma.

¹⁵ A este enfoque científico, Todorov le otorga la designación de: *ciencia de la literatura*. En realidad, la etiqueta es apenas una apuesta por la reivindicación de los *estudios literarios* y el modo en que pueden contribuir al conocimiento científico en las Ciencias Humanas. Debe recordarse que antes del siglo XX, los *estudios literarios* estaban determinados por una falta absoluta de protagonismo, a tal punto que sus métodos eran puramente la repetición (descripción) de la *obra literaria*, y ésta a su vez, sólo fue considerada un artefacto instrumental semejante a un fragmento de jarrón encontrado bajo las ruinas. También, se ha de advertir que, los

En ese sentido, la *obra literaria* deja de ser un “artefacto instrumental”, para constituirse en el eje del proceso comunicativo, o sea, el mensaje mismo. Idea que retoma de Jakobson. Sin embargo, lo que es interesante de tal definición son los elementos que permiten concebir a ese mensaje en una entidad sólida y susceptible de ser analizada objetivamente. Entre las tantas propiedades intrínsecas que se le conceden a la *obra literaria*, sólo una porta tanta preponderancia y significación, al punto que ha de ser considerada su materialización misma. Ella es el *discurso literario*. Al respecto el búlgaro – francés agrega que,

El objetivo del estudio consiste entonces en transponer la obra al dominio que se considera fundamental; se trata de un trabajo de desciframiento y de traducción; la obra literaria es la expresión de “algo” y el objetivo del estudio consiste en llegar a ese “algo” a través del código poético. Según sea la naturaleza de ese objeto que se intenta alcanzar, filosófica o psicológica o sociológica o cualquier otra, el estudio en cuestión habrá de inscribirse dentro de uno de estos tipos de discurso (una de estas “ciencias”), cada una de las cuales –por supuesto– tiene múltiples subdivisiones. Tal actividad se asemeja a la ciencia en la medida en que su objeto ya no es el hecho particular sino la ley (psicológica, sociológica, etc.) ilustrada por el hecho (Todorov, 1975: 21 – 22).

Para Todorov, considerar la *obra literaria* como un fenómeno lingüístico, significa asumirla como una entidad objetiva, coherente y acabada, lo que conlleva a explorar las dimensiones más esenciales de sí misma, como el plano sónico y el simbólico del discurso. Se está ante la presencia de su materialización, la cual produce un *objeto de estudio* portador de saber científico, centrado en el funcionamiento de sí y para sí mismo. Y en ese mismo orden de ideas, les otorga a los *estudios literarios* su actuar científico, es decir, la

análisis de las *obras literarias* fueron realizados, durante mucho tiempo, como una actividad accesoria de la sociología y la psicología, cuya finalidad fue la de alcanzar claridad en otros aspectos diferentes a la *obra* en sí misma. Nada había de literario en aquellas investigaciones, más que el empleo contingente del texto. Las anteriores circunstancias causaron que los *estudios literarios* fueron considerados una actividad subjetiva y accesoria, mas no una disciplina.

sistematización metódica para una investigación seria. Y con respecto al *código poético*, justamente el segundo factor trata sobre él.

En otras palabras, el objetivo primario de la *Poética* es descifrar las leyes generales que producen una *obra literaria* (los hechos de la mimesis). A ello se le conoce como *el código poético*, el cual bien puede equipararse al concepto del mismo nombre de García Barrientos y a la *mimesis* aristotélica. En sí mismo, su esencia trata de conocer cómo procede la *literatura* y las leyes con que trabaja. Según sus palabras, la *literatura* somete los diversos modos de pensamiento (*ciencia y sus leyes*) en que los seres humanos comprenden la realidad. Estos son a saber, la economía, la política, la religión, la ética, la estética, la sociedad, la cultura, la psiquis, el género, la ciencia, etcétera. Ella toma todos esos esquemas de pensamiento y los usa como materia prima para elaborar el *mensaje* que porta la *obra literaria*. Sólo así, comporta un hecho material, susceptible de ser analizado de modo tangible. Lo particular de ese mensaje viene dado por la variedad discursos que la obra literaria mimetiza. Nunca es un solo mensaje. Siempre está cargado de significado. Ninguna otra propiedad de la *literatura* es más ajena como propia que los *discursos* con que produce la *obra literaria*. El *código poético* es desciframiento; la *mimesis* de los esquemas de pensamiento. El analista está en el deber de descifrar el *código*, de indagar en los diferentes tipos de *discursos* que fueron seleccionados para la construcción de la obra. En otros términos, esta categoría propende por el *establecimiento de leyes* y la comprensión, tanto de los símbolos como del carácter discursivo del objeto. Pues parte del supuesto que, la auténtica *obra de arte* guarda estrecha relación con el contexto del que proviene. De manera que, un análisis poético debe priorizar en dicha relación, o sea, focalizar en su contexto. Pues es en ella que se deben buscar las normas que permitan acercarse a su conocimiento. El objetivo

del analista ya no es la descripción de la obra singular, la designación de su sentido, sino el establecimiento de leyes generales de las que ese texto particular es el producto. De formular las leyes de un artista (*poética de autor*), un movimiento artístico o grupo generacional, etcétera. Y sin dudas, de permitir realizar lecturas más amplias y coherentes sobre la *obra literaria*.

Por último, las palabras de Todorov recogen el quehacer crítico de Aristóteles, Horacio y Boileau, cuyos tratados poéticos presentan “un cuadro de los posibles literarios” de su tiempo. La *Poética* que cada uno estructura propende por la comprensión del funcionamiento de la literatura, lo que les condujo, en el caso de Aristóteles a la estructura de la poesía trágica y su discurso como la forma más estimada del arte.

Todorov le otorga preponderancia al concepto de *lo literario*, al que considera el propósito principal de su teoría, y acude también al análisis lingüístico. Su teoría trasciende y enfatiza sobre la dimensión más abstracta de la *obra literaria*: el *discurso literario*. Para ser explícito, “de aquellas estructuras abstractas que denomina “descripción” o “acción”, o “narración” (27 – 28). Este es un *discurso* que es anterior a la *obra*. Sin embargo, la literatura lo trae desde de su contexto hasta sí, lo apropia y reelabora estéticamente. Todorov soporta su teoría en la filosofía, la lingüística, la semiótica, desde una mirada estructuralista. Por tal razón asegura que,

Si se toma esta palabra en su acepción amplia, toda poética es estructural; debido a que busca las normas en elementos esenciales del lenguaje, ya sea el significado o la forma, porque el objeto de la poética no es el conjunto de los hechos empíricos (las obras literarias) sino una estructura abstracta (la literatura). Pero entonces la introducción de un punto de vista científico en un dominio cualquiera ya es siempre estructural (Todorov, 1975: 29).

Tan estructuralista como el método de García Barrientos. Es así como, *poética* es eminentemente un concepto de índole socio – cultural, que opera mediado por el *gusto* de la cultura de una determinada época, lo que significa que, toda investigación sobre el concepto obra como un proceso de verificación y correspondencia entre la *cultura* y la *obra de arte*. El concepto tiene una doble función: la composición, por un lado, y la valoración estética, por el otro. En ambos casos se procede mediante la realización de sugerencias de escritura, por parte del escritor y lecturas, por el lector – investigador. Sobre el aspecto de composición de las obras alude a las sugerencias categóricas que todo escritor realiza en la planeación del proyecto de su obra (selección del tema, los discursos, los modos de enunciación, los géneros, desde el que se va a enunciar, tan sólo por mencionar algunos). Un aspecto clave de la composición de las obras está relacionado con el origen de las ideas con que trabaja el artista, y cómo se vinculan con los procesos de escritura creativa y su producción. Aspecto que los griegos anteriores a Platón resolvieron responsabilizando a las Musas, mientras los autores referenciaron avalan el entorno como única fuente de inspiración de los poetas. Cualquiera que sea la respuesta, sería muy ingenuo considerar que hay una simple situaciones fortuitas en las obras, por minúsculas que sean. Tanto ayer como hoy, los escritores han abogado por la defensa del control absoluto de todo aquello que está escrito en su obra. Aunque la creación es un proceso de carácter individual es absolutamente consciente. Las formas de construir una obra son variadas, palabra a palabra, oración a oración, o mediante una simple imagen poética. Los caminos que tiene cada escritor¹⁶ son distintos, lo que hace que a este aspecto

¹⁶ Para lo cual ofrecen variedad de respuestas, que van desde las más disparatadas y desacertadas, hasta las más lógicas y coherentes. De estas últimas, algunas han sido publicadas en manuales o tratados, por ejemplo, los reconocidos consejos que ofrecen los escritores consagrados a aspirantes a escritores, que fueron publicadas a

un asunto heterogéneo. Incluso, cada día crece el número de escritores que busca revelar los métodos y recursos de los que se valen para escribir sus obras. Más allá de los senderos creativos (la inspiración, la imaginación, etcétera) que establece la *composición literaria* es seguro que todo escritor construye su obra, a partir de un sinfín de imágenes poéticas, las cuales esconden concepto de diferente procedencia. Ese es el ámbito de interés de la *Poética* propuesta. Ello apunta a un estudio del aspecto composicional, que toma a la *obra literaria* como la materialización de una serie de eventos pensados con antelación. *Lo poético* de la obra tiene su origen en las decisiones tomadas por escritor para escribir sobre este o aquel acontecimiento social o cultural. Esa sola determinación hace que él visualice una reconstrucción de los hechos totalmente diferentes a cómo acontecieron en la realidad. Es a eso a lo que llamamos *mimesis*, ficción, refacción, literatura o arte, en general. Las implicaciones que tiene este tipo de ideas son de absoluta trascendencia, debido a que, somos partícipes también de que, la *literatura* preexiste antes que la obra. Y la preexistencia se transforma en literatura cuando el escritor escribe y transforma una situación en literatura. Los temas de la literatura circulan libremente en el medio, y afectan de diferentes formas a todas las personas. Cuando el escritor los extrae de su contexto original (social, cultural, religioso, económico, etcétera, etcétera) y toma la decisión de escribir sobre ellos, lo único que hace es transformarlos y materializarlos en la literatura que ha estado rondando en su cabeza. La mayoría de los textos dramáticos de la década del veinte del siglo XIX en

modos de cartas. La más reconocida son las *Cartas a un joven poeta* (1980) de Rilke. En la actualidad circulan otros tratados similares que abordan la formación en un género específico. Es el caso de *Cartas a un joven novelista* (1997) de Mario Vargas Llosa y *Cartas a un Joven dramaturgo* (2007) de Marco Antonio de la Parra. En ambos casos tan solo se ofrecen ideas de los aspectos más relevantes que debería tener en cuenta todo escritor para escribir una *obra*, en especial, el conocimiento de las situaciones que circulan libremente a su alrededor.

Colombia está basada en escenas sociales que marcaron el rumbo de la nación: la Conquista de América, el exterminio de los indígenas, el fusilamiento de los mártires y los disensos políticos en el senado de la república.

Los anteriores temas sirven para demostrar que, hay un interés de poetizar el entorno. Hay no sólo un interés de llevarlo al escrito, sino de exorcizarlo, por parte del escritor. Esto en forma construye un hecho de escritura romántica (Aguilar e Silva, 1972: 61). El concepto de *poética* aplicado está centrado en el surgimiento de *lo literario*, mediante una necesidad personal, en la que la obra no es más que la materialización de tal menester. Por supuesto, el proceso al que se alude es simplemente un proyecto de elaboración artística, desde el que se sienta las bases para hallar la forma que asume el discurso y su repercusión en los elementos propiamente literarios, como son las influencias, los géneros, intención comunicativa, por mencionar sólo algunos aspectos. Lo que se busca es que, al estudiar el texto dramático, se le dé ese cuidado especial que comentó Aristóteles, y, sobre todo, que su carácter *poético*, le permita ese tratamiento privativo de una *obra del espíritu*. Esa será la ruta que siga esta investigación desde la teoría de la *dramatología*.

ANÁLISIS DRAMATOLÓGICA DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS CRIOLLAS NEOGRANADINAS. APROXIMACIÓN A SUS TEMAS Y ESTRUCTURA

El siguiente apartado es un primer acercamiento a la dramaturgia del tercer decenio del siglo XIX, a partir de la descripción de su fábula y por supuesto los elementos de la *comunicación teatral* propuesto por García Barrientos; un paso necesario para el análisis dramático, teniendo en cuenta lo desconocida que resultan las obras para los lectores, por el olvido sistemático en el que han estado confinadas por el tiempo. El capítulo también es una primera respuesta a la pregunta de investigación, de ahí la necesidad de describirla y exponer en términos generales sus particularidades. Las obras serán descritas de acuerdo con la cronología de su publicación.

Átala tragedia en verso (1820)

Átala tragedia en verso es una adaptación de la novela homónima de Chateaubriand¹⁷ de 1801. Tal como la fábula original, la adaptación de Fernández Madrid buscaba exponer las condiciones de los indígenas norteamericanos ante la conquista y colonización del territorio; especialmente al denunciar el trato cruel y bárbaro con que fueron despojados de sus tierras. Este tema que está en el trasfondo del drama fue la excusa para establecer la

¹⁷ 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: 253).

denuncia y señalamiento de aquellos extranjeros a quienes consideraron como enemigos principales de la república recién institucionalizada. Para el dramaturgo cartagenero, ese fue la forma de fundar las bases de un teatro netamente americano (criollo), lo que significó tratar única y exclusivamente el tema indígena y el mestizaje, aunque en este caso sea desde una mirada foránea o europea. Para él fue también una apuesta por los temas literarios universales, desde los cuales quiso proyectar la literatura americana. Aunque para algunos críticos queda el sinsabor por haber dado predilección al tema del indígena norteamericano por encima de los pueblos indígenas neogranadinos. Ricaurte recordará una de las puestas en escenas del texto del siguiente modo,

Los pocos que aun vivan de los que á estas fiestas asistieron, recordarán la triste impresión que hizo el tierno idilio de Chateaubriand puesto en escena, á pesar de los defectos de que adolecía la composición dramática; tal vez recuerden también el aire sentimental y la fisonomía atractiva de Plácido Morales con sus grandes ojos lánguidos, su tez de color aperlado, cabello negro y crespo y dulce tono de voz. Plácido representaba á la desgraciada Atala con una propiedad perfecta, y más de una lágrima de compasión hizo brotar de los ojos de las sensibles damas (Ricaurte, 1927: 150).

Tal como fue recordado, es válido afirmar la eficacia del documento en cuanto a la emotividad que suscita.

La escritura dramática y su estructura

La escritura paratextual de la obra arroja una serie de pistas, que nos permiten aclarar los aspectos fundamentales del drama, por ejemplo, el título de la obra viene acompañado por la clasificación del tipo de subgénero dramático al que pertenece y el nombre del autor: “*Átala tragedia en verso* por José Fernández Madrid”. De entrada, el dramaturgo sitúa a los lectores – espectadores en una tragedia, como para que se hagan una idea a que se va a

enfrentar. Ese carácter de trágico se construye desde el primer momento, con la introducción del documento, cuya primera escena muestra las condiciones deplorables, tanto físicas como emocionales en que se encuentra el personaje principal del texto, si a esto se le suman las terribles condiciones climatológicas que los acompañan, como la acción determinante de la fábula (la toma del veneno), el lector – espectador tendrá claro, que hay una marcada acentuación hacia una tragedia clásica.

Posterior al título, está una dedicatoria: “A un querido amigo el virtuoso e ilustrado, patriota, Vicente Rocafuerte¹⁸”. Un político y escritor ecuatoriano, quien se convertiría en el segundo presidente de ese territorio, el primer criollo en ejercer tal función. Además, es un propulsor de la independencia del territorio de la Nueva Granada, y más importante aún, un ilustrado, uno de los reconocimientos más importante que se le puede otorgar a un partidario en el período. Es bien sabido que, este tipo de dedicatorias se realizaron para homenajear a una persona allegada, como quedó explícito. Pero en este caso, este primer paratexto muestra también la línea ideológica de la obra, pues se usó para exponer la cercanía política entre los escritores.

¹⁸ Sobre el referente político, Núñez Sánchez ofrece la siguiente información: “En el interregno, Flores compartió el poder con un caudillo rival, el guayaquileño Vicente Rocafuerte, quien gobernó primero como jefe Supremo y luego como presidente Constitucional, tras ser legitimado su poder por la Asamblea Constituyente de 1835. (Se inventó, así, uno de los más socorridos mecanismos políticos del Ecuador: la zaga “*Golpe de Estado / Asamblea Constituyente / Consagración constitucional del dictador*”). Como garantía de la devolución del poder, el general Flores fue nombrado jefe del Ejército.

Rocafuerte era un liberal teórico y práctico. Hizo un gobierno duro y autoritario, pero honesto y civilizador. Persiguió y aun fusiló sin juicio a los revolucionarios, pero fomentó la educación pública como nunca se había hecho hasta entonces, garantizó la libertad de imprenta, intentó arreglar la deuda interna y buscó disminuir los aranceles aduaneros para estimular el comercio, aunque el contrabando era tan poderoso que los mismos comerciantes se opusieron a tal proyecto. Además, decretó la abolición del inicuo tributo de indios en el Departamento de Guayaquil y suprimió en todo el país las doctrinas parroquiales de hacienda, supervivencia de las encomiendas coloniales, hábilmente mantenidas por el clero para proveerse de mano de obra gratuita. En ejercicio del “Patronato Estatal”, refrenó los abusos políticos del clero y secularizó algunos colegios religiosos. En síntesis, su gobierno fue un ejercicio de “despotismo ilustrado”, que buscó una modernización general de la sociedad ecuatoriana” (Núñez Sánchez, 2015: 25).

Otra de las características de esta versión impresa de la obra, la conforma el lugar y el año de su primera representación: “La Habana, 1820”, la cual tomamos también como referente de la escritura de la obra. Esta primera publicación no supera las diez páginas. Es decir, la obra se caracteriza por la brevedad tanto de su estructura como de sus discursos. El texto en sí mismo es muy sencillo, pues carece en sí de muchas acotaciones. Tan solo menciona algunas pocas de movimientos, de lugares, o para marcar la transición entre los actos, del tipo de escenas como los apartes y los solos. Esto últimos están dados como plegarias u oraciones que los personajes dirigen al Dios cristiano, para que intervengan en su situación.

En cuanto al parlamento de la obra se puede decir que está compuesta por diálogos, monólogos o solos y apartes. En cuanto a los diálogos, la obra se encuentra enmarcada dentro de la estética neoclásica, rica en el uso de un lenguaje altamente culto y poético, y por el verso endecasílabo. Los diálogos poseen una rima irregular y con un lenguaje retórico y correcto, muy elevado y poético. Por ello, los lectores – espectadores notarán que los personajes indígenas tienen el mismo registro de habla que los personajes cristianos, pues no es la expresión lingüística la que los caracteriza, sino el mensaje que están transmitiendo, con sus respectivas emociones o estados de ánimo. Es así como los diálogos permiten saber sobre los aspectos ideológicos de los personajes, más que en otros como su psicología. Discursivamente, esta es una obra cuya interacción entre personajes está marcada por la presencia de dos grupos claramente definidos, uno son los indígenas y mestizos norteamericanos, y los otros son los conquistadores y colonizadores. El primer grupo siempre está aludiendo a las acciones bárbaras de los segundos. Mientras de los conquistadores y colonizadores, no se tiene una enunciación directa, pues el único personaje europeo que

interactúa con los indígenas es Obrí, quien rompe con el encasillamiento de los indígenas tanto discursiva como en sus actitudes:

Obrí. Nunca limito
 Mi amor y caridad á los cristianos.
 ¿Tan mal Chactas conoce el cristianismo,
 Y ha morado con Lopez trece lunas?
 Chactas. Conozco dos cristianos compasivos;
 Eres el uno tú, Lopez el otro,
 Y los demas son monstruos que abomino.
 Si alguna vez parece que nos tratan
 Como aliados, solo es por dividirnos
 Y sojuzgarnos unos tras los otros
 Por los medios más bárbaros é inicuos:
 Tal es su objeto siempre. Entre cristianos,
 De su falsos alhagos seducido,
 Largo tiempo habité: bajo mis flechas
 Ha mordido la tierra su enemigo
 El bravo Muscogulgo muchas veces;
 Mas el velo por fin se ha descorrido.
 He visto á estos ingratos estrangeros
 Encarnizarse con furor impío
 Sobre indígenas míseros, que fueran
 Poco ántes empleados en su auxilio.
 No lo serán los Natches; que yo vuelvo
 Solo para advertirles del peligro,
 Y hacerles conocer de los cristianos
 Las traiciones y pérfidos designios.
 Perdona, si te ofendo, sacerdote;
 Aunque con los cristianos he vivido,
 Hipócrita no soy, y las costumbres,
 Y la noble franqueza de los indios
 Converso inalterable en mi pecho (161).

En ese sentido, los diálogos tienen la función de particularizar a los personajes, de comunicar desde sus emociones, como toda una serie de valores culturales. Todo esto lo hacen mediante el coloquio o interacción permanente entre personajes, como de los personajes consigo mismo.

Esta obra está compuesta por tres actos. El primero organizado en cuatro escenas; el segundo, por siete escenas; y el tercero, también por 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 que tuvo Átala para envenenarse, lo cual sólo es revelado hasta la segunda escena del tercer acto. Esa es la tensión que mantuvo a los lectores – espectadores en suspenso hasta el final de la obra. La toma del veneno tan solo anticipa el final del personaje, lo que podría restar al valor artístico de la obra. Pues, aunque es un elemento fundamental para sostener el carácter trágico de esta, que el héroe trágico está muerto desde el inicio de la tragedia, así lo demuestran héroes como Antígona, Edipo y Medea, estos dos últimos con una muerte simbólica en sus tragedias, sus finales siguen siendo inesperados para los lectores – espectadores. Y aunque, según Goldman, 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 que rigen a la cultura, ello no implica necesariamente que deba revelar el final del héroe anticipadamente.

Desde la estructura superficial del texto, *Átala tragedia en verso* es una obra de concepción esencialista, en tanto se valora sus personajes, y en especial a Átala por su carácter y su esencia o determinación. *Átala tragedia en verso* entra en la categoría de las obras patriotas. Sus acciones están dirigidas a mostrar como las acciones religiosas de buenos cristianos deben estar por encima, incluso de la felicidad propia. El bien común es lo que más tiene sentido en estas obras, pues ello habla de los valores espirituales y la moral como la base de la comunidad imaginada de la patria soñada común para todos. En esa línea de juego entra a competir el dramaturgo Fernández de Madrid, cuando decide usar el personaje mestizo, y su cultura, para trabajar la imagen positiva del indígena.

Además del título, este drama comparte otras similitudes como gran parte de la trama, el nombre de uno que otro personaje (Chactas y Átala), y gran parte de su fábula. Con respecto a esta última, esta versa sobre amor imposible de una mestiza, que por la promesa que hizo su madre de entregarla a la vida religiosa, para que Dios le salvara la vida. La madre hizo la promesa ante su lecho de muerte, y ahora la joven está obligada a cumplir las palabras de su progenitora.

La culpa es de mi madre: la indiscreta
 De mis faltas y muerte es sola causa.
 ¿Por qué osó pronunciar el voto horrible,
 Y por qué hizo promesas tan contrarias
 A mi felicidad?... Con qué derecho?
 ¿Superior, por ventura, me juzgaba
 A la naturaleza? So, lo he sido:
 Puro mi cuerpo puede ante las aras
 De Dios, ser ofrecido en sacrificio:
 ¡Así tan pura conservase mi alma!
 ¿Al coro de las vírgenes yo debo
 Pertenecer, cuando ardo entre las llamas
 Del mas furioso amor? ¿no habré cumplido
 Tus juramentos, madre temeraria?
 Cuando puedo soy fiel á tus promesas:
 La vida perderé por observarlas:
 La perderé muy pronto... él es, ya viene,
 Cálmanse al verle mis angustias y ansias (164).

En esa promesa está la acción dramática de la obra. Este hecho es el detonante de todo el drama de Átala, y el que motiva también a los eventos que son representados, en especial en envenenamiento de la joven mestiza. La situación dramática está marcada por el modo en que esta situación afecta la vida de Átala, Chactas y el reverendo. Hechos que depende en gran medida de una serie de eventos, como la revelación o descubrimiento del verdadero padre de la joven protagonista. Sin embargo, se debe aclarar que 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, adolorida o incluso delirante. La verdadera tragedia del personaje es su estado moribundo. Tanto las acciones como las situaciones no son representadas, sino narradas por lo que la acción dramática está destinada al intento fallido de salvarle la vida a Átala.

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 presenta, entregarse a la vida religiosa y casarse con Chactas. Para ella, la mejor salida fue sin duda el suicidio, con ello no faltaría ni a los votos religioso que le impusieron, ni a su amor. Para Átala ante todo está el deber cristiano y en su falta o incumplimiento es mejor morir. Y aunque ama a Chactas, primero está el cumplimiento de su palabra o cumplir la promesa que hizo a su madre. Al sentirse agobiada por la promesa y faltar a su amor, prefiere tomar veneno, antes de renunciar a sus votos y entregarse a su verdadero amor. Ella muere amando a Chactas y culpando a su madre de su desdicha, pero jamás arremete en contra de los preceptos de la religión, porque sería igual que blasfemar. 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 contradictorio. Pues significa que, aunque sus votos fue voluntario, no se hizo en total convencimiento.

La obra empieza en el clímax, justo en el momento en que Átala se toma el veneno en secreto, y empieza su agonía. La muerte de Átala sucede en el tercer acto. Esta acción dramática es alternada con señalamientos a los colonos y los alegatos sobre cristianismo por parte de Chactas y los contraargumentos de Obrí, los cuales sirven para introducir el tema cultural de la construcción de nación:

Obrí. Ya los oigo:
 ¿Dónde estáis?
 Atala y Chactas. Aquí estamos.
 Obrí. ¡Bendecido
 Sea el padre común de los humanos;
 Qué jóvenes son ámbos! Hijos míos,
 Venid á descansar: ¡con cuánto gusto
 Os ofrezco la gruta en que resido;
 De aquí no léjos 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?
 Atala. Este es el hijo de Utalisi digno
 Es Natche de nación, su nombre Chactas; (158).

El Tiempo dramático

La obra transcurre en el siglo XVIII, durante el período de conquista de los pueblos indígenas de Norteamérica. Este fue el período de construcción de alianzas entre los pueblos indígenas y los colonos. Por los temas abordados para el período, este tiempo de la representación no estaba tan distanciado del tiempo de la escenificación, aún más, cuando se tenía como base de la representación los temas indígenas e incluso, los asuntos relacionados con la independencia.

Debido a las condiciones de salud de Átala, el cual influye sobre el tiempo, tenemos entonces, un tiempo escenificado en el que ella está en constante relación con otros personajes como Chactas. Este es el tiempo de la representación, el tiempo de la agonía de Átala, el tiempo que pasa con Chactas. El otro tiempo es ese que solo se rememora, aquel del recuerdo de su madre, del exterminio de su pueblo, y por supuesto, del instante en que se toma el veneno. Momentos que están estructurados al relato del drama, para mostrar una

visión amplia de este personaje. Ambos tiempos están relacionados entre sí, por recursos de la elipsis, que permite insertar estos fragmentos del tiempo para contextualizar a los lectores – espectadores, también para dar coherencia a la fábula en el modo de estos pedazos de memoria que son agregados. Esta estructura temporal en la que se integran el recuerdo, el delirio o inconsciencia del personaje, como su lucidez le dan a la obra una particularidad a la obra que impacta en su veracidad. Valga decir que, los recuerdos de la obra suponen únicamente una regresión verbal, más no en el orden de la puesta en escena, es tan solo una regresión para contextualizar al lector – espectador. En cuanto a la frecuencia, estos son *dramas singulativos*, es decir, ninguna escena, ningún diálogo para contribuir al desarrollo de la trama, nada se repite. Otro de los modos de medir el tiempo de la obra es mediante su duración, en caso es posible establecer un aproximado, a partir de la extensión de su estructura y la secuencia de la obra en escenas, y por supuesto, la fábula o representación de esta obra está marcada en unos cuantos minutos, entre escena y escena. Su dramatización está condensada en unos cuantos instantes que probablemente no alcanzaron las dos horas, entre cambio y cambio de escena, eso siendo optimista, pues la duración para este tipo de drama está entre los treinta minutos y los cuarenta y cinco.

Esta obra en ese sentido maneja dos perspectivas, el tiempo subjetivo marcado por el personaje o los delirios de Átala perspectiva interna, y la perspectiva externa que está conformada por el tiempo de la fábula, como se expone a continuación,

Atala. Será cierto?
Sacerdote, perdona..... yo delirio?
Estoy fuera de mí?... no es esto un sueño?...
¡Tan pronto se perturban mis sentidos!
Chactas, hijo de Lopez... madre mía!
Soy fiel.... No salgas de tu lecho frio:
De la corona virginal ceñida,

Para buscarte á tu sepulcro sigo.... (159).

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

Atala. Pálido el rostro, en lágrimas bañado,
 Al exhalar los últimos alientos,
 Fijándome sus ojos moribundos,
 Y estrechando su pecho con mi pecho:
 "Hija mia, me dijo, hija querida,
 "Hija obediente, escucha mis preceptos:
 "Ambas no vismos en terrible riesgo:
 "A la madre de Dios por conservarte
 "Hicie en tu nombre entónces 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 á tu madre salvar quieres,
 "El voto presa en mi presencia lugo" (178).

Así son múltiples los significados que puede tener el tiempo en esta obra, y especialmente uno, el tiempo de la memoria indígena, el pasado, que es uno de los propósitos que tiene el pensamiento criollo, el de resaltar ese mundo que simboliza el pasado glorioso del mundo prehispánico, ese pasado honorable que construye la historia rosa del continente americano.

Con respecto a la unidad de tiempo, la obra entre los cambios de escenario puede tener un tiempo de representación no mayor a una hora. Mientras que el tiempo de la historia

puede ser un poco mayor, entre los traslados de espacio y las diversas pérdidas de consciencia que tiene Átala.

El espacio dramático

Esta obra se representó por primera vez en el teatro Tacón en la Habana en 1820. Un recinto dispuesto a la usanza del teatro clásico europeo. Con la disposición de los espectadores de frente del escenario. Esa disposición del espacio de representación con el público es de integración, es decir, la escenografía de la obra es fija o constante. En lo que respecta al lugar interno de la obra es un bosque. La acción se desarrolla bajo un árbol. El plano de la obra transcurre en las tierras americanas en los territorios indígenas de los Natches, Muscogeas y seminolas, ubicadas al sureste de Norteamérica. Sin embargo, la fábula transcurre en una gruta en Luciana. Este es el lugar en que cada escena, en especial, las primeras tienen lugar, especialmente en los actos I y II. Escenas en las que los personajes entran y salen de la gruta como una forma de cambiar las escenas. El espacio de la escenificación está dispuesto de acuerdo con el teatro a la italiana.

Las escenas son acompañadas de una escenografía basada en el bosque o el mundo agreste. La primera escena empieza debajo de un árbol, por ejemplo. Y aunque está caracterizado por un espacio amplio, como lo es el bosque, la obra esta desarrollada en un espacio único caracterizado por el cuadro lleno de naturaleza, por el paisaje norteamericano. Esa va a hacer la mayor característica del espacio escenográfico, el bosque o paisaje natural norteamericano. Estos espacios se van a ver transformado o enfatizado por el uso del vocabulario de los personajes, los cuales están relacionados a los procesos aún de conquista y colonización, lo que va a enfatizar esa idea del indigenismo norteamericano. Es así como

palabras como pueblo, patria conforman o hacen parte de este espacio que se vuelve vital para la construcción de esta atmosfera. Cada uno de estos espacios nombrados (pueblo y patria) tiene el mismo significado y aluden a los lugares de arraigo de cultura, tanto de la cultura nativa como de la cultura extranjera. Los primeros lo usan el término patria y los segundos. La diferencia sería de perspectiva o cultura.

Fernández de Madrid no establece mayores diferencias con el espacio escenográfico, incluso limita a hacer mención exclusivamente de los lugares en los que se lleva a cabo sin mayores descripciones u 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. En este caso, el espacio sirve como modo para situar la situación dramática de los grupos indígenas en el continente americano. Con ello se apela a los vínculos con la identidad amerindia.

Los personajes

Átala tragedia en verso cuenta con pocos personajes: Átala, Chactas, Obrí y un grupo de indígenas. Los tres primeros hacen parte de los personajes principales, y representan la configuración distinta a la de Átala. Ella hace parte de un personaje con cierto carácter, cuyo drama está basado en un conflicto de tipo moral, seguir los preceptos que dispuso su madre sobre ella o dar rienda suelta a su corazón y cargar con el peso de la culpa por su falta. En ese sentido, este personaje puede caer en los estereotipos de los personajes femeninos de la dramaturgia clásica. En tanto es la mujer que se sacrifica por su amor y el de su amado. Si se toma en perspectiva literaria, este drama cuenta enteramente con un héroe trágico, es decir,

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 o falta de voluntad para acatar las reglas de su destino, por eso 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, este personaje toma las riendas de su propia vida y destino. Su sacrificio no es por su pueblo, sino por sí misma. No obstante, ese sacrificio que el personaje hace por sí es proyectado como una particularidad esencial de los indígenas americanos. Y con ello darle carácter de buen 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 romántica, como la Julieta de William Shakespeare. Es decir, el personaje actúa de acuerdo con los esquemas literarios. La intención del autor es aportar a la idea de la representación del criollo, cuya imagen está sustentada en los indígenas prehispánicos y ahora la construye desde una mestiza, con los mismos valores ancestrales.

Los personajes dramáticos de las obras están determinados por la condición del criollismo americano, o sea, el mestizaje y los conflictos entre colonos e indígenas. En este caso tenemos a Átala, una mestiza, cuya vida fue ofrecida al servicio de la vida religiosa, en promesa para que mejorara su salud. Este personaje está encarnado la ideología criolla como representación del mestizaje. 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 imposible por Chactas. En parte, su proceso es el resultado de un proceso de lucha constante. Además de ese dolor, en ella se encarna, como en Chactas, los abusos que los conquistadores han cometido en contra de los lugareños americanos. En el momento en el que se da el drama,

ellos también están huyendo para poner sus vidas a salvo. Es justo el tiempo del apogeo de la conquista, y el inicio de la colonia. Átala en su drama experimenta el dolor, por su amor, ante lo injusto que transcurre su vida, por ese amor que no puede corresponder. Chactas en cambio, aunque más noble, 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 o cristiano, cuyo significado es servir de contrapartida a esa idea o estigma que tiene Chactas sobre los castellanos. Él es quién le ofrece su mano y les otorga la ayuda que los otros conquistadores le han negado. Con esto se empiezan a ofrecer una visión diferente sobre la situación, que está más allá del maniqueísmo entre buenos y malos, con el fin de defender al cristianismo como discurso ideológico resultado de la cultura cristiana, como quien dice, no todo es malo en los conquistadores. Jerárquicamente es Chactas en quien recae el peso del drama, seguido de Átala y, por último, el sacerdote. Estos personajes, se mueven constantemente en la historia, a diferencia de otros personajes que se traen a colación a través del drama o la narración como la mamá de Átala y su padre al igual que los progenitores de Chactas.

En esta red de personajes tenemos personajes unidimensionales, Átala está desde el principio del drama con ciertas emociones que mantienen de principio a fin, por momentos suele ser más dramáticas que en otra, en especial, los momentos en que empieza a delirar por el veneno, que es cuando empieza a creer que está cayendo en el abismo de la muerte. Estos son los momentos de mayor fuerza de la obra, momentos de exploración de los personajes, del reconocimiento de su carácter. Lo mismo sucede con Chactas, cuya verdad depende de la verdad de Átala, que es quien le permite saber quién es, y hacía dónde se dirige. Estos personajes de Fernández Madrid encajan dentro de la categoría de personajes genéricos, con

pretensiones universales. Los lectores espectadores están ante un caso clásico de drama de amor imposible, cuya relación se ve afectada por circunstancias ajenas a sí mismo o a su voluntad, y a su destino. Estas características también suponen otra particularidad de los personajes del drama, como es su carácter idealizado, es decir, estos personajes de Fernández Madrid están lejos alejadas de las esencias indígenas y están basada en una idea simbólica de lo que esperan sean los personajes, la idealización de lo indígena, mediante la construcción de personajes mestizos.

Visión del público

La distancia entre los lectores – espectadores y el drama es amplia desde la perspectiva socio cultural, sin embargo, desde la perspectiva ideológica es muy estrecha, en especial, desde la perspectiva simbólica que intenta proponer como verdad o mundo posible, generando de ese modo ilusión de la realidad como propuesta política. La distancia temática está de igual modo vinculada a un proceso teórico y no generalizado, una propuesta de unificación basada en el criollismo y los símbolos del indígena, y su vinculación con el pensamiento colonial. 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, por ello empieza por el arte.

De esta forma, Fernández Madrid busca o se propone abrir espacios para la reflexión y sensibilización ante los temas de la representación y reivindicación de la cultura indígena. La perspectiva del personaje con relación a los lectores espectadores es fija y con relación a la perspectiva sensorial al drama *Átala* y *Chactas*, mientras que en la perspectiva afectiva con el público y su relación con la vivencia de *Átala*.

Ahora bien, se debe hacer hincapié en los temas de la obra, mucho se ha escrito sobre el tema indígena que la atraviesa y eso es justificable en tanto sus personajes son o están basados en estereotipos indígenas prehispánicos, en tiempos de colonia. No obstante, el verdadero tema de la obra está dado por el conflicto religioso en que está sumido el personaje. La obra plantea o crítica el proceso de conquista cristiana desde dos perspectivas: los colonizadores y exterminadores de la cultura y el de los evangelizadores y todo ello, mediante Átala. Ella mejor que nadie ve los dos lados de la historia. Tanto el ataque, invasión del pueblo y exterminio, como el auxilio por parte de los cristianos. Así mismo, el desarrollo del conflicto está circunscrito al carácter del personaje que progresivamente provoca la progresión de la acción. Ello la hace un drama de personaje en un drama que expone las condiciones de las angustias de los personajes.

A ellos se les reconoce como cristianos, y su discurso siempre está aludiendo a la diferencia y diversidad de cristianos, con el fin de discernir entre los mestizos y criollos. En ese mismo orden de ideas, estos discursos también están en defensa de las culturas prehispánicas y la religión católica. No obstante, ninguno de los discursos profundiza en argumentos ni siquiera dramáticos, pues lo importante, pareciera ser la exploración del carácter de Átala, y su determinación.

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

Esta es la segunda obra dramática de la década y la única publicada por Domínguez Roche. No obstante, comporta quizás la obra más importante de la década, tanto por el cuidadoso manejo estético, como por la fuerza emotiva, y por supuesto, la aceptación

unánime de los lectores – espectadores de este período. *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso* es de esas obras dramáticas más agraviadas por 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. Es más, por dicho escándalo muchos historiadores fecharon la escritura del documento en aquel año.

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: 251).

La escritura dramática y su estructura

La estructura dramática de *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso* queda explícita desde el mismo título. El fin de este recurso, además de ofrecer una visión anticipada de la estructura de la obra a los lectores – espectadores, es aumentar el interés en el conflicto dramático, a partir de una estructura más amplia y con un conflicto más dilatado, que de la acostumbrada estructura aristotélica (situación inicial, situación media y situación término). En la obra de Domínguez Roche, la estructura 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. Este acto gira en torno al tema de la muerte y el deber ser social de los compatriotas con la patria. Estos temas son sacralizados por 'la Pola'. Su actuación como personaje es motivada por el compromiso de convencer a sus compañeros para que emprendan la lucha y defensa de la patria y más importante aún, la defiendan con todas sus convicciones, para que mueran de forma honrosa como un gran soldado. Esa es la muerte que todo ciudadano debe aspirar. Es decir, no debe tenerse temor a la muerte, sino de morir de forma deshonrosa: "Cumple con tu deber" (10). La defensa de los ideales es el conflicto del drama, el cual fue revelado de entrada.

El segundo acto obedece a la *intensificación*. Está compuesto por siete escenas acerca del *deber ser social* como ciudadanos de Arcos y Arellanos. Personajes que al principio de la obra temen morir a manos de los oficiales del rey, y por ello, no desean actuar en su contra. Sin embargo, 'la Pola' los convence. En cada escena, 'la Pola' es cuestionada por Arcos, por anteponer sus ideales (deber ser) a los intereses particulares. Es decir, en este acto hay una atenuación y exploración del tema central de la obra. De hecho, Arcos recuerda que 'la Pola' rechazó su propuesta amorosa, para emprender la lucha de la patria. El tercer acto es la *culminación*. 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. En justamente en este acto que el patriotismo de los personajes principales es puesto a prueba, al ser capturados y llevados a prisión; al final, lo asumen con convicción. El acto cuarto es la *declinación*. Está compuesto por siete escenas en las empieza el desenlace del drama. El tema versa sobre la reflexión de los oficiales y delegado sobre el *deber ser*

social como ciudadanos. En otras palabras, las ideas que iniciaron a difundir los personajes principales calan en el resto de los personajes. Ellos empiezan a madurar y adquirir una conciencia patriótica propia. Es así como deciden levantarse a favor de los ciudadanos criollos capturados y en contra de los representantes del rey. En este acto, los personajes de Ayudante, delegado y Oficial intentan impedir el fusilamiento de los prisioneros y 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 conciencia plena (deber ser patriótico) de los personajes criollos al servicio del rey. Cada uno de estos cinco actos, los lectores – espectadores van siendo guiados a tomar conciencia social sobre la trascendencia de su participación en la defensa del proyecto de Estado – Nación en marcha.

Al igual que la composición interna de los actos, las escenas son irregulares en extensión. En su mayoría, la extensión depende de su tipo, si es una escena de tipo monologo será menor que una escena breve, que van entre los seis y los veintidós versos. También se ha de destacar que la obra tiene 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 tercero, 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 escenas – coros, cuyos diálogos intervienen dos o más personajes en una simetría misma que emula al coro trágico de la dramaturgia griega. Un buen ejemplo de ello es al final

de la tercera escena del primer acto, en 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” (p. 11).

Esta irregularidad ofrece dinamismo en la acción del drama, que permite mover la tensión – distensión en los lectores – espectadores. Además, el mismo dramaturgo va llevando de la mano a los lectores – espectadores de un momento álgido, al inicio de la obra, a un momento de clímax, para mantener su atención. Por lo que 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, un lector – espectador se ve enfrentado a disertaciones sobre la patria, la libertad, la justicia, el sacrificio y el despotismo ibérico hacia el pueblo y el castigo.

Otras de las características de la escritura y estructura de la obra de Domínguez Roche es el uso de las didascalias. Éste sólo cuenta con las didascalias requeridas para la presentación de los personajes y la descripción escenografías, ubicadas al inicio de la obra.

La base argumental del texto es el diálogo, en cuya dialéctica interactúan un máximo de tres personajes. Ningún otro texto del período cuenta con diálogos como los escritos por Domínguez Roche, pues cada intervención tiene claro su objetivo: convencer al lector – espectador, mediante las emociones. Domínguez Roche parece no haber malgastado una línea en ello, 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 del dramaturgo para ufanarse 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, profundidad, trascendencia histórica, carácter

y por supuesto, su carácter. 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. En ese sentido se nota un interés de Domínguez Roche, no sólo por complacer a la persona a quién está dedicada la obra (Antonio Nariño), sino un interés por ilustrar al público y satisfacer como mostrar sus conocimientos literarios. En otras palabras, se está ante la presencia del lenguaje poético. Un lenguaje lleno de metáforas y, en especial, del uso alegórico de ideas y conceptos. Él transmite su discurso de forma solemne. En esta medida, la obra de Domínguez Roche soporta su calidad de obra literaria.

Tiempo

El tiempo referencial histórico de la obra dramática 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 condensa hechos acaecidos a los días previos a su captura, sentencia y ejecución, es decir, se condensa los hechos de unos ocho días aproximadamente. En consecuencia, está fundada en las posibles circunstancias dramáticas en torno 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 dramaturgo 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 tiempo presente, y cuando trae un hecho del pasado, para representarlo, lo hace también en presente como si estuviese ocurriendo. Con tal recurso

otorga a los espectadores la carga emotiva suficiente, para despertar sus emociones o sumergirse 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 para 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. Este tiempo enfatiza en las situaciones emotivas que mueven a los personajes. A pesar de la ausencia de esas marcas, los lectores – espectadores comprueban la evolución de los hechos y la maduración de los personajes. Esto es gracias a que, en las obras neoclásica, el tiempo transcurre de forma lineal u organizado de acuerdo con esa estructura aristotélica lineal comentada en páginas atrás (*exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace*). Cada acto y escena es consecuencia del otro, es progresivo. Todos los actos están anclados a los mismos sucesos, con el fin de intensificar la ficción dramática del público – lector.

Otro de los usos del tiempo de la representación es servir de un modo dinámico o de tensión. Ante las constantes amenazas por parte del ejercito del rey, los personajes temen ser descubiertos. Ese temor lleva a hacer un uso del tiempo subjetivo o íntimo, es decir, es íntimo, pues la mayoría de las veces depende en gran medida de la situación de angustia de los personajes. Es más, se usa como detonante del drama de los personajes. Los personajes suelen usar mucha frase cargada de incertidumbre temporal o alusivo a un final infausto como: “El

momento se acerca”, “el tiempo vuela”, “Estos cortos instantes de licencia”, entre muchas otras. Oraciones cargadas de dramatismo, para señalar la fugacidad del tiempo y la inexorable cercanía hacia la muerte. El dramaturgo utiliza como estrategia para incrementar la tensión, y en especial, para pactar vínculos emotivos entre los lectores – espectadores y la representación. Es así como se le lleva a vivenciar la representación como si no fuera testigo de ella, sino participe de cada instante, de cada momento. De este modo va llevando a los lectores – espectadores a involucrarse cada vez más con el drama y su representación.

El espacio

En cuanto al espacio de la obra, su uso se limita a tres lugares específicos: la casa de “La Pola” (Actos I y II), los colegios 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 vida capitalina y del momento de crisis o estallido social de la independencia de la capital. La selección de estos pocos espacios también es propia de neoclasicismo o 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 o sustentada de otras micro fábulas.

Los tres espacios resultan ser un detonante con una carga significativa muy particular para la obra, pues en su mayoría funcionan como lugares para la opresión y el castigo. Son espacios que inhiben la conducta de los personajes que están anclados a la contención de los participantes en la lucha de la independencia de la capital. Los lugares aludidos hacen partes de esos sitios que fueron resignificados por el ejército al servicio del rey. Estos lugares alguna

vez estuvieron al servicio de las ideas de la Ilustración granadina, y de la nada, en un momento de crisis política, pasan 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 calavoso / Al héroe, y al malvado aun tiempo mismo” (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 de la obra dramática.

De igual modo, la obra carece de una descripción de los espacios, estos tan solo son mencionados como lugares de acontecimiento para los hechos. Son las acotaciones la que más contribuyen a esas características escasas de esos espacios, lo cual permite mucha creatividad y dinamismo en las puestas en escenas. Sin duda, los diálogos permiten matizar el dramatismo de esos lugares o 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 opuesto, con el reconocimiento de la tierra como una utopía o en 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 de *locus terribilis* (infierno) y *locus amoenus* (lugar feliz) respectivamente. Estos dos tópicos del renacimiento son usados como artificios para continuar con la generación de estrategias de tensión y drama.

Personajes

La Pola. Trajedia en cinco actos sacada de su verídico suceso es una obra alegórica sobre la construcción de símbolos y en este caso de símbolo de unión e integración. El propósito del drama es construir o materializar el pensamiento criollo neogranadino (consciencia criolla) y sus valores en las obras dramáticas. Los elementos puntuales del pensamiento criollo que pone en las obras son: la exaltación de los símbolos neogranadinos, los sentimientos pro-americanistas (libertad y justicia por América), y más importante aún, la defensa del compromiso social. El resultado es una alegoría a 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.

Los personajes ahora deben reflexionar sobre su función en el mundo. La obra versa sobre la edificación de un símbolo neogranadino, un mártir de la patria, en víspera de ejecución. Su condena a muerte es el motor del drama. Para llevar a cabo tal fin, el dramaturgo reemplaza el destino de los griegos, por un valor moderno como el *deber ser social* del ciudadano. Este concepto será reiterado de principio a fin de la obra dramática. Al respecto, en 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 sobre todo de morir dignamente como un soldado. Evidentemente el propósito del dramaturgo fue mostrar una faceta absolutamente determinista de este personaje. Construir un símbolo, mediante la verbalización de una serie de características trágicas de la autenticidad de cada personaje, en especial ‘la Pola’, y la denuncia de la injusticia. El lector

– espectador conoce los hechos conoce el destino del personaje. Es por esa razón que, el dramatismo se enfoca en ahondar y exaltar los aspectos desconocidos, a aquellos que pueden volverse un símbolo. 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. Es así como, el interés del dramaturgo se enfocó en exponer tanto las cualidades patrióticas de los personajes, como las dimensiones más humanas de una compatriota ejemplar, en especial de 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 dramaturgo 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 aflora todas las 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 ello 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 firme y más humana del personaje. En esas escenas el público es testigo de su padecer, y en especial de su lucha auténtica. En síntesis, Domínguez Roche escribe un personaje con entrega absoluta a su razón de ser o propósito, al punto de renunciar a vivir una vida normal y aceptar su condena a muerte con convicción y sin arrepentimiento.

El discurso dramático de ‘la Pola’ es una alegoría de la patria, 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. En ese sentido, como la caracterización más significativa del drama, su deber es difundir los valores legítimos del nuevo estado. Por tal razón, sus palabras fundadas en valores como la justicia y verdad. La defensa inexorable por tales valores le otorga el carácter trágico a la obra dramática. ‘la Pola’ sólo tiene un único objetivo; servir a la patria. Dicho propósito es la razón de vida y al tiempo que el motivo de su muerte. La razón es simple, por excelencia por definición los héroes no ven más allá de las razones impuestas por su destino; únicamente actúan en función de su verdad o 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. 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 a tras el miedo, a luchar y 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 sólo será materializada, mediante la emancipación de la Patria, alegoría que está encarnada por Policarpa Salavarrieta. La libertad 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 consciencia de cuán importante es la libertad. ‘La Pola’ tiene su trama en el sufrimiento de los próceres de la independencia. “La Pola” es uno de los tantos mártires. El personaje tiene diferentes escenas monologadas para reflexionar sobre el tema y las luchas que deben seguirse. Escenas que sirven para la introspección del personaje, en especial para llenarse de valor. Ella simboliza su la libertad, es la alegoría y materialización de la patria, para la construcción de la identidad granadina.

El dramaturgo 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 hubo una evolución en los personajes, en especial en Sabarain quien al inicio estuvo sumido en la duda constante. Será ‘la Pola’, quien intervenga para convencerlo. En ese sentido, estas escenas – coros o intervención conjunta coral de los personajes interpelar al despertar o procesos de concienciación del colectivo. Esta caracterización supone una consciencia patriótica en estado de consolidación. 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 dramaturgo hizo del personaje un mártir, construyó no sólo un símbolo, sino uno de los primeros héroes para la república.

Además de ‘la Pola’, la obra está conformada por nueve personajes, exceptuando el grupo de soldados al servicio del rey, cuyo número no está determinado. En orden de importancia son: Pola, Arellanos, Sabarain, Arcos, Diaz. Un oficial patriota al servicio de los españoles, un ayudante, leal oficial español, Delgado, teniente primero de granaderos del batallón Numancia y el colectivo de guardias y soldados. Los personajes pilares del drama son Arcos, Arellanos, Sabarain y Diaz, 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 le sea otorgado el indulto de su condena. Indulto que la historia no les otorgó, sino el público en 1826, como quedó expuesto en la cita al inicio del artículo. Ellos están en un continuo conflicto, 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'; temen constantemente morir en nombre de un ideal incierto, por esa razón, 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, donde toda insurrección era castigada con la muerte. Es un conflicto dramático que, además, permitía generar vínculos emotivos con el lector, dadas las circunstancias políticas, sociales y culturales. 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, las dudas, ante las represiones del ejército español. Son personajes que actúan de acuerdo con esas circunstancias, y a través de ella perfilan su carácter y encuentra el significado a su vida.

Visión del público

La obra de Domínguez Roche establece puntos de acercamiento o identificación emotiva con su lector – espectador; característica propia del teatro neoclásico. No deben olvidar que está basada en la vida de la primera mártir criolla o por lo menos, la más conocida. Sin duda, hay una clara intención de comunicar mediante la manipulación de las emociones, pues esta obra es 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 de dramaturgo fue instruir a su lector – espectador, y tal proceso lo lleva a cabo, mediante el aleccionamiento de sus lectores – espectadores hacia su

proceder. Ante todo, concienciarlos sobre el deber ser como ciudadanos. *La Pola. Trajedia en cinco actos sacada de su verídico suceso* está cargado 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. Ello explica por qué hubo un levantamiento de los espectadores en la representación realizada en 1826 en la Gallera vieja, en el que se pidió la indulgencia por “La Pola”. El texto dramático está escrito de tal forma, que el resultado no podía ser otro. Me atrevo a decir que, a partir de lo sucedido, la intención del dramaturgo fue puesta a prueba, pues no sólo se cumplió las expectativas que tenía, es decir, que la obra fuese aceptada por el público, sino que lo fue llevando poco a poco con las emociones de los actores al punto que se sintieron parte de la representación.

La primera verdadera pieza teatral de la república es *La Pola. Trajedia en cinco actos sacada de su verídico suceso*. 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)

El drama de F.F.R. es uno de los documentos del que muy poco conocimiento había, pues varios investigadores, lo consideraban extraviado o en pérdida absoluta. Por esa razón, el drama ha sido poco referenciado, además del agravante del misterio de las iniciales del

nombre del nombre del autor. Si bien, poco o nada se conoce sobre él, el documento es una pieza dramática clave para el período tanto en el plano político como estético, por la notoria tensión entre la desilusión amorosa de su personaje reemplazada por el compromiso patriótico, derivado de ello, la disputa entre la corriente romántica y el neoclasicismo.

La obra fue escrita en 1821 y publicada hasta 1826, como está inscrito en la portada de la obra. Por esta razón, y respetando la fecha de su escritura, aclarada por el autor se eligió la primera fecha.

La escritura dramática y su estructura

Este 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 Laura. Es el desconsuelo incesante de este hombre herido de amor. Cada palabra de este monólogo es consecuencia de ese llanto inacabable, sin una estructura aparente, más allá del flujo o exposición de emociones tormentosas, pero con claras intenciones didácticas y morales sobre las decepciones amorosas y 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 de acuerdo con los cambios de emotivos de un ser altamente sensible y también emotivamente partidario de la defensa de la república.

Atendiendo el nivel superficial del lenguaje, su ritmo y musicalidad está marcado por la prosa y la cursilería. Y utiliza el lenguaje retórico, elevado, para revestir aún más al texto de un carácter decorosamente ilustrado, pero también con el ánimo de incidir en su fin

didáctico. El asunto didáctico es introducido en el drama, para aconsejar a los compatriotas sobre el heroísmo.

(Con voz muy exforzada) Vivientes del siglo diez y nueve, hijos valerosos del suelo colombiano: un joven nacido en vuestra patria hace reproducir en vuestros días, la fama de los héroes que enseñaron a despreciar la vida aprended a seguir los ejemplos de valor, mirad la muerte como yo la mira y entonces lograreis la libertad [...] ¿Pero yo quiero dar ejemplo de heroísmo, y me olvido de mi patria? (F.F.R. 1826: 12)¹⁹

El drama se ofrece como un doble ejemplo, la experiencia de Lucio y la vida de los próceres. Ambas tienen la misma valía y deben ser tomada como modelo a seguir, con el propósito de no errar en ilusiones momentáneas y pasajeras como el amor, sino enfocarse en lo verdaderamente importante: el deber ser ciudadano. En síntesis, el texto intenta instruir sobre los asuntos de la patria y el patriotismo. Este tema sólo es tratado en algunos fragmentos o apartes específicos, no es desarrollado ampliamente, como para dar peso de drama político, como las otras obras del período.

Ese aspecto emotivo del monólogo es recalado por el modo solemne de las palabras del personaje, sobrecargados de mímica emotivas de desamor y desilusión como indican la mayoría de las didascalias. El texto está lleno de frases hechas para aprehender una retórica romántica frágil, rimbombante y sin distinción propia. Este modo solemne tan sólo es utilizado para informar al lector – espectador del dolor momentáneo en el que está sumido; ponerlo al tanto de la situación sentimental del personaje, sin trascender hacia una toma de posición sólida. Lo mismo sucede con el tema de la patria, tan sólo se menciona.

¹⁹ La escritura y la ortografía obedecen a la obra original de F.F.R. de 1826. Todas las citas provienen de esta versión.

El monologo está dispuesto en dos partes. La primera es una dedicatoria, dirigida a los conciudadanos de Colombia, a quienes considera los verdaderos compatriotas. Sin embargo, sus verdaderos destinatarios son sus conterráneos santafereños. De hecho, el mismo dramaturgo se reconoce a sí mismo como “Vuestro compatriota F.F.R.” (p.4). La verdadera función de este aparte es servir de introducción a la obra, y, además, dar a conocer los valores o filiaciones políticas del dramaturgo. También lo toma como un espacio para sincerarse con su lector – espectador, y explicar las razones para sacar a la luz (publicar – escenificar) un texto dramático considerado como “inmaduro”, lacio, impulsivo y cursi o como el mismo la llamaría, una obra muy prematura para salir a luz. En su defensa, alega una razón modesta: la persuasión de sus amigos. A los lectores ilustrados de la época, seguro el texto les debió parecer contradictorio, confuso o ambiguo, porque esta introducción es presentada al lector como una obra netamente política. Pero su dramatismo está en la congoja del personaje. La segunda parte del texto dramático es una única escena dispuesta para el desarrollo del monologo. Su mayor característica es la variación del título; pasa de “*Monologo de Lucio*” a “*Soliloquio de Lucio. Hijo de Bogota. Amante mal pagado de Laura*”. Un título mucho más acorde con la fábula que motiva el drama. Llama la atención el cambio de denominación, específicamente de la palabra “monólogo” a “soliloquio”. Sin dudas, para el dramaturgo hay una semejanza sinonímica y en ambos términos, y técnicamente es así. Sin embargo, la realidad en el significado es otra. El soliloquio tiene la virtud de un “discurso con interlocutor mudo” (Pavis, 1998: 297). Mientras bajo el título monólogo es un interlocutor que se habla así mismo (Pavis, 1998: 297), en este caso, él se habla a sí mismo como un hombre herido y como compatriota; una proyección de él mismo sobre sus lectores – espectadores. Es decir, el documento está totalmente inscrito en el título de monologo y no en el de soliloquio. Esa

disposición binaria entre dos elementos complementarios transita todo el documento y le otorga su rasgo más característico: la ambigüedad. Su dramaturgo, 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 y exteriorizados. Ninguno de los dos es desarrollado a profundidad, pues el soliloquio de Lucio es apenas una depuración de pasiones.

El texto erige su lógica dentro de los criterios esenciales de la dramaturgia clásica. Así, cuenta con una *unidad de acción* (catarsis de Lucio por el desprecio de Laura), la *unidad de lugar* (un bosque) y la *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. Es una respuesta emotiva o pasional de Lucio para dejar desprenderse del padecer causado por desamor. La segunda instancia es la concientización del estado deplorable al que ha llegado por culpa del desprecio. En este caso, es un estado más racional a su parecer, porque le lleva a encontrar la razón de su existir (deber ser), y más importante aún, el servicio a la patria (patriotismo).

Todo este aparte está basado en el señalamiento, la descripción de su congoja, y al final, toma una decisión. Es una decisión abrupta, que llega casi a modo de epifanía, es decir, sin la posibilidad de una reflexión lógica y profunda. La verdad descubierta, como la lección que 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. Es como se dijo antes el fluir de la conciencia emotiva del personaje. El monólogo lo componen once párrafos desiguales y escritos en prosa, una de las particularidades del documento, y un único cuadro. El texto carece de transiciones escenográficas dispuestos temáticamente del siguiente modo: primer párrafo: presentación de desasosiego de Lucio por el rechazo de Laura. Contextualización a los lectores – espectadores sobre las razones de su padecer y sus responsables, y más importante aún, se presenta como víctima de Laura y su pretendiente. En el segundo párrafo compara su estado de ánimo con el entorno, en especial con los elementos de la naturaleza a su alrededor. El tercer párrafo describe la cantidad de emociones que lo agobian: rechazo de Laura, la burla de su pretendiente, Lucio arremete en contra de Laura, su pretendiente: “un monstruo de barbarie, una vivora, una sierpe la más enponsoñadora y venenosa” (p. 7), suplica a los dioses levanten este castigo. También logra su primer momento de lucidez, al ser consciente de que sigue enamorado ciegamente de ella. El cuarto párrafo nuevamente compara el entorno con su malestar interior. En este párrafo alza su voz otra vez a los dioses y la culpa de su decepción amorosa. Piensa en la muerte, pero reflexiona ante lo deshonoroso de destino. En el quinto párrafo Lucio reconoce lo infeliz que es. Además, sigue culpando a los dioses de su destino. El párrafo seis empieza con una injuria, Lucio reta a los dioses del olimpo para enfurecerlos y recibir el castigo de su destrucción o su tranquilidad. Toma consciencia de la piedad de los dioses, pues pese a sus blasfemias, ellos no toman represalias. Una vez más reconoce que aún ama a Laura, mientras ella huye con su pretendiente. Es consciente que su reclamo es inútil y se siente despojado del apoyo de todos, para compartir sus penas. En el párrafo siete, Lucio alza su voz a los dioses para vituperarlos, una vez más, y afirma haber perdido el miedo a los rayos y a la

muerte que viene con ellos. Va tras la muerte con cierto temor, reconoce sus faltas a los dioses y, sobre todo, desea morir para ver si de ese modo, logra levantar un suspiro de Laura. El párrafo octavo gira en torno a la despedida de Lucio de la imagen de Laura. Otra vez Lucio arremete en contra de Laura y el sexo femenino en general, al señalar su belleza como una de gran virtud y su crueldad como su mayor desgracia. En el párrafo noveno acusa a los dioses de crueles y vengativos, y espera en la muerte el cese de su dolor. El deseo de morir, lo lleva a pensar que en su proceder es ejemplo vivo de heroísmo patriótico. Con el mismo tono impetuoso interpela a sus compatriotas para dar lecciones sobre la patria. Este es el párrafo más extenso del documento. Y su disertación va del amor – desprecio por Laura a la conciencia de su deber ser con la patria. El dolor producido por Laura es un castigo de Dioses y se pregunta si ella tendrá el valor para hacerle más daño. Abre espacio para un cuadro de ensoñación en el que Laura lo recibe en sus brazos y perdona todos sus agravios. Reconoce que sus insultos fueron producto de la locura y los celos, de la cual se ha dejado arrastrar. Sigue hablando de los celos, y como sus palabras tan sólo son expresión del éxtasis la desesperación y la emoción. Está cargado de emociones encontradas, amor – odio, ilusión – realidad. Imagina la reconciliación con Laura, pero cae en la cuenta de que eso es juego de su imaginación. Intenta levantar la compasión de ella, para ver si así obtiene su perdón, pero cae en la cuenta de que Laura está con su pretendiente. En este párrafo introduce el tema del amor a la patria y descubre que no hay afectos más importantes o sentimientos más leales y auténticos que aquellos que se le profesan a este ideal. El párrafo decimo es el segundo más largo. Lucio se reprende así mismo por sucumbir a los delirios de Laura; considera una falta grave hincarse a las emociones; a los sentimientos de una mujer, incluso más grave que rendirse al enemigo. Nuevamente entra y sale, niega y rechaza el estado romántico. Se

avergüenza de sus emociones, jura despreciar a Laura, toma consciencia de que debe despreciarla para seguir y triunfar. Al final, asume una postura victoriosa, más aún, asume su deber ser como hombre y como ciudadano. Asegura que la olvidará, la apartará de su memoria, la sigue llamando ingrata, traidora e insensible. Al final, toma su dolor como un ejemplo y consejo para los compatriotas:

...aprended hijos de mi patria á mirar con más desprecio lo que más enveleza 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 LIVERTAD Y TRIUNFAR DE LOS TIRANOS (p. 18).

La segunda característica del documento en cuanto a su organización son las 27 didascalias, presentes en la obra. En apariencia no son muchas, considerando la extensión del texto. Lo verdaderamente trascendente de ella es su función. Su labor en el texto es indicativa y acentuar el tono superferolítico, 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, son de entonaciones particulares del personaje y marcan la actitud y ritmo emotivo de la interpretación (triste, acongojado, el tono enfático y con mayor volumen, etcétera, etcétera). Cualquiera que sea el tipo, todas están dispuestas en el diálogo del personaje. Esta caracterización en sí misma otorga una percepción diferente de los elementos que parecen en el texto. El siguiente ejemplo muestra el tipo de indicaciones del texto: “*Musica, el actor se sentará, y despues de algunos instantes; cae un rayo cerca de el: pero sin alterarce se levanta y dice con serenidad*” (p. 11). No hay un tipo de acotación en particular para el texto, de hecho, es fácil afirmar que traen a colación todas las tipologías, es decir, didascalias de

entonación, gestuales, y en especial, las de tipo mímica. En su gran mayoría, los párrafos tienen acompañamiento musical.

La obra encaja en el subgénero del *monologo lírico* (Pavis, 1998: 298). Los elementos más sobresalientes de este subgénero es la reflexión sentida y sentimental de un personaje. Es el caso de Lucio, cuyas primeras palabras exponen abiertamente su quebranto. Sin duda, la obra tiene una fuerte influencia romántica, tanto en tema como en su forma. Además, toda emoción sentida o experimentada está vinculada con los tópicos, las emociones y los lugares comunes de este movimiento. El despliegue de cada uno de esos elementos es evidente. 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 monologo quiere proyectarse como una obra dramática sobre la lucidez de los asuntos trascendentes de la vida.

Tiempo

Desde la categoría de *tiempo*, el *Monologo de Lucio* es la lectura – representación de la experiencia dolorosa reciente o inmediata de un joven neogranadino. En otras palabras, el tiempo de la historia es simultáneo o concuerda con tiempo vivido por el lector – espectador. Evidentemente, esta concordancia de tiempos genera la ilusión de vivenciar la experiencia representada por el personaje, y por supuesto, es una estrategia para generar vínculos emocionales con él, en un aquí y en un ahora. La intención del dramaturgo es estrechar aún más esos vínculos afectivos, al traer a colación la razón de la congoja del personaje. Y aunque no es explícito hace cuánto ocurrió la fábula (rechazo de Laura), por la actitud anímica de éste, su desahogo desbordante, es posible pensar en hechos recientes. Para el lector –

espectador es fácil percibir cuán dolido está Lucio, por su discurso reiterativo. Inclusive es de ese modo, como les da a conocer el tiempo de la historia. Y aislarse, refugiarse en una noche tormentosa es solo 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, más no profundizan en el hecho. Ese tiempo en sí mismo es expresión de la congoja de Lucio. Es decir, 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 y la elipsis.

Ahora bien, en los últimos párrafos del texto, hay un cambio de actitud del personaje, el cual influye en una propuesta de variación del tiempo. Lucio hace promesas de reponer y olvidar para siempre a Laura. Empieza por visualizar una condición otra, a las inmediatas. Es más, lo expone 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 o a 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.

Por último, el *Monologo de Lucio* tiene única referencia históricas, además de la fecha de publicación, y está marcada por la interpelación del personaje a los jóvenes de su generación para aconsejarlos: “Vivientes del siglo diez y nueve” (p. 12). Las palabras terminan por corroborar la particularidad didáctica y moralista del documento. Su experiencia de vida debe servir de ejemplo para sus contemporáneos.

El espacio

Monologo de Lucio tiene concentrada su acción en un único espacio claramente definido y sucintamente descrito. Particularidad propia del teatro de una cultura en busca de procesos de consolidación artístico teatral, acostumbrada a los procesos de representaciones con escenarios fijos y elaborados, como improvisados, al buen modo del teatro circular. Las especificidades sobre el espacio son mínimas: “El teatro representa un bosque con algunas piedras regadas que pueden servir para sentarse” (p. 5). En esta obra también hay alusión a los espacios íntimos o subjetivos. Por las circunstancias de dolor, 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” (p. 7). El escenario no prescinda de la utilización de diversidad de objetos, sino de uno suficientes, para servir a la interpretación del personaje. 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 aun más de la materialización de su postura o *toma de posición romántica*. En otras palabras, Lucio también proyecta en el espacio parte de su sentir o considera que éste es una mimesis de su condición interior: “Es sierto que los hombres ignoran mi locura, es cierto que, entre bestias, entre arboles y piedras he mostrado mi dolor” (p. 17). Afirmaciones que mimetizan la experiencia dramática del personaje con relación al espacio. También puede profundizarse en descripciones más agudas

La naturaleza á mis ojos se presenta tranquila quando mi corazón se despedaza, quando mi espíritu ajitado debía á mi parecer, hacer estremecer las entrañas de la tierra, y quando los latimeros ayes de mi triste pecho, se lebanan y hacen resonar sus ecos hasta en los tronos del empíreo. ¿Que haré? ¿á quien me quejaré? ¿á quien dirijiré los aseatos en que prorrumpe mi despecho?

(*Musica triste.*) Marmoles que careseis de sentimientos rocas inalterables, Bestias feroces de indomables, ved á este desgrasiado, ved mi situación, reconoced mi suerte,

compadseos 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 manifestais condoleros de este triste desgasiado. Vuestra serenidad es semejante, á la que leo en mi alma quando mis miembros parece que reposan en brazos de la quietud entonces mis mejillas están cubiertas de lágrimas: y mis ojos aparecen juntos quando mi corazón está anegado en llanto, cubierto de luto abismado en el dolor y ahogado en el sentimiento (p. 6).

El bosque es el espacio exterior e interior de su vivencia. Es decir, el entorno creado por el dramaturgo 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 con significado nocivo como “cadalzo”, ciudad de Civaris, y también usa espacios con valor contrario como campos Eliseos, Olimpo, cielo, bosque, montañas, cabernas espantosa, tierra, tenebroso Baratro, Tartaro, Grecia, las puertas del habernos, o amplías intervenciones en las que cualquier espacio aludido es degradado: Por ejemplo uno de los espacios de evasión del personaje son los celos, un lugar al que describe como decir cómo los describe: (p. 14), O cuando resignifica los espacios a partir del su dolor.

...estancia de tormentos indesibles 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 llgaron á pisar mis plantas, embriagado con el licor que la feros deidad que presidia en este sitio abominable, brindo a la pocion que me ajitaba: casi en extacis que aguarda el delirio... (p. 15).

Expresiones que directa o indirectamente están vinculada con un sentido negativo. Estos lugares también establecen vínculos con un mundo imaginarios. Casi toda la obra apela a este tipo de actitud. De igual modo, hace poesía con la alusión a los espacios. En otras palabras, 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 del “espacios afectivo o emocional” que concibe el personaje vienen dados por los términos *República* y *patria*. Paradójicamente ambos aluden a un espacio en mira de materialización o un proyecto a consolidar, pues el uso de estos está seguido de intervenciones sobre las luchas o el deber ser como ciudadanos. La estrategia de yuxtaposición entre su yo interior y los espacios resaltan la inadecuación e inconformidad del personaje con su espacio. Lo habita, lo vive, pero no está a gusto en él. Cada objeto, persona lo remite a una valoración negativa de éste, y peor, a una evasión a espacios que el mismo degrada u otorga este tipo de significado.

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 la degradación de los espacios. Es en ese sentido que el texto está ante la presencia de un *locus terribilis*.

Personajes

Monologo de Lucio versa sobre los esfuerzos de un hombre por sobreponerse a una decepción amorosa. Para Lucio, Laura lo agravió y humilló al declinar su propuesta afectuosa. El rechazo lleva a sumirse en el más profundo malestar. Su monologo es una muestra desmedida de la emocionalidad delirante, y sus palabras se corresponden con esa actitud anímica. Por esa razón, el personaje va de un momento a otro del dolor y el sufrimiento a la calma y la lucidez. Un inusitado memorial de agravios en contra de Laura, la mujer que le provocó. Él se siente un esclavo de un amor dañino. El monologo está basado en la representación – exposición de sus emociones y cómo éstas son muestra de su malestar interno. El texto encaja dentro de la llamada *concepción esencialista*. Es decir, su valor

artístico – literario proviene del carácter o condición del personaje creado, con su esencia, valores y cualidades. En este caso, de la condición como héroe romántico - sentimental, una condición poco explotada hasta la publicación del documento.

Este texto dramático es forjado por un ser humano arrastrado y degradado por el dolor y las pasiones. Emociones a partir de las cuales se revela un personaje agobiado por el desprecio, el odio y la melancolía. Es un personaje muy pasional que se deja arrastrar por su condición de enamorado. De un instante a otro, suele mantener de una emoción de amor y contemplación, a una de absoluto desdén por quien motivara 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 conversación. Por ese derroche de emociones desbordadas, Lucio encaja dentro de los personajes estereotipos, pues como ya se señaló intervienen y actúa como el personaje de Goethe²⁰. 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. Es un caso evidente de romanticismo de la desilusión (Lukács), que solo se queda reflexionando sobre ello. Y al final de la obra, cuando 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 ampliamente desarrollado, y se queda solo en el planteamiento. Suele ser confusa la situación, porque desde el punto de vista social no se da la representación

²⁰ Uno de los caracteres más representativos o icónicos del romanticismo europeo. En realidad, el modo como está expuesto el tema permite relacionar la trama de este texto con la novela de carácter epistolar *Las penas del joven Werther* (1774) de Wolfgang Von Goethe, por su sensibilidad y pasional del personaje; el mismo tono íntimo de la historia. Al igual que la novela del alemán, Lucio está perdidamente enamorado de Laura, una mujer comprometida que no corresponde al amor de Lucio.

del grupo social al que pertenece el protagonista o dramaturgo, por el contrario, esta idea se queda corta, por el tratamiento que le da al tema afectivo.

Lucio encaja dentro de los personajes estereotipos. Es extremadamente melodramático. Es decir, supone que actúa y habla según el estereotipo del personaje romántico. El personaje no tiene claridad del todo del conflicto que lo aqueja, si la patria o el amor no correspondido, ello hace que no pueda ofrecer alternativas para resolverlo.

Visión del público

Ahora bien, entre una de las falencias de este drama es su visión monológica (Bajtín) de la historia. 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, que su propia versión de los hechos. Por ello ante sus ojos, ella sólo será una ingrata. Es una visión absolutamente sesgada, univoca de los acontecimientos, pues como monólogo, aunque él es el único que construye a los personajes, debió ahondar en la versión de Laura, aunque sea un poco y no quedarse en la exposición del aspecto físico o el simple hecho del rechazo, el cual no ofrece las razones de este personaje. No hay, aunque sea, un mínimo recuerdo externo, para complementar y contrarrestar esa imagen negativa que él ofrece de Laura. De hecho, 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 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 poca “la acción dramática” de la obra. Es mucha la información sobre el estado de ánimo del personaje.

Lucio involucra a su lector en ese cúmulo de emociones para conmoverlo. Su artificio son los cambios temáticos intempestivos, suscitados por rencor, y su única salida ante el tema amoroso es depositar todas sus fuerzas en el cumplimiento de su *deber ser social*; en defender la patria. Lucio ensalza a la patria, como amor ideal. La patria se convierte en ese amor anhelado, con el cual Lucio 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, en esa concepción ilustrada de entenderla como un territorio de libertad y justicia, para los conciudadanos de 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:

El valor es hijo del sufrimiento, y este sin duda es un rasgo el más grande de heroicidad. Cuantos hombres de los mas celebran las historias habrían sepultado sus nombres en la obscuridad, sino hubieran dado treguas a la tolerancia y al tiempo, cuantos campeones de rara celebridad, no habrían sido actores de la libertad de sus pueblos, sino hubieran aguardado inalterables el momento feliz y favorable de quebrantar las cadenas. Y así esta paciencia en los ataques de la suerte si no es un heroísmo lo ha producido muchas veces; suframos pues con serenidad las adverdidades del hado, doblemos humildes la servís á la fuerza del destino: la ley social me obliga a conservar un ciudadano á la Republica, mi deber la utilidad de mi patria así lo ecsije; y esta constancia en constancia en el sufrimiento podrá hacerse que quizás algun dia.... (13).

El consejo es sobre el modo en que los compatriotas deben asumir su vida para lograr la libertad: la vida hay que asumirla con sacrificios y humildad, una actitud resignada, no hay otra forma de lograr la libertad. Lucio desea servir de ejemplo para muchos compatriotas hilvanar un discurso artístico con cierto grado de coherencia y lucidez. 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. Es un ser afectado por su amor no correspondido y por

la situación del país. Está en apariencia afectado por ello. 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, sólo nos es posible afirmar que su actuar es un modo otro de asumir consciencia y defensa del proyecto de república.

Desde la intención 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 situaciones de la vida humana están conectadas con la trascendencia. Parecía querer provocar esa sensación con los criollos por la situación de la patria, pero no lograr decantarla en una idea o emoción trascendente, pues el amor a la amada, o a la devoción a una mujer, no logra concretarla.

Tardes masónicas de la aldea (1823)

Este drama es el primer diálogo de la década. La obra versa sobre la célebre disputa entre un par de campesinos sobre la fe de la república. Más importante aún, el texto corrobora la hipótesis de los disensos políticos ideológicos en torno a la fe cristiana y la masonería. La disputa se agrava cuando la publicación del patriota entra en juego. El documento también está escrito para advertir sobre los intereses religiosos del alguno de los llamados patriotas o defensores de la patria, los cuales sus propuestas, por muy ilustradas que se presenten están en contra de los ideales espirituales de la patria. En ese sentido, el documento también está tomando postura política e ideológicamente abierta por una de las facciones políticas patrióticas de Colombia. El documento define el cristianismo como religión que determina

la identidad espiritual. Uno de los preceptos identitarios de la nueva república. Sin duda se está discutiendo un problema ontológico, cuya solución se lleva al plano artístico – literario.

La obra es de carácter existencialista, centrada en la acción, en este caso, la empresa sobre la que versa la obra es impedir que Telesforo se haga Mazón. La obra inicia con la empresa de Telesforo de predicar la masonería, pero será su compadre Mauricio y su sobrina Jacinta, quienes acompañados del cura del pueblo emprendan la labor de convencerlo, es decir, hacer de Telesforo un gran patriota de la nación; ello significa, buen cristiano y por defecto, un buen ciudadano. La obra cuenta con la estructura aristotélica de inicio (primera visita), nudo (la masonería) y desenlace (convencimiento del personaje). Es dable decir que, por el tipo de género no se determina un lugar específico para la representación. Lo mismo sucede con lo que respecta al tiempo de la historia, esta se desarrolla en diez tardes no consecutivas, cuya primera se da el 1 de agosto de 1823 y la última el 28 de septiembre del mismo año. Esta composición llama la atención por muchos factores. El primero de ellos es ese carácter narrativo que lo caracteriza. El drama no se encuentra organizado en actos, escenas como los demás, sino en tardes extensas que son construidas en una sola escena. En esa actitud de las tardes que proviene el título de estos textos. La segunda característica está en las didascalías. Como cada obra tiene particularidades inherentes, es preciso un trato uno a uno de cada aparte, con el fin de resaltar sus particularidades. El encabezado de la obra en las anteriores establece su género, los personajes y el número u orden de los cuadros que se presenta, que son un total de diez, con un suplemento al final del texto. A ello le sumamos una extensa introducción en cada cuadro (tarde) de carácter narrativo, que corrobora que este tipo o subgénero del drama fue escrito para ser leído. Son pocos personajes por cuadro. A

ellos se le suma otras particularidades, como la caracterización de los diálogos de ciertos personajes: su forma de habla.

A partir de la tarde tercera, ya no hay cierre de tipo contextual o que busca retratar la idiosincrasia del pueblo. Ahora hay cierres de tipo abrupto. Se cierra la conversación y punto. Como personaje Telésforo lleva las de perder, porque es un neonato en la masonería. Para el cuarto capítulo, arrojar una hipótesis sobre la defensa de la identidad Patriótica que se está defendiendo. Lo extraño es que, aunque son personajes alfabetizados, son personajes mal hablados o con un habla muy coloquial, que en apariencia no resultan muy coherente. Están cargado el lenguaje de dichos populares. Este es uno de los textos más directos en lo que defensa política se refiere. En la tarde séptima se hace una de las mayores revelaciones, la defensa de la iglesia es en contra de la Ilustración y los ilustrados que se encuentran en la ciudad de Bogotá, ellos son los que comportan la verdadera amenaza para el pueblo. Las actividades antipatrióticas como son las acciones antirreligiosas.

A partir de la tarde tercera, ya no hay cierre de tipo contextual o que busca retratar la idiosincrasia del pueblo. Ahora hay cierres de tipo abrupto. Se cierra la conversación y punto. Las didascalias son utilizadas para marcar los movimientos de los personajes.

Sobre los personajes son cuatro: Telésforo, el compadre Mauricio, su hija Jacinta y el sacerdote. Por sus diálogos sabemos su condición de campesinos. Es nulo lo que se dice de su aspecto físico o de salud que por ser campesinos se consideran feos e iletrados. 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 seguidor de los valores apostólicos y romanos. Seguidor de los valores apostólicos y romanos. 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. Los argumentos que ofrecen Mauricio y Jacinta son muy elaborados y poco o nada tienen que ver con el discurso de un par de campesinos. Aunque posteriormente se les muestre como campesinos letrados, esta condición no obedece a sus formas de hablar. Los cuatro se convierten, por ellos en personajes principales, de carácter. Es decir, todos cuatro rompen los esquemas de su enunciación. Así mismo, por su significación, estos se encuentran dentro de la categoría de personajes reales, es decir están basados en el contexto.

En cuanto al diálogo, las obras están organizadas en dos momentos, el primero es enteramente narrativo y el segundo es dialógico. En esta forma cerrada o aristotélica la unidad de lugar es la casa de campo de Mauricio. Estos diálogos en sus didascalias no hacen o prefiguran una disposición escenográfica, sino por el contrario una contextualización espaciotemporal de los hechos. En ese sentido se detienen en un dinamismo plástico (Martín Vivaldi 2000: 346) en el que el ambiente y la acción están al servicio del mundo interno, lo material, al ser vicio de lo espiritual". Al final de cada tarde está escrita la fecha de publicación de cada tarde. Tardes masónicas de la aldea habla de la identidad espiritual, religiosa o la fe que se profesa o debe profesar la nueva república.

De igual modo, llama la atención el tratamiento estético y reflexivo sobre un tema delicado, en aquellos días, como lo fue la masonería. Sin duda, hallar este tipo de particularidades en esta tipología del género dramático, permite hacer deducciones sobre los antecedentes de la estructura del teatro épico de Bertolt Brecht (1898 - 1956). Es de suma importancia dejar en claro, que los diálogos como un subgénero o tipo del género dramático europeo, pueden ser el antecedente de la dramaturgia brechtiana, mas no la dramaturgia neogranadina.

El dramaturgo tiene varios modos de mostrar la fábula o de narrar. El primero de ellos es el modo informativo. El segundo es el modo serio en que lo lleva a cabo. Todo ello 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. El lenguaje es prosa, simple o superficial que carece de un uso excesivo de metáforas y en caso tal que haya, son de elaboración coloquial.

Los textos dramáticos de la tercera década del siglo XIX en Colombia materializan el pensamiento criollo neogranadino, a partir de la defensa de la identidad religiosa, cultural etcétera. La resolución de la obra se da con un aparente convencimiento de Telésforo sobre dejar de ser masón y volver nuevamente al cristianismo. No obstante, debe quedar en claro que este es el documento más político que hay en esta década, pues no solo por el tema de la defensa del cristianismo como base de la patria, sino particularmente, por el modo en que se encuentra escrito. Este es uno de los pocos textos que se jacta de romper el esquema de la escritura simbólica de la época, 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 la descripción del patriota, 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 intención del autor es clara, y por ello prefiere usar el anonimato. No referimos a un ilustrado no partidario 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, de contestar sus preguntas ontológicas, por eso se refiere a tema universales. Esta obra entra dentro de las categorías de

neoclasicismo. En el texto hay un interés puntual por el mensaje político, mediante esa idea de la Ilustración de fomentar la cultura política de lectores y espectadores.

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

Este es uno de esos dramas elegiacos o escritos con el fin de homenajear y exaltar a la república, a partir de sus héroes y sus luchas. En este caso, en particular es la exaltación de la conciencia patrióticos, encarnados en el nombre de sus personajes: El Patriotismo, La Justicia y la Relijión. Cada uno de ellos dialogan entre sí sobre cuál de los tres es el más importante para la república de Colombia, y en su defecto la conformación de sus valores.

Los tres personajes se ensañan en una discusión en la que salen a relucir sus egos, hasta que logran llenar a un acuerdo, acerca de esta disputa que se puede interpretar como una comparación a lo ocurrido en el congreso en Rosario en Cúcuta, cuando en medio de la soberbia de los participantes se impuso el gobierno centralista como forma de gobierno, para el país.

La obra fue escrita por el presbítero Mario del Campo Larraondo y Valencia. Escritura, dicción y ficción del drama. Esta obra cuenta con uno de los títulos más extensos usados para el teatro colombiano de aquel período. El título también es un abre bocas para el género de la obra. En este caso, le otorga su carácter histórico. El primer término que lo acompaña es “ensayo” una metáfora a 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. En términos más simples,

el primer proyecto de república que se planeó. En esta planeación surgen los desacuerdos entre los tres personajes Patriotismo, Justicia y Relijión. Una anotación sobre el nombre de este último personaje, cuyo nombre presenta dos escrituras en la obra: con /j/ y con /g/.

La escritura dramática y su estructura

Esta obra está compuesta de una escena única, compuesta por cinco intervenciones de los personajes. La escena está caracterizada por la brevedad. Inicio el discurso en el que Patriotismo se adjudica toda la responsabilidad de la nación. Nudo: cuando Religión le hace caer en cuenta a Patriotismo y Justicia que están enteramente equivocados y un cierre al reconocer el valor de la religión como el gran vector de la patria. Dado a que la acción gira en torno al diálogo de los símbolos es también un drama de personaje.

La obra encaja en las características de la dramaturgia clásica. En lo que respecta a la estructura superficial del texto, este sigue una forma cerrada o aristotélica, en tanto sigue el orden tradicional de principio (egocentrismo de los personajes). Nudo (los valores religiosos y morales como ejes fundamentales de la patria) y desenlace (la aceptación de la fe y los valores religiosos y morales como ejes fundamentales de la nación). Cada una de estas partes está estructurada en función del mensaje que desea transmitir el dramaturgo, que no es otro que la importancia de los valores de la fe, por sobre la ley de los seres humanos.

El drama de Del Campo y Larraondo tampoco cuenta con actos y escenas marcadas. La pauta de su distribución la determinan la intervención de sus tres personajes: Patriotismo, Justicia y Relijion o Religion. Cada personaje tiene cinco participaciones en el documento, excepto la Relijion, quien cuenta con una menos. Su propósito en el texto fue convencer a sus dos compañeros de su conducta errónea y ególatra, y al final, logra su cometido. Las

didascalias de los personajes se encuentran al final del documento, y su particularidad es la precisión en las indicaciones de quiénes y cómo deben ser caracterizados los personajes y el escenario: “La Relegion se adornará de sus propias insignias: alba, cingulo, estola, capa, tiara, cruz doble, y una bujía encendida”. Y agrega seguido: “El teatro podrá ser un salon adornado de colgaduras, columnas, y algunos jeroglíficos militares, y religiosos” (18).

Además del orden de presentación de los créditos de la obra, títulos, autor, año de impresión y personaje, el texto no presenta mayores novedades. Con respecto a los diálogos, cumplen el propósito de mostrar el carácter de cada uno de los personajes, puntualmente muestran el aspecto idealista y ególatra de cada uno de ellos y su toma de conciencia, hacia el problema planteado, como es los principios o valores que registran a la patria. La única didascalias o acotación general escenográfica. En ese sentido como texto guía, les permite ciertas libertades interpretativas a los actores. Eso implica entonación, mímica, movimientos escénicos, entre otros, pues nada se encuentra indicado, sólo el escenario y vestuario de los personajes. El dialogo en sí mismo marca la ficción teatral. Está escrito en “versos asonantados endecasílabos asonantados, considerados un tanto monótonos, pero elegantes y correctos para la época” (Posada, II, p. 145). Más importante aún, el diálogo marca el tono y la caracterización de los tres personajes, debido al tono solemne con el que expresan su canto. El énfasis de esta dramaturgia está puesto en la interpretación y en la caracterización de los caracteres, es decir, en un peso artístico más del decir literario, que el representativo. Así lo hace ver su carencia de acotaciones a lo largo de la obra. Incluso, la única referencia que hay son las espaciales (decorado), cuya indicación es por un decorado muy simple; y, por último, la caracterización y vestuario. En todo caso, lo dicho debe estar escrito con tal fuerza interpretativa, cada palabra, cada idea, para que los personajes tengan peso desde la sola

enunciación, desde su solo decir. Por supuesto, la disputa presentada al inicio y su respectivo consenso del final de la obra. Están dados para dar sentido y validez, al mensaje conciliador de una patria hecha, a partir de valores sólidos, como lo son los valores otorgados por Dios. El propósito entonces es generar o despertar una doble consciencia en los lectores, una inicial, que les permita reconocer los esfuerzos hechos para alcanzar la independencia, y uno final, para concienciarlos a todos sobre la nueva república y los principios sobre los que deben ser fundada. Principios ante todo de carácter moral. Como quien dice, la nueva república es una extensión o replica de España, la única diferencia es que este nuevo país está basado en una nueva administración: la de los neogranadinos.

Cuando se les presta atención a los personajes, su discurso alude a la exaltación de los valores que consideran más importantes para la república, especialmente si una república, justa, patriótica o una república religiosa. En este caso, fue una república justa y patriótica regida por los principios de la religión. Es así como la obra busca ser una lección de moral o moral cristiana, para sus lectores espectadores. Así las cosas, es fácil percibir la función caracterizadora que cumple este diálogo en el drama, o sea, el disenso inicial de la obra adquiere sentido, al entender las razones por las que fue incluido. En este caso para brindar un perfil amplio de cada uno de los valores, a partir de los cuales la patria fue fundada. Es decir, en este caso se cumple la función caracterizadora. La forma en que disenso y conceso tiene sentido, solo mediante la forma del coloquio, no a modo de pregunta respuesta, sino de debate para rebatir a los argumentos del otro. En efecto es una obra gestada en el carácter de los personajes, más que en la acción. En principio pareciera que el propósito de los tres personajes es buscar el principio fundamental en que está erigida la patria, pero a medida que avanza la obra los lectores espectadores van cayendo en la cuenta, de la disputa verbal sobre

de su acción dramática. Esas disputas suponen los sucesos más importantes de la obra. La obra sigue los principios de la estructura cerrada aristotélica, su inicio está marcado, por el planteamiento de libertad y justicia, adjudicándose el valor de la patria y su gloria, para darle a entender al lector – espectador, cuán importante son para la construcción republicana. El nudo es la primera intervención de la Relijion con su mensaje, y el desenlace el momento de la reflexión y reconciliación de la obra. La obra está construida en una sola escena, conformada por un total de cuatro intervenciones por personajes. El inicio de la historia versa sobre el patriotismo quien se adjudica el valor más alto de la patria y para ello, interpela a sus compañeras la justicia y la religión. A quien les asegura que la gran Colombia le debe su libertad.

Yo triunfo; pues por mi la gran Colombia
Su libertad disfruta, y sus derechos.
Veis la obra de mi mano: ni vosotras
Mi gloria negareis, ni mi contento.
Así pues Relijion, así Justicia,
Celebrad la grandeza de mis hechos (página # 6.).

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

Detente, ó Patriotismo, tu discurso,
No abuses tu, ni irrites mi paciencia:
Llena de admiración yo te he escuchado
El colmo de alabanzas lisonjeras,
Que tu 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 á 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 á 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 fraude, las sevicias, las violencias? (6 - 7).

El lenguaje en el que está recitada la obra es altamente alegórico, pues los personajes lo hacen con el propósito de usar nombres propios de 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, desean exaltar unos hechos significativos como hazaña de los héroes de la patria. No obstante, este uso alegórico del lenguaje literario en las obras no es excusa, para explorar las emociones o dramatismos de los personajes o como estos expresan sus emociones, verbalizadas explícitamente en el lenguaje, sino fíjense en la reacción de justicia ante la soberbia de patriotismo (cita anterior). La justicia expone su indignación en su primera intervención, pero también aclarar cuán importante ha sido su papel en la construcción de la nación, y también expone, porque este logro no es solo de uno, sino de varios. Al final de su discurso se apela a la Religión para que constante los hechos de los que ha hablado justicia. Es como se dijo anteriormente, una lucha de egos y de reconocimientos que automáticamente, los argumento de uno, involucran al otro, en detrimento, y lo obligan a participar.

La primera intervención de la religión también tiene el mismo tono de indignación, que la Justicia o con el Patriotismo por desconocer su importancia, para los hechos de la libertad de la patria; más importante aún, su indignación, es más, porque fue ella quien le

colaboró, para que alzarán sus logros. La participación de cada uno de los personajes se lleva de forma ordenada, por lo que más que una discusión, parece un alegato en defensa de tres posturas con cierto grado de diferencias, pero reconciliables entre sí. Los tres personajes están solos, exponiendo un punto de vista sobre una situación puntual más, entre los tres, se mantiene los lazos de afectos. Esta segunda participación tiene un carácter más breve, lo que le da más versatilidad en la forma del diálogo. En esta segunda intervención, además, se cambia el tono, y cada uno de los personajes empieza a reconocer en los otros, sus logros y aportes para la república, y aparte a la libertad, y la construcción de las repúblicas. Es más, la religión empieza por argumentar cuál es su valía en todo este proceso de construcción de la república. La tercera intervención es aún más breve y es la aceptación o reconciliación plena de los tres personajes, para que triunfe la patria regida por la Religión, para que sea ella quién rijan la patria. La última intervención es mucho más breve, es apenas una línea de los personajes de Justicia y Patriotismo, volando, ante el acuerdo que lograron. La única representación visible de los personajes es la enunciación de su discurso, pues en realidad toda su intervención gira en torno a la rememoración o inventario de las glorias del pasado o sucesos del presente, desde el cual también proyectan al país que tienen en la actualidad y una que otra acción que gira en torno al futuro o lo que espera sea la patria. Así, el desacuerdo de los personajes pasa a ser la acción secundaria, mientras el acuerdo parece ser la acción principal, tal cual es representada como el vuelo que levanta Patriotismo y Justicia sobre la patria para validar su valor. En este caso, es el diálogo el que vehicula a la acción dramática. La obra es indiscutiblemente política. En la obra cada personaje interpela al otro, y tratar de convencerlo a los otros del papel importante que ha desempeñado en la construcción de la patria. Las intervenciones de la obra se suceden en forma ordenada. Primero interviene

Patriotismo. Seguido Justicia y finalmente Religion. La primera intervención es la más extensa, y está basada en la ceguera de Patriotismo y Justicia ante las victorias obtenidas, a las que ha llevado la construcción de la patria. Es una intervención caracterizada por los sentimientos de rabia y furia, como se explica al final del documento, por la intervención ibérica. 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. En tales intervenciones, por supuesto, gira en torno a la gran disculpa de los personajes a sus compañeros. En especial a Religion. Las tres últimas intervenciones son muy breves, y están basadas en alentar a la Religion como personaje fundamental en la construcción de patria. La idea está encaminada a colocar a Dios como vector de la república. Esto es una alegoría sobre los principios morales de la patria. La idea es colocar a Dios por encima de cualquier principio humano, es decir, sin importar el tipo de política de gobierno por el que se opte. Ello lo constata la frase: LAUS DEO (GLORIA A DIOS), con que cierra el texto.

Religión es la más madura de los tres personajes. Es ella la que los lleva a recuperar la cordura y la razón. Este texto de Del Campo Larraondo y Valencia coincide con las características expuestas sobre el pensamiento criollo cuando cae en la defensa a ultranza de la patria o República de Colombia, como lo indica el personaje de la Justicia, en el siguiente aparte del texto:

Y estando aquí mi trono sostenido
Yo le juro á Colombia mi defensa,
Yo la asito, 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, p. 9).

El Tiempo dramático

Podría pensarse que, aunque los personajes se mueven dentro del tiempo posterior inmediato a la declaración de la construcción de la república. No hay una fecha explícita, sin embargo, por algunas referencias se entiende que el dramaturgo alude a una proximidad muy cercana a 1820, cuando se dio la discusión sobre el gobierno de Colombia. Tiempo en el que también Bolívar impuso el centralismo como forma de gobierno en la república. La secuencia temporal está caracterizada por secuencias distintas, más dada al resumen, pues cada uno de los personajes retoma brevemente el argumento de la acusación hecha por el otro, para dar continuidad a su discurso dramático. La obra no hace pausas, sino es pura continuidad verbal, sin 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, están inventando esas grandes glorias. Entonces, más que un ir y volver de memoria, es un enumerar de acciones, para reconocer a cada uno, lo que debe ser reconocido.

Esta es una historia breve, en el que el tiempo es apenas unos instantes. Es decir, la fábula y la representación coinciden en tanto, se está representando es una conversación, una discusión entre tres personajes, sobre un tema muy puntual. Los valores de la patria y su importancia. El único significado que podría tener el tiempo es su corta relación o duración. Por el contrario, la unidad de tiempo de la obra seguramente no superaría los 30 minutos del espectáculo, y toda la situación gira en torno a la conversación de los tres personajes.

El espacio dramático

De acuerdo con las acotaciones escenográficas, la obra fue escrita para hacer un uso tradicional o clásico del espacio o escena abierta por un lado a la sala. El espacio de la fábula es un espacio simbólico, al gran estilo de los palacios de la época clásica griega, por aquellos de las columnas. El lugar, aunque no está determinado, parece ser una especie de panteón. Ello da la opción que la representación se lleve a cabo en un teatro, como 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 obra versa sobre los valores de la identidad de la república, y sobre esos temas está dispuesto el entorno, sobre un espacio simbólico, en este caso representado por sí misma, una patria, como se afirmó que alude al esplendor de la cultura clásica griega, y, sobre todo, está en sintonía con ese espacio dramático como la representación de las emociones, que es en sí mismo, la dramatización de un territorio que solo está imaginado o que solo es perfilado por el nombre. En ese orden, la representación es apenas una representación de esas ideas. De acuerdo con la cita anterior, el espacio, su estructura es única, no varía y alude así a esa clasificación aristotélica de la unidad de lugar. Llama la atención, además del decorado, los lugares que los personajes logran mencionar, en cuyo inventario está aludiendo a lugares de la cultura griega y también de la granadina. Ese mismo juego es el que entra en relación con otras obras del periodo.

Los personajes

En las obras del período fue muy comunes el uso de personajes alegóricos de la cultura criolla granadina. Por la acción dramática en la que gira el texto como es la disputa en tres facciones que puede asemejarse con las disputas en el congreso de Cúcuta, y a las situaciones de desavenencia del gobierno de la república. No hay una clara relación sobre quién es Bolívar y quien puede encarnar a Santander, si justicia o Patriotismo, lo cierto es que los tres en sí mismo, encarnan la esencia de ese difícil momento de la política en el país. Así, estos personajes tienen una estructura diferente, pues dejan en claro cuán disimiles y a su vez, complementario 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.

Cabe destacar que, en esta obra se les rinde tributo a aquellos personajes de la vida política como Bolívar y Santander, también otros personajes religiosos. Este homenaje, su sola mención, le da ese carácter real que los pone en la categoría de personajes ausentes. Así mismo, estos personajes tienen caracteres complejos, que trascienden al simple simbolismo en el que están enmarcados estos valores. Cada uno de ellos está guardando o mantienen un grado de relación con el valor que representan y al mismo tiempo, muestran otra dimensión no visualizada en las lecciones de moral como el orgullo. En este caso, la obra, realiza una propuesta llamativa en su elenco. Ese orgullo es común a los tres personajes. Orgullo que por momentos adquiere serios matices soberbios como en la primera intervención del personaje de Patriotismo. Esa 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 diferenciales que le otorga el dramaturgo. Por ejemplo, el grado de orgullo que maneja el

personaje de Religión es menos o está en un menor grado, que el manejado por el Patriotismo, que es cien por ciento emociones o el de Justicia, quién intenta ser más comedida en el manejo de las emociones, pero sin dudas, debe defender y exaltar los señalamientos hechos por Patriotismo. Y ellos es justamente, lo que hace complejo a los personajes, su grado de presentar su emocionalidad o emotividad con que defienden los hechos.

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

La intención del autor 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 del ser humano. El asunto no es tan simple en tanto la obra propone un debate cerrado sobre el tema y cada personaje es poco lo que puede ofrecer como argumento a favor o en contra de este asunto. En ese sentido puede considerarse como un tema universal de los seres humanos, pues lo que está en discusión es un tema de identidad a nivel cultural lo que significa ser y ser parte de una nueva patria.

De los personajes de la obra tan solo hay una instrucción de cómo deben lucir o ser representados. Los caracteres es lo verdaderamente importante de la obra, los valores que cada uno de ellos constituye y el valor moral que tienen para la construcción de la identidad cultural que se busca construir.

Sin embargo, todos los discursos del personaje van encaminado hacia el mismo punto a esta construcción identitaria. Lo más importante de este discurso es que cada personaje se construye así mismo, a partir de lo que dice sobre sí, cada uno establece una defensa de sí mismo. La visión que ofrece un solo mensaje: Dios es el principio fundamental de la Patria. Por supuesto esto nos da muchas luces de lo que es el dramaturgo. Estamos ante la presencia de un creyente. Como un presbítero, el dramaturgo está haciendo una defensa a ultranza de sus principios y valores. Los personajes principales son Religión, Justicia y Patriotismo. Sin embargo, por su grado de complejidad se puede decir que, los tres son personajes tipos, simples o chatos, pues son personajes convencionales extraídos de la literatura. Son personajes arquetipos, cuyo origen es la visión colectiva. Son personajes pretenciosos. Religión es la más madura de los tres personajes. Es ella la que los lleva a recuperar la cordura y la razón.

El documento se erige en la idea de la egolatría de tres poderes incapaces de ponerse de acuerdo sobre la patria. Cada uno de los personajes presenta su punto de vista, en el que arguye las razones en 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 Justicia alega equilibrio y prudencia en las buenas acciones. Por último, Religión les recuerda el espíritu que llevó a ambos a convertirse en lo que son. El sentido pedagógico del texto está en que los tres lleguen

a un reconocimiento del trabajo mancomunado que han realizado. Cada uno de ellos es interventor del otro. Relijion ha intervenido ante el Ser Omnipotente para que su compañera Justicia haya sido escuchada, es su mediadora.

Visión del público

Los lectores espectadores pueden experimentar dos sensaciones de entrada, la primera, que es la esperada, es la de una obra política, no solo por el escenario que es la primera visión que tienen ante sus ojos con sus jeroglíficos, y posteriormente, por la intervención del personaje del Patriotismo, muy acorde con el título de la obra. El segundo lugar estar observando a una obra religiosa ante el discurso contundente y de carácter integrador del personaje de Religión, lo cual genera una cercanía temática con la obra, y por supuesto, una distancia interpretativa.

En este caso, el dramaturgo está jugándose por el conocimiento de los lectores – espectadores por el tema de la patria, y desde ahí por el juego ideológico que desean 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 el factor religioso en los temas políticos con el fin de no acaparar o desviar las discusiones o asuntos netamente políticos o gubernamentales. Los lectores – espectadores más que sentirse adoctrinados por el catecismo, lo asumen como una lección sobre moral.

Ensayo de un drama colombiano, relativo a la transformación política del estado, en 1810 (1825). Aunque es un texto dramático enmarcado en una situación anterior, como fue el punto de quiebre de la subyugación colonial al imperio español, el documento alude a las situaciones contextuales acaecidas en 1825 sobre las diferencias entre las facciones políticas

al interior de *La Gran Colombia*. La historia del drama evidencia como entre los partidarios de Simón Bolívar, de inclinación a un gobierno centralista, y los partidarios de Antonio Nariño, de inclinación a un gobierno federal, como el de los Estados Unidos, había un total y absurdo desacuerdo.

El propósito de la obra es alentar sobre el verdadero objetivo del proyecto de nación o patria, en este caso, la unión del pueblo. Por lo que históricamente se ha de deducir y posteriormente constatar que en realidad si hubo muchos conflictos políticos en la conformación de la Gran Colombia, para el año en que se escribió este documento. La obra al parecer no se inclina por ninguna filiación política, solo por la moral cristiana, como buen presbítero.

El parnaso transferido (1826)

Esta obra de Vargas Tejada es un homenaje a los padres fundadores de la Patria granadina, y en especial, una reivindicación al continente americano. La obra dramática apela al proyecto de república. Es de principio a fin una especie de alabanza para estos dos próceres de la independencia. La obra, como todas las de Vargas Tejada, tiene un carácter alegórico, y, sobre todo, a los poetas y a los próceres. Ellos son los que han hecho el ejercicio de construir una memoria y exaltar los valores de la patria. Esta obra fue encontrada en 1914, por el poeta y dramaturgo Adolfo León Gómez. En cuyo prólogo expone su hipótesis sobre la muerte del autor. Una versión que, por supuesto, se aleja de la comúnmente difundida en la mayoría de las biografías y páginas web sobre el autor.

Esta pieza es de carácter alegórico, concebida con seguridad antes de 1826, elogia a Bolívar y Santander como a los autores de la gesta emancipadora, y aunque no oculta sus simpatías por el Hombre de las Leyes, aún no asume una actitud de censura y rechazo en contra del Libertador, como el que adoptaría más tarde, en especial desde la ruptura de relaciones entre los dos grandes hombres, por discrepancias en torno al proyecto de Constitución boliviana, la disolución de la Convención de Ocaña y la proclamación de la dictadura de Bolívar, que según Vargas Tejada y sus correligionarios, iba en contra los ideales libertarios que habían caracterizado la Independencia” (Reyes Posada, 2000, 84).

El parnaso es el asilo de las musas. Recinto poético, el lugar en donde se les celebra los triunfos a héroes, próceres y poetas. Para el caso del drama, hay una transferencia de lugar, de Europa a la nueva república de Colombia.

Escritura, dicción y ficción del drama

Este es en esencia una obra dramática muy escueta. El texto adolece en ese sentido de una nota, anotación original del autor y dedicatorias. La sencillez caracteriza a la obra de principio a fin, pues el texto maneja las acotaciones de forma muy mesurada, y por su escasez, con un total de nueve acotaciones en total. La primera acotación alude a la presentación de los personajes de la obra, la segunda a la descripción escenográfica y distribución del escenario; la tercera y la cuarta son la indicación de modo de actuar o interpretar el verso (cantando, repitiendo en coro, etcétera). Es de esa manera como el dramaturgo involucra al lector – espectador en la virtualidad de la obra dramática. Ellos son llevados a entrar en este juego de representación, mediante dicha entonación. En la línea cantada de la representación, en toda la puesta en escena en sí misma. 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 a su visualización anticipada, desde la lectura misma. Un asunto que se ve reforzado con los

diálogos del texto. Esta obra versa sobre las musas inspiradoras del Parnaso griego, por tal razón, el uso del lenguaje empleado está basado en un registro culto y muy alto. El drama tiene rima consonante en versos intercalados, lo que da cierta cadencia a la interpretación que hacen los actores. Incluso, algunos de los personajes caen en las formas literarias de la expresión. Son musas y el modo de expresarse es netamente simbólico y alegórico, con el propósito de encarnar o representar cabalmente el lenguaje literario. En ese sentido, el lector – espectador puede estar siendo abocados a un léxico, totalmente culto y lírico. No obstante, es accesible al público, pues el interés sigue siendo el proceso de formación de estos, como también la concientización sobre la patria; en pocas palabras la formación sobre los asuntos políticos sobre la república y sus padres fundadores. A su vez, este lenguaje tiene su punto de contraste con la inserción de versos irónicos y con tintes jocosos, que ayudan a distensionar los momentos serios del drama.

La función más importante que cumple el diálogo en esta obra es la función caracterizadora. Los personajes son conocidos o se da a conocer su carácter y actitudes dramáticas, sus preocupaciones en general. Sobre estos diálogos, es más lo que el espectador conoce sobre el carácter de cada uno de los personajes, en sí mismos, que en una acción dramática que solo gira alrededor de un único hecho, como lo es el cambio del sitio del Parnaso de Grecia a Colombia.

La forma del diálogo en esta obra es el coloquio, aunque en estas interlocuciones está implícita u oculta expresiones o intervenciones de soliloquios, características propias del teatro clásico, y que dan la impresión de una cierta actitud trágica, que en estos diálogos solo se expresan en forma, más no en su contenido. Es decir, el dramaturgo decide llevar a cabo o desplegar el drama, más que una tragedia.

La unidad de acción del documento gira en torno a búsqueda o institucionalización de un nuevo Parnaso o lugar de inspiración para las musas. Esta es una situación que está por encima de los personajes. Es ese solo hecho sobre el que gira la historia. Asegura la unidad de acción. Su fábula, inicialmente, recuerda a la obra de Manuel mariano del Campo Larraondo y Valencia sobre un grupo de personajes confrontando sus egos. No obstante, después da un giro en la historia y acaba con esta confrontación y surge la verdadera temática encaminada hacia el decaimiento del Parnaso europeo y traslado e institucionalización de un nuevo Parnaso, en Colombia.

La obra está compuesta por siete escenas consecuentes entre sí. Cada una inicia con los personajes que participan en ella. Calíope se encuentra acongojada, porque el Hado de la crueldad se empeña en borrar los objetos que la inspiran a cantar (hombres y sus hazañas) y su clarín sonoro, ya no tiene a quien admirar. Todo ello, porque este siglo no es como los anteriores, llenos de gloria y esplendor, para activar sus campos. Este es una época contaminada por el Hado de la crueldad, una época de crisis, por la libertad amenazada, ante la situación, Euterpe intenta convencerla de que cante, aunque no sea de grandes figuras, pues la mitad o más de la mitad de la forma es inventada.

En lo que respecta a la acción dramática de la obra, ésta 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 los dioses de la poesía. Ante la amenaza, ella decide refugiarse en un mejor lugar, en la república de Colombia, la cual se convierte en el nuevo Parnaso, en el lugar de los nuevos héroes de inspiración de las musas. Esta acción dramática se encuentra

distensionada por los sucesos como la desmotivación de las musas a falta de próceres que inspiren cantos, a partir de grandes hazañas. Este es el suceso inicial de inspiración del texto. En cuanto a la jerarquía, la acción dramática principal sería la toma del Parnaso por parte de Marte; esta es la acción que desencadena las decisiones de cambiar de lugar. La siguiente acción dramática determinante es la visita del Genio de la libertad, quién termina de convencer sobre el cambio o traslado a otras latitudes, esta visita, aunque determinante es consecuencia de la primera.

En esta obra presenta diferentes grados de representación, empezando por los diferentes anuncios hechos por los personajes, los cuales se convierten 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, los próceres de la independencia y en particular al Genio de la libertad y sus hazañas, son varios los episodios que se traen a colación en la obra.

La obra está erigida sobre una serie de sucesos como la decepción o desesperanza de Calíope, la confrontación entre Calíope y Marte, o Apolo y el Genio de la Libertad. Sólo una gran acción dramática como es el traslado de las musas a un nuevo Parnaso, y la llegada del Genio de la libertad al Parnaso griego, para llevarse a las musas a un Parnaso Nuevo, lo cual explica el uso de diálogos que brindan información sobre el carácter de los personajes. El texto está determinado por la forma cerrada o dramática, por sus características y más importante aún entra dentro de la categoría del drama de personaje. Y también a traer a colación los elementos propios del neoclasicismo.

En cuanto al tema de cada escena, en la primera inicia con un suceso sobre la crisis del Parnaso. Esta se hace manifiesta, mediante la inconformidad de Calíope, la musa de la

poesía heroica, cuya inspiración se ve afectada ante la falta de inspiración, a lo que ella reconoce como perturbación del Hado Cruel y la pérdida de su clarín sagrado. Todo ello es consecuencia de un siglo en crisis o carentes de grandes figuras héroes que ennoblezcan el siglo con sus hazañas. Aunque, Euterpe intenta convencer a la musa de la poesía heroica que le cante a cualquiera, sea o no una figura insigne de Grecia, cuyo nombre sea medianamente conocido o que invente sus glorias, ella se niega, pues considera cumplir a cabalidad con su fin, lo cual demuestra que es un personaje ético. También esa primera escena se caracteriza la desmesura y la jocosidad de los diálogos, pese a la seriedad de la representación de los personajes. También se habla sobre el Parnaso, y su significado simbólico para las musas, tanto para la inspiración, celebración, y, en especial, como lugar del resguardo y respeto, para los poetas.

La segunda escena versa sobre el anuncio que hace Talía, musa de la comedia, sobre el peligro, por el que atraviesa el Parnaso. Esta segunda escena es más breve que la anterior. Ella anuncia la llegada de Marte, Dios de la guerra y el peligro que implica su llegada para el Parnaso, pues su fin es invadirlo como lo ha hecho con las otras tierras:

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 obscura vivienda,
abandona su monte querido;
más con pena le vuelve a mirar. (Vase).
(Reyes Posada, 2000: 91 – 92)²¹.

Además, ella sugiere emprender la fuga, para no ser esclavizadas. La tercera escena participa Calíope y Euterpe otra vez. Es también una escena muy breve en torno a la decisión de Calíope de permanecer en el Parnaso, mientras 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, y surge la gran pregunta “¿Mas, dónde encontraremos otro nuevo Parnaso donde nuestras canciones entonemos?” (93). En la cuarta escena entra Marte, el Dios de la guerra. En esta hay una confrontación entre Calíope y el dios de la guerra. Él las insta a huir, lo que genera una reacción de rechazo, de Calíope que le señala de perturbar e irrespetar el lugar de las deidades. Ellas no le demuestran miedo, por el contrario, refuta todos sus argumentos, ante tal acusación. 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 en un alegato sobre héroes y heroísmo que dista de la idea del conquistador, y el vencedor en la justa de las batallas, para enfocarse en otro tipo de heroísmos como asumir el exilio (nudo). El encarcelamiento de Atilio y el valor que tuvo Catón al suicidarse. Todas estas acciones encaminadas a defender la patria. Este último ejemplo será la primera vez que use la obra como intertexto. Marte cierra la escena asegurando que esta no es una pérdida, pues encontrará otro lugar en donde florecerá el nuevo parnaso, en el Nuevo Mundo, pues el viejo

²¹ Reyes Posada, Carlos José (2000). *Teatro colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia. De aquí en adelante todas las citas de esta obra procederán de esta edición e irán escritas entre paréntesis, al cuerpo del texto.

mundo el Parnaso ya cayó. En la escena quinta participa Apolo, Euterpe y Calíope. Es la escena más extensa de la obra. En esta presentación cada uno de los personajes cuenta con unas indicaciones sobre el modo como debe ser caracterizado o personificado. Esta vez el dramaturgo 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, el país escogido por joven, como la canción de su alegre coro. 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: 99).

Los elogios son también para sus 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, más importante aún, se expone la importancia que tiene el Genio de la libertad para el país. Es una escena breve entre Talía, Calíope, Euterpe y Apolo, donde solo éste último y Talía toman la palabra. En la séptima escena entra el Genio de la libertad, es la tercera escena más extensa y versa sobre la función que cumple el Genio de la libertad en el Parnaso. Él deja en claro su papel en el nuevo Parnaso, quienes son sus fuentes de inspiración. Se hace un homenaje a Colombia y a sus próceres. Las musas arreglan sus desacuerdos y alzan sus cantos hacia el nuevo Parnaso al que se trasladan.

El documento se encuentra ordenado por la presentación de los personajes y siete escenas. En la presentación, además de introducir los personajes que hacen parte de la obra, definiéndolos en su esencia poética misma, también se les caracteriza físicamente, incluso, se les describe como deben estar caracterizados por las vestiduras que deben portar. 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 evaluar los paradigmas, la cultura clásica y su ideal de las musas.

En lo referente a las escenas de la obra, la primera escena versa sobre el estado de ánimo de Calíope por la decadencia del Parnaso. Esta escena sucede entre Calíope y Euterpe. Calíope no solo añora tiempos mejores, sino también situar sus cantos en cada uno de los seres y festines en los que eran cantados. Los versos sobre la triste actitud de Calíope ante la vanidad en la que ha caído el Parnaso, ante la falta de los grandes héroes del pasado, los inspiraban sus cantos. Ella se caracteriza por sus cantos heroicos y ante la nueva situación del Parnaso, ya no lo puede hacer.

La escena II versa sobre el aviso de la toma de Marte del Parnaso, lo que materialmente significa la ruina o caída de este lugar. En esta escena, participa además Talía, quien hace el anuncio de la llegada del dios de la guerra, y la decisión de una huida, ante la inminente toma del Parnaso. El personaje añora desde la edad de Oro (Grecia antigua) hasta los objetos líricos (motivos de inspiración) como son los héroes de la cultura clásica griega. Además de ellos, el valor de la libertad, y más que a la libertad a “lo inmortal”. Característica que es el verdadero motivo de inspiración. Por ello, sus cantos solo lo inspiran unos pocos hombres como “Bruto”, “Catón”, “Scévola”, “Horacio” y “Leónidas”, hombres, cuyas hazañas heroicas le permitieron alcanzar la libertad. La gran mansión del Parnaso está en

crisis ante la gran derrota o contención de acciones liberadoras como la de Napoleón y la consecución de los gobiernos monárquicos europeos, los cuales fueron respaldados por la llamada *Santa Alianza*²². Ante estos hechos que degradaban a Europa, a sus ideas liberales o revolucionarias, mantiene en un total descontento a Calíope. Este tiempo es considerado por ella, como un tiempo vil e impío en el que cualquier ser humano es proclive a ser ensalzado por sus acciones tan innobles como la destrucción revolucionaria y la propia libertad. Por esa razón, toma la determinación de cantar exclusivamente a “lo inmortal”.

En el parnaso transferido, más que en cualquier otra obra, Vargas Tejada hace historia europea, para justificar el traslado del parnaso a Colombia. En la segunda escena expone brevemente la tiranía de Marte que se extiende desde el Imperio romano hasta el Imperio Bizantino y Otomano. Como símbolo de esa villanía se menciona la caída de Grecia ante el Imperio romano, del cual se deriva el Imperio Bizancio. A Marte se le describe como una especie de exterminador de la cultura y la razón por la que las musas deben huir de la que ha sido su casa por tanto tiempo. Esta escena es encabezada por Talía, quien hace el anuncio de la llegada de Marte. Talía huye con pena (La huida de Talía). La escena III (Negación o resistencia de Calíope a dejar el Parnaso) también ven con cierta tristeza, como se va marchitando el Pindo Sagrado o árbol simbólico del parnaso. La escena se da entre Calíope y Euterpe. Escena IV. Se da entre Marte, Calíope y Euterpe. El dios de la guerra hace presencia ante las ninfas del parnaso. Aquí se constata que el tema del parnaso es el declive del mundo antiguo. Aunque estén tres personajes solo son dos quienes interactúan en el diálogo: Marte y Calíope. Esta escena se desarrolla en un contrapunto sobre los actos heroicos

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.

que inspiran los grandes cantos de las musas. Para Marte estos deben ser sanguinarios, para Calíope, deben ser acciones nobles, sean o no de lucha. En esta disputa, Marte decide retirarse. Escena V, la escena se da entre Apolo, Euterpe y Calíope. Apolo elige a Colombia como el lugar donde se erigirá el nuevo parnaso. (Marte anuncia que en el nuevo mundo pueden construir su parnaso). En esta escena se indaga sobre Colombia y sus héroes, y en especial las hazañas por la cual han sido proclamados héroes. La escena termina con un canto a Colombia y sus próceres. Escena VI. La escena se da entre Apolo y las Ninfas. El genio de la libertad llega al parnaso hasta donde se están resguardando las musas. Su visita es anunciada por Talía. Sin embargo, a Apolo se preocupa; duda si su llegada deja desprovista a Colombia de Libertad y, sobre todo, la deja expuesta a ser nuevamente esclava. Un interrogante que en la siguiente escena será resuelto.

La escena VII trata sobre la entrada en escena de El genio de la libertad o la llegada al parnaso. El genio de la libertad es juzgado por Apolo por abandonar a Colombia. No obstante, él explica las razones de su presencia en el Parnaso, y al tiempo que expone o explica quiénes son sus representantes en la América. Apolo insta a las Musas de ir a Colombia, y más importante aún, se exponen las razones del arte o los verdaderos temas que deben inspirar al arte. El mensaje es que Colombia debe ser movida por otros intereses, como la libertad. El documento finaliza con los cantos de las musas. Un canto que por supuesto está destinado a los próceres de Colombia: Bolívar y Santander. Por todas las referencias históricas de Luis Vargas Tejedas, puede deducirse que su obra estaba hecha para un público ilustrado. Solo ellos podían hacer interpretaciones de ese mundo.

La obra sigue la estructura aristotélica, atéctonica o dramaturgia clásica: forma cerrada o abierta. Esta es la obra de Luis Vargas Tejada, que tiene una estructura superficial

más acorde a la dramaturgia clásica, no sólo por la disposición de la fábula en partes como inicio, nudo y desenlace, sino también, porque mantiene de forma evidente las tres unidades, acción, lugar y tiempo. La obra cuenta con una estructura cerrada al modo aristotélico desde el principio (Escena I), el nudo (escena II, III y la IV) y el desenlace la escena final. Cada una de las escenas son en realidad momentos para dar a conocer a los personajes y en especial, el mensaje que desea transmitir el dramaturgo. Sobre la escritura del drama Reyes posada considera que este drama es,

...una verdadera curiosidad, que da cuenta de la influencia francesa que se proyectaba por aquellos días sobre los gustos e ideas de los jóvenes republicanos, que vivían la aurora de la libertad, en medio de dramáticas tensiones y dificultades. La imagen del mundo clásico, en especial en lo que se relaciona con la evocación del paso de la Roma Republicana a la Roma Imperial, fue un incentivo tanto como un telón de fondo de la actividad política como de la creación literaria. Hay que recordar que la influencia neoclásica se proyectó sobre otras obras y autores, como fue el caso de *Átala tragedia en verso* y *Guatimoc*, de José Fernández Madrid... (Reyes Posadas, 2000: 84).

El Tiempo dramático

La correspondencia que debe haber entre el tiempo de la representación y el tiempo del drama es mínimo. La obra versa sobre el tiempo de los poetas en el Parnaso, y cómo este tiempo es apenas un buen recuerdo en la memoria de los poetas y sus musas. Este tiempo trata sobre la Grecia clásica que, aunque en principio se opone al tiempo de la representación, es decir, al tiempo de los lectores – espectadores. Sin embargo, como los personajes deciden partir a Colombia, dicha acción representa un puente entre los dos tiempos, es decir, el tiempo clásico y tiempo de la representación al que asisten los lectores – espectadores. La Grecia clásica es pasado perdido y vetusto, su único valor lo tiene en la memoria de quienes lo vivieron y ahora lo recuerdan. En ese sentido, hay una distancia de un primer tiempo o tiempo

pasado basado en el recuerdo o tiempo ausente; un tiempo de celebración, de cantos gloriosos, basado en la exaltación de héroes. Esa añoranza por el pasado es a la larga una expresión del romanticismo o de la expresión romántica. La obra está construida, a partir de una serie de escenas temporales o secuenciales de desarrollo continuo, unidas entre sí por un corte en la acción dramática, es decir, por el recurso de la suspensión. Cada escena queda en suspenso hasta la siguiente.

Además de ello, en el tiempo diegético del drama están condensados varios siglos de la cultura clásica griega. Por ejemplo, desde las diferentes batallas y héroes de distinto periodos de formación del Estado griego hasta su decaimiento, sin contar 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 cumplía o desempeñó durante aquellos años. Es un homenaje a la herencia tanto griega como americana o su consecución a 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 ello, el lector – espectador, no siente que está única y exclusivamente en un tiempo literario, sino también vivenciando una transición de lo mítico hacia su presente.

A los lectores – espectadores les resulta fácil seguir la secuencia a la transición, pues las escenas se encuentran cronológica o 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 dramaturgo 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 dramaturgos y poetas colombianos.

La unidad de tiempo indica que todas las acciones suceden en un instante, que el tiempo no transcurre más allá de una hora o menos de representación. Es más, son pocas las acciones evocadas. Los personajes de la historia empiezan rememorando una mejor época. Se pasa de un estado reflexivo de los personajes a un estado de acción y de huida.

El espacio

El espacio de la comunicación de esta obra está dispuesta a las usanzas del teatro clásico, es más, el escenario en sí mismo es fijo, sencillo como muy pocas indicaciones, según se dispuso en las didascalias espaciales. La escena representa un lugar ameno en las faldas del Parnaso: “La escena representa un lugar ameno en las faldas del Parnaso, plantado de laureles y regado por la Fuente Castalia” (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 las implicaciones dramáticas que en ella se corresponden, como lo son la victoria en la lucha de 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, etcétera. La obra sigue los preceptos de la unidad de 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 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, 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 temas y héroes de inspiración para crear poemas heroicos o elegiacos para la época y la construcción de un patrimonio del cual enorgullecerse. Esta crisis del Parnaso se acrecienta con la invasión del Dios de la guerra, quien considera que el Parnaso tiene un valor simbólico, pero quiere dar otro significado, por eso les dice 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 de hazañas heroicas por ganar la independencia.

En ese sentido, aunque haya un trasladado de espacio, el significado de Parnaso se mantiene como el lugar simbólico para la creación. En términos sencillos, hay suficientes elementos de valor social político, cultural y artístico para que la Patria adquiriera un carácter de Estado Republicano.

Los personajes

El reparto de personaje de la obra está basado en las musas míticas del Parnaso griego, más una más propia de Colombia a la que ha llamado 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, cada una de ellas estructurada, a partir de los diálogos. Cada persona, la personalidad, es comunicada en los diálogos específicamente en

los del primer acto. Calíope se presenta como la mejor de todas las creadoras poéticas por los temas sobre los que canta, temas heroicos y figuras o personajes heroicos. Su ética no le permite inventar o falsificar los temas sobre los que canta, como se lo sugiere Euterpe, cuando ella pierde la inspiración. 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 que Marte va a invadir el lugar. Sabe que de alguna forma la Grecia clásica ya dejó de ser la que era, por lo que es preferible quedarse a huir en un futuro incierto. Euterpe es la diosa del canto y de la música, siempre está con una actitud festiva, e incluso, como aquella que levanta el ánimo a sus hermanas. Calíope es quien más está preocupada por el destino del Parnaso ante la llegada de Marte. Ella también asume la vocería del resto de las musas del Parnaso. Por su temple o fortaleza que canta. En principio esta podría ser considerada la verdadera voz lúcida del Parnaso. Caso contrario sucede con Euterpe y Talía, cuyo carácter está supeditado a Calíope. Euterpe muestra además su necesidad o dependencia hacia Calíope. Tan solo aconseja, le ofrece apoyo moral y anímico, y, sobre todo, mientras en el caso de Talía es reducida o menoscabada por la misma Calíope, como comediante. Las demás figuras que aparecen, como, por ejemplo, el Genio de la libertad tiene un carácter análogo al de Calíope, también canta sobre acciones heroicas y, más importante aún, las inspira. Lo más sobresaliente de estas caracterizaciones expuestas en las didascalias es la ausencia de rasgos criollos de los personajes, y si la preminencia de caracteres europeos, tanto en apariencia física como en sus vestimentas. Con lo cual se corrobora el pensamiento criollo, debido a ese doble proceso de asumir los símbolos colombianos, o indígenas, pero en el fondo hay una fuerte inclinación por una representación europea. Estos personajes cumplen una doble función, la primera de

ellas es el personaje dramaturgo, representado por Apolo y el Genio de la libertad. Ambos son la voz del dramaturgo homenajando o celebrando la independencia e institucionalización de la república. La otra función que cumple es la de la representación del universo mítico que funda la dramaturgia. Esto sitúa además a los personajes en la categoría de personajes idealizados.

El decaimiento del parnaso es lo que entristece a Calíope, por tal motivo debe buscar nuevas fuentes de inspiración. Este personaje en especial se niega a reinventarse, 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. O 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 este 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 da un vuelco en el tema. Al final, el personaje es capaz de visualizar las bondades del traslado que 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 de la situación de desesperación por la que atraviesa el personaje. La transferencia no es sólo de lugar, sino también de paradigma: ya Europa no constituye el centro cultural del mundo. Se refiere a América, como tierra de la esperanza y, sobre todo, del paradigma ilustrado. El diálogo de los personajes gira en torno a las reflexiones sobre el cambio y la renovación o reinicio de una nueva forma honrosa de la patria, el país o el Estado nación para todos. Para lo cual, los personajes se inspiran elevando cantos en honor a la formación de la república y el país. Es la exaltación de los

próceres y sus respectivos sucesos épicos. Todo ello, para hacer entender cómo Colombia es en esencia el nuevo Parnaso o lo puede llegar a ser. En esa medida, todos los personajes están encaminados a cumplir ese mensaje.

Visión del público

En la relación dramática entre el dramaturgo y de esta obra 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, la libertad, para que queden en las emociones y afectos de los lectores espectadores, en su conciencia, como un recuerdo permanente de las acciones heroicas de los próceres y sus figuras más destacadas. En ese sentido no se trata únicamente de la literatura universal, sino de reinventarla y valorar los procesos sociales, culturales y artísticos que se dan en el nuevo territorio, para genera un sentimiento patriótico. Es reivindicar lo criollo por encima de lo europeo. Ese es el mensaje que se intenta comunicar a los lectores – espectadores. Es en esa medida que se busca construir una perspectiva afectiva e ideológica con el lector – espectador. Desde ese ejercicio sensible desde el cual se estrechan los puentes entre las diferentes partes del drama. Esta obra es un homenaje a los próceres de la independencia: Bolívar y Santander²³, y especialmente, al logro obtenido: la República de Colombia. El recién instaurado país se convierte en el nuevo refugio para las musas del Olimpo: el nuevo Parnaso.

El Parnaso fue transferido o se transfirió a las nuevas repúblicas de la libertad, en la que las musas van a retomar su ejercicio creativo, con temas dignos como los que Calíope,

²³ Si bien, para el final de la década estos dos personajes se distancian por sus diferencias políticas. Para el momento en que fue escrita esta obra, el dramaturgo estaba de acuerdo con las políticas de ambos próceres.

espera volver a entonar sus cantos, ahora a Bolívar y Santander, como próceres de la nueva república.

Sugamuxi. Tragedia en cinco actos (1826)

La fábula de esta obra 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 sus hombres en 1537. Así la obra dramática intenta ser parte de un testimonio cultural que dé cuenta del mundo indígena arrasado por los conquistadores. El drama fue rescatado también por José Joaquín Ortiz, y es hasta la fecha, la única versión que se conserva. Según cuentan los historiadores, este hecho marca el fin de la época prehispánica en el Nuevo Reino de Granada.

La escritura dramática y su estructura

Una reimpresión que en esencia no se permite mayores propuestas o distinciones a nivel del paratexto, incluso cae en el convencionalismo de la presentación del drama, mediante su título, la presentación de los personajes al inicio de la obra dramática, también su indicación sobre el espacio, que de paso se convierte en una dedicación personal o tiene esa doble función en esta obra. Este tipo de formalidades y presentación da la impresión de ser una obra pensada y construida bajo las normas de total coherencia.

Esta edición presenta muy pocas didascalias en los dos primeros actos, que es una de las características del dramaturgo, como pudo anotarse en la obra anterior. Estas acotaciones son en su mayoría gestuales y de movimiento. También se presenta alguna de ambientación musical, a partir de la cual se aumenta el dramatismo del texto. Ahora bien, el escaso uso de

este recurso en los primeros actos lleva a pensar en un énfasis dramático, desde el texto literario que es el fuerte del dramaturgo. El deseo era recalcar las particularidades del decir, del nexo dramático afectivo de la palabra, más que en la representación. Esta será la constante de Vargas Tejada como dramaturgo, de ahí se justifica el tipo de acotaciones que hace y la razón por la cual recurre a este tipo y no a otro. En ese sentido, el diálogo ocupa una vez más un lugar preponderante en sus creaciones, en especial, en esta. El lector – espectador encontrará una marcada presencia del neoclasicismo, especialmente en el decir o modo de expresarse de los personajes de la obra. En este caso, como el nombre de la obra lo indica hay una clara alusión a los grupos indígenas prehispánicos y, más aún aquellos que habitaron el territorio de Nueva Granada, en el altiplano cundiboyacense. No obstante, 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 la imagen idealizada de dicha construcción. Las características de este 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 al formalismo o 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 decir, que Vargas Tejada una vez más apuesta por la construcción o el aporte de los personajes como figuras emblemáticas del drama y a atar el tema de la república que por la propia fábula. Una constante para la poética del período. En este sentido, hay una acomodación del estilo a otras opciones del movimiento. Hay que aclarar que, mientras la forma varía, el manejo del contenido del drama se mantiene. En ese sentido, el diálogo de estos personajes está dentro de un uso coloquial del lenguaje muy alto, y más importante aún, formas muy logradas literariamente, que apuntan a esa función

instructora del teatro, como fue pensado desde el neoclasicismo. Los lectores – espectadores experimentaron una cercanía o invocación a 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 conflicto de los personajes. No obstante, su función es la de seguir afianzando en la idea del indígena como un ser digno, para la representación de la república. Por ello, el mayor énfasis va a recaer en el tema del amor entre los jóvenes y la defensa del templo del sol, ante la llegada de los conquistadores. Pese a ello, el dramaturgo intenta que su ficción dramática no se vea representada completamente como producto de la imaginación o de una reproducción hipotética y, por ello, trae a colación algunos conflictos internos entre el propio grupo indígena. Con ello envía un mensaje contundente a los lectores – espectadores. La construcción de esta acción dramática es mostrar la *hybris* del héroe trágico en Sugamuxi, cuyo propósito en la vida fue hacerse sacerdote supremo del templo del sol, lo cual será a su vez, su perdición.

Los actos están organizados del siguiente modo: acto I, tres escenas; en el acto II, siete escenas; acto III, catorce escenas; acto IV, cinco escenas y acto V, seis escenas. Los cinco actos corresponden a la exposición: tema de las obras. Intensificación: la aparición de Atalmin y Corima, y al incumplimiento de las normas rituales de la cultura muisca por el amor de los jóvenes. Declinación o intercambio de lugar de los enamorados, para cuidarse mutuamente y más importante aún, demostrar cuán grande es el amor a la patria versus el amor a su amante. Y, por último, desenlace o la avanzada y derrota del pueblo muisca, al faltar a sus rituales, para culminar con la muerte de los personajes. Con esta forma y temática, Luis Vargas Tejada reitera su predilección por el tema trágico, pero en esta ocasión en particular por aquellos que intenta emular a la tragedia griega, pues el documento no solo

está sustentado dentro del esquema cerrado de la tragedia con su unidad de acción, lugar y tiempo, sino también tiene algunos elementos como el canto coral, y más importante aún, es la emulación de estructura trágica de la obra con su héroe trágico, en este caso Sugamuxi, Atalmin y Corima, quienes intentan oponerse al cumplimiento del rito de sacrificio muisca antes de ir a la guerra. Cada uno por separado. Sin embargo, como si el oráculo lo hubiese dispuesto, no se les permite juntar a padre e hijo. E igual a los amantes. El conflicto de la obra es motivado por el orgullo (hybris) de Sugamuxi, cuyo objetivo por alcanzar el mayor rango entre los sacerdotes muisca, lo ciega al punto de abandonar a su esposa e hijo. Este es el proceso que desencadena las situaciones dramáticas de la obra. En este caso, la muerte de la mayoría de los personajes. En ese sentido, las únicas situaciones dramáticas de carácter ausente o aludidas son la de Teleuta, madre de Atalmin, y la historia de amor entre Atalmin y Corima. La obra está dada en esa situación dramática y desde ahí se proyecta hacia los cinco actos y se adentra en procesos cada vez más trágicos, al punto de llegar a la mayor meta del esquema griego, como fue la sanación lograda por Sugamuxi, después de la desolación por la pérdida de su hijo. Ese es un drama de carácter trágico de tipo esencialista, pues lo que está ofreciendo Vargas Tejada a sus lectores – espectadores son caracteres conflictuados entre “el deber ser” y las pasiones de los personajes. Al final, el desviarse del deber ser o intentar salirse del camino, es lo que provoca la tragedia. Los personajes llevan el mayor peso de esta historia. Son sus motivaciones y su compromiso a la patria los que más se destaca de sus caracteres.

En esta obra también hay una predilección por la estructura dramática inglesa y francesa. Esta elección ha sido acomodada a la propuesta dramática – artística de los dramaturgos neogranadinos. Allende a esto, esta fue indiscutiblemente una elección política

en rechazo a la influencia literaria española. Es en última instancia una opción por los modelos franceses e ingleses y por su ideología de cambio social y cultural, cuyos procesos socio culturales marcaron los cambios políticos en el Europa. No obstante, de la literatura de la península tomarían en cambio, la corriente literaria que les permitiría determinar las obras dramáticas de este período la corriente literaria del *teatro político*. Esta corroboró sin duda la postura antiespañola de la época. Son diferentes los elementos que sostienen la postura política de los dramaturgos colombianos. La obra sigue los parámetros de la estructura aristotélica o cerrada, con su unidad de acción, una sola, como ya se mencionó, la defensa del templo del sol; unidad de lugar, el templo del sol en Sogamoso; y la unidad de tiempo, en agosto de 1537.

El Tiempo dramático

Como buena tragedia o drama trágico clásico debe estar presente una remisión al pasado que contiene una verdad escénica que determina el carácter de los personajes y la acción dramática del drama. En este caso son los tiempos enunciados o tiempo ausente que determina dos historias de Sugamuxi y sus voluntades de ser gran sacerdote muisca. Un tiempo que como se dijo está siendo narrado.

Desde esta categoría se busca reconstruir el período de la invasión y asalto de los conquistadores al territorio prehispánico de la Nueva Granada, en especial, al 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 dista mucho del relato histórico. La acción dramática, en cuanto tiempo, se basa en la caída del impero muisca, ocurrida en el año de 1537, un año antes de la fundación de Bogotá. En este caso sería el fin

del período prehispánico. Algunas referencias como “los invasores que se hacen llamar españoles”, la destrucción y esclavización del pueblo así lo demuestran. 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. Posterior a ese punto, la obra se vuelve lineal o sigue un desarrollo lineal. Pese a ello, el lector – espectador está ante la presencia de una estructura ordenada, pero separada y unida en mitad de la historia, lo que permite al lector – espectador seguir la secuencia.

La distancia entre el tiempo de la lectura – representación y el tiempo del espectador o la historia representada permite abrir un espacio hacia otros modos de acercarse a un tiempo del que poco o nada tiene conocimiento. Es un tiempo idealizado o Vargas Tejada logra idealizar una época de un modo distinto al que realmente fue de ahí que temporalmente se dé en el drama una configuración de múltiples tiempos entre el recuerdo, la historia y el tiempo dramático. Vargas Tejada escribe sin duda un drama histórico al estilo americano, es decir, sin muchos referentes reales se instala en la mimetización de un imaginario cultural, él asume un estado de civilización de esta cultura, que no tiene claridad que haya ocurrido del modo en que lo dramatiza. Es en ese sentido un tiempo imaginario. Este hecho tiene mucho significado para el período, 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 construcción. Es más, se evita caer en clichés sobre todo en aquellos que siguen señalándolos como verdades absolutas, la imagen positiva de la cultura indígena y Vargas Tejada los humaniza. Los nombres de los personajes caen en el cliché.

El espacio dramático

El drama está dispuesto a modo de la representación clásica italiana, es decir, el lector – espectador tiene acceso al drama, solo desde la parte frontal, nada más. Por otra parte, en esta interacción, para no confundir a su lector – espectador, la obra se caracteriza por la predilección del espacio fijo; todo ocurre al interior del templo del sol, aunque en diferentes ambientes del lugar, en las afueras, en alguna sala, en el altar, 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 dramaturgo establece un distanciamiento, entre diferentes planos. En este caso no se está involucrando o no están 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 del Sogamoso. Sin embargo, Vargas Tejada apela a una proximidad con la ascendencia con la cultura muisca y sus tierras, como un modo de unificar a 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 en los diálogos, son ellos quienes dicen en donde están situados y hacia dónde van. Este ha sido por años uno de esos lugares de la literatura colombiana y del patrimonio nacional, nombrado en exceso, pero poco estudiado y poco analizada sus obras, en especial, desde una perspectiva artístico teatral.

Los personajes

El reparto de esta obra está construido de forma binaria. Está la generación de adultos que de paso hacen parte de los líderes, como son Sugamuxi y Tundama, uno sacerdote y otro guerrero, quien comanda las tropas. A ellos le siguen en ese orden o 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 Orande y Tenaure. Sobresalen también en este elenco los personajes colectivos como soldados, sacerdotes, sacerdotisas y el pueblo. Estos colectivos también realzan el sentido trágico del drama. Es más, permite estructurar ese sentido trágico del texto, según lo plantea Goldmann (1968). Ese carácter de no consenso de distanciamiento o no unidad que va a consolidar el sentido trágico. Es más, en las obras aparecen dos personajes absolutamente ausentes, la mamá de Atalmin, quien de algún modo es el obstáculo para que Sugamuxi no alcance el máximo grado del sacerdocio y el más importante de estos personajes ausentes, es el colectivo de Dioses al que siempre se hace alusión cuando se habla de asuntos de la invasión. Esto resalta esta idea de estar en un distanciamiento o incomunicación con los dioses del cielo. Solo estos caracteres colectivos son fijos, o no presentan variaciones, mientras los personajes esenciales se presentan como personajes variables. En ellos hay una evolución o madurez o demuestran más de una fase a lo largo del drama. Vemos así, personajes con un alto cambio o grado de humanidad, pues se debaten entre hacer el bien o dejarse llevar por sus pasiones (amor un ideal, etcétera).

Sugamuxi quiere ser líder, Atalmin y Corima desean unirse, todos de vez en cuando se ven obligados a sacrificar algo, lo que los lleva a cuestionarse. Todos se ven expuestos en diferentes facetas. Por ello esta es una de las obras en las que los personajes cumplen diferentes funciones o 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 por aquello de 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 estilos de personajes los que otorgan el grado de coherencia a la obra dramática.

Es así como, la obra versa sobre un doble sacrificio. El primero es Atalmin y Corima son enamorados furtivos, mantienen un amor en secreto. Este es un amor imposible, 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 de padre invaden a Tundama, quien es constantemente interpelado por Sugamuxi, por su falta de cordura en esta difícil situación. Es Tundama ahora que le dice a Sugamuxi que toma la decisión más conveniente para el pueblo. A Corima, el amor la convierte en un ser lúcido como ocurrió con su padre y Sugamuxi (p. 195). Sugamuxi se une a Tenaurea como guerrero, despojándose de su corona de sacerdote supremo. Y es que la propuesta de esta obra está encaminada a la construcción de imaginarios sociales, culturales, por ello estos dramas están más vinculados con los imaginarios del pensamiento criollo. En el fondo, antes que las disputas políticas entre sí, está el sentimiento mutuo por el rechazo al imperio español y a todo soberano. El teatro político adquiere los elementos temáticos y

estructurales para revestir esta poética de un carácter patriótico o nacional, desde la que se defienden los intereses de la república.

Visión del público

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 dramaturgos, cuyo propósito fue generar una simbología de la época prehispánica y 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 dramaturgo. Para muchos de ellos resultaba desconocido o absolutamente distante el período prehispánico. Sin embargo, parece ser el propósito de Vargas Tejada tan solo hacer un cálculo o ubicación histórico contextual desde lo humano, mas no del levantamiento histórico del hecho. Los lectores – espectadores están recibiendo una lección de moral, mas no de historia. Esto hace que haya o 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 hacer 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 perspectivas sensorial, Vargas Tejada intenta calar en las emociones de los lectores espectadores, mediante la situación dramática, el conflicto de los personajes (relaciones imposibles entre padres e hijos, entre amantes, y por supuesto, entre líderes), para conmover a los lectores espectadores, y 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 o cercanía afectiva con el tema político, que es común en Vargas Tejada, es una cercanía desde la que se intenta materializar o reforzar esta idea e ideal de república que está en marcha. La obra hace constante hincapié en esa construcción sobre todo en la idea de que ese concepto de Patria está por encima de cualquier objetivo personal o individual, la patria tiene un valor similar al de Dios. Con este mensaje que algunos apartes de la obra son discutidos por ciertos personajes (cuestionados) se funda la obra *Sugamuxi*. De algún modo, el personaje central como todos los personajes son castigados por superponer sus deseos personales por encima del bien común o bien de la patria. Sobre ese precepto se establece una cercanía afectiva. 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. Sin duda hay una dicotomía, pues para la época y sus crisis no había una difusión amplia de la idea de patria, por lo menos no como lo disponen en 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 utica (1826)

Este monólogo está inspirada en la representación del discurso de Marco Porcio Catón (95 a.C. – 46 a.C.), mejor conocido como Catón de Utica o Catón el joven, en contra de Cayo Julio César como gobernador de Roma. El discurso fue pronunciado en la rostra en el año 62 a.C. y su postura abiertamente detractora al gobernador y a la forma de gobierno del triunvirato lo llevó a ser perseguido, encarcelado y mucho tiempo después lo precipitaría al suicidio, por el triunfo de Julio César. 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 poner en evidencia al político y, a su vez, concienciar al pueblo sobre sus verdaderas intenciones. En términos generales, éste podría ser considerado una anti – loa, pues buscaba exponer al escarnio público la conducta de una persona ilustre y un suceso adverso.

Como dato importante, es dable agregar un dato importante sobre la fábula está inspirada en la primera parte de la ópera homónima de Metastasio (1698 – 1782) *Catone in Utica* (1728). Obra 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 de Utica* es “El mejor romance endecasílabo de los muchos que en esa época se escribieron” (A. Gómez Restrepo, Hist., III, p. 288). Y esto se debe al modo en que Vargas Tejada asume su drama. En esta obra, la acción dramática es de carácter existencialista, este personaje se considera a sí mismo un Catón de la situación política que lo insatisface. Es obvio que en este tema Vargas Tejada hace un llamado al neoclasicismo, por aquello de traer a colación el mundo clásico.

La escritura dramática y su estructura

Catón en Utica entra en la categoría de monólogo lírico, de acuerdo con la clasificación propuesta por Pavis (1998: 298), en su diccionario sobre el teatro. Aunque por su forma de interpelar al público, este drama es en realidad un soliloquio. Tal categoría se

debe a 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 otras, epítetos usados para señalar la doblez del carácter del personaje. Mientras que usará diferentes expresiones para referirse a las acciones del César: “un hombre solo usurpa el fruto de tantos sacrificios i victorias”, con falsa virtud al orbe engaña / i crímenes ocultos eslabona”, “esplendor falaz i pasajero”. Y también los usará para caracterizar al pueblo romano como: Pueblo vil, ilusos, débiles romanos, para acentuar el carácter sumiso de estos.

Sin embargo, el verdadero lirismo de la obra recae en el uso de la alegoría como figura de pensamiento. En este recurso literario está el peso del significado, como de la belleza del monologo, pues el dramaturgo parte de una situación de su presente, para vincularla con un hecho histórico. En principio para hacer arte, y finalmente, para tratar un tema delicado con respecto al gobierno de la república recién institucionalizada. En este caso, el tema del monologo es tan solo una excusa para indagar y denunciar sobre las situaciones políticas de aquellos primeros años de la república, un modo de tratar el tema de una forma indirecta, en principio para enseñar – aprender sobre la Historia, en especial, la del período antiguo, que sigue siendo la base de la comprensión de los fenómenos socioculturales de los períodos posteriores. Y después para usarla como crítica de sus gobernantes. En otras palabras, la denuncia de Catón es un modo de transponer la situación de la patria granadina y su situación política administrativa. Es una forma vedada de interpretar una situación histórica, que sirve para entender una situación propia, y al tiempo, entender para saber cómo proceder. Roma

es una metáfora sobre la república que, en ella está representada Colombia y en el hombre del Cesar la figura del déspota. En esa figura del déspota hay una equivalencia con Bolívar. Al que llama tirano, déspota y compara con el Cesar que traicionó a Roma. Mientras que la patria se le compara con “Roma” y “Utica”. Él está en contra del *estatus quo* y busca un cambio o manifestación en contra de Julio César, lo cual supone una intención de convencer y al mismo tiempo de formar a su lector – espectador sobre el padre de la república.

Así mismo, el tono del monologo tiene carácter elegiaco, un carácter de queja y lamento. Esto en parte, debido al tema sobre la usurpación de la república en manos de un tirano, lo cual causa indefectiblemente una pena muy honda en el personaje. También, tal particularidad elegiaca está acentuada por la estrategia discursiva del soliloquio, en este caso la alocución. El personaje de Catón tiene claridad de quienes son sus interlocutores. Él sabe que su discurso está dirigido a los senadores del capitolio romano. Por esa razón, sus palabras tienen un tono taxativo, y a su vez que su discurso sea tan directo, incisivo y sentido. A él le duele ser testigo del despotismo de Julio Cesar, del desacuerdo de los romanos. Por ese motivo los somete al escarnio público, por eso recrimina su proceder. Pero no es tan fácil, pues en su voz hay un tono de congoja, pese a lo enérgico de los términos empleados.

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 a tomar conciencia de las circunstancias de la situación del gobernante con respecto a Roma,

a vengar la patria. Todo el soliloquio está permeado por la exposición y la argumentación. Particularidad esta que fortalece la veracidad del discurso político dramático de la obra, y, además, refuerzan el propósito de la intención comunicativa del dramaturgo, la cual está basada en el uso de la provocación y la demagogia como estrategia discursiva.

En lo referente a la estructura, el soliloquio consta de ocho estrofas monorrimas y carece de didascalias o cualquier instrucción dramática. El desarrollo temático de la obra está organizado del siguiente modo. La primera estrofa consta de veintidós versos, y gira en torno a una denuncia al Cesar por déspota y ambicioso, y por destruir las victorias de Roma. En ella se describe la forma en que el tirano usurpó la patria, se dice que lo hizo fingiendo una contribución y trabajando a su favor. La segunda estrofa tiene treinta y seis versos, y versa sobre la caída en deshonra de la patria. El comportamiento sumiso, doblegado y de servidumbre ante el Cesar que esclaviza, a un dictador y termina con la exhortación a aquellas que aún conservan un poco de ese ideal libertador, para mantenerse en Pie de Lucha. Su eje temático es la denuncia contra de los vicios de la patria (los romanos), quien ensalza y defiende a Julio César, quien los agravia y esclaviza. Catón expresa su congoja por ese pueblo sumiso, sin principios. Más importante aún, está reuniendo seguidores para su causa de la venganza de la patria. Su indignación crece, pues son muy pocos los senadores quienes conocen las verdaderas intenciones de Julio César, y para no sentirse sólo, aspira calar en el espíritu valeroso que hizo famoso a los romanos. La tercera estrofa consta de veintiocho versos y en ella se exponen los sentimientos de impotencia de Catón, quien continúa exhortando a la conciencia bravía de los romanos y abandonen el yugo del Cesar. En la tercera estrofa sigue la misma línea de exhortar al pueblo para que se una a la lucha de defender la patria. Sin embargo, revela la condición anímica y de fuerza en la que se

encuentra en estos momentos de lucha. Está agotado, por eso busca fortalecerse en el apoyo del pueblo al que hace el llamado. Hace alusión a un pueblo africano fuerte al que toma de ejemplo (Yuba), y posiblemente se refiera a San Basilio de Palenque. Es una lección sobre patriotismo, cuando apela al esfuerzo de compatriotas como Yuba. Por ello pide que tengan valor y no sucumban ante las falsas intenciones del Cesar dictador. Igualmente, Catón expone las acciones emprendidas en defensa de la Patria, como el auxilio de los dioses africanos, y sigue reprochando el modo de actuar del pueblo romano y su actitud permisiva ante Julio César. Exhorta por una vez más al pueblo a combatir, a volver a la lucha, para contener la fuerza del déspota. Catón también admite que está solo en esta lucha, pues siente haber sido abandonado hasta por su espada, la cual está rota. La cuarta estrofa consta de veintiocho versos, y señala nuevamente al pueblo romano de su subyugación, por no sospechar de las buenas intenciones de Julio César. Él devela como detrás de aquellas acciones de bondad estuvo oculto su despotismo. Es más, considera a las victorias del gobernador, como triunfos mal habidos, y como tales, el pueblo los puede someter. La quinta estrofa tiene veintidós versos. En ella advierte nuevamente de las dobles intenciones del Cesar al que el pueblo adora, le llama monarca, le abraza como su padre o los dos rostros, doble moral del dictador que es alabado por el pueblo, pero que en el fondo es un monarca que autoproclamado, una víbora en el fondo. Ante todo, le sorprende la admiración que el pueblo le profesa:

Pero qué escucho ¡Innumerables voces,
Vivas a César dictador entonan
Mezclando con sus ecos vergonzosos,
Aplausos a la paz i la concordia,
Ah César impostor! La paz proclamas (24).

Además del uso del lenguaje irónico, Catón hace hincapié sobre el doble actuar del tirano, quien proclama la paz, pero insta a la desunión del pueblo y la discordia, lo considera una víbora del doble proceder, el cual actúa de como un rey sin título. Y sobre todo que engaña al pueblo, quien está ciego y no logara ver sus verdaderas intenciones.

La sexta estrofa tiene dieciocho versos. En la sexta estrofa denomina a la patria como Utica, y de la muerte de Yuba, que suponemos que es su rey. Utica está arruinada, el alma de Catón desfallece por los infortunios en especial, por los vituperios de los triunfos del dictador. En esta estrofa Catón precipita un nefasto final para Utica, Roma, la Patria, pues el pueblo recibe con los brazos abierto al dictador. Ante esta situación de beneplácito con el dictador Catón siente desfallecer al mismo tiempo que la patria Roma. Se siente agobiado por el agravio del César. No soporta que el siga insultando a Roma con sus acciones. La séptima estrofa tiene veinticuatro versos, y trata de la esperanza de saber que no es el único en esta lucha en contra del tirano, y que su sentencia está trazada y próxima, declarándose vengador de Roma. Catón en una actitud más esperanzadora, aspira a que su lucha por desenmascarar al Cesar continua gracias a sus seguidores. Él sabe que va a morir y su muerte no será en vano, pues sus seguidores darán continuidad a su empresa, además, también aspira a que el pueblo agote su sufrimiento para asumir la bravura y valentía de un Junio Bruto. En la octava y última estrofa está conformada por catorce versos. Su tema es la desesperanza de Catón ante su muerte eminente por las denuncias hechas. Él se siente huérfano, sin patria, y con un futuro en deshonra. Su tristeza es aún mayor cuando se ve sin seguidores o vengadores para su causa. Sin embargo, sabe que morirá libre y autoproclamándose como vengador de Roma.

El Tiempo dramático

Desde la categoría del tiempo, *Catón en Utica* es la representación de uno de los momentos decisivos en las disputas política entre Catón y Julio César: el discurso pronunciado en la rostra en el año 62 a.C. Ese momento recrudesció las relaciones al interior del senado romano, al punto de dejar al descubierto el carácter determinado e incorrupto de Catón para hacer valer las leyes de la república y aplicarlas en los propios gobernantes. Y aunque la escenificación del soliloquio de Catón focaliza en el instante mismo de su intervención ante el senado. Catón evalúa y condena la conducta o acciones del gobernante romano. No a las desavenencias políticas pasadas. En ese sentido, el tiempo de la fábula emula o intenta por lo menos ajustarse a las posibilidades de la escenificación. El soliloquio consta de ciento noventa y dos (192) versos, por esa razón es posible pensar en una mimetización del tiempo o un intento del dramaturgo de emular la duración del discurso con la representación. Es así como, el tiempo de la dramatización y el tiempo de la fábula configuran un solo su tiempo, a partir de un suceso del pasado. Recurre a lo acontecido en el siglo I a.C., y lo toma como para apelar a una conciencia del presente. Sin embargo, el lector – espectador recibe los hechos como si estuviera contando los hechos en el instante, un recuento de los agravios hechos por Julio Cesar, como si fuese una noticia reciente. Por lo que la sensación que, obtiene es la de una conversación en medio de una plaza pública, en la que el lector – espectador es tan sólo otro concurrente al enterarse de lo que un voceador interesado le está contando. 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 del discurso: la conducta de Julio César, la conducta del pueblo, representada

por los senadores romanos y, por último, y más importante, la visión de Catón sobre los hechos.

Es así como el tiempo de la representación, ese que no condensa al pasado, por el contrario, interactúa con el lector – espectador, y consigo mismo. Es más, justifica las razones de su actuar, de su suicidio público. Ese tiempo desde el cual intentan establecer relaciones con ese presente en crisis, desde su perspectiva militante. Ese tiempo con el lector – espectador que no es más que unos cuantos minutos de reflexión en voz alta. Ese tiempo breve, es el punto de partida para ese segundo tiempo de la fábula, desde el que se remonta la historia. La fábula está sucediendo en ese mismo instante. Es decir, está implícito 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 develar o hacer caer en cuenta los vicios del pueblo y su actuar subyugado y permisible.

En ese mismo sentido, no hay marcas históricas a un referente del pasado más allá de los nombres de los personajes y los lugares donde los hechos suceden (Roma). En esta exposición del asunto, el tiempo tiene otra característica y es el manejo de la elipsis, la cual es utilizada para enumerar las conductas más reprochables de Julio César: la traición o usurpación de la libertad y 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 bondadosas.

El espacio dramático

Todo el argumento de la obra está situado en la Roma de Julio Cesar. 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 como está concebido el teatro colombiano de la época. El lector – espectador está ante la presencia de los inicios del teatro colombiano. Es decir, en la obra dramática como texto escrito recaía el valor artístico, y debido a las condiciones de las guerras de independencia, las representaciones apenas empezaban a formalizar los espacios culturales. En muchas ocasiones los patios de los colegios, las salas de las casas, las plazas públicas siguieron siendo utilizados como espacios improvisados para la representación. Es así, como puede explicarse que la intención de este soliloquio es transmitir un mensaje específico sobre una situación nada, más que la construcción de los espacios y 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, Utica, la patria y el capitolio.

El texto está centrado en otras particularidades como la actitud anímica del personaje a la que considera preponderante, por esta razón los espacios y la escenografía pasan al plano de la mención sinonímica o 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 o la *rostra*. Con ello su discurso político tiene absoluta solidez y sentido, el valor y carácter que este tiene para sí. Lo que también está en concordancia con el personaje, con su carácter.

Los personajes

El rasgo más sobresaliente de Catón es su determinación, Catón se presenta como la voz de la consciencia del pueblo de intachables valores morales y políticos, los cuales contrastan con la imagen del Cesar. Él es el portavoz del dramaturgo. Así mismo, por sus

palabras tenemos un personaje suspicaz, agudo en sus críticas y en el análisis de la situación, el cual también se corresponde con el hecho histórico. Es más, también es un personaje con temple que no teme decir la verdad, ni lo que siente. Siempre está desafiando a la ley del Cesar. También sabe que sus palabras son su acierto y su condena. Él representa a todos aquellos compatriotas interesados en dar un giro democrático a la patria. Ello lo lleva a conectarse con esa función de ser la voz del pueblo o la democracia, por esa razón empieza señalando lo poco eficaz de su esfuerzo por defender a Roma y de la causa republicana. Catón sabe cómo son percibidas sus palabras ante los romanos, sabe que no cuenta con la aprobación de todos, por lo que él puede estar convirtiéndose en el enemigo de la república. Sin embargo, sigue adelante, porque por encima de todo está su compromiso con la libertad de la república.

Ahora bien, en cuanto a su final, él sabe cuan 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 personaje histórico, quien decide suicidarse, al enterarse de la victoria de Julio Cesar.

Esta obra está situada en la consciencia del personaje, es decir, esta obra también gira en torno al carácter y la conducta de los personajes, en este caso no solo desde la voz enunciante, sino también de su contrapartida. Y ese es uno de los valores más alto a destacar, en este soliloquio, el modo en que construye a su personaje antagónico. Catón mediante su discurso, construye un personaje complejo, con un equilibrio de valores y conductas, en las cuales es 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 sea un tirano, no niega que para el resto del pueblo su proceder, es idóneo.

En cuanto al Cesar como contrapartida de Catón tenemos la mayor caracterización. Este es el personaje que inspira el drama, y sobre el cual gira toda la alocución. Es el tema y el objeto dramático. Este Cesar ausente y presente, a través de las palabras, es motivo de la furia y dolor de Catón. Y en esa ausencia – presencia del personaje surge un juego de tensiones antagónicas, que dan sentido a la representación, como personaje opositor es un antagonista por excelencia.

Visión del público

El monologo tiene la función de exhortar al público a la insurrección a defender a la patria del tirano y déspota Cesar. Está dedicado al pueblo y su actuar subyugado. Para persuadir al lector – espectador de esa actitud sumisa, Catón siempre está interpelando al lector – espectador a tomar acciones en contra del dictador o bien a tomar conciencia de sus propios proceder como pueblo, siempre les está recordando los sumisos que son ante el tirano. Les advierte cómo su permisibilidad está corroyendo a la república. Es más, siente que están echando por la borda la utopía por la que tanto han luchado. En ese sentido, la conducta de Julio César pasa a un segundo plano, y se concentra en la exhortación del público a la insurrección, a defender a la patria del tirano y déspota Cesar, a construir una república verdadera. Por lo cual, *Catón en Utica* pasa a ser 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 a 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 y de las acciones que emprendió para liberar a Roma, pero ahora es él quien la esclaviza. La labor del dramaturgo con la obra es generar una conciencia participativa con su público. Es más, al ser la obra una alocución en el senado, el personaje reviste o trata al público con las mismas vestiduras, es decir, los trata como iguales, como seres con una voz y un poder de decisión, ante la república. En ese sentido, la obra no trata explícitamente el tema del deber ser ciudadano o del patriotismo, pero si lo hace de forma implícita.

Doraminta (1826)

Esta es la segunda obra dramática de Vargas Tejada de tema indígena y sobre el territorio prehispánico en Nueva Granada. Otra vez está en busca de la reconstrucción de la historia mítica del territorio. 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 esta obra busca darle prelación y relevancia, y más importante aún, como emblema del territorio medido del continente. Ese emblema tendrá como bastión o pilar a la princesa. 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 esta tribu.

La escritura dramática y su estructura

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 explica las razones de escribir la obra, y, más importante aún, la aceptación de su exilio. Es lo que se conoce como un paratexto autorial, que sirve de presentación a la obra. Es decir, un paratexto preliminar.

Una vez más, el dramaturgo recurre a marcar los gestos y los movimientos de los personajes, para acentuar el dramatismo. En realidad, es en ese aspecto de la caracterización donde está haciendo hincapié en esta obra, mientras las didascalias del segundo acto están enfocadas en la proxemia de los actores y el modo en que deben desplazarse por el espacio, para caracterizar la obra, acrecentar el dramatismo de la representación, y más importante aún, de transmitir las emociones. Las diecisiete didascalias del tercer acto, incluyen además de las mencionadas, la indicación de la tipologías de escenas, como los apartes, los modos en que deben ser expresadas cada una de las líneas o entonación, la ambientación sonora, muchas veces marcada de forma narrativa: “*Mientras Doraminta se esfuerza en defender a su padre de los golpes de los conjurados, se oye dentro ruido de armas*” (Vargas Tejada: 1989, pág. 76)²⁴, o discurso narrativo, o como la siguiente: “*Rorimbo y sus soldados se retiran combatiendo con Belidonte y los suyos, y quedan solos Tindamoro y Doraminta*” (p. 77). Las didascalias aumentan en extensión, y más aún en la descripción o instrucción a los actores. Buscan sobre todo establecer una mayor precisión para los actores. En el acto cuarto, hay dos variaciones muy sencillas, como marcas del dinamismo del espacio y los personajes, y una actitud apostrofica. En esta obra dramática, más que en ninguna otra, se nota la evolución que ha tenido el dramaturgo en la obra. 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 dramaturgo. Un verso con rima asonante, con cierto grado de libertad. Son intervenciones

²⁴Las referencias de esta obra provienen de esta edición.

versificadas de extensión variada, entre los ochos o quince versos. Una extensión que es mínima, para la representación. Este estilo que asume para la obra; ofrece cierta libertad de expresión para los personajes en su decir. En palabras más sencillas, hay una preocupación en el buen decir, en cuidar la forma de un lenguaje literario, y un poco más natural y fluida en el manejo del registro culto. Por supuesto, este uso del lenguaje literario tiene como función servir de paradigma del uso apropiado del manejo literario. Este tipo de uso también está creado para la formación de los lectores – espectadores. Hay por supuesto una acentuada intención política que le da sentido a estos diálogos. En ese caso, los diálogos son muy escuetos, en la participación de los personajes, como en su intervención.

La obra gira en torno al ejercicio del poder político, visto desde la moral, por lo que el diálogo tiene la función dramática, en principio, pero, en segundo lugar, algunos personajes están revestidos de la función del diálogo como modo de acción, o “lo que se dice se hace o el decir es un hacer”. Es el caso de Doraminta, que todo aquello que dice lo hace. Esta segunda función dialógica es parte también de otros personajes como Tindamoro, Tulcanir y Rorimbo. Sin embargo, es bueno aclarar que las dos funciones determinan la forma de expresión de las obras. También es dable afirmar que hay unidad en el registro de las obras. Es decir, la forma del decir es parecida para todos, todas se expresan en forma culta las diferencias solo están dadas por el carácter o las situaciones, que experimentan los personajes, únicamente. Por demás, está decir que, 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 dramática, los diálogos revelan diferentes situaciones dramáticas marcadas por los egos y la conservación del poder. En este caso, está marcado por la usurpación del

poder en el reino, que va de padre a hijo, o de hermanos, como de 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, es el retorno al poder de Tulcanir, quien ha sido destronado por Tindamoro. Tulcanir está escondido en una cueva desde la cual planea con ayuda de Doraminta y su amigo Rorimbo y los soldados del palacio, recuperar el lugar que siempre le correspondió. 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 Menintor, y este último, a su vez es destronado por Doraminta, quien 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 actuar o a proceder a lo largo y ancho del drama. Los sucesos dramáticos más importante en la conspiración son: primero la conspiración de Doraminta y Yartilpa. La siguiente es la conspiración entre Tulcanir, Tindamoro y Doraminta. Otro de los sucesos importante es cuando las conspiraciones son descubiertas, igualmente la toma el golpe de estado que da primero Menitor y, posteriormente, Doraminta en la ciudad de Omeguas.

La obra en este sentido es compatible con una estructura cerrada aristotélica, particularmente en su acción dramática. La obra está compuesta por cinco actos, no anunciados desde el título, como solía suceder en aquel período. En ese sentido, esta estructura corresponde a la exposición, intensificación, culminación, declinación y desenlace. En el primer acto consta de cuatro escenas sobre el exilio de Tulcanir, heredero

del trono de los Omeguas quien vive en una cueva desde que su padre Beronfil fue destronado. Tulcanir anheló solo dos propósitos, para apaciguar su pena; volver a ver a su madre, de la que desconoce su paradero, y recuperar el trono que por derecho le corresponde. Él cuenta con el apoyo de dos grandes aliados para lograrlo: su amigo Rorimbo oficial de la guardia real, y más importante aún, Doraminta, la hija del monarca Tindamoro. Este primer acto es la fragua para que Tulcanir recupere su trono, concrete sus planes, y además están otros sucesos como el reencuentro con su madre, gracias a su amigo Rorimbo, y descubrir que, el príncipe Menintor, también desea destronar la corona a su padre Tindamoro. Todos los sucesos, y acción dramática quedan planteados desde este primer acto.

El segundo acto consta de seis escenas. Cabe agregar que la característica primordial de estas escenas es la brevedad y la sencillez de las intervenciones. La primera escena del segundo acto se caracteriza por ser un soliloquio, y más importante aún, es el carácter romántico que tienen la composición de los versos, desde su temática, y su evocación. Doraminta lleva a su padre Tindamoro a la cueva en la que se encuentra su amante, para que le brinde protección, pues su hermano, el príncipe Menintor lo ha destronado. En principio, Tulcanir se opone, pero al final termina cediendo ante la petición de su amada Doraminta. Las escenas giran en torno a la reconciliación entre Tindamoro y Tulcanir, quien concede el perdón al antiguo rey, en su condición de exiliados. Sin embargo, todo cambia, cuando Tindamoro descubre merodeando en la cueva a Rorimbo, y deduce los planes que se fraguan en contra del nuevo rey:

Calla, y no a los cielos
con tus falsas protestas irritados,
ultrajes más con un perjurio nuevo;
los cielos, detestando la perfidia,
que mi mente velase permitieron,

cuando tus asechanzas indicaste,
 pronunciando tu labio: <<él duerme, es tiempo>>,
 cuando te manda acelerar el golpe
 de tu traición, el digno compañero;
 ¡alevosa maldad! ¿Más que del hijo
 de mi antiguo enemigo esperar debo,
 cuando mis mismos hijos me persiguen,
 de mi sangre paterna ya sedientos?
 El rebelde Meníntor se apresura
 a arrancar a su padre vida y cetro;
 Doraminta pretende con mi sangre
 Complacer de su amor al vil objeto.
 ¡Infeliz! ¡a qué monstruos parricidas
 Al ser he dado! ¡Pero cuánto menos
 odiosos son los hechos de Meníntor!
 Pues no oculta su crimen bajo el velo
 de mentida piedad; no me presenta
 en dulce cáliz el mortal veneno.
 Sí, Meníntor, en trance tan horrible
 Los golpes de tu brazo yo prefiero,
 Porque de una hija ingrata las perfidias
 No sean de mi muerte el instrumento.
 Si, viles asesinos, ya que mustios
 desfallecer en vuestra empresa os veo,
 bastando a confundir vuestra asechanza
 de vuestra inerme víctima el aspecto,
 voy a morir a manos de Meníntor;
 voy a satisfacer vuestros deseos;
 más encargo a los dioses mi venganza,
 y sus furores por herencia os dejo.
 (63 – 64).

El acto tercero tiene nueve escenas, y versa sobre el retorno al poder de Menintor. El acto empieza con Belidonte, oficial a cargo del ejército del nuevo rey, en la toma de la ciudad de Quilampo y señalar la traición de Rorimbo, cuya ausencia en la toma militar de la ciudad ha dejado en evidencia. También por haber seguido al antiguo rey. Belidonte le asegura guardar lealtad a Menintor por ser amigos desde niños. Posteriormente, Doraminta lo confronta en una audiencia privada, para que se retracte de sus acciones, con tal de devolver

la paz a la ciudad. Sin embargo, recibe como respuesta una negativa rotunda. Menintor le confirma además que su padre está muerto. En la escena siguiente, Doraminta intenta explicar a su padre los motivos de su actuar, sin embargo, es rechazada por Meníntor, quien decide acabar con los traidores. Ahora es Tindamoro quien pide perdón, y abandona la cueva. Mientras Doraminta insiste en pedir su perdón y explicarle su forma de actuar. Rorimbo se enfrenta a Tindamoro, pero Doraminta se interpone. En el enfrentamiento llega Belidonte y captura a Rorimbo. Sin embargo, le perdona la vida, gracias a Doraminta. Belidonte le jura lealtad a Tindamoro, y le promete ayudarlo a recuperar su trono. Esta promesa se da justo, cuando llegan las noticias que Tulcanir se proclamó como el único y legítimo rey de los Omeguas.

El acto quinto consta de ocho escenas versa sobre la captura de Tulcanir y Yirilpa a manos de Tindamoro. Este cuando estuvo a punto de lograr su regreso al trono, ya tenía al pueblo a su favor, cuando llegó Tindamoro y Belidonte a impedirlo. Tindamoro y Tulcanir se enfrenta a muerte, pero se interpone Doraminta y le suplica a su padre que no los mate, sino que los encierre, pues no era apropiado ultimarlos en este momento, pues no era conveniente, ultimarlos ante el pueblo. En el encierro Doraminta pide perdón a Yirilpa y libera a Tindamoro. Ella le pide que confíe en ella, aunque sigue sin entender del todo sus planes. Doraminta le indica que se refugie en el bosque, pues la cueva ya no es segura. Ella es sorprendida por su padre cuando habla con Yirilpa. Él la acusa de traidora. Belidonte le aconseja no dejarse convencer por las palabras de su hija. Tindamoro se percata de la fuga de Tulcanir. Belidonte le aconseja que lo persiga y lo mate, para no poner su reinado en riesgo. Mientras Belidonte queda a cargo de la custodia de Doraminta. Ella tiene un enfrentamiento con Belidonte, y en ese instante, aparece Rorimbo del fondo de los calabozos.

Belidonte le lanza un dardo que él esquivó, él lo golpea y lo mata. Doraminta y Rorimbo hacen un pacto; Doraminta se corona como reina de los Omeguas y Rorimbo respeta la vida de los familiares de Doraminta en su venganza. El acto V tiene siete escenas y versa sobre la restauración del reino. Menitor solo en la noche se lamenta de su suerte. Está un poco temeroso ante su derrota. Yirilpa se dirige al bosque a buscar a su hijo Tulcanir y en la oscuridad se encuentra con Menitor, al que confunde con su hijo. Él siempre está en la sombra y habla muy poco. Llega el rey Tindamoro a acabar con la vida de Yirilpa y su hijo. Él ordena a los soldados dar muerte a Tulcanir que cree que se refugia en la cueva. Cuando sacan el cuerpo cae en cuenta que es su hijo. Ordena acabar igualmente con la Yirilpa. Pero llega Doraminta con los soldados y lo impide. Manda a enterrar a su hermano destrona a su padre y lo perdona. Devuelve la corona a Tulcanir y este le pide que reine con él como su esposa. Cada uno de estos actos son muy breves, y aparentan ser más bien escenas claramente constituidas. Tal brevedad permite construir un trabajo de tensiones y secuencias que envuelve al lector – espectador, para mantenerlo expectante de principio a fin del drama. En este caso, lo precipita hasta un final inesperado por que la obra en apariencia lo conducía a un final trágico, pero su giro de último momento, lo hizo entrar en lo 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.

El Tiempo dramático

En cuanto a la categoría tiempo, la obra sucede en el período prehispánico en un suceso imaginario o posible. Es un tiempo imaginario que carece de referentes explícitos con la realidad de los lectores – espectadores. No hay siquiera una posible alusión a un período de carácter explícito, sino más bien general, lo que les permitirá ser más amplio y propositivo, en cuanto a recreación del período prehispánico. Eso sí, dentro de la obra se da apertura a la evocación de otro período anterior a esta realidad, de la representación, es un tiempo no comentado, pero sí representado, como es la época de Rey Berónfil, padre de Tulcanir, un período que contrasta o se opone al período de la representación y, además, se opone también temáticamente en la armonía o ausencia de comparados con la representación.

En cuanto al orden del tiempo, esta obra desarrolla una cierta secuencia progresiva y conexa con las escenas, lo que permite seguir el desarrollo de la historia con cierto grado de linealidad. Siempre hay esa consecución en apariencia predictiva, pero no por eso carece de ese efecto sorpresa en la temática verbal y representativamente la obra recurre a la anticipación para la construcción de lo temporal, lo dicho es lo que acontece. La obra en ese sentido puede estar cayendo en la repetición mínima de hechos. No obstante, es una repetición como consecuencia de la dramatización verbal, lo que no afecta la duración del drama caracterizado por la brevedad de sus escenas y actos. Es decir que, la escena sucede con cierto ritmo o velocidad y entre los momentos dramático de mayor tensión a los de calma se dan 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 la de reconstruir los orígenes simbólicos del pasado prehispánico latinoamericano, un tiempo histórico, sin mayores mediciones o marcas que los propios hechos y es allí donde

quiere apuntar Vargas Tejada a los orígenes dignos de los hechos virtuosos de las culturas amerindias.

El espacio dramático

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 con el tiempo. Esto no pone en crisis la idea de un espacio único, sino que lo amplía, así sucede en otras obras de Vargas Tejada como Sugamuxi.

Este es uno de los aspectos más trabajados por Vargas Tejada en esta obra dramática, en cuanto al dinamismo con que lo construye. Esta es la primera vez que este dramaturgo juega o diseña el espacio con tales características o es la primera vez que los especifica. Para esta obra, el dramaturgo consideró nuevamente el espacio tradición optó por el uso de espacios de oposición con grados variables. Es decir, en su propuesta los espacios son movibles o proponen 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 el dinamismo. Vargas Tejada decide también ser un poco más dinámico con los espacios los espacios se iluminan u oscurecen de acuerdo con los requerimientos dramáticos de la escena. Todo esto sucede a partir del primer acto, pues todo sucede 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*” (página # 37).

Los actos siguientes se representan en un campamento (Acto III), la fortaleza de Quilampo (Acto IV) y el bosque y la cueva (acto V), es decir, la obra cierra con el espacio con que inicia. La fábula y el drama son ricos en los espacios, en tanto la variación a la que se someten, y estos espacios de esos planos repercuten en la historia que se está representando. Hay una relación directa entre ambos. Por el cambio de espacio o su variedad, 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 o espacios de la fábula. Al mismo tiempo, la fábula y su espacialidad es muy poca, está solo alude a Belidonte y al parecer, ese período también fue desarrollado en el castillo.

En esta obra, más que en ninguna otra, explora espacios del drama, lo cual equivale a los espacios imaginarios. Tanto los Omeguas como su reino hacen parte de la cultura mítica popular, tanto indígena como de los españoles y su sed de oro. Ellos están convencidos 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 de la que se hace mención perfectamente sitúa a esta obra en un imaginario europeo, pues sus referentes se salen del paradigma de los lugares de América, caracterizados por la presencia de la selva. También se anuncian palacios, 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, esa 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 construcción de la representación, es decir, la representación y sus modos de llevar a los lectores a sus mundos posibles.

Los personajes

Los personajes o reparto de esta obra tienen como mayor característica su carácter sistemático. Estos se relacionan entre sí formando, no sólo como una estructura semántica, sino como una unidad jerárquica que es cuestionada todo el tiempo. Es decir, al 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, con los que desempeñan 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 el imperio Romano, para acudir a su ficción dramática. Y más importante aún, cada una de las decisiones que toman, termina por afectar a los otros, en una especie de efecto dominó. Lo que los hace participantes de una estructura estrecha. Todo este reparto son personajes patentes o perceptibles en la obra. Excepto el caso de Belidonte, quien está presente en diferentes formas, 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. Por demás está decir que, es Doraminta la configuración más rica en toda la obra. Ella, más que los otros, tiene un carácter complejo. Ella sola fragua todo el entramado del devolver el poder a sus verdaderos herederos, por lo que para muchos puede parecer como traidora, no obstante, tiene las verdaderas respuestas; respuestas que no comparte con nadie, y por eso, el resto de sus allegados siempre dudan. Ella solo les dice que

confíen. Y en efecto, al final de ese actuar precavido y oculto solo están las respuestas a las dudas que han esperado. Entre las caracterizaciones más destacadas caben decir que, todas las masculinas son muy similares, en tanto el grado de ambición y poder al que desean llegar, pero la diferencia está en el alcance al que logran llegar con sus ampliaciones. En este sentido, esos alcances diferenciales pueden ser si se atreven o no a matar, o alcance para lograrlo. Esto 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, ante cuál será la próxima acción o cómo van a reaccionar ante el nuevo suceso dramático que tienen ante sí. Toda acción dramática la sostienen los cuatro personajes principales que son Doraminta, Tulcanir, Menintor y Tindamoro, como personajes principales están enfrentados entre sí, y más importante aún, sus alianzas verdaderas solo son aclaradas al final. Y es Doraminta la que tiene el control de la situación, desde el principio, ella crea una estrategia que mantiene en silencio. Ella conspira, no para beneficio propio, sino, para 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 valores humanos distintos a los proyectados por los chapetones. El resto de ellos tiene características más humanas, no podrían caber del todo en personajes antagonistas, sino personajes que poco a poco van madurando o van mostrando otras facetas en la representación. Siempre está ese deseo de mostrar algo más. Doraminta dentro de sus complejidades es al mismo tiempo protagonista y antagonista. Ella es quien realmente se opone a los otros, a los deseos de cumplir con las ambiciones. Ella se opone porque sabe que cada uno de los otros personajes están y no están, según el bienestar de toda la comunidad o la ciudad de los Omeaguas. Ella

resulta ser en ese caso un personaje idealizado, pues todas las configuraciones resultan ser más idílicas que reales. El resto de los personajes está más interesado en otro tipo de asuntos particulares. A los personajes no les atañe el bien común, sino ostentar un poder como forma de seguir siendo una figura destacable. Los personajes son expresiones de esos valores.

La *Estructura superficial* del drama entra en los parámetros de la dramaturgia clásica. Su unidad de acción está basada en la restauración del orden legítimo del gobierno. Doraminta es quien se atribuye esta empresa, para contrarrestar la anarquía, que viven los Omeguas, a causa de las traiciones entre sus gobernantes. 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, para devolver el poder a la tribu de los Omeguas. Todas ellas ponen en crisis, la unidad de acción aristotélica. No obstante, lo que podría considerarse el desarrollo de tramas paralelas, se va encaminando al cierre del conflicto planteado por el dramaturgo al inicio. Por tal motivo, se mantiene la idea de unidad de acción una idea renovada sobre ello (aristotélica, atéctonica o dramaturgia clásica: forma cerrada o abierta).

Visión del público

Doraminta en particular es una obra con una distancia muy significativa entre la representación y los lectores – espectadores, y los hechos que son objetos de la acción dramática. Hay una buena intención de parte del dramaturgo por transmitir una idea sobre la identidad cultural o por rescatar el pasado indígena. No obstante, los lectores – espectadores

pueden sentirse distanciados de esta realidad, porque es más un ideal a rescatar, que parte de su cotidiano vivir. Es decir, el teatro de este período intenta buscar una mimesis entre esa realidad en la que se mueven sus espectadores, conmoverlos. Esto en cuanto a la distancia comunicativa. En cuanto a la distancia temática e interpretativa, el tema tratado es más una excusa para considerar la conciencia independentista y las virtudes de aquellos símbolos que se están construyendo en el drama. La obra como tal se presta a varias interpretaciones, pero la más importante es la que indica o señala a la protagonista como una persona virtuosa. Es intentar reconstruir la imagen construida por los ilustrados criollos para contrarrestar la imagen generada por los chapetones (españoles en América). Es decir, la distancia interpretativa es más cercana que la distancia temática y la distancia comunicativa. Es por ello por lo que el dramaturgo debe buscar o relacionar un vínculo afectivo y sensorial, con el fin de afectar a los espectadores y sus emociones. En este caso, asumir la coyuntura de la construcción republicana y los modos en que pueden ser llevados a cabo. La perspectiva ideológica es construida en esa línea en el que se busca la relación con aquellos sectores que entran y salen de este convencimiento. Es decir, en este teatro sigue siendo una excusa o portavoz del dramaturgo y al grupo al que pertenece.

Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos (1827)

Guatimoc o Guatimocin: tragedia en cinco actos es un drama sobre el asalto o toma de los conquistadores castellanos al pueblo de Anáhuac. Es uno de esos dramas en los que se rescata y homenajea a las culturas prehispánicas de América, en busca de exaltar sus valores. Para esta ocasión, la obra lleva nuevamente el nombre del protagonista y el de la estructura

de la obra, lo que termina por constatar, que este tipo de nominalizaciones se convierte en un recurso muy común en los dramas de la época. Al igual que *Átala*, esta obra también anuncia su estructura desde el mismo título.

Este es un proceso con mayor énfasis en la palabra, más que en el modo de llevar a cabo la interpretación de la obra. Un total de 15 anotaciones en total, y la mayoría de ellas son de gestos y movimientos, y entonación. Es decir, ofrecen las indicaciones mínimas sobre la representación que se va a realizar.

El texto está encabezado por la dedicatoria a Simón Bolívar: “Al inmortal Bolívar. Libertador de Colombia, Perú y Bolivia, dedica respetuosamente esta tragedia. El autor”. Una dedicatoria que además de poner un compromiso político es para congraciarse con el gobernante. El asunto resulta de suma importancia, pues para el periodo este tipo de dedicatorias también supone una filiación o un partidismo político con el homenajeado, como se indicó adelante.

Con respecto a los diálogos el texto presenta no solo el uso de un lenguaje culto como esas costumbres de las piezas teatrales del periodo, sino aún más importante, está basado en el uso de la versificación neoclásica rimada y sonora, un recurso que transgrede el uso cotidiano del lenguaje, a la vez que resulta útil para el proceso nemotécnico de los actores en la escena. Más importante aún, el uso de este tipo de verso rimado demuestra el manejo del dramaturgo de las formas literarias, como también de intentar amarrar a sus personajes a un estado homogéneo de la lengua. Así, el uso también lleva a pensar en una dramatización, pensada en el entendimiento general de los lectores – espectadores.

Las acotaciones son en su mayoría de carácter operativas (acción); o sea, marcar la entrada y la salida de los personajes. Una instrucción muy precisa que demuestra el

conocimiento del lenguaje teatral del dramaturgo. Los diálogos tienen la función caracterizadora; son los lectores – espectadores quienes se enfrentan a indagar en las caracterizaciones de los actores y los personajes. En relación con los personajes principales de Cortés y Guatimoc, al igual que los indígenas y los castellanos, el dramaturgo los escribe para que sean expuesto su carácter ante ellos. En realidad, la mayor característica de la obra es su dramatismo intensificado, carácter de acción dramática. El diálogo es protagonista, y desde él se busca generar dramatismo del texto.

En lo que respecta a la ficción dramática, la obra de Fernández Madrid está montada en una sola situación dramática que corresponde a la codicia del oro de Moctezuma. Dicha situación mantiene todos los sucesos de la obra, sucesos que en su mayoría solo revelan la codicia de los personajes y la resistencia del pueblo Anáhuac, la obra en sí misma, es eso la exploración a la de intereses de los seres humanos, vistos desde los días más álgidos de la conquista. El dramaturgo está situado en la idea de la visión estereotipada de los buenos y los malos, tan solo con el fin de realizar una versión histórica de los hechos, en una especie de la historia rosa de la conquista. En este caso, dicho maniqueísmo es más marcado que en su primer drama *Átala*, al punto que es más fácil percibirlos como estereotipos. La estructura del texto está escrita desde el título: *Guatimoc ó Guatimocin, tragedia*.

La jerarquía de las acciones de la obra está dada desde la captura de la familia real, la tortura y posterior exterminio. La obra en ese sentido cumple con la forma de la tragedia de principio a fin. El documento está construido de acuerdo con la forma aristotélica con todas sus unidades de tiempo, lugar, etcétera. El primer acto obedece a las palabras de Guatimoc ante el sitio que han hecho los conquistadores. En la primera escena, participan Guatimoc, Tisoc y los consejeros. Guatimoc se dirige a los consejeros para agradecerles por sus

consejos, pero también para informarles sobre el estado en que se encuentra la ciudad ante la toma de los conquistadores. Él no desea rendirse, reconoce a Alderete como un aliado de Cortes. Sabe que el conquistador está tras el tesoro de Moctezuma. Los insta a seguir en pie, no importa que mueran en el intento. Tisoc ha perdido a todos sus seres queridos, esposa, hijos, etcétera.

Los héroes trágicos muertos por sus convicciones e ideales. Esta obra tiene muy pocas acciones ausentes o por escenificar, pocas en las que rememoran hechos importantes, no obstante esos pocos instantes son de suma importancia, pues aluden a los procesos de conquista y al modo, en que el autor ha pretendido cambiarlos para reconstruir la historia criolla americana o la otra versión de la historia del descubrimiento. Por ejemplo, en este caso no estamos ante la captura de Moctezuma, en el hecho conocido como la *noche triste*, sino que el dramaturgo da a entender que Moctezuma fue asesinado por conquistadores, y ahora es Guatimoc, su yerno, el responsable de defender la ciudad con lo cual se obtiene otra visión de la historia de la conquista. Lo mismo sucede con las escenas de tortura y de asesinatos, que el dramaturgo, prefiere omitir y poner en boca de los personajes para evitar conflictos con el público o el rechazo de la representación. Estas escenas se convierten en hechos ausentes del drama.

Este es sin duda un drama de personajes. Las obras constatan que los personajes son los símbolos de la cultura. Y ellos representan a la cultura en sí misma.

Salvar á Guatimoc es lo que importa;
En nuestro emperador vive el imperio:
Salvémosle con él; no hay sacrificio
Que no se deba hacer con este objeto (pág. 7).

Tisoc opta por proteger a salvaguardar la vida de Guatimoc. Todos de acuerdo en defenderse ante los españoles. Este acto es la versión contraria o la de los personajes antagónicos del ejército castellano. La primera escena es elogios a Cortés, los reyes y a los castellanos por sitiar a la ciudad del pueblo mexicana. Interrogan a Tisoc que ha sido capturado, y le preguntan sobre Guatimoc y el tesoro de Moctezuma: Se le crítica el temor de la barbarie versus la civilización. En el acto segundo es la captura de Guatimoc, el pueblo le clama y pide indultos. El acto cuarto, Cortes informa a Guatimoc que su vida ha sido perdonada, gracias a que su esposa reveló el lugar donde se encuentra el tesoro. En el Acto quinto, es Tisoc y Guatimoc planean hacerle frente a la situación que están viviendo. El pueblo se levanta para tratar de salvaguardar la vida del monarca.

La escritura dramática y su estructura

El drama está compuesto por cinco actos del siguiente modo: el primer acto tiene seis escenas; acto segundo, cuatro escenas; acto tercero, de catorce escenas; acto cuarto de seis escenas; acto quinto de nueve escenas. La obra está estructurada en inicio, (el sitio de Guatimoc y su familia), nudo (la decisión dramática que debe tomar Guatimoc, si entregarse a Cortez para salvar a su familia) y el final (muerte de Guatimoc) los diálogos del documento están dados para ofrecer una caracterización de cada personaje y aquello que lo caracteriza a cada uno, lo más importante es que también se utilizan para contextualizar la historia y, más aún, para construir o reescribir la historia, con el fin de llevar a ofrecer una nueva versión de la misma. La historia está escrita en verso rimado, casi como un gran poema, en el que se puede entender y percibir de entrada, el lenguaje poético o poetización de una situación histórica de magnitudes atroces como fue la conquista de México. Los diálogos son muy

rítmicos, y están dado también en términos retóricos y solemnes, elevados, para intentar emular a cualquier obra trágica. Al respecto, el dramaturgo insiste en la materialización de ciertos elementos de la tragedia como son las múltiples plegarias que sus personajes principales hacen a sus dioses, y estas se quedan sin respuestas, haciendo que estas se instauren en la más absoluta soledad, confinados en sí mismos, por los siglos de los siglos, ante la situación que viven. Ello por supuesto, le otorga a la obra una apariencia trágica. No siéndolo en el fondo. Este es un drama con carácter muy trágico, las condiciones que permiten el surgimiento de la tragedia fueron otras, las circunstancias y las necesidades culturales. En este caso, se intenta emular a un “Areté criollo”. La obra intenta seguir la estructura de la literatura griega, y las formas de la tragedia. El personaje de los consejeros está haciendo las veces del coro de las tragedias griegas. Los mitos de levantar su plegaria a los dioses. Cada una de estas escenas está dada para concluir con una acción dramática, en un punto clímax.

Las didascalias con que cuenta la obra son para diferenciar los escenarios y para caracterizar algunos personajes en sus acciones. En este drama es evidente la evolución o cambio del esquema del drama español, al inglés y francés con la elección de este número mayor de actos. El documento también tiene una forma cerrada, es decir, una sola acción, tiempo y lugar. La obra fue llevada a la representación varias veces en múltiples recintos teatrales.

En varias de sus apartes hay largos diálogos sobre los intereses materiales de los conquistadores, y sus métodos antihumanos para conseguirlo. Se intenta mostrar toda la falta de escrúpulos de la cultura, sin importar como conseguirlo.

La unidad de acción está sentada en las últimas horas de Guatimoc y su hijo, su esposa y su más leal servidor, quienes mueren a manos del ejército español a causa de su avaricia

por el oro. Excepto la esposa de Guatimoc, Tepoczina, quien decide envenenarse. En la unidad de acción suele presentarse unos temas reiterativos en el dramaturgo, quien una vez más decide enfocarse, en centrarse en la dramatización de las últimas horas de sus héroes. Esta vez también decide ser más incisivo en la representación de las culturas prehispánicas, ya no como cristianos, sino como conquistadores, invasores sin escrúpulos y respeto alguno, por las culturas amerindias. Además, trabaja el estereotipo de villanos, en los indígenas como víctimas. Los personajes que se encuentran estructurados son la nobleza indígena, y los segundos son 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 determinado asumirse inquebrantables, obstinados en su empresa y, especialmente, incapaces de reconocer su derrota, aunque todos a su alrededor se la estén haciendo ver. En este sentido se está ante la presencia de otro carácter fuertemente dramático. Sin embargo, ha de anotarse que, tanto de un lado como del otro, el dramaturgo 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 el arquetipo del villano conquistador, en el curso de Cortes, ávido de riquezas, y el coraje y la valentía de Guatimoc. Ambos son personajes bajo los arquetipos del bueno y el malo. En este sentido es evidente que la intención del autor es la reivindicación de los símbolos del indigenismo, y esta vez (avaricia), el tema intenta situarse en los valores del ser, su entereza para 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 Guatimocin solo toma la única salida posible que es mantenerse firme.

La obra muestra en una posible visión de la historia que busca dar explicación a la esencia honorable de las culturas esenciales de América y la condición despótica de los ibéricos. Se trata de la negociación de cortes con Guatimoc por el oro y la riqueza azteca. Creo que es una versión muy histórica de la conquista en la que cada personaje expone sus intereses, pero queda faltando el elemento humano. Esa pasión que hace a todo drama una gran obra de arte. La obra da la impresión de ser muy plana. Solo habla de codicia y honor. De ese modo se puede resumir el drama. De ese modo, la obra configura el carácter de la identidad criolla que ante todo es la base de la patria. El criollo es ese reflejo que le da sentido.

El Tiempo dramático

El drama es la escenificación de la historia Rosa de las culturas amerindias, en este caso haciendo énfasis en la resistencia y en el valor por parte de los indígenas. El relato de este drama está centrado en los últimos días de la conquista de México o la caída de la gran ciudad de Tenochtitlán. En este caso no se menciona, sino que se alude a este tiempo por las referencias que ofrece la obra, como la toma y quema de la gran ciudad del pueblo Anáhuac. Este tiempo no es el tiempo de la representación, aunque si está en relación con los procesos que están viviendo los lectores – espectadores. Este tiempo es la construcción de una gran analogía, pues la toma o asalto de la ciudad está en relación con la captura del gobierno de Guatimoc y la entrega del oro.

En ese sentido, la obra es la escenificación de unas pocas horas, una noche, una madrugada en la que ocurre la destrucción del imperio. Las acciones transcurridas en ese lapso giran en torno al proceso lento del exterminio de la cultura del pueblo del Anáhuac. La idea con la construcción de este tiempo es acercar a los lectores espectadores a esa

experiencia de sus antepasados como eran considerados, a congraciarse con ellos. Es una visión más general de la cultura criolla, llevadas al extremo de los vínculos con los grandes imperios. Las transiciones entre las diferentes escenas y actos están dadas, a través de la elipsis como recurso temporal, hay una serie de hechos sobre entendidos sobre los presupuestos históricos y secuenciales que son parte del tiempo sugerido que rompe con la secuencia de la cronología de las escenas. El propósito de ello es la versatilidad del drama, no obstante, la falta de acciones dramáticas centrada en hechos lleva a una acción contraproducente en el público, pues no es corta la diferencia entre la tensión que se piensa producir, es el oro la base de todo. Es la elipsis el nexo temporal que rige en la estructura del drama. Si bien, en el drama cada escena es consecuencia de la anterior, aunque sea consecuencia debe ser pensada en otro tipo de secuencias como la elipsis. Los personajes en pocas ocasiones usan el recurso de la anticipación como modo de situarse ante algunos hechos de incertidumbre, por ejemplo, las voces que Guatimoc dio por muerta a la mujer, y viceversa, se presentaba como una anticipación de los hechos. Entre la representación se condensa unos pocos minutos en que se desarrolla la acción que no supera los noventa minutos.

El significado del tiempo en la obra es de carácter valorativo 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.

El espacio dramático

Por el carácter clásico de la obra es posible deducir que este documento fue pensado para la representación a la forma clásica italiana, o la representación con apertura frontal. Este parece ser el estilo predilecto de Fernández Madrid. El dramaturgo propone un espacio único con diferentes ambientes, para el espacio la puesta en escena. Por esa razón, toda la acción ocurre en uno de los palacios de los emperadores mexicanos, en diferentes lugares del palacio y su al rededor.

El espacio en general de la fábula es el México hispánico que ha entrado en contacto con el espacio de las emociones del lugar imaginado, en el que se encuentran las emociones, con la representación en el teatro en Colombia, al relacionarse estos espacios, el resultado no puede ser otro que la vivencia y la convivencia, en el lugar en que esos antepasados gloriosos se resistieron y ahora pretenden compartir con los lectores – espectadores. Así, el espacio cumple con la unidad de lugar, según Aristóteles.

En cuanto a los signos del espacio se está ante la presencia de un espacio idealizado, pues verbalmente el dramaturgo, se sale de la realidad prehispánica e hispánica para situarse de lleno en un espacio idealizado por palacios, templos o pirámides, para enaltecer a la cultura a la cual está aludiendo el autor. Más importante aún, para semejarla a una gran civilización. Fernández Madrid tiene un uso muy sencillo de la escenografía, 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, en este caso se recurre al uso del espacio estilizado por ese modo de transformar muy sublime a la cultura prehistórica de

América y su entorno. Es evidente que no hay claridad de cómo lucían estos lugares. No obstante, el dramaturgo mimetiza su visión de lo que supone era el espacio. Por ejemplo, según los historiadores, el templo del sol era una construcción de piedra y madera con techo de paja, sin embargo, para el drama se da la visión que era unas construcciones como las grandes ciudades mexicanas.

Los personajes

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

El elenco compuesto por diez personajes, incluyendo las caracterizaciones colectivas, no es más que una construcción dual, claramente definida, para que el lector – espectador no se pierda y comprenda fácilmente quién es quién en la obra, sobre el mensaje que le está llegando. En ese sentido, la obra no profundiza en las caracterizaciones individuales,

mantienen un carácter fijo y son en ese mismo sentido personajes genéricos. Los dos personajes con mayor rango son Guatimoc, Alderete y Cortés. También por ello 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 la construcción de arquetipos o personajes tipos que no exploran su personalidad a cabalidad. Son referentes planos, modos fáciles de reconocer que el pensamiento criollo le otorga al indígena. Esta caracterización encaja en los principios de bondad (indígenas), contra los malos (europeos); es la invasión (conquista) contra el nativo, el ultraje, conquistadores versus indígenas. Es una fórmula hecha muy esquemático que refracta las diferencias entre los criollos y españoles. Los lectores – espectadores ven a Guatimoc en dos actitudes anímicas: el empeñamiento ante la resistencia y la congoja ante la pérdida. A Cortés siempre se le muestra implacable, a Alderete, aún más ambicioso, sin la posibilidad de explorar otras emociones o momentos dramáticos.

En el documento se reitera la idea de la república como unión frente al extranjero para poder hacerle frente. Esta idea remite directamente a lo criollo. El personaje de Guatimoc tiene una consciencia sobre los hechos, en especial un conocimiento sumamente profundo de Cortés nada objetivo. Es un conocimiento que sólo le puede dar la historia (p. 9 - 10). A los mexicanos los dibuja como un pueblo honorable y temerario. No obstante, han sido derrotados.

Los personajes indígenas se expresan en forma culta, muy propia del teatro neoclásico. La idea no es exponerlos de forma realista, sino muy idealizados a la usanza griega. Es así como, la obra propende por un criollismo más amplio, no local o santafereño. Eso nos lo dice su tema general inspirado en la cultura mexicana, la cual era muy venerada

y admirada en la época. Ello justamente está en concordancia con la idea del gobierno centralista de Bolívar.

Visión del público

Con esta obra se busca acercar a los lectores – espectadores a una idea de la crueldad y la codicia de la conquista, más importante aún, y con ello congraciarse la imagen de víctima y de bravía como 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 pueda experimentar los espectadores con la obra. Es decir, se busca establecer una cercanía comunicativa, a partir de su mensaje respalda en una perspectiva afectiva e ideológica, con el indígena, o la simbología de dicha condición que resalta 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 o la reinterpretación de la historia de la toma de México. El tema gira en torno a la conquista y el modo en que fueron sitiados los últimos guerreros de la cultura mexicana, entre ellos Guatimoc. Este tema 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. Esta obra busca una conexión en 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. Es su interés por explicar este tipo de conexiones, más que exaltar lo racial del elemento terrígeno o indígena.

La obra dramática gira en torno al concepto de nación, lo que ya supone un anacronismo en la tribu. Sin embargo, nación y libertad hace parte de la misma dupla que permite integrar la idea de reafirmación o validación de la república. La obra propende por un criollismo más amplia, no local o santafereño. Eso nos lo dice su tema general inspirado en la cultura mexicana, la cual era muy venerada y admirada en la época. Ello justamente está en concordancia con la idea del gobierno centralista de Bolívar.

El texto muestra o se inscribe en una posible visión de la historia o versión de la historia que busca dar explicación a la esencia honorable de las culturas esenciales de América y la condición despótica de los ibéricos. La obra configura el carácter de la identidad criolla que ante todo es la base de la patria. El criollo es ese reflejo que le da sentido.

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

Esta obra es el segundo diálogo publicado en la década, y también, el más breve. Con el diálogo anterior, *Tardes masónicas de la aldea* (1823), tienen en común la autoría anónima, la función didáctica hacia la formación política de los lectores – espectadores, el subgénero dramático (el diálogo satírico – político), y el uso de 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 crea la posibilidad de la virtualidad de la obra dramática, aunque carezca de didascalias que establezcan la pauta.

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 gira en torno a los motivos de su falta al trabajo, el funcionamiento del senado de la república, la renuncia de Bolívar como presidente de la república y la fecha del retorno a las labores de obrero. Sin duda, entre todos los documentos del período es el que mejor mimetiza la situación de crisis y desconocimiento, durante el cambio de la colonia española a la institucionalización de la república.

La escritura dramática y su estructura

Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa da un giro en la estructura superficial de los textos dramáticos del período, por su extensión. Es de hecho, un texto escueto, tanto en su extensión, la precisión del tema, como en recursos artísticos – literarios. En su composición sobresalen su título, en el que se indica el subgénero al que pertenece (diálogo) y, por supuesto, su argumento. No obstante, y como es propio de este subgénero del drama, el título comporta una fachada para tratar, dentro de su estructura dialógica, los asuntos más trascendentes del momento, para instrucción del “pueblo” o de los lectores de la prensa. El propósito de este recurso de síntesis y descripción es contextualizar a los lectores sobre la obra, su género y estructura. Información de gran utilidad, cuando se trata de contextualizar al lector, y por supuesto, de motivar a la lectura crítica de la obra.

El diálogo es un subgénero que tiene un fin didáctico, o también para la instrucción, reflexión y 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, en este caso la renuncia de Simón Bolívar como presidente de Colombia. Por las situaciones que se

traen a colación, el manejo del lenguaje, que por momentos tiene tintes de cómico y un poco de ironía, sumando a la evidente intención política que desea comunicar el escritor, el documento bien entra a ser catalogado en el neoclasicismo. Las especulaciones en torno al rumbo de la patria, por una posible renuncia por parte de Bolívar, mantienen en expectativas a los concurrentes de la plaza, sean ilustrados o gente del común, ese es justamente el caso del señor Francisco, peón de albañilería. Es propio del subgénero incurrir en este tipo de temas dinámicos de información de las partes que así lo requieran.

Al título lo sigue un fragmento de una *saeta*²⁵ (canción religiosa) a modo de epígrafe, cuyos versos advierten sobre cierto tipo de comportamiento de los pecadores y el respectivo castigo, si incurren 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! (s.f.).

Esa saeta es un 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. Más aún, a partir de esa saeta es posible entender el interés del personaje por el destino político de la república. Este es el modo como la obra introduce o trata el tema del deber ser social. Este epígrafe es apenas una mención sobre el tema, el cual está implícito en el desarrollo del documento. Posteriormente, será explícito con el comportamiento de don Francisco y su curiosidad por el destino del presidente de la república de Colombia.

²⁵ Las saetas era una modalidad de canto flamenco de carácter religioso que generalmente se cantaba en las procesiones de la Semana Santa.

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 por el oficio. Por ejemplo, las intervenciones del señor Francisco están marcadas por el apocope Pon (peón), mientras que su amo, o el fabricante de la casa, como Fab (fabricante). Así el dramaturgo, da a entender que los temas políticos son de interés del público en general por igual, desde los más ilustrados. Todos están en serio comprometidos con el tema; con el futuro de la nación. Asimismo, cada una de dichas intervenciones están ordenadas dentro de la estructura clásica aristotélica. El planteamiento o inicio es el momento del encuentro y el maestro de obra interpela a Don Francisco sobre los motivos de su falta al trabajo. 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, sobre su interés sobre la aglomeración y discusión acalorada en el congreso sobre el destino de Bolívar, y el cierre, es la decisión de don Francisco de no ir a trabajar hasta no saber el final de las decisiones del senado. Asimismo, don Francisco se destaca por intervenciones extensas e indicativas, por un uso discursivo con la siguiente estructura de: deducción, la interrogación y la narración. En este mismo orden de ideas, el fabricante de casa tiene intervenciones cortas y concisas. Es más, este personaje sólo interviene para interrogar y explicar. Esa es su única función en el drama. Una función muy ventajosa, en comparación con el personaje de Don Francisco, a quien debe contextualizar y ofrecer claridad con respecto a sus deducciones, y por supuesto, sobre la vida misma.

Los diálogos en la obra están escritos con lenguaje culto, y alguno que otro uso del lenguaje coloquial y, en especial de parte de Don Francisco, peón, que otorgan cierta realidad

al documento, y le permite al lector – espectador hacerse una idea del habla capitalina en aquellos tiempos. Si bien su objetivo es la claridad del mensaje a los lectores de este tipo de textos.

Con respecto a la acción dramática, la obra está motivada por la curiosidad y el compromiso político de los personajes. En ese sentido, la obra dramática cabe dentro de los parámetros esencialista de la dramaturgia u obra de personajes. Las cualidades del 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) suscitan su interés por querer saber la conclusión del debate y el rumbo de la patria, si es aceptada la renuncia de su presidente.

El Tiempo dramático

En la categoría de tiempo solo prevalece el tiempo de la fábula, pues como se dijo antes, el diálogo como género. Por esa razón el tiempo de la representación solo es un tiempo supuesto, o un tiempo deducible desde la virtualidad de la representación de la obra. En lo que respecta a esta obra, en este único plano temporal alude a un 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 tiempo presente que es el tiempo del encuentro. Este tiempo está estructurado, a partir de la anacronía, es decir, hay una ruptura con la linealidad temporal y se 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 tiempo segundo, es el tiempo del pasado, ese que es abierto con ese

desplazamiento temporal hacia los hechos ocurridos el día de ayer en el senado. Mientras 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. Y aunque la fábula carece de fechas, los acontecimientos sitúan a la obra en el contexto preciso que corresponde al momento en que tiene lugar la crisis política de la renuncia a la presidencia en 1827. Fecha que posteriormente sería corroborada por la fecha de publicación del documento. Este es un momento decisivo para la historia de la república, en parte para evidenciar las diferentes políticas y el principio de la desintegración de los pueblos.

El espacio dramático

La unidad de lugar está situada en dos espacios, la primera son las calles y la segunda, el senado de Colombia. Una vez más, los espacios de la capital siguen siendo retomados como espacios para la construcción y desarrollo de los dramas. El primer espacio no se menciona, carece de un nombre o marca distintiva. El encuentro entre don Francisco y su patrón ocurren en Santafé, en las calles aledañas al senado de la república de Colombia. Desde este espacio se abren las posibilidades a la memoria y con esta un traslado a la calle de las aulas, en un lugar más cercano al senado de la república. Es en este último lugar donde don Francisco va a tener contacto con la política y despertar su interés por uno de los temas que definirán el rumbo de la patria, como fue la renuncia de Bolívar a la presidencia de la república. En su conversación con su patrón, Don Francisco describe la disposición del sitio, por supuesto, de un modo muy somero. Incluso, lo hace para mencionar el lugar donde se situó. Él adquiere un valor desde la experiencia del personaje. Él es quien está atónito de lo

ceremonioso y desconcertante que puede resultar un debate político, y a su vez, de interés, para quién lo experimenta. Al punto de sentirse 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 al presente. Del mismo modo, otro de los significados que adquiere el espacio, es como símbolo de la democracia. Está abierto para los ciudadanos en general.

Así habría una configuración del espacio a la manera de un teatro clásico con el público frente a un escenario y con una ambientación muy escueta. Incluso, tiene también más cabida en los escenarios improvisados que abundan en aquel período (galleras, salas privadas, patios de colegios, etcétera). Por supuesto, en este caso esto es pura especulación, pues por el tema y las apreciaciones sobre Bolívar en la conversación que sostienen los personajes, lo más probable es que la obra pudo prestarse para problemas y más aún, en los grupos populares, donde Bolívar tuvo más ecos.

Los personajes

Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa es una de las obras cuya red de personajes 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 estos son también representaciones de las condiciones culturales granadinas, es decir, los grupos ilustrados dirigentes y los grupos populares, caracterizados por ser en su mayoría incultos o iletrados. Si bien, la caracterización de esta condición no es nueva, pues está presente en varias obras dramáticas del período, en este caso adquiere una relevancia altamente significativa, pues la intención del dramaturgo si es dejar

en claro, quiénes son realmente los pecadores, los incultos e iletrados del pueblo neogranadino. Por esa razón, la caracterización de los personajes es muy dicente en esta obra.

El primer personaje es el peón de albañilería don Francisco. En la obra está presentado como una persona de talente humilde, respetuoso y servicial. Por esta razón, su jefe le deja las puertas abiertas de volver al trabajo, aun cuando Francisco, le dice que no irá hasta conocer la conclusión con el tema de Bolívar. Y, sobre todo, don Francisco es cauteloso, en especial, con respecto a analfabetismo, si se encuentra delante de personas desconocidas:

Ah! Mi amo, vi una gran sala cón su talanquera de balustres, y dentro como 23 hombres entre los cuales estaba uno bajo un solio y enfrente otro con otra mesita, que leía unos papeles y el pueblo todo alrededor de la talanquera. Yo al principio creí que eran conclusiones; pero solo el maestro estaba bajo el solio sin ningún muchacho, no veía frailes, sino algunos clérigos, y advertí que hablaba uno, se sentaba: hablaba otro, se sentaba: y siempre sobre el amo Bolívar ¿que será esto? me decía yo, hasta que por fin me atreví à preguntar à un sujeto que estaba à mi lado: mi amigo, le dije, instrúyeme V., por vida suya, que es esto ¿son acaso los fracmazones? Porque todos están vestidos de negro y no hay aqui santo alguno. ¿Como? Pues son sabe V. que este es el senado de Colombia, ese cuerpo respetable, que solo se ocupa en el bien de la nación, en hacerla rica y feliz? Yo me quedé callado y me puse à oír (s.f.: 1).

La cita encierra diferentes aspectos de la conducta del personaje, y el más importante de ellos está relacionado con los prejuicios en torno a los diferentes grupos sociales en la república. Don Francisco establece contacto con el senado de la república por pura coincidencia, por un efecto de serendipia. Así se lo hace saber a su amo. Sin embargo, antes de llegar a tal revelación y quedarse a hacer testigo del debate, llama la atención las conclusiones que saca en torno a lo sucedido. Estas son en su mayoría, pura manifestación de los prejuicios 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 a su alrededor, lo cual también resulta un tanto falseado.

Una visión contraria sucede con el fabricante de casa, a quien se representa en una actitud más comprensiva y contemplativa. Más aún, está enterado de la visión de la política del país, y ofrece su interpretación. Él sabe que don Francisco es una persona que expone sus prejuicios abiertamente, por esa razón, siempre está buscando el modo de corregirlo en enseñarles, respecto a este tipo de conductas, como queda explícito en la siguiente intervención:

No, mi amigo, el señor que habló no quizo decir que se volvía al monte, sino que sucedería como entre los romanos que se refujaron al monte sagrado los descontentos, y él usa de este ejemplo aunque tan degradante é indigno del nombre de Bolívar, porque lo supone capaz de trastornar la República en caso de que se le admita la renuncia (s.f: 1).

Además de la corrección a la interpretación de don Francisco, también hay una elucidación sobre los discursos en el senado, y cómo están contruidos argumentativamente. También explica de forma muy sencilla la acotación política sobre la conducta de Bolívar. Una acotación hecha al margen y de modo muy sutil, tanto que podría pasar por alto, a los lectores desprevenidos. Valga decir también que, la relación entre el fabricante de casa y el peón es más que una simple relación de trabajador y empleado, es una relación entre maestro y alumno. Siempre destacando la posición de privilegio (económicos, sociales y culturales) sobre el resto de la población. La última línea de esta cita 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 conocida o difundida para todos los miembros del senado ni todo el público. Es decir, para la población en general, que es la que pertenece Don Francisco, el presidente de la república es una persona intachable, un héroe que no ha hecho, sino solo el bien para la patria.

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

...Que de cosas dijo á 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 mas la voz, amenazó que se volvería monte sagrado, que recojeria à todos los descontentos y se acabaría Colombia ¡Ay Dios mio! Esclamé, que también el amo Bolivar es brujo, y entónces empezaré à temblar por los que decían lo contrario, pues quien se sabia volver monte, también se volveria dragon ò cualquiera otro animal capaz de comerse à la jente (s.f. p. 1 – 2).

Más importante aún, 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, no como una relación entre un trabajador y un jefe, sino como su dueño y esclavo, ya sea por respeto, por su nivel educativo, por su situación económica o por todas las anteriores. El hecho es que, aunque el personaje tenga su libertad, demuestra esa aptitud determinan un modo de ser del grupo social expuesto en condición de vasallo, como lo establece el personaje, al referirse a su patrón, y en especial, a Bolívar, a quien no conoce, pero 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 la obra, los seguidores de Bolívar, además de zalameros, son ingenuos e ignorantes, pues desconocen quien es en verdad el presidente de la república.

En ese sentido, las tensiones en la obra, los antagonismos, no están dados por la dificultad de un personaje hacia otro, sino por el contraste ideológico entre estos. Insisto, ese es el mayor acierto de la obra, el modo como pone en coherencia una situación trascendental para la época, como son los disensos políticos en torno a la presidencia de Colombia, visto desde dos puntos de vista cotidiano, 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. Sea por morbo de saber el desenlace, sea para participar. Ingenuidad e ignorancia son las conductas reprochadas por los ilustrados (el fabricante de casa), quien decide no darle largas al asunto y cortar, la conversación, antes de seguir escuchando las ocurrencias del peón.

Visión del público

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 en un periódico, como parte de las noticias de la época alude a los espacios de esparcimiento y reflexión crítica que se aspiraba alcanzar con este tipo de publicaciones.

En efecto, este tipo de obras, aunque no fueron creadas para la escenificación, cumple a cabalidad con las características del género dramático, y una en particular, entre las más sobresaliente, la de ofrecer al público la posibilidad de conocer, contrastar y discernir sobre los distintos puntos de vista, un tema, para comunicar la visión diferencial de los grupos

sociales neogranadinos. En este caso es llamativo en cómo la obra 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 período, en este caso, adquiere una relevancia altamente significativa, pues la intención del dramaturgo es dejar en claro, quiénes son realmente los incultos e iletrados del pueblo neogranadino.

La relación que entabla esta obra con su lector trasciende a los parámetros vistos hasta el momento. En principio, por el medio elegido, que fue la prensa que, para el período, no es un medio al que todos los grupos sociales tenían acceso, por los altos índices de analfabetismos. Por ello, pese a las buenas intenciones que tenga de difundir un mensaje distinto sobre Bolívar, y los hechos de la cultura. No logra trascenderá otros grupos y se queda corto en ese propósito. Este sigue siendo una visión muy sesgada, por ese sólo hecho.

La madre de Pausanias (1828)

Una vez más Luis Vargas Tejada recurre a la historia y sus figuras destacadas, como modo de mimetizar la situación de la república y su gobierno. Una vez más arremete en contra de la figura del gobernante como dictador, para denunciar y promover un levantamiento en su contra. Este ejercicio histórico ahora está centrado en el regente espartano Pausanias (siglo V a.C.), derrocado por el pueblo en pleno por sus relaciones cada vez más estrechas con los persas y, especialmente, por todas las transformaciones realizadas

en contra de las leyes de Lacedemonia. Por todo esto y más fue acusado de déspota y traidor, y peor aún, desterrado. En un afán de recuperar el poder, conspiró con los esclavos en una toma de 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 en pleno, 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. Estos hechos inspiraron el argumento de la obra de Vargas Tejada, quien vio en Pausanias al propio libertador. Este tema de denuncia (intención comunicativa) está estrechamente relacionado con el drama *Catón en Útica*; tienen el mismo estilo.

La escritura dramática y su estructura

Esta obra es un texto escueto en su escritura y su forma sigue la estructura aristotélica (cerrada), es decir, por una única unidad de acción, espacio y tiempo. Todo ello bajo la voz de un único personaje como pilar que soporta la obra. Su énfasis está puesto en el mensaje en sí mismo, más que en la representación; particularidad de Vargas Tejada. 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 tiene ante sí: “Escena única”, y, por supuesto, qué personaje tiene a cargo su enunciación: Timódea.

Timódea es la madre de Pausanias, una mujer de origen noble quién ahora tiene el deber de tomar la decisión más difícil de su vida: condenar o no a su hijo, defender a su hijo o a la patria. La escritura de la obra es en principio expresión de su desasosiego y también de su origen noble. Es decir, la obra posee un registro lingüístico culto y cuidadoso. Al igual

que otras piezas dramáticas, en *La Madre de Pausanias* reitera también su estilo lírico y retórico, que rompe con el esquema natural del habla cotidiana. Tal uso, tiene varios propósitos; desde el neoclasicismo impera la idea de formar al público mediante el teatro como medio de formación. Por ello, también está la idea del uso de la biografía como medio de reflexionar y de aprender acerca de los hechos pasados y presentes. Otro de los propósitos del diálogo es exhortar a los conciudadanos espartanos a poner freno al mal gobierno de Pausanias. Entre los propósitos secundarios del diálogo están, desde el punto de vista ideológico, juzgar y condenar las malas acciones del gobernante. Es la denuncia pública de las acciones de su hijo.

Todo ello desde la voz de una mujer afligida que reprocha el mal proceder de ese hijo ingrato. Este es ante todo un diálogo conmovedor, sentido, cuyas palabras exponen la encrucijada en la que está la señora. La forma de la obra está marcada por la deliberación de Timódea sobre las acciones de Pausanias. De ahí el porqué de su exposición a modo de recuento de hechos a favor y en contra, como un modo de apreciar la gravedad de la conducta del hijo. Una a una sus palabras tienen la forma de argumentos y contrargumento. No hay contradicción en ella, por el contrario, se abren espacios a momentos de condena, defensa y, sobre todo, de desconsuelo. El monólogo da la impresión de estar ante un juicio, con su introducción, los alegatos de la defensa, del fiscal y el juez a un lector – espectador que funge como jurado. Al parecer, el dramaturgo hizo un esfuerzo por mostrar un juicio lo más imparcial posible. Esto lleva al contenido de la obra, que también está basada en el dilema moral, en cuyo debate debe decidir si toma acciones en contra de su hijo para condenarlo o simplemente se deja arrastrar por sus sentimientos maternos y perdona sus faltas. En palabras más sencillas, si su deber como ciudadana de la república pesa más que su deber

como madre, o hijo de Esparta. Es así como, el monólogo de Timódea es una tasación entre hacer el bien y hacer lo correcto, o en términos muy simples, cuál será su proceder ante la conducta de su hijo Pausanias, si lo defenderá o lo condenará, pues ese mismo hijo que fue el orgullo de Esparta, ahora es motivo de vergüenza, por su comportamiento ignominioso y déspota. Solo al final de la obra sienta su postura y su determinación, mientras su monólogo es la exposición de los argumentos a favor y en contra de su hijo.

Por su forma, el diálogo en *La madre de Pausanias* concuerda con la clasificación de monólogo, para ser exactos, con la denominación monólogo de reflexión o de decisión (Pavis, 1998: 298). *La madre de Pausanias* está compuesta por ciento noventa y un (191) versos y cinco (5) didascalias. Los ciento noventa y un versos son la ejemplificación del “deber ser patriótico”, y su construcción sigue la estructura básica de la ficción dramática (principio, medio y fin), desde la única escena que tiene. No está demás agregar que esta forma también sigue el modelo aristotélico, lo cual es perceptible en su unidad de acción, de lugar y temporal. Los versos están relacionados por una misma temática, el dolor de Timódea por las acciones deplorables de su hijo Pausanias, quien fue considerado un gran gobernante y ahora con su conducta despótica agravia a Esparta. 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 a la patria. Por supuesto, ella menciona también las contrariedades emotivas que la aquejan como madre, pues no le es fácil otorgar el perdón a su hijo. De entrada, está dejando claro que 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 del quince (15) al treinta y dos (32), ella maldice su suerte, pues no esperaba pasar su vejez cargando con semejante

culpa. Asegura que preferiría estar muerta antes que seguir llevando esa vergüenza a costas. 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 del treinta y tres (33) al cincuenta (50), ella interpela al cielo para exponer sus afectos contrariados. 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. De los versos cincuenta y uno (51) al noventa y ocho (98), Timódea realiza una caracterización de Pausanias. Este es un inventario de los agravios causado por ese hijo ingrato, más no es una descripción física o psicológica. Es más, es una caracterización dolorosamente emotiva, causada esta vez por el llamado angustioso y desesperado de Pausanias, quien se refugia en el templo de Apolo. De ese estado de dolor, pasa al reconocimiento de la esperanza que tenía puestas sobre ese hijo ingrato. Ella esperaba que, en los últimos días de su vida, Pausanias se hiciera cargo de ella.

¡De Pausanias! ¡De mi hijo! ¡Cielo santo!
 ¡De la prenda adorable por quien grata
 Me ha sido la existencia! ¡Del querido
 Y único apoyo de mi edad anciana!
 ¿Y ha de expirar del monstruo más tirano?
 Entre las crueles y feroces garras?
 ¡Ay de mí! que ya ecucho los acentos,
 Con que lánguido y trémulo me llama
 Y el nombre de su madre repitiendo
 Mi pecho conmovido despedaza;
 ¿Qué hago? ¿Qué dudo? Volaré furiosa
 Como leona, a quien bárbaro arrebató
 El cazador la idolatrada prole;
 Y del pueblo oponiéndome a la saña,
 Lograré libertar mi hijo querido
 Del tormento fatal que lo amenaza

(Vargas Tejada, 1989: 25 – 26)²⁶.

En los versos del noventa y nueve (99) al ciento treinta y dos (132), Timódea busca un noble recuerdo sobre su hijo, y, sobre todo, en su reflexión que está dirigida a los dioses. Ella se está armando de valor, para emitir su sentencia a favor de Esparta y en contra de sus hijos, por eso pide perdón por ese momento de debilidad en el que puso por encima sus afectos maternos por sobre su deber patriótico. En los versos del ciento treinta y tres (133) al 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, exhortar al pueblo a poner 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.

De la patria el clamor obstruirle manda.
 Mi mano os pide la primera gloria
 De esa obra aunque funesta, necesaria.
 Yo soy la que del crimen de ese indigno,
 He recibido ofensa más tirana,
 Y así de mi justicia las primicias,
 Mi justo encono con razón reclama.
 Yo debo esta expiración por el delito
 De haberle dado el ser; voy a llenarla,
 Y colocando la primera piedra
 De las que formen la terrible valla,
 Que ha de dar al traidor su justa pena;
 De ser su madre borraré la infamia (p. 27).

²⁶ Vargas Tejada, Luis (1989). *La madre de Pausanias / Doraminta*. Bogotá: Arango editores. Todas las citas de esta obra dramática vendrán de esta edición.

Que mayor ejemplo del deber ser social que ese, de ser quien tome la iniciativa de castigar a su propio hijo ante la patria. De los versos ciento sesenta y cuatro (164) al ciento noventa y dos (192), Timodea pasa de las palabras al hecho, y empieza a lapidar el templo en el que se refugió Pasaunias, para con ellos, poner fin a la infamia de su hijo, lo más importantes es que en estos versos, el deber ser social como tema se concreta, con las siguientes palabras de Timódea. Ella apoya sus argumentos, a partir de un inventario de hechos históricos por los cuales se les acusa a su hijo. Cada uno de estos hechos están 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.

Las cinco didascalias de la obra son instrucciones de tipo particulares, es decir, caracterizan a la actuación del personaje, en este caso, a Timódea, quien enuncia el monólogo. Estas pocas didascalias son a saber: primera, “*Se deja caer sobre un pedestal de mármol*”; segunda, “*Se levanta*”; tercera, “*Se encamina presurosa al templo*”; cuarta, “*Música*” y quinta y última, “*Se acerca al pedestal*”. Excepto la cuarta, este tipo de indicaciones permite la caracterización más dramática, mientras que la cuarta, permite la acentuación del dramatismo con el apoyo de un recurso externo, como es la música. Más allá de todos estos recursos, el dramaturgo neogranadino sigue recalcando la fuerza de la palabra, es decir, como esencia dramática, como valor artístico. El drama es para él netamente literario, más que representación.

Esta obra de Vargas Tejada hace parte del teatro político, pues está construida sobre el presente de los hechos acaecidos en el contexto neogranadino. Su modo de velar esos hechos para hablar de ellos con plena libertad le otorga ese carácter alegórico propio de la poética criolla. Es en esa característica que esta obra se asemeja a las otras. En esta forma de

expresarse encontrará Vargas Tejada su carácter y particularidad. Y he ahí la alegoría de este drama: la traición de Bolívar es igual o equivalente a la de Pausanias. Ambos actúan en contra de los intereses de su propio pueblo; ambos son considerados defensores del pueblo. La alegoría del texto está construida en el clamor de las madres ante sus hijos malos o traicioneros. La madre de Pausanias no soporta ver como su hijo ha traicionado a la gran madre del pueblo, que es la patria, por eso ella misma pide que sea el pueblo el que le ayude a ajusticiar a su propio hijo. Es como si el propio Estado le reclamara a sus hijos patriotas que ejercieran acciones en contra del traidor. En ese sentido esta obra es absolutamente en defensa de la patria y patriótica, por incitar a los ciudadanos a acciones de insurrección y defensa del pueblo.

El Tiempo dramático

La Madre de Pausanias es la representación de una toma de decisión de una madre ante los últimos instantes de vida de su hijo. Los hechos históricos tuvieron lugar en el 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. Para hacer más énfasis en el hecho histórico Timódea acusa a su hijo de traidor, en varios momentos de su discurso, que para esta escena única es uno de los tantos modos de iteración dramática, cuyo objetivo en este caso es caracterizar o dejar en claro quién es el personaje antagonico y sus acciones. Por último, la duración de la obra puede ser determinada por su acción, en este caso determinada por la toma de decisión de Timódea,

como acción dramática, y la escenificación, en cuya esencia la determina la angustia o desesperación del personaje, ante dicha decisión. En ese sentido, es apenas unos cuantos minutos los que el personaje tiene para dejar al descubierto su drama, su conflicto con el mundo.

No está de más agregar que, el carácter histórico del documento proviene de dichos argumentos y tema. Ese tipo de temática suele estar vinculada con el teatro histórico político, pues recrea un evento pasado para construir la crítica de una situación, y, sobre todo, porque recrea un evento pasado para construir la crítica a la situación presente (de la Fuente Monge, 2013) o la lectura de un modo alegórico, para que el mensaje sea entendido. Es así como tema y argumentos están organizados en una escena única. Está compuesto en verso con predominio de rima blanca y pocas rimas asonantes.

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 de tiempo de la fábula, en la que se destaca la vida de Pausanias, a través de sus hazañas, 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 hacer coincidir o coexistir con el tiempo de la escenificación, al grado de ser un tiempo verbalizado o dramatizado. Es un tiempo al que se intenta equiparar con el tiempo de la escenificación, para que los lectores espectadores logren trascender la ficción y equiparar a su realidad. Es de ahí de donde viene esa idea de relacionar diferentes momentos de la ficción a su realidad. En términos más sencillos, en la representación de la obra coinciden dos tiempos, 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 ese tiempo de la fábula detrás de la acción

dramática de las hazañas del traidor. Es más, está apuntando 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 este caso de Timódea. Ella toma 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 ese instante en el que decide exponer su deber ser patriótico. Ese instante es el tiempo de la representación. Un tiempo que busca ajustarse o hace encajar con la fábula del texto que está conformada por el cumulo 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 o faltas en su conducta de su hijo. Esa es la forma en que el tiempo de la fábula y el tiempo de la representación coinciden en uno sólo que es transmitido al lector, para que se contextualice sobre este drama. En otras palabras, el tiempo de la fábula (los acontecimientos que soportan el drama) es un recurso sobreentendido e innombrado, tanto en sus disposiciones pasadas como en su presente. Lo único que existe es ese instante de la representación, el presente dramático en el que está enunciando el personaje. Son los lectores – espectadores quienes tienen la responsabilidad de situarse en ese presente, en descubrir a qué cronología alude el tiempo de la representación. Aunque la fábula se dé por sentada, es el personaje quien las trae a la luz y las mantiene implícitas a su vez. Es en este modo de dar por entendido los hechos se hace uso del recurso de la condensación temporal y en la simplificación de estos está la elipsis. Es decir, no hay una cronología de sucesos que permita

conectar, decantar en lo sucedido. Quizás en esa medida, la obra dramática pueda ser considerada para un lector – espectador quien va a tener un contexto más claro de la fábula. Con ello no estoy diciendo que el documento no sea comprensible, sino que su contexto histórico no es del todo explícito. Así mismo, la obra no mantiene una conexión temporal, sino temática con el decenio de 1820, que los críticos nuevamente vinculan con la figura de Bolívar.

La brevedad de esta representación está marcada por la duración de los versos; 191 en total, una extensión que también es reiterativa en los monólogos de Vargas Tejada. El lector – espectador está ante una interpretación dramática muy concisa, casi igual de extensa que una loa. Quizás pensado para representaciones más privadas y no para salas de teatro tradicionales. Así como pensado en la característica del teatro nacional, cuya duración tiene la eficacia de llegar con contundencia al público al que se encuentra dirigido, y dicha precisión está dada por la duración de la representación.

El espacio dramático

Esta obra, como ya se ha mencionado no resulta atípica en Vargas Tejada, es decir, como dramaturgo estaba más interesado en el mensaje que se comunica a través de la obra. Él da la libertad a los expertos de resolver la relación espacial entre la sala y la escena. Ante todo, por la sencillez del monólogo, esta es una obra que requiere un escenario fijo, al que se presenta como inmediato o de entrada al lector – espectador. Es decir, este es acercado de inmediato a las afueras del templo donde se desarrollará toda la acción de inmediato, es el personaje de Timódea quien alude a otros espacios y otros tiempos en la fábula, para transportar a los lectores espectadores hasta esos lugares. Su fin, es la caracterización del

espacio como parte de su sentir o de su angustia. Este modo de asumir los espacios hace parte del plano dramático. Timódea recurre a dichos lugares para otorgar un mayor efecto en los lectores espectadores, por ello, sus diálogos estaban cargado de lugares como: “Cielo”, alusión a los dioses, a quién va dirigido su discurso. Es a ellos a quienes suplica, quizás buscando un poco de juicio en medio de su angustia. Pero también alude a otros lugares para llevar a esos lectores – espectadores a estar en presencia de su propia angustia. Estos lugares que menciona son: los “Campos de Platea”, “Templo sagrado” y “los bosques del Eliseo”. Lugares que ante todo son mencionados para dar un carácter sagrado a la obra, o mostrar el lado religioso del personaje. Es otro modo de caracterizarlo.

Es otro recuento de sitios utilizados para acentuar el carácter negativo de este personaje, en especial, a Esparta con sus lugares emblemáticos. A Timódea le duele la destrucción de estos lugares, porque constituye el patrimonio cultural y patriótico de Grecia, sus símbolos más representativos. Por supuesto, todo esto queda insinuado apenas, son los espacios no escenificados, y su mención es parte de ese dramatismo del que se vale el dramaturgo. Lo mismo sucede con otros espacios como “los bordes del Aqueronte”, “Hircania”, “lóbregas cavernas”, “el hondo Erebo”, como espacios nombrados, pero cargados con un fuerte sentido o valor negativo.

En el espacio escenificado, según las didascalias debe hacerse uso de un pedestal de mármol, el tempo y, sobre todo, en las puertas del templo en donde transcurre toda la escenificación de Timódea. La estructura de la escenificación también encaja en la categoría aristotélica del espacio cerrado o único. No hay mayores elementos de la escenografía que la palabra. Insisto, para Vargas Tejada es apenas accesorio este aspecto. La clave de la obra recae en el espacio verbal, más que en la escenografía. Por supuesto, no está demás afirmar

que este desplazamiento espacial está para equiparar o como metáfora realista y mimesis de la situación y el escenario. La representación es muy escueta.

Los personajes

Los personajes son parte también de una estructura sencilla. Tan solo Timódea, lo demás son el pueblo y Pausanias, los cuales hacen parte de los personajes latentes tomados como colectivos y nunca se manifiestan en la obra, casi que podría afirmarse que son los lectores – espectadores, quienes estarían asumiendo este rol. Llama la atención en esta categoría el personaje de Pausanias, por ser parte del conflicto dramático como antagonista, pues es quien causa desasosiego y dolor al personaje principal de Timódea. Por obvias razones, él destaca ante otros antagonismos leves o momentáneos, y en su mayoría de carácter colectivo, como “La patria”, “las matronas espartanas”, “Los persas”. Es Pausanias quién sobresale y su caracterización está en oposición a los intereses de Timódea. Ella misma los verbaliza (27). Su única voluntad es manifestar su amor a la patria, defenderla por encima de cualquiera que se oponga, sea quien sea. Aun así, Vargas Tejada se las arregla para revestir a sus personajes de una caracterización moral y social compleja. Es decir, que ni los personajes patentes, ni los latentes pueden ser caracterizados dentro de la categoría de simples, por el contrario, se 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 o humanizado. No es fortuito el drama de la madre quien debe tomar la decisión más difícil de todas. Allende a ello, Vargas Tejada la reviste de otra función como personaje – dramaturgo o de portavoz del dramaturgo,

que cumple Timódea. Hay toda una serie de pruebas para creer que el dramaturgo usó esta caracterización para transmitir su pensamiento sobre Bolívar.

Es una situación dramática muy bien lograda, pues coloca al personaje de Timódea en un conflicto verdaderamente profundo; la elección de su hijo o su patria. Es una remoción de emociones internas que mueve las fibras más profundas, en especial, por la elección que hace el personaje. La versificación está dada por versos de arte mayor, con uso variado de decasílabo y el verso alejandrino, lo cual corrobora la destreza de Vargas Tejada como escritor. Ella está exponiendo a su hijo al escarnio público, en respaldo y conmiseración con el pueblo.

Los sentimientos encontrados también otorgan a los lectores espectadores, ese carácter de veracidad de la obra dramática. Él hace las veces de testigo, juez y verdugo. A *Pausanias* se le llama monstruo y aborto. A Pausanias se le desea la muerte. Timódea se eleva a la comprensión de su historia personal. Como en los clásicos personajes trágicos, su supremacía sobre el resto de los hombres sólo tenía como consecuencia, hacer más afrentosa la caída (verso del 15 - 18). Vargas Tejada resalta la convicción. El tema es la vindicación del honor de Esparta (la Patria). El amor a la patria, el deber ser moral con la patria es la premisa de la Ilustración y el deber ser social de esta mujer se impone por encima de su deber de madre y sal a retomar su destino sobre el de los demás. Su fin es dar muerte a su propio hijo y restituir la libertad a la patria. El tema está dado para intentar resolver un asunto particular del dramaturgo, no obstante, lo presenta como un tema de interés general para todos los seres, como es el amor a la patria y su defensa, por encima de cualquier vínculo filial del ser.

Como personaje antagónico, Pausanias es un espartano que, después de dar gloria a su patria frente a los invasores, la traicionó y pretendió esclavizarla. Los primeros versos del monólogo lo informan, y la evidencia es tan fuerte que hasta la propia madre acepta el hecho sin discusiones (versos – 14). Pausanias es el hijo ingrato. La acción dramática se inscribe en el reclamo a ese hijo ingrato que está vendiendo la patria. La está desprotegiendo del enemigo extranjero. A la patria se honra, se le atiende y el hijo que la liberó ese que tanto la llenó de gloria, ahora es visto como un traidor.

En este caso hace referencia a Simón Bolívar. Las madres de Pausanias es un ejemplo perfecto de una escena única. Un discurso tipo Loa o soliloquio que está más cerca al recital que a cualquier texto dramático.

Visión del público

El propósito de esta obra fue acceder a los lectores – espectadores a la problemática de gobierno de la nueva república, desde lo artístico, como un modo otro, quizás más amable de entenderlo y analizarlo, y en especial, de acercar a los lectores – espectadores con cada uno de estos espacios. Pese a la distancia temporal de los hechos ocurridos en Grecia, el dramaturgo los toma como una analogía del momento de la república, para acortar esa distancia entre lo sucedido, y, en especial, como un modo de evaluación. Es claro que no todos los lectores – espectadores podían tener o estar al tanto de un personaje histórico como Timódea y su hijo Pausanias, como para establecer una asociación inmediata con las dos realidades aludidas. Podría concluirse que, es también una obra cuya acción dramática en principio tiene como destinatarios a un público restringido, que requiere un determinado registro cultural para entender. Esto no le quita que como pieza dramática la obra no pueda

ser entendida por un público más amplio o con otro tipo de registro, es más, es desde lo humano de sus personajes, a los que pueden sentirse identificados con los personajes al punto de experimentar la catarsis con esta mujer. No obstante, los que van a alcanzar la comprensión real de la obra en el plano ideológico son los ilustrados neogranadinos.

El diálogo de Timódea es al mismo tiempo denuncia, exhortación o un llamado de atención al pueblo, no sólo para enterarlo, 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 mismo, ella quiere ser un ejemplo absoluto para seguir, y mientras lo hace, también convence a ese otro lector – espectador quien hace parte de sí o el personaje, lo toma como parte de la conciencia.

Para Vargas Tejada su compromiso como dramaturgo consiste en generar conciencias sociopolíticas de su entorno. El propósito de la obra dramática fue tomar de ejemplo los alcances de un pueblo cuando actúa en defensa de la soberanía y, por supuesto, recordar a los ciudadanos su deber con su patria. Esto gracias al valor simbólico del personaje de Pausanias, cuya similitud con la situación de la república del tercer decenio del siglo XIX, es el Bolívar y su conducta autocrática con el senado de la república. En palabras más simples, esta es otra analogía con la situación de la patria, en la década.

Las convulsiones (1828)

Esta obra comporta una apuesta diferente del período, desde dos diferentes perspectivas; desde la perspectiva del género, pues como drama incursiona desde la comedia,

en específico, el sainete. *Las Convulsiones*, de Luis Vargas Tejada, primera obra colombiana francamente cómica e iniciadora del teatro nacional. (9). Y desde la temática su apuesta no enfatiza en la construcción de un patrimonio simbólico, sino por el contrario a exaltar el acervo cultural propio como patrimonio cultural específicamente <<<es la idiosincrasia santafereña. Con esta obra, Vargas Tejada va un paso más allá en la edificación del teatro de la república y lo lleva a explorar temas más acordes o apegados a la realidad santafereña. El teatro empieza a dejar a atrás los temas idealistas de la identidad y la construcción del patrimonio simbólico de la región, para apegarse a aquellos procesos de la cultura santafereña y sus valores, los cuales se contraponen entre generaciones, paradigmas de pensamiento, regiones y oficios. Las versiones cambian, al punto de incluir como paratextos la firma del dramaturgo, para evitar las confusiones. En este caso, la obra que se tomó como referencia fue la reedición de Ortiz, incluso varía el subgénero dramático en el que la clasifican, pasando de la denominación comedia a la de sainete, y así sucesivamente, por mencionar algunas características. Incluso, en algunas se deja en claro su condición de documento histórico con la inscripción de la primera fecha de su representación. A continuación, la opinión de Reyes Posada sobre el sainete:

El sainete *Las Convulsiones* es sin duda la obra más lograda de Vargas Tejada y una de las piezas más publicadas y representadas del teatro colombiano en toda su historia. Sin tener pretensiones políticas o ideológicas, como otras de las obras del autor, sino más bien con la intención manifiesta de ser un sainete sobre las costumbres santafereñas de los últimos años coloniales –o los primeros después de la Independencia, que muy poco habían cambiado en los hábitos e ideas de las gentes–, este sainete retoma el argumento del enamorado fingido, famoso en piezas de Maquiavelo *La Mandrágora*, acogido también por los autores españoles del Siglo de Oro, como es el caso de la comedia de Lope de Vega *El acero de Madrid* (Reyes Posada, 2000: 83).

El sainete *Las Convulsiones* es sin duda la obra más lograda de Vargas Tejada y una de las piezas más publicadas²⁷ y representadas del teatro colombiano en toda su historia. Sin tener pretensiones políticas o ideológicas, como otras de las obras del autor, sino más bien con la intención manifiesta de ser un sainete sobre las costumbres santafereñas de los últimos años coloniales –o los primeros después de la Independencia, que muy poco habían cambiado en los hábitos e ideas de las gentes–, este sainete retoma el argumento del enamorado fingido, famoso en la pieza de Maquiavelo *La Mandrágora*, acogida también por los autores españoles del Siglo de Oro, como es el caso de la comedia de Lope de Vega *El acero de Madrid*. El lector – espectador encontrará similitudes de esta obra con algunas escenas de *Le médecin malgré lui* (*Médico a palos*) de Molière. Mientras en la segunda escena es expuesto el nudo del drama, que es la planificación y puesta en marcha del planteamiento para conseguir ascender económicamente en la vida.

La escritura dramática y su estructura

Esta obra también entra en aquellas obras dramáticas que anticipan la estructura desde su título: en este caso dos actos, las cuales se encuentran distribuidos en dos escenas, el primero y el segundo en once escenas para un total de trece escenas. Cada uno de los actos determina 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. Dos cuadros claramente determinados para la representación de la obra.

²⁷ Como texto, una de las dificultades que podrían presentar los lectores sobre esta obra dramática son las diversas reimpressiones y reediciones. En el primero de los casos no supondría ningún cambio en apariencia, no obstante, la realidad es otra, nada más en las primeras reimpressiones.

En su orden, las didascalias empiezan con la presentación de los interlocutores. El primer acto carece de didascalias excepto las principales que advierten el lugar y las intervenciones de los interlocutores en los actos, como el señalamiento de los ambientes. Las escenas hacen parte de una secuencia específica, en el orden en toda la obra. En el segundo acto hay un mayor uso de las acotaciones, incluso aumenta su tipología. Su mayor característica es la indicación de la mímica y los gestos. Con ello se marca un interés en la representación a modo de equilibrio con lo netamente literario. Otra de las particularidades del uso de las didascalias es acentuar la caracterización de los personajes. Estas suman un total de cuarenta y cinco, que marcan gestos y movimientos de los actores o manejo de la quinésica y 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, es decir, entre lo culto y lo popular. Esto también, debido 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 construcción artística o de la postura crítica que desea transmitir. Este lenguaje también tiene un uso literario versificado, regido por la rima asonante del verso pareado de doceava silabas. Los versos son AA+ BB en la estrofa. La extensión de la estrofa varía de acuerdo con el tamaño del estudiante o la participación, según sus argumentos. Por esa razón son irregulares o dependen también del grado de importancia, 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 que lo aplica. En ese sentido, y su uso. Vargas Tejada una vez más demuestra y alardea de su conocimiento de la lengua y la literatura. Este uso literario del diálogo tiene como fin la composición artística en primera instancia, es decir, agrada a los lectores – espectadores a deleitarlos con ese modo de decir, a distanciarlo de hablar cotidiano, para introducirlo de lleno en el plano ficcional del drama que se está representando. Por supuesto, el fin principal sigue siendo el carácter formador o didáctico del drama sobre el cual se configura su mayor fortaleza. Vargas Tejada esta vez no está ante la presencia de una toma de postura política, sino absolutamente ética moral. Por ello cambia la actitud seria y su tono sublime por una actitud cínica y pícaro, para mimetizar las condiciones de los nuevos valores juveniles del período, en los que se expone la idea de sacar ventaja, ante los grupos económicamente favorecido. La idea de un ascenso social es la que determina la actitud del personaje de Cirilo como héroe cómico – picaresco, incluyendo las consecuencias que esto le acarrea. En ese orden de ideas, el diálogo dramático de la obra cumple, en este caso, su imagen tradicional que es la del coloquio, conversación, cuya función es la construcción del discurso crítico ante la confrontación de los valores que están en la obra, los ricos y los trabajadores, las diferencias de perspectivas entre las regiones o el modo en que la cultura santafereña percibe al resto del país, en especial, a Cartagena y las regiones del Caribe, que como se explicó hacía parte de esa otra Nueva Granada. Este mismo caso sucede entre la percepción que se tiene de los comerciantes, y más importante aún, entre la generación de adultos y los jóvenes. El discurso de la obra es claro en transmitir esa percepción distinta de los grupos que conforman la república, aunque esta sea una visión desde Santafé, la que se proyecta.

Ficción dramática

Es justo en ese cambio de percepción donde 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 es casarse con una joven de buena familia. Su renuncia está basada en la percepción de una vida de terratenientes; merecer una vida de terrateniente: disponer y nada más. Este es el planteamiento de la obra, con ello se cuestiona el compromiso de los jóvenes, al parecer más interesados en los asuntos socioeconómicos que en el compromiso político. Este drama da la idea que el teatro colombiano empieza a explorar otras vertientes temáticas, igual o más interesantes, sin dejar de lado su apuesta por la crítica y la reflexión, en este caso, este tipo de obra explora las percepciones hacia otros aspectos de la vida en Santafé, más allá de las preocupaciones del gobierno de la república, es un intersticio que se abre también para dar respiro a temáticas de compromisos sociopolítico.

La obra cuenta con un total de dos actos. El primero compuesto por dos escenas. La primera expone sin rodeos la acción dramática del texto. El primer acto trata de la actitud cínica de Cirilo, con respecto a su trabajo de oficina. Se compara con la profesión del campesino, comerciante y sus ventajas y desventajas. El segundo acto está compuesto por once escenas y versa en una primera parte sobre D. Gualberto, y su dolor por la supuesta enfermedad de su hija Crispina, el cual se presenta como otra situación acción dramática picaresca, paralela en el drama. Hasta este momento, la acción dramática está relacionadas por el nombre de los personajes. Es el personaje de Jervancio, el punto de contacto entre ambas. A pesar de esta acción dramática paralela, la obra dramática 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, lo que les permite seguir las propuestas de unidad que propone el dramaturgo. Esa mínima 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 dramaturgo, pues ya lo había puesto en marcha en *Sugamuxi* y *Dormainta*. Con lo que puede anticiparse las características de una poética del autor.

La primera escena del segundo acto es un soliloquio de Don Gualberto, donde expone su preocupación por la enfermedad de su hija. Jervancio le comenta a Gualberto que conoce a alguien que puede curar las convulsiones de Crispina. Más importante aún, se describe la semiología o sintomatología de la enfermedad. Jervancio presenta a Cirilo como un gran especialista en el tema. En ella el lector – espectador está ante la presencia de la dimensión real de la supuesta enfermedad de Crispina, y con ella el verdadero carácter del personaje, y la preocupación de su padre ante un posible nuevo ataque de convulsiones. La escena es interesante en tanto trae a colación las creencias para la curación de los males, en las cuales van desde lo sagrado hasta lo científico. Hay también un señalamiento a la masonería, como parte de los tantos males de la sociedad y el mundo. La sugerencia de mama Fuljencia de internar a Crispita en el claustro (Casa de Frai Pedro), para curarla. A lo cual Crispita se niega con el anuncio de otra convulsión. La escena V participan Gualberto y mama Fuljencia sigue haciendo un inventario de posibles síntomas de posesión demoníaca a Crispina y sale en busca de objetos sagrados, para tratar de curarla. Su visión de creencias. Ella representa el punto de transición entre la visión antigua de la medicina y que se opone a la visión nueva o la ciencia, por eso se escuda en la fe y la religión con los cuales dice que puede salvar a

Crispina. En la escena VI participan Gualberto, Fulgencia, Crispina y Mariquita. Fulgencia le presenta a Crispina las reliquias sagradas, las cuales, Crispina rechaza de Tajo, porque le dan asco, lo que Fulgencia interpreta como una posesión demoníaca. Las mujeres se enfrentan verbalmente al punto que Gualberto tiene que intervenir. En la escena VII a los personajes anteriores se les une Jervancio, para anunciar la llegada del doctor Juan Mazcullo. Sin embargo, lo importante de la escena es que se deja en evidencia el choque de saberes, como lo deja en claro la intervención de Fulgencia (130).

En la escena VIII se encuentran Don Gualberto, Crispina, Cirilo, Jervancio y Mariquita. En esta escena empieza el final de la obra y es el punto de encuentro entre las dos situaciones dramáticas. Crispina y Cirilo se encuentran por fin y empiezan a fraguar un acercamiento, teniendo como excusa el diagnóstico y cura de la enfermedad de la joven. En la escena participan todos menos Jervancio quien se fue a la botica, en busca de medicina, en ella Gualberto descubre a Cirilo gracia a la receta que entregó a Crispina y Gualberto le arrebató de las manos, receta que era en realidad su declaración de amor. En la escena X se suma mamá Fulgencia y es quien termina por desenmascarar a Cirilo, a quien también la ha estafado con sus mentiras. En la escena XI participan Gualberto, Crispina, Mariquita y Cirilo. Y en esa Gualberto anuncia a su hija, que ya descubrió su engaño y también deja en claro la función para la que fue escrita la obra. La obra se presenta como una crítica a los ilustrados, su modo o forma de manifestarse un modo que, al parecer, puede ser engañosa. El texto también rompe con la categoría dramática trabajada hasta el momento. Es decir, estamos ante, la presencia de una obra existencialista, es decir, en aquel tipo de dramas en que la acción está por encima del carácter de los personajes. La empresa en que está involucrado Cirilo también está Jervancio y lo mismo sucede con Crispina, quien a su vez arrastra a

Mariquita a la empresa de encubrir sus convulsiones. Esto pone a ambos personajes en una situación similar a un objetivo similares y es el juego de apariencia y desconocimiento ante la transición que trae este cambio de paradigma en la modernidad y la Ilustración. Parte de su empresa fue aprovechar el juego de apariencia de este cambio. Esto es lo que esta comedia propone desde su propuesta dramática.

El Tiempo dramático

Esta obra es la representación del período de la Ilustración en el territorio de Santafé de Bogotá, el modo como estas ideas estaban calando en la cultura, llama la atención el punto de coincidencia encuentro entre el paradigma científico moderno y el conocimiento popular – pagano – y religioso, el cual pone a la cultura en un punto de quiebre y búsqueda de un asidero seguro, desde el cual construirse. La obra al parecer desde la categoría tiempo, alude a la mimesis de la representación de la década del 20 del siglo XIX, en Santafé de Bogotá. Algunas alusiones a referentes teóricos y culturales así lo demuestran. Si bien Vargas Tejada no usa como referente los asuntos más íntimos y culturales como la representación del período.

El cambio o transición ante una incursión de la ciencia en la cultura representado como una época oscura e incierta, por Vargas Tejada con lo que expone otra forma de vivenciar la incertidumbre al interior de Santafé, en la que algunos sucesos eran tenidos como herejía o superstición. Vargas Tejada muestra así otro modo más, para 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 las que pocos momentos se intenta cubrir toda la década. Este tiempo de la fábula apenas está ausente o meramente aludido. En este caso, los registros

temporales de la década en Colombia son sugeridos y asumidos como resumen. La obra desarrolla su acción dramática de forma cronológica, aún la de las dos acciones que tiene de forma paralela. Cada una de ellas despliega su desarrollo entre escena que son o 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, es decir, esta representación está ubicada en la misma cronología de los espectadores. Así, ellos están compartiendo esta atmosfera a la que los trae el dramaturgo. 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, le autor se vale del recurso de la suspensión temporal para mantener a los espectadores en la época. Además, las pista o referente sobre el tiempo de la fábula es conocido gracias a las intervenciones de los personajes, es decir, sugieren un tiempo latente. Son diferentes las alusiones a ese tiempo, son diferentes los referentes, entre los que están las alusiones a obras dramáticas, teóricos, frailes y asuntos íntimos como la muerte de la mamá de Crispina, comentada por Gualberto a los espectadores.

La duración de la obra está determinada por la situación marcada por la extensión de los actos. A partir de ellos, el lector – espectador se hace una idea de su duración. *Las convulsiones* en ese sentido 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, es la reflexión sobre las condiciones reales de su época para revisar el modo en que los nuevos valores está impactando social y culturalmente a los grupos sociales de la Nueva Granada, en especial a los de Santafé de Bogotá.

El espacio dramático

Esta obra sigue los preceptos del teatro clásico. Sin embargo, llama una vez más la atención, el uso de dos escenarios para 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 en el segundo, todo sucede en la casa de Don Gualberto, y sus espacios. Si bien esto no rompe con la unidad de espacio, si trasciende del uso del decorado del espacio exclusivo de la mayoría de las obras del período. Para Vargas Tejada es usual este tipo de propuestas, pues excepto 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 y busca emular ese teatro a la italiana, que expresa la abertura frontal a sus espectadores. Es decir, más que optar por múltiples espacios explora diferentes perspectivas de ese espacio propuesto, profundiza u opta por otros ambientes dentro del mismo. En ese caso sigue siendo espacio cerrado. Dado que la obra se ambienta en Santafé o el espacio de la fábula, hay una distancia reducida con el espacio escénico, así los lectores – espectadores del momento, estaban generando una cercanía tal que podría pensarse en el desdibujamiento de la ficción de la obra. Estaban así experimentando un poco de su cotidianidad. A pesar de ello, 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 modo de indicar el tipo de espacio en el que se llevará a cabo la obra.

Estas obras fueron escritas también pensando en la forma y los lugares de representación. La infraestructura del teatro capitalino no era la más avanzada. La ciudad en ese período contaba con alrededor de unos tres espacios para la representación de las obras. Y el único a la fecha de renombre fue el Coliseo o Teatro Ramírez. Más que un espacio de

interpretación corporal y gestual como es pensado la puesta en escena. Estas obras estaban más dadas a la declamación discursiva, para la transmisión del mensaje desde un espacio como la plaza y los teatrillos. Muy pocas fueron pensadas para un desplazamiento de cambio de escenario aparatoso.

Los personajes

Esta obra a diferencia de las otras de Vargas Tejada se destaca por la caracterización. Son seis personajes en total y cada que construyen el reparto de la obra, el cual se encuentra descrito al inicio, una lista en la que entran a considerar algunos estereotipos como el pícaro. El escenario en ese sentido se transforma en un cuadro pintoresco de la Santafé de aquellos años. Llama mucho la atención el modo como Vargas Tejada construye esta red de personajes, una mezcla de distintos tipos de caracterizaciones en las que sobresalen los caracteres variables, e incluso, aquellos cuya participación se reduce a unas pocas líneas en los diálogos. Esta red de personajes es caracterizada por ser genéricos, es decir conformados por una línea tipo galán, dama, el gracioso, etcétera. Ellos los sitúa muy cercano a un tipo de humanización o más a las emocionalidades en Santafé. Por su jerarquía tenemos una historia tetragonistas.

Cirilo es un personaje que desea una vida fácil. Por ello, acaba de renunciar a su puesto de empleado de oficina. El personaje no tiene oficio ni apellido que le permita ascender en la vida social. La primera escena presenta la situación de Cirilo como un personaje que está buscando una salida fácil ante la situación laboral. Desea vivir sin trabajar y para ello, Jervancio le promete ayudarlo sirviéndole de celestino, para que adquiera compromiso con Cristina, una prima que sufre de convulsiones.

Visión del público

En esta categoría se demuestra una vez más el interés del dramaturgo por construir una cercanía con sus lectores – espectadores lo más estrecha posible, esto se demuestra en el plano temático y comunicativo. En el primer caso con la creación de un tema que atañe al grupo cultural privilegiado y su comportamiento, se demuestra un interés de llamar la atención de esa cultura de la que hace parte. Y en tanto lo comunicativo a raíz del considerar una crítica sobre los valores y el cambio de paradigma como ya se habría mencionado.

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 al grupo social determinado, no como un tema aislado, sino como un tema para reflexionar. En este caso la postura radical de los jóvenes de la época. Llama mucho la atención como empieza a tejerse una complicidad entre el dramaturgo y los lectores – espectadores quienes saben desde el inicio de la obra cuales son las intenciones de Cirilo y Crispita con el resto de los personajes y cuanto estaban dispuesto a fingir para lograrlo. Y, aun así, lo ocultan a los demás personajes, mas no al público. Esa perspectiva cognitiva es uno de los juegos en que los lectores – espectadores están más relacionados con el público y alcanzan su cercanía. De ella derivará el estallido de la situación cómica con una perspectiva afectiva, al cual el público responde, en parte por identificarse con algunos personajes, y en parte por el manejo del lenguaje y las situaciones son también conocidas, por ejemplo, la curandera que desea curarlo todo a base de menjurjes extraños y asquerosos, como también la sospecha del padre celoso. Historiadores como Reyes Posadas (2008: 255) señalan una perspectiva ideológica al considerar que la obra está escrita para alertar sobre el comportamiento manipulador de ciertos jóvenes.

Consideraciones finales del capítulo

La anterior descripción de permite deslindar los primeros fundamentos de una poética de la dramaturgia decimonónica colombiana. Es evidente una motivación o interés colectivo por enunciar axiológica y estéticamente desde, para y por la república. Las coincidencias temáticas, ideológicas, sumado a la estructura o forma literaria de los cuatro pilares de la *comunicación teatral (Escritura, Tiempo, espacio, personaje y público)* funcionan como ejes estructurantes y cohesionadores de los dramas, como está expuesta en la siguiente tabla:

	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. Obra fue representada en el teatro Tacón de La Habana	Indígenas norteamericanos / Conquistadores	Distancia amplia desde la perspectiva étnica, mas no desde la realidad socio cultural. Así 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 / Gachupines	Distancia corta temporal, mas no desde lo étnico y las circunstancias socio culturales de los lectores -espectadores. Hubo una identificación total con el público.
3	<i>Monólogo de Lucio</i> (1821)	Monologo lírico acerca de la congoja de un amor no correspondido y la patria como amor único y verdadero.	Siglo XIX en el año de 1821.	Un bosque	Lucio / recuerdo de Laura	El dramaturgo intenta establecer una distancia total, a partir de la apelación de un llamado al amor patrio y la defensa a 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 cura (católicos)	Distancia ideológica estrecha, a partir del llamado a preservar la tradición y costumbres religiosas como elemento cohesionador de la república.
5	<i>Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810</i> (1825)	<i>Drama elegiaco en honor a la república de única escena con cinco intervenciones</i>	Siglo XIX en el año de 1820.	Espacio simbólico que emula un palacio de la época clásica griega.	Patriotismo, Justicia y Relijión	Distancia ideológica estrecha, a partir del llamado a preservar la tradición y costumbres religiosas como elemento integrador de la república.
6	<i>Catón en Utica</i> (1826)	Monologo lírico en verso endecasílabo	Año 62 a.C.	La Roma de Julio Cesar, exactamente en la Rostra.	Catón / Senado	Distancia corta temporal desde lo político. El monologo tiene como fin exhortar al público a la insurrección a defender a la patria del tirano y déspota Cesar.
7	<i>Sugamuxi. Tragedia en cinco actos</i> (1826)	Drama trágico en verso endecasílabo acerca de la invasión y destrucción del imperio del sol Muisca	1537	El imperio del sol muisca	Indígenas colombianos / Conquistadores	Distancia amplia desde la perspectiva temporal, mas no desde la realidad socio cultural. Así busca acercar a los lectores – espectadores a con su historia.

8	<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 socio política, El dramaturgo busca acercar a los lectores – espectadores mediante un homenaje a los próceres de la independencia.
9	<i>Doraminta</i> (1826)	Drama trágico en verso endecasílabo	Tiempo simbólico, período prehispánico, sin referencia exacta.	La ciudad de los Omeguas/ Bosques / cavernas	Doraminta, Tulcanir, Menintor y Tindamoro. Reyes herederos / Usurpadores.	Distancia cercana desde la perspectiva socio política, con varias intenciones que van desde la recuperación del pasado indígena, la consolidación de la identidad cultura y la concientización de los lectores – espectadores del gobierno republicano.
10	<i>Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos</i> (1827)	Drama trágico en verso endecasílabo sobre la caída de la gran ciudad de Tenochtitlán, más conocida como “La noche triste”.	13 de agosto de 1531	Diferentes templos de la ciudad de la gran ciudad de Tenochtitlán.	Indígenas mexicanos / Conquistadores.	Distancia amplia desde la perspectiva étnica, mas no desde la realidad socio cultural. La intención del drama es exaltar las culturas prehispánicas de América.
11	<i>Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa</i> (1827)	Diálogo satírico – político con función didáctica	1827	Las calles de Santafé de Bogotá / el senado de la República de Colombia	Don Francisco peón de Albañilería / Fabricante de 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.
12	<i>La madre de Pausanias</i> (1828)	Monologo lírico en verso endecasílabo	467 a.C.	Templo de Apolo	Timódea (Pueblo) / Pausanias (gobernador tirano)	Distancia corta temporal desde lo político. El monologo tiene como fin exhortar al público a la insurrección a defender a la patria del tirano y déspota Pausanias.
13	<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 juventud de Santafé de Bogotá.

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

Es así como, al revisar las reiteraciones del aspecto de *tiempo*, hay un claro interés por mimetizar el tiempo de la fábula en tres periodos: la Conquista, la época prehispánica y el presente del dramaturgo. En efecto, el común denominador de las obras dramáticas de la década es la búsqueda del pasado o en un sentido poético: la recuperación de la memoria perdida de los criollos o los hijos de los nativos americanos; y la defensa del presente, la cual se hace también desde la enseñanza de la historia. El primer tema tiene su justificación en la falta de documentos o cualquier otro tipo de registros históricos; para los dramaturgos la

prioridad fue recrear los vacíos sobre ese pasado prehispánico; un requerimiento de primer orden para satisfacer uno de los aspectos fundamentales del vacío identitario que tienen como comunidad. El objetivo secundario fue la formación de una conciencia colectiva sobre la república, para intentar no repetir los errores del pasado, con hechos remotos como la Grecia Clásica, la Roma imperial, la conquista del territorio americano, la caída de Tenochtitlán y otros más cercanos a la contemporaneidad de la escena como el fusilamiento de Policarpa Salavarrieta y sobre todo tales hechos sirvieran de símbolos de los valores criollos como la valentía el determinismo americano. Así, la regresión es, entre los recursos temporales, el más destacado en el proceso de escritura – representación de las obras.

En ese sentido, el viaje a ciertas escenas del pasado prehispánico perdido, como a otras épocas remotas fue el centro del tiempo dramático o tiempo de la fábula. Todas las obras recurren a ese viaje al pasado, de diferentes modos, unas instaladas completamente en ese tiempo pasado (*tiempo patente*), otras, además, lo toman como punto de partida para ir más allá, remontarse en sus recuerdos para tratar de dar coherencia cronológica a su relato (*tiempo ausente*), o simplemente, para dar coherencia a la historia que se está contando, para rescatar un hecho, desde el cual proyectarse esa conciencia 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, el relato perdido o inconcluso, el vacío por llenar para responder de forma tajante la pregunta sobre la identidad americana. Ese fue el objetivo específico de este recurso en las obras dramáticas del período, pues en el teatro neoclásico todo tiene un propósito formativo, una razón de ser en particular. Aún más, el tiempo es de aquellos elementos más llamativo en estas obras dramáticas, especialmente, por su estructura. Estas obras rompen con el

esquema tradicional de un tiempo lineal, para utilizar una serie de recursos o nexos temporales como el *resumen*, para avanzar en el desarrollo de la obra, de una manera más dinámica, y también 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, exige además de la participación de un lector – espectador capaz de establecer los nexos entre escena y escena, un lector – espectador muy partícipe de la misma, aunque desde la distancia. Pues en este proceso se busca reconstruir no sólo una fábula, sino sus vínculos con su propio momento.

Los dramas del período se caracterizan por el uso del *drama singulativo*, es decir, están centrado en la representación escénica única. La duración de la obra está basada en la velocidad. Estas obras dan prelación a la acción dramática sobre el suceso. Es en ella que están centrada la representación. De ahí que, su velocidad exceda la expectativa de los espectadores del periodo. Es decir, las obras condensan la *acción dramática* a un número limitado de actos, escenas y cuadros. Por lo que su duración está situada en no más de una hora, cuando se requiere invertir mayor tiempo.

Con respecto a la distancia temporal, la fábula de las obras tiene como característica el manejo retrospectivo o drama histórico, es decir, manejan una distancia memorística en pro de completar la historia colombiana que fue borrada. Esa es la distancia dramática de estas obras, excepto *Monólogo de Lucio*, *Las convulsiones* y los dos diálogos, los cuales tienen distancia temporal nula, por lo cual son drama dentro de la contemporaneidad de los dramaturgos. Por esas dos características temporales, estos dramas entrarían en una *policronía* entre esas dos distancias temporales, entre un pasado idealizado y un presente realista. Al parecer, el propósito fue dar al lector – espectador la sensación de verdad de la

fábula. Si bien, la mayoría de estas obras supeditan su representación al presente para fortalecer la comunicación entre el dramaturgo y los lectores – espectadores; es mediante la ficción dramática que su mensaje cala a 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.

Todas las obras dramáticas comparten la misma intencionalidad comunicativa: la preocupación por establecer una identidad cultural y política, a través de la defensa del proyecto de república. Ese mensaje debe producir, o en su defecto, adecuarse a una forma acorde a sí, o producir su propia forma de dar respuesta a la mimesis de la transformación de la cosmovisión en la Nueva Granada, o sea, a esa construcción identitaria, producto de la transformación del territorio o el paso de una comunidad colonial a una comunidad soberana. Todos los dramas se caracterizan, porque su fábula es anterior, es decir, son hechos que sucedieron antes, y aun así se usan a favor del presente político. Eso las hace *dramas históricos políticos*, una tipología del *teatro político*.

Igual sucede con el *espacio* de la fábula situados en territorios de civilizaciones consideradas honorables como: Grecia, Roma, Tenochtitlan, los asentamientos indígenas del altiplano cundiboyacense (el templo del sol muisca) y en escenarios más específicos como los templos y otros parajes naturales de Norteamérica y Nueva Granada, para emular el teatro clásico europeo, y también como un modo de exaltar el territorio. Las leyes del espacio dramático de las obras son variables. Estas obras fueron escritas para ser representadas en escenarios clásicos, para que el público mirara las obras desde el espacio frontal, a la manera italiana y con el telón de boca (Lamus Obregón, 2014). De acuerdo con Lamus Obregón

(Lamus Obregón, 2012: 17), la mayoría de los recintos para la representación teatral estaban dispuesto según el modelo arquitectónico italiano, apropiados para las representaciones modernas, llena de decorados y planos. El cual fue conocido primero como *casas de comedia*, más tarde como *coliseos* y, por último, como *teatros*. Además del prestigio y elegancia de la construcción, opuesta a la distribución de corral, de estilo barroco. Por supuesto, tal distribución dio cuenta de una nueva etapa en el teatro de la capital de la república, como el interés de estar a la altura de otras metrópolis.

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 Cruz²⁸, lo cual significaba que era una adaptación del modelo italiano seguido en la metrópoli (Lamus Obregón, 2012: 157).

El teatro en la Nueva Granada fue un espectáculo creado por los grupos de dirigentes criollos, para sí mismos. Esto no solo se hizo evidente en el estilo y la erudición de la escritura de las obras, sino en términos de representación, la forma como estaba distribuida la ubicación de las personas en el recinto.

Sin embargo, deben recordar que muchas de estas obras fueron representadas en lugares pocos convencionales que sirvieron como escenarios teatrales, tales como parques de artillerías,²⁹ las salas de la casa, el patio de colegios, plazas públicas, eso sin contar los lugares formales de la representación, aunque, en muchas ocasiones se respetó esa disposición.

²⁸ Primer teatro público de Madrid construido entre 1736 – 1737. La construcción del teatro tuvo como propósito la actualización del recinto, vetusto no solo para el periodo sino también para los requerimientos de la dramaturgia moderna (Lamus Obregón 2012: 157). Llama la atención, la necesidad de unos pocos por actualizar la cultura teatral en España y sus las colonias a lo largo del siglo XVIII, en un interés no solo de fortalecer las manifestaciones teatrales en ambos extremos del océano, sino también de insertarse en un ambiente moderno.

²⁹ De acuerdo con Lamus Obregón (Lamus Obregón 2012: 21), el planeación y terreno en el que tuvo su origen el Coliseo Ramírez es un buen ejemplo de ello.

En efecto, las obras no fueron escritas para la representación, aunque ese fuera el fin último de la dramaturgia, sino consúltese nuevamente la descripción escénica de cada uno de los dramas. Además, la infraestructura del teatro capitalino no era la más avanzada, pues la ciudad en ese período contaba con alrededor de unos tres espacios para la representación de las obras. Y el único a la fecha de renombre fue el Coliseo o Teatro Ramírez³⁰. Más que un espacio de interpretación corporal y gestual como es pensado la puesta en escena, estas obras estaban más dadas a la declamación discursiva, para la transmisión del mensaje desde un espacio concurrido como la plaza y los teatrillos. Muy pocas fueron pensadas para un desplazamiento de cambio de escenario aparatoso. Y sí a lo anterior le sumamos la influencia de la estética neoclásica, indiscutiblemente el resultado no podía ser otro distinto a 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 las obras que manejan diferentes cuadros. Es así como, las obras dramáticas acentúan el minimalismo escénico, a darle prelación a la acción dramática por sobre el escenario, una representación pensada en el tipo de recintos informales con que contaba la república de aquellas décadas. Sin embargo, la sencillez escénica viene cargada de excesivos significados, 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 sobre lo criollo es reforzada. Según Lamus

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, al deterioro o a la inexistencia de decoraciones, en algunas épocas en el Coliseo Ramírez de Bogotá no se 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” (Lamus Obregón, 2014: 53).

Obregón (2014), de los telones usados en la escenografía se pasó de la pintura del globo terráqueo de Europa y América a la pintura de los paisajes americanos, como se muestra en las descripciones escenográficas de las obras.

En términos generales, la distancia del espacio dramático está determinada por la máxima espacial: una región, un amplio territorio etcétera. El drama es situado en una geografía general que no es llevada a la representación en su totalidad, solo algunas obras disponen el espacio, al servicio de un cuadro. Sin embargo, en la mayoría de las obras el espacio trasciende el sentido de la simple ubicación geográfica. Es decir, el espacio está creado y descrito por los diálogos de los personajes, con el fin de inducir al público a sentirlo, vivirlo e imaginarlo. 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 funda, sin importar el espacio de la escenificación. En ese sentido, estas obras, están 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 su lector – espectador, sino la derrota y la invasión del espacio. En ese sentido, se va hacia una configuración de planos diferentes a los vistos, como lugares muy precarios o teatros improvisados o callejeros. De ahí que, en estas obras, el espacio está específicamente verbalizado, para que los lectores – espectadores lo puedan imaginar y sumergirse en esa realidad en la que están aludiendo. Es así como, se pueden ver una clara distinción entre el espacio de la fábula y el espacio del drama; un contraste que permite transportar a los lectores espectadores al mundo que representan.

En cuanto los signos del espacio escenográfico están directamente relacionados con sitios asentamientos prehispánicos o en su defecto, lugares alusivos al territorio americano, como lugares alusivos al mundo clásico griego. Estos lugares hacen parte de los símbolos más importantes o alusivos del período, en especial, 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. En este caso alude a las mimas obras como *Átala* y *Monólogo de Lucio*. Sin embargo, es claro que no es desde asunto de la perspectiva que las obras abren espacios para los aspectos más intrincados del romanticismo.

Cada uno de los lugares dispuestos para la acción dramática alude a la geografía o naturaleza americana. De ahí que, su simbolismo esté vinculado con los significados de la patria. En ese sentido, la patria dejará de ser esa entelequia en los ideales de unos pocos ilustrados a favor de la independencia a la materialización, 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 como real, es decir, siempre como un Estado – Nación institucionalizado, en estado consolidado, con muchas expectativas por cumplir, y como tal está en las obras en 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 o 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 o sacralizan. Esa patria a la que aluden es en realidad del territorio de Nueva Granada o la provincia de Santafé de Bogotá.

Tal como sucedió en la categoría del *tiempo* y el *espacio*, pasa con la elección de los *personajes*, en su gran mayoría hubo predilección por personificar y reivindicar al indígena americano (norteamericanos, mexicanos y “muiscas”), criollos neogranadinos, como también otros personajes históricos de origen griego y romanos. La primera catalogación en que encajan estos dramas es la categoría de *drama de personajes*. Títulos como *Alquimín* (1819), *Witikindo*, *Monólogo de Lucio*, *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso*, *Doraminta*, *Sugamuxi. Tragedia en cinco actos*, *Catón en Utica*, *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa*, *Átala*, *Guatimoc* o *Guatimocín: tragedia en cinco actos*, *La madre de Pausanías* están en concordancia con las construcciones del mundo creado por el drama decimonónico europeo, en el que el nombre del personaje da sentido a la obra en toda su extensión. Son títulos que por sí sólo recarga la responsabilidad dramática en el personaje principal de la obra. Y, aunque también están otros dramas que, si bien no lo verbalizan el nombre de los personajes en su título, todo en cuanto está en su acción dramática apunta hacia los mismos desarrollos de personajes como foco del drama. Esos son los casos de: *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810*, cuyo argumento gira en torno a tres personajes simbólicos: El Patriotismo, la Justicia y la Religión; *Tardes masónicas de la aldea*, *El parnaso transferido*, *Las convulsiones*. Por cierto, esta particularidad, de las obras, le permite encajar en la estructura de los héroes del romanticismo. De acuerdo con Villegas (1971):

Las características de la acción dramática se determinan por su correspondencia con el personaje estructurante. Todos los acontecimientos giran y se subordinan al personaje central. Por lo tanto, junto con servir de columna vertebradora del mundo, la acción dramática organiza los sucesos que denotan los caracteres del personaje. La acción no es de necesaria consecuencia total consigo misma. Es decir, cada situación no siempre deviene de la anterior, ni es antecedente imprescindible de la siguiente. Por esto se facilita su conformarse por medio de episodios. Cada episodio o fase

tiende a mostrar algún rasgo o aspecto del personaje. Esto mismo permite la incorporación de episodios, en apariencia desvinculados de la acción, los que a su vez poseen su esquema dinámico individual (Villegas, 1971: 70).

Según Villegas, la forma y estructura del drama “se configura por una serie de coordenadas en las cuales entran en relación significativa una gran variedad de constituyentes: personajes, sucesos, motivos, problemas ideológicos, clases sociales, símbolos, tensiones y distensiones, etc.” (Villegas, 1971: 30). En todas las tragedias clásicas europeas, los personajes tienen que decidir, cómo validar su dilema moral ante Dios y el pueblo. Por el contrario, en el drama criollo neogranadino se deben validar primero a sí mismos como ser humano, para luego irrumpir con conflictos de otra índole, una diferencia más con el drama europeo.

En cuanto a la estructura de los personajes, las obras se caracterizan por esos maniqueísmos entre dos facciones de criollo (españoles americanos e indígenas) y los españoles ibéricos. Como se dijo anteriormente, esto es una actitud propia del neoclasicismo, que busca una identificación fácil de los caracteres por parte de 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 es cierto en cierta medida, debido a que es parte de las características principales de la corriente neoclásica. Sin embargo, también es notoria la elaboración de los dramaturgos, cuya preocupación estuvo centrada en la calidad de su arte, y enfocaron sus esfuerzos en caracteres complejos o redondos, los cuales aún perduran en la memoria de los lectores - espectadores. También por la complejidad de las fábulas, los personajes de las obras se caracterizan por ser personajes patentes, aunque 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.

Otro de las características importante de los personajes de las obras es su distancia dramática. Muchos de estos caracteres han sido inspirados en personajes reales, y su finalidad es que sirvan como ideal del modo de ser criollo neogranadino, como paradigma para los lectores – espectadores. Estos no son del todo personajes que están por fuera de la humanidad o el sentido real de aquellos de quienes lo inspiraron. Y aunque esa humanidad es visiblemente perceptible en la lectura – representación, destaca la conducta más ejemplarizante como el modo más común de estas obras. De ahí que, la perspectiva de las obras sea muy subjetiva, es decir, se expone o comunica la visión del dramaturgo sobre este personaje. En ese sentido, este sujeto que ha sido objeto de inspiración de los dramaturgos del período es un ser más próximo a la realidad latinoamericana. 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 con las ganas de hacer realidad su sueño. De ahí justamente que, en ocasiones, el dramatismo que imponen estos personajes paradigmáticos sea defendido a ultranza como sucedió en la representación de *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso* en 1826, cuando el público cruzó la línea entre la realidad del actor y la representación del personaje. En ese juego de funciones, les quedó fácil a los lectores – espectadores identificar la importancia de cada uno de los personajes de la obra, para cada uno de ellos; por un instante se sintieron siendo parte de esa realidad, y más importante aún, alterarla, como lo cuenta José Caicedo Rojas (1891) en la representación del drama de Domínguez Roche,

El entusiasmo fue creciendo por grados á 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 denuetos, 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 á presenciar una atrocidad, si bien la ejecución no debía tener lugar delante del público. Por fortuna nuestra paisana nunca se desmayan.

Esta coacción obligó á los verdugos á detenerse, y fue preciso volver á conducir á la Pola á la presión. Verdadera pericia que por lo inesperada dejó á todos perplejos. Al fin, transcurrido un rato entre gritos, silbos y aplausos, cayó el telón, y ¡cosa originalísima! Salió uno de los actores á satisfacer al público, diciendo: –“Señores, no se puede fusilar á la Pola porque el público se opone.” (Caicedo Rojas, 1891: 155 – 156).

Este asunto no sólo demostró el vivísimo entusiasmo y arraigo del público ante la representación, sino también la apropiación de esos hechos como si fueran propios. Y no es para menos, pues entre los asistentes de la puesta en escena en 1826 había testigos del fusilamiento de Policarpa Salavarrieta Ríos, el 14 de noviembre de 1817. Para estos espectadores debió ser un gran golpe a su memoria y a sus emociones. Fue como si presenciaran dos veces el mismo hecho. Sin dudas, la confrontación del recuerdo con su mimesis los condujo a un arranque de emociones y experiencia catártica. La representación de la obra trasgredió las fronteras de la realidad, y le llevó a revivir las emociones de la condena y muerte del personaje, en manos del ejército español, y más importante aún, puso a prueba los límites de los lectores – espectadores cuando 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 a ese nivel, y más aún, de no tener la certeza de explicar cómo o por qué sucede. Y más importante aún, escribir sobre personajes con ese tipo de fuerza cohesionadora, capaz

de generar una experiencia catártica tan convincente, fue el ideal de los dramaturgos de la década. Solo así podían constatar cuán valiosa era su escritura, y cuán exacta su forma de retratar a los criollos neogranadinos ejemplares.

En su totalidad, los dramaturgos optaron por el uso de personajes cercanos para que fueran una extensión de sí mismos, a esto se le conoce como *personajes – dramaturgos*. La conciencia patriótica que tienen estos personajes sobre la fábula y en especial, sobre los lectores – espectadores indica la función de *portavoz* del autor. Es así como la función principal de estos personajes es comunicar el mensaje patriótico de los dramaturgos, sin importar si es de corte centralistas, federalista o integracionista (Ocampo López, 1999: 369). En cuanto a la *visión* de los lectores – espectadores, los dramaturgos tuvieron presente el tipo de fábulas a ficcionalizar: la historia del pueblo criollo neogranadino y sus valores. Y más importante aún, el interlocutor de éstas. Los dramas estaban escritos para público selecto; uno capaz de trascender la función placentera del arte y explotar al máximo la función social del arte. Estas 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 fábula parece haber un gran interés por estas historias de corte patriótico en la medida que los temas de la lectura – representación de los dramas. Con respecto a la distancia comunicativa, el público compartía el pacto de credibilidad propuesto por el dramaturgo desde su obra. Es decir, se metía de lleno en la representación de la cual estaba siendo testigo, como sucedió con la representación de *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su veridico suceso* en 1826.

Desde la perspectiva interna, hay un manejo explícito de los elementos propuestos por los dramaturgos. Estos son la construcción de puntos de vistas fijos o centrados en los

mismos personajes, como ya se dijo, son los personajes protagónicos en los que recae la historia. Estos personajes en su gran mayoría son alegorías a la patria, o en su defecto de origen americano, indígena o criolla. Esto permite estrechar aspectos sensoriales de los lectores – espectadores. En ese mismo orden de ideas, es innegable el interés de los dramaturgos por la formación de sus lectores – espectadores sobre los temas patrióticos. Esta preocupación es suscitada por el interés de socializar ante el resto de los grupos sociales de la Nueva Granada sobre los temas y decisiones tomadas por los dirigentes políticos y su forma de sentir y pensar sobre la identidad cultural de la nueva república. Para el caso de la dramaturgia criolla neogranadina en las obras aún se perciben las discusiones en torno a lo americano y más importante aún, sobre la identidad política de la república. Es por ello por lo que hay muchos señalamientos en torno a denunciar las acciones del libertador, a diferencia de otras formaciones culturales, en esta ocasión se debe realizar una socialización de esas decisiones, debido a que la formación no se dio por un consenso cultural, sino por 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 suelen ser poco eficaces, en relación con el arte, que empieza a mover las fibras de las emociones humanas. Sin lugar a duda, la perspectiva ideológica va a ser el interés de mayor acento entre los dramaturgos, pues contienen todo el mensaje que desean transmitir. En este caso, está relacionado con toda la socialización del punto de vista del dramaturgo, el cual varía dependiendo de la filiación política a la que pertenezca, si 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 a todos los dramaturgos y por supuesto, las obras.

Los lectores – espectadores clásicos del género drama debían estar dispuesto tanto 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, como 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, como sí experimentar una conversión catártica de aprendizaje afectivo. La razón de ser de todo ello es sencilla, y por supuesto, tiene vínculos estrechos con el bipartidismo ideológico de la formación de la república. La razón de ser de este período fue la formación y consolidación de la república, como sistema de gobierno, de su identidad. La república aún estaba buscando una identidad política propia, un sistema de gobierno adecuado a los ideales o 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. El antiguo Virreinato de Nueva Granada, y particularmente la capital estaban en un afán por procurar el reconocimiento como americanos y criollos. Afán manifiesto, a través de la exaltación del *ethos* y el *pathos* propio capitalino, por denominar de algún modo al pensamiento y el modo de ser santafereño. Su premura estuvo en demarcar lo criollo como posibilidad irresoluta de identidad.

No obstante, todo ello 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 la razón o justificar el proyecto de patria con argumentos razonables, en tanto que los dramaturgos debían responder, mostrar resultados del proyecto de estado nación que

no había planeado. Las obras aluden al modo de ser o la idiosincrasia o a un proceder particular del criollo neogranadino. Este 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; todas son tomadas como características del modo de ser indígena y criollo neogranadino, que sale a relucir para contrarrestar los prejuicios de los chapetones, como se les llamaba a los españoles ibéricos, sobre los americanos y más aún, para reescribirla. Desde la mujer que se sacrifica por una causa que desconocía a los indígenas que no deben ante la tortura de los saqueadores, cada una de las obras, además de una serie de hazañas altruistas construye la imagen del criollo ideal, el patriota. El valor para defender son la democracia y el amor a la patria.

Y por último la *escritura dramática* de las obras, determinada por el doble fin con que fueron escritas; el primero de ellos fue la lectura y el segundo la representación. Hay dramas, cuyo fin es la lectura especialmente los diálogos o las estructuras dialógicas y cómicas. El dramaturgo, aunque no siempre escribió su texto dramático para ser representado, expuso la mayor cantidad de argumentos posibles, para que les llegara a sus lectores/espectadores ideales. Además de una simple reflexión, deseaba persuadirlos, para que se hicieran cargo de su destino al brindarle su apoyo. No siempre se logró. El caso más rememorado y único hasta ahora sigue siendo el de *La Pola. Trajedia en cinco actos sacada de su verídico suceso* de Domínguez Roche.

Sin embargo, el valor de los dramas en sí mismo estuvo en revelar la posición política del dramaturgo, de un modo veraz, o como la alternativa más viable para el público lector. Por supuesto, ello demandó de recursos adecuados, en los cuales preservará la eficacia y asertividad del mensaje en sí mismo, por sobre todos los otros elementos del drama. El

compromiso de los dramaturgos fue ser preciso, contundentes y además cuidadosos con la declaración de su postura ideológica. Y para ello 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 los gobernadores españoles durante la colonia, los últimos días de los próceres de la patria, el sacrificio del pueblo indígenas, la defensa de la tierra, la religión, entre muchos otros, sirvieron de excusa para tratar asuntos más trascendentales como la identidad y la patria criolla. 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 dramaturgos aprovechó la coyuntura para explotar su conciencia moderna, es decir, su deber ser social con la patria *en ciernes*. También era el afán de vincularse a la literatura de la metrópoli. Cada corriente literaria, tipo y forma dramática fue determinada por la postura ideológica del dramaturgo. Aquel fue un proceso de construcción de identidad colectiva, nada fácil. Fue repensarse como comunidad moderna, a partir de las directrices y moldes extranjeros. Recuérdese que en esta década se ponen las bases de la dramaturgia de la república. No hay nada sólido. Es un período de búsqueda de la identidad política. Ese es el caso del teatro político y su forma breve. Si a todo ello le sumamos el pensamiento ideológico que las soporta, es factible hablar de una forma criolla en los textos dramáticos colombiano del siglo XIX. En palabras de Héctor H. Orjuela,

El aporte colombiano al teatro de entonces no solo está en la variedad de su discurso dramático, sino en los temas, número de autores, sesgos costumbristas, manejo de diferentes niveles de lenguaje, dimensión popular, uso variado de elementos románticos matizados por tendencias realistas, marcado ingredientes de política y crítica social, múltiple influjo de modelos foráneos que conduce a una abundante

producción de traducciones, etc. También a lo largo de todo el período considerado³¹ hay dramaturgos sobresalientes, poco conocidos en realidad, pero por lo menos comparables a los que destacan las literaturas del continente (Orjuela, 2008: 8).

Hay en la poética de estos dramas un interés particular de representar el sentido trágico de la libertad lograda. 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 dramaturgos por invitar al público a cada función a hacer uso de su libertad, de que asumieran su mayoría de edad. Había que entender que la soberanía que se logró trajo a relucir una serie de conflicto de intereses partidistas, que se agravaron justo después de la declaración de la Independencia y se reflejó en: deudas económicas, guerras al interior de los territorios, las crisis sociales y culturales, por mencionar sólo algunos. La dramaturgia de la década del 20 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.

Finalmente, la reiteración más llamativa de las obras dramáticas es su escritura, *dicción y ficción dramática*. Particularmente, por el amplio despliegue de corrientes literarias, los diversos estilos y el modo de apropiarlos. Sin embargo, en medio de tantas diferencias es posible establecer algunas constantes en sus leyes. Una de las primeras leyes que enfatizan la particularidad de estas obras dramáticas 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. Es decir, estos textos están determinados por el

³¹ Orjuela alude a la que según él fue la “edad de oro” del teatro colombiano, que tuvo su apogeo a mediados del siglo XIX. En su estudio establece tres temporalidades para abordar el teatro del periodo:

aspecto literario, y no por el aspecto representativo. No obstante, es notable el esfuerzo de los dramaturgos por construir la *virtualidad teatral* de las obras. Esta característica indiscutiblemente está marcada por el hecho mismo, de elementos como el uso de dedicatorias y prólogos a los ilustrados neogranadinos del período, en su mayoría próceres de la independencia o dirigentes políticos. Los paratextos eran utilizados para dejar en claro su partidismo o apoyo con las ideas de alguno de los próceres o figuras destacadas de la política. Es una forma de loar desde la escritura a sus congraciados, sin destinar una escena para ello, al principio de la obra. En esa medida, la mención de nombres trasciende el reconocimiento de los triunfos y valores de un personaje insigne en el grupo de dirigentes. De ahí, justamente la preocupación o interés del dramaturgo por este tipo de dedicatorias en los textos, y por supuesto, porque detrás de esas palabras elogiosas estaba el propósito de recordar 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 dramaturgo deja en claro su postura política y los fundamentos de su creación poética a los lectores – espectadores.

Con respecto a las acotaciones y los diálogos, su uso está condicionado por el interés de fortalecer la *virtualidad teatral*. Las acotaciones son instrucciones para los actores, por esa razón, en su mayoría, indica el modo de proceder de los personajes, para guiar al lector focalizar su lectura en la visualización de la representación del drama, en que perciba al dramatismo de la obra de la manera apropiada, tal cual como lo dispuso el dramaturgo. En mucho de los casos está claramente identificado el gesto y la emoción a transmitir a sus espectadores, con el fin de enfatizar la intención comunicativa.

Con respecto al diálogo, la particularidad sobresaliente en las obras es el uso de los diálogos platónicos, o conversaciones de intercambio de argumentos, para construir una verdad. Incluso, en *Tardes masónicas de la aldea* enfatizó la estrategia y utilizó 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*, *Tardes masónicas de la aldea* 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. Particularidad llamativa para esta dramaturgia, pues los personajes dialogan para entender las razones del otro, su punto de vista, pese a no llegar a un consenso. Es decir, no necesariamente debe dar una escenificación muy elaborada, sino la recitación o declamación del texto escrito. Tales obras mantienen nada más la esencia de la interacción del diálogo dramático. Según Orjuela, estos diálogos no cumplen a cabalidad los requisitos esenciales de las piezas dramáticas. Es más, los considera apenas un “asomo de lo que sería el teatro popular” (Orjuela, 2008, p. 13). Del resto, siempre la actitud y tensión de los diálogos estará en un tono un poco más didáctico y comprensivo, con el único fin de hacer entender los temas trascendentales de la dramaturgia neogranadina como es la patria y sus valores como un hecho tangible. En ese sentido, más que la exposición del punto de vista, como sucede en las tragedias clásicas griegas, los personajes de las obras optan por ilustrar sobre la razón de ser de las fábulas, más que entrar a discutir sobre los asuntos político. En este caso, los parlamento en su mayoría giran en torno al discernimiento del deber ser de los personajes y el compromiso de los ciudadanos americanos con su propio territorio, con su comunidad y consigo mismos, para generar consciencia sobre tales asuntos. Por supuesto, los diálogos entre personajes estaban dirigidos finalmente al público, y ante esa situación, las desavenencias políticas, sociales de cualquier

otra índole, son resueltas ipso facto entre los integrantes de un mismo grupo de personajes. Al leer con detenimiento los diálogos de estas obras, las mayores desavenencias suceden entre los mismos neogranadinos, pero de una escena a otra son rápidamente resuelta, sin dejar alguna discusión pendiente o en pausa. Y por 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 reflexionan si es o no pertinente acatarlas. En ese sentido, el conflicto y la disputa no llega como tal a ser materializada en estas obras. 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 del poder.

Otra de las características del diálogo es su función denunciante, caracterizado por el uso de argumentos y contraargumentos en contra de las figuras públicas, cuya moral debe ser puesta en entredicho o debe ser objeto de escrutinio, derivado de esta característica. 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, como 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 persuadir a sus antagonistas. De ahí, la particularidad caracterizadora de los diálogos dramáticos de las obras del período. El caso más llamativo de esta característica lo comporta la obra *Tardes masónicas de la aldea*, en la que unos campesinos, sin formación académica, 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 ello a su personaje antagonista, y se valen de todos los recursos oratorios y retóricos para convencerlo. Esta es una de las obras, en las que el diálogo – disputa es más evidente, e

intenta por todos los medios mostrarse como coloquio cotidiano. Es la forma del diálogo filosófico disfrazado con el habla coloquial. En estas obras dramáticas del periodo, los dramaturgos acuden a este recurso, con el fin de involucrar e interesar a sus lectores – espectadores en estos 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 funciones de los diálogos de estas obras es la de difundir los sentimientos patrios con su tono ceremonioso similar a los himno o cantos patrióticos. Los parlamentos de las obras están cargados de una serie de emociones sobre América, los compatriotas (indígenas, americanos, etcétera) y la gran hazaña de la campaña de la independencia, mediante el uso de un lenguaje poético. Un lenguaje atiborrado de lirismo por momentos enardecido y apasionado, por momentos comedido. De hecho, el lector – espectador por momento percibirá que, los diálogos de los personajes son fragmentos de poemas insertados para suscitar ciertas emociones en ellos concretamente en los dramas de Luis Vargas tejada. Estos diálogos son piezas líricas en versos que bien vale la pena prestar atención, en su decir (versos endecasílabos en su gran mayoría), y en su comunicar (el mensaje). Un carácter de obra de arte ilustrada neogranadina.

En cuanto a la *ficción dramática*. Las obras dramáticas del período giran en torno a la identidad del grupo de dirigentes criollos y la idea como aspiran a representarse a sí mismos. Esa es la razón por la que en las obras repiten las fábulas del enfrentamiento entre el victimario y su víctima; adaptados a diferentes escenarios y por supuesto, de diferentes personajes. Una de esas primeras formas ficcionalizadas fueron la invasión y 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 su víctima como condición esencial de la historia del criollo neogranadino. Esta es también la reafirmación de la imagen del criollo como mártir de la patria, por excelencia. La representación de esta fábula está en consonancia con el ideal moderno de construcción de las repúblicas, en la que parte del proceso para generar mecanismos de cohesión cultural, entre los miembros de una comunidad, está en exponer imágenes comunes o propias a dicha comunidad, con el fin facilitar un reconocimiento o 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. 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 período funciona esencialmente como instrumento de difusión de las imágenes de la república. En ese sentido, la cultura criolla neogranadina, los lectores – espectadores están en presencia de una gran alegoría³². 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 acciones deben ser interpretadas en profundidad; deben ser observadas como la representación o materialización de la identidad del americano implantado en América (americanos - españoles), y los símbolos que eligió para identificarse.

³² Como recurso literario, la alegoría fue usada por la iglesia para evangelizar, durante la edad media y a las colonias, durante la Conquista y la Colonia.

En este caso en particular, como una alegoría a 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 que la fábula de estas obras mimetiza la utopía del ser americano ilustrado o la idea del ser que deseaban proyectar para sí mismos y por supuesto, para Europa. 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 su paso a reconocerse como criollo, o ascendiente del nativo americano. Antes de autodenominarse como americano, el español – americano lucha por ser reconocido como un individuo poseedor de derechos ante España, la patria de sus padres, y por defecto, la suya. En el fondo de este proceso subyacía un señalamiento de tipo cultural, político y económico, visibilizado en la fórmula: *chapelones* (españoles ibéricos) contra o diferentes de *criollos* (españoles – americanos). Esta acepción del término sería la *situación dramática* más común en las obras del periodo. En otras palabras, los foráneos (conquistadores, servidores públicos o soldados del rey de España, dictadores, masones, truhanes, etcétera) son identificadas como esa fuerza antagónica que está en continuo choque y amenazan 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 antagónicas mencionadas continúa, a través de la historia de América. Es así como los dramaturgos empiezan a construir los valores en torno a la patria en ciernes, o sea, dejando en evidencia a sus lectores – espectadores quienes 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 en constante amenaza a manos de unos antagonistas claramente identificados

y debe ser defendida a toda costa. El modo de resolver la acción dramática es 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 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 para comunicar y construir la figura de un símbolo patriótico, en este caso, la figura del mártir. Átala, Policarpa, Lucio, Telesforo, Relijion, Catón, Sugamuxi, Doraminta, Las musas del Parnaso, Guatimoc y Timódea tienen en común esta particularidad. Las demás acciones dramáticas presentes en los dramas no pasan a un segundo plano, sino a ser acciones dramáticas particulares de cada obra. Llama la atención el sacrificio como elemento destacado de la *acción dramática*. El tópico tiene una doble funcionalidad, tanto para castigar como para exaltar las figuras con la que se quieren crear vínculos con los lectores – espectadores, una gran diferencia con el teatro griego en el que sigue siendo visto como un acto honorable. Con lo que se constata la funcionalidad de la jerarquía dramática en estas obras, que está estrechamente ligada a los grados de representación de esta dramaturgia. Estas obras dramáticas requieren necesariamente acudir a 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 en sus vidas. Es el caso de la promesa de la madre de Átala, la decisión de “La Pola” de entrar a la militancia, entre otras tantas acciones.

La situación dramática de las obras del período así concebidas es reiterativa, lo que corrobora la búsqueda de identidad, a partir de la dramaturgia, y también la búsqueda de homogeneidad o consolidación del Estado – Nación. Esta característica define la estructura de las obras dramáticas del período. En cuanto a la secuencia, estas obras tienen una fuerte predilección por la escena como elemento central de la acción. Es allí en donde se funda el grueso de la obra.

Los dramas del período alcanzan su punto más alto en esta particularidad, pues hay una combinación entre lo europeo y lo americano; relación desde la cual el concepto de lo criollo empieza a surgir para cargar de total sentido. Indiscutiblemente, los dramas del período dejan entrever a simple vista una propensión por exaltar las culturas clásicas europeas y por una postura de defensa a ultranza de americana. Por supuesto, la anterior es apenas una respuesta preliminar a la pregunta sobre las leyes artístico – literarias que incidieron en la creación de las obras dramáticas escritas en el tercer decenio del siglo XIX, en Colombia. Cada una de las particularidades mencionadas de las obras serán tema para la discusión en el siguiente capítulo.

ORÍGENES DE LA POÉTICA CRIOLLA EN LOS DRAMATURGOS COLOMBIANOS

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, 80).

El surgimiento de la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX está ligado al interés de los criollos neogranadinos por ostentar su condición de ilustrado, o su equivalente como nuevo hombre americano con conocimiento pleno de su realidad histórica, social, cultural, étnica y económica, tanto en América como fuera de ella. No es para nada fortuito, la focalización de los dramaturgos en dos tipos de personajes dramáticos: el indígena y el mestizo santafereño. Ambos son fuertes exponentes simbólicos de lucha, resistencia, el coraje y, muy especialmente del sometimiento, por parte de los conquistadores, los servidores del rey o del propio presidente de la república. Basta solo revisar la mitad de los títulos para caer en la cuenta de ello. 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 las costumbres y la forma de ser del criollo neogranadino campesino, como una de tantas formas de ser criollo y, principalmente, para consolidarlo como ser ilustrado, mediante su pensamiento político estructurado, y de su arte. No es fortuito tampoco, la recuperación de

las hazañas de los héroes indígenas, anclado a la defensa de la patria, y al contacto con el invasor.

Sin embargo, el relato sobre validación de la identidad de los criollos neogranadinos, y su sistema de gobierno no fue una invención de los dramaturgos decimonónicos. De hecho, ellos solo son apenas los herederos y perpetuadores de la empresa iniciada por Lucas Fernández de Piedrahíta (1624 – 1688) en 1676 con la publicación de *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada* (1676). Cuando el aparente relato sobre la historia de las culturas amerindias del altiplano cundiboyacense ocultaba en el fondo el proyecto político de la construcción del tercer imperio indígena de América: la cultura muisca. Un caso similar sucedió con los criollos ecuatorianos, que al querer reconstruir su conciencia histórica plantearon el fabuloso Reino de Quito, basados en la rica mitología preincásica, retomada por el padre Juan de Velasco, en su *Historia de Reino de Quito* (Núñez Sánchez, 2015: 9). Cualquier parecido con la historia de criolla colombina no es mera coincidencia. Los criollos estaban organizados en torno a un mismo ideal, pese a sus diferencias. He ahí, los primeros atisbos de una conciencia neogranadina en el territorio de la república, más bien la primera piedra de su materialización. Por supuesto, en la crónica hubo también un interés por el rescate y la preservación de la historia del territorio, sin embargo, la verdadera preocupación fue la necesidad de equiparar el territorio neogranadino con otros imperios americanos como México y Perú; elaborar un relato histórico sobre la grandeza de las culturas asentadas el antiguo virreinato, para anclar su ser ilustrado a un pasado glorioso, acorde al Estado moderno naciente. Y eso en gran parte fue gracias al documento de Fernández de Piedrahíta, y su representación ante la materialización de una conciencia sobre la Nueva Granada y el neogranadino.

El verdadero punto de inicio en la validación de la identidad de los criollos neogranadinos, y su sistema de gobierno fue el vocablo *criollo*. Desde el uso dado por los intelectuales y políticos neogranadinos³³, el vocablo tiene una semántica indefectiblemente unida a procesos sociales, étnicos y políticos. Es decir, trasciende, el significado histórico otorgado al término, a saber: “españoles – americanos” y en su defecto, “españoles nacidos o criados en América”, para expandirse hacia una connotación políticamente más estratégica, a partir de la inclusión de experiencias históricas, sociales y culturales, como queda explícito por Losonczy,

El movimiento de independencia bolivariano, a comienzos del siglo XIX, se construyó alrededor de la oposición entre la figura del autóctono y la del usurpador metropolitano español, considerado como extranjero. El núcleo político y militar del movimiento estaba constituido por instruidos y militares que hicieron de su identidad socio-racial de *criollos* una identidad política de oposición a la metrópoli. Bajo la influencia de la Ilustración, una corriente política independentista y constitucionalista aboga por la extensión de esta identidad política *criolla* a todos los actores militares de la guerra, indios y mestizos, urbanos y rurales, negros y mulatos libres. Sin embargo, las diferencias de perfil demográfico, la compartimentación económica y social de las sociedades regionales, y las diferencias entre las elites cultas no permitieron que esta definición de *criollo* penetrara en la cultura política de las regiones. De igual manera, los esclavos, liberados luego de las acciones militares, quedaron fuera de la definición de criollo (Tirado Mejía 1984). Paralelamente, en las franjas selváticas y costeras del nuevo territorio nacional –que constituyen casi la mitad– subsistían grupos indígenas dispersos, poco hispanizados y poco cristianizados así como también grupos rurales negros autónomos viviendo en aislamiento (Losonczy, 2007: 275).

Si bien, el carácter connotativo del vocablo no fue recibido por los grupos de intelectuales de las diferentes provincias, como lo afirma Losonczy, si impulsó en ellas su

³³ Losonczy (2007) apela a la plurisignificado del vocablo, basado en el desarrollo histórico y social del territorio. Es decir, el significado va a variar de país a país, según la legislación. En el caso del territorio de la Nueva Granada, durante los siglos XVIII, la legislación lo utilizó como un modo de control y tributos de su sistema de castas socio-raciales, y posteriormente fue evolucionando al autorreconocimiento de los grupos intelectuales y políticos neogranadinos (Losonczy, 2007: 271).

sentido de pertenencia a una región. Los dramas del período son la mejor prueba de este fenómeno diferencial entre provincias³⁴; tan solo el uso del gentilicio empleado por Fernández Madrid, “americanos”, deja claro un punto de vista diferencial con el resto de los dramaturgos³⁵, quienes prefieren el uso del gentilicio “granadinos”. Sea cual sea la denominación empleada, lo importante son las coincidencias temáticas e ideológicas encontradas en el imaginario de la dramaturgia del decenio, las cuales están en correspondencia con los ideales de identidad mencionadas, y fueron los pilares de la independencia y de la institucionalización de la república. Es más, tales reiteraciones son propias del proyecto de identidad criollo, presentados por las diferentes élites en cada una de las regiones. Incluso comparten el mismo objetivo, el de proponer salidas concretas para la construcción y consolidación de América como patria, y el reconocimiento de sus habitantes en oposición a los chapetones (españoles). En este punto había un acuerdo conjunto en todas las provincias.

El relato de la legitimidad de los criollos neogranadinos

Como ideología, el vocablo criollo cambió el modo de concebir a América y el ser humano nacido en estas tierras. Sin embargo, no siempre fue así, uno de los primeros usos del vocablo fue para marcar una condición o situación de diferencia en detrimento del otro,

³⁴ Incluso, Munera Cavadia afirma la inexistencia de unidad nacional o una Nueva Granada conformada por “varias élites regionales con proyectos diferentes” (Munera Cavadia, 1998: 18).

³⁵ Inclusive, para el final de la década, con la desintegración de la segunda república y con una mayor definición del territorio de la actual República de Colombia, aún persistían las disputas entre regiones, como lo expone el personaje de Jervacio en *Las Convulsiones*, al tratar las costumbres de los comerciantes entre Santafé y Cartagena (Vargas Tejada, 1851).

sintetizada en la clásica fórmula ellos son diferentes a mi / nosotros. Baste comentar algunos casos de los usos históricos otorgados. Al interior de un mismo grupo de africanos lo usaron para marcar diferencias con respecto a su condición de esclavos. Para ellos haber nacido en África, en situación de libertad, los pone en ventaja de aquello, cuyo nacimiento los fijaron los grilletes, pues fueron poseedores de un destino infausto al desconocer la tan anhelada libertad de la tierra original (Arrom, 1953: 266). Siglos después, cuando el vocablo es de uso común en América, los españoles lo emplearon para señalar los vicios³⁶ de los españoles nacidos en el nuevo mundo o españoles americanos (vasallos, holgazanes, pendencieros, y vividores, entre otros señalamientos). La palabra no fue despojada en absoluto de su función original. Siguió siendo empleada al interior de una comunidad para rotular en el otro su condición de diferencia por desventaja, inferioridad o inconveniencia. Sin dejar atrás su función diferencial, en Nueva Granada fue utilizado, además, los significados anteriores la situaron en otro señalamiento, esta vez de tipo cultural, político y económico, visibilizado en la misma fórmula: *criollos* (españoles – americanos) diferentes de *chapetones* (españoles ibéricos). Justamente, este último significado fue tomado como punto de partida para asumir una nueva actitud ante sí mismos y ante la corona española, quienes por circunstancias de corte político-administrativa desdeñó a los españoles – americanos en general. A los criollos neogranadinos les pareció injusto el trato de la corona española, quienes los excluyeron de todas los temas políticos concernientes a las colonias. Es más, la mayoría de las veces, la

³⁶ Ocampo López (1999: 70) en *El proceso ideológico de la emancipación en Colombia* ejemplifica el significado peyorativo dado por los españoles al vocablo con el documento “Catecismo o Instrucción Popular” del Presbítero Juan Fernández de Sotomayor, publicado en 1814. En el documento fue una defensa de los criollos neogranadinos sobre los señalamientos hecho por ‘los chapetones’. Otro de los casos más llamativos fue la publicación *El aviso al Público* de don Manuel Vicente Prieto, a finales del siglo XVII. El escrito fue un alegato sobre la visión de los criollos sobre el champetón (Ocampo López, 1999: 76 – 77).

corona dispuso de servidores peninsulares para gobernar las Indias; gente que en su gran mayoría desconocía por completo el territorio, de ahí el origen de la denominación de chapetones, y poco o nada tenían en cuenta el tiempo de servicio y la dura labor que sus familias le habían dedicado a estas tierras, desde la época de la Conquista. Además, la actitud despótica de los servidores con los americanos terminó por agravar la situación, porque empezaron a sentirse marginados y en desventaja. Al ser poseedores de tantos privilegios económicos, los criollos neogranadinos se sentían menoscabados, ignorados y utilizados por el rey. Para ellos, ese hecho constituyó una falta grave, pues se negaba adrede su procedencia española y, sobre todo, la capacidad para llevar a cabo la labor de gobernar su propio territorio. Aunque se puede mencionar una serie de casos muy puntuales que derrumban el mito del menoscabo de la Corona española hacia los criollos. Nombres como Francisco Antonio Zea, Fray Diego Francisco Padilla, entre otros criollos destacados logran un trabajo por cargos tanto en las colonias como en la propia Europa. No obstante, la mayoría de los neogranadinos experimentó el sinsabor de no ser reconocidos por el rey.

La sensación de sentirse hijos ilegítimos de España fue apenas el principio. Para cuando los criollos del Socorro levantan la voz en contra de los funcionarios del rey, en 1810, estaban reclamando su reconocimiento como españoles y americanos. Las luchas y los reclamos hacia el rey estaban basadas en el derecho de gobernarse a sí mismo, sin dejar de rendirle cuentas. Así quedó explícito en la consigna del levantamiento, que rezaba: ¡Viva el rey, abajo el mal gobierno!, el cual pasó a la historia como el símbolo de la revuelta de “Los Comuneros”. Era el levantamiento de una provincia en contra de los españoles y un paso más hacia su legitimación como comunidad, a partir de sus privilegios; muchos de los cuales estaban

relacionados con la propiedad privada, cedida mediante el sistema de la encomienda³⁷. Este proceso llevará al surgimiento de conciencia económica y noble en las colonias. En efecto, la encomienda³⁸ será el primer paso de formación de una economía feudal a una economía capitalista – feudal o feudo – capitalista (Gutiérrez Ramos, 1998). Entre el siglo XVIII y XIX esa concepción de considerarse españoles como los propios nacidos en la península empieza a transformarse y resignificarse. Es más, en respuesta a la exclusión europeas en contra de su descendencia nacida en América, toma fuerza una postura proamericana y la derogación de la idea de que todo aquel que había nacido y crecido América estaba condenado a la subordinación, pues no era un español auténtico. Con este panorama, el criollo neogranadino buscará echar raíces en el suelo americano, mediante la consolidación de su identidad, al traer para sí los vínculos con la cultura muisca. El afán de seguir siendo parte de una grupo privilegiado los lleva a retomar la historia, apropiarla y adaptarla a sus afanes de nobleza. Con el tiempo, todos esos sentidos peyorativos y positivos sobre las distintas razas de

³⁷ Extensos territorios otorgado por España a los conquistadores para ser explotados, junto con los asentamientos humanos que allí se ubicasen.

³⁸ En la provincia de Santa Fe de Bogotá, la encomienda cedida al conquistador Antón de Olalla es uno de caso más conocido, por la extensión y grandeza del territorio. Ésta tenía una amplia cobertura, la cual cobijaba diferentes grupos indígenas de la sabana y sus alrededores tan distantes entre sí como Cubiasucá (Serrezuela), Bojacá, Pasca y Tena. Por supuesto, la administración de ésta pasó a ser el bien más cuantificado, en términos económicos, del patrimonio familiar de los Olalla. Al punto que la familia tomó acciones de distinta índole (sociales, económicas y políticas), para mantener a salvo la propiedad. Ellos la administraron por 286 años para ser exactos, antes de ser confiscadas por las leyes de la nueva república. La línea de descendencia de Olalla que monopolizó la encomienda en la zona de la actual Bogotá fue la siguiente: en el siglo XVI: Olalla, Maldonado de Mendoza, De Monzón; en el siglo XVII, Ospina, Venegas, Berrío, Caicedo, Dávila; y en el siglo XVIII, el linaje de los Caicedo, Maldonado, Venegas, que los suceden los Lozano de Peraltas, Prieto y Ponce de León (Gutiérrez Ramos, 1998: 57). La clase criolla cundinamarquesa referenciada daba por hecho su condición de nobleza en el *Virreinato de Nueva Granada*. Creencia soportada no sólo en la posesión de la tierra, sino también en considerarse parte de una clase social con privilegios. Este ejemplo ofrece una visión de la sociedad criolla santafereña como un grupo que intenta mantener el estatus económico y social en la ciudad, pues gracias a la retención de los bienes pudieron mantener su idea de nobleza. La figura insigne de este linaje de los Olalla lo comporta el marqués de San Jorge de Bogotá. Un personaje conocido por ser “el más conspicuo representante de la elite criolla santafereña preindependentista”. Un hombre absolutamente noble, distanciado de la imagen de su primer pariente en tierras americanas el conquistador Antón Olalla.

América se fueron solidificando en un ideal de un ser humano concebido, a partir de su propio entendimiento. La comparación con el otro fue también clave para esa construcción. Las imágenes proyectadas venían en principio de sus raíces consanguíneas con Europa, es decir, el europeo, y posteriormente del indígena. Esa dualidad entre ambos reflejos produjo como resultado un espectro primigenio del criollo moderno. Si bien, tal construcción surgió de una minoría privilegiada, empezó a ser difundida y asumida por el resto de la cultura.

Indiscutiblemente, el factor económico fue determinante, no obstante, tuvo igual peso la formación académica de los criollos, pues los llevó a erigir un conocimiento sobre sí mismo y sobre el mundo. Ello le dio conciencia de que el rotulo de españoles americanos y hasta de criollos era una condición que si bien los situaba a los criollos neogranadinos, en una posición de privilegio sobre el resto de las etnias de las colonias, no los hacia merecedores de los mismos derechos de los españoles ibéricos. Los criollos estaban apoyados en un acervo de lecturas filosóficas y literarias, como también por las noticias de las otras colonias vecinas y otras colonias europeas en otros continentes, las revoluciones políticas de aquel entonces y mayor aún, la fundación de la imprenta en estas tierras. En un principio su queja hizo parte de un reclamo de derechos, y poco a poco se fue transformando en un problema ontológico. Ascender en una estructura social colonial, ser reconocido social y políticamente como parte del engranaje del gobierno monarquico, en su provincia, en su región comportaba su mayor ideal. Las contradicciones entre sus privilegios económicos y el desconocimiento de sus derechos por la corona y sus conciudadanos; el deseo autogobernarse, pero seguir siendo parte de España; los sentimientos de desarraigo depositado por sus ancestros y el inusitado despertar de sentimientos patrióticos, entre otros muchos factores produjeron una transformación en el modo de percibirse a sí mismo, tanto

política, social y culturalmente. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que este tipo de revueltas humanísticas no fueron preocupaciones ni acciones exclusivas de los americanos.

El cambio venía dándose por todo Occidente como lo expone Ocampo López,

La búsqueda de lo antropocéntrico, la razón de ser del *hombre* en el mundo, que busca libertad, progreso e igualdad, se presenta como meta de la Ilustración. A través de ella se consolida la doctrina política del liberalismo individualizante, con sus tesis de libertad y progreso; del utilitarismo, con sus tesis de la filosofía del bienestar para las mayorías; y de la democracia, con sus ideales de soberanía popular y del gobierno del pueblo. Es importante destacar en el estudio de estas doctrinas, el proceso de las ideas de diversas clases que presentan en el siglo de la Ilustración y que influyen considerablemente en la Revolución de Occidente, pues tenemos en cuenta que las ideas forman siempre parte del proceso, ya que son una reacción a una determinada situación de la vida de los hombres y un canal a través del cual se encauza el destino de los pueblos.

Los pensadores del siglo XVIII buscaron el conocimiento y la solución de los problemas de las naciones en forma clara y práctica. Ellos investigaron la representación de una nueva visión del Cosmo, de la naturaleza, de la vida humana, de la historia y del gobierno de los pueblos. Algunas ideas podrían compendiar el interés de los filósofos en este siglo de la crisis de la conciencia occidental: naturaleza, razón, individuo, bienestar y progreso, que engloban asimismo la problemática política económica, social y científica de la sociedad en la Ilustración. A través de las ideas de los filósofos más representativos, encontraremos la dinámica de las ideas que presentaron el modelo de una nueva sociedad en la coyuntura revolucionaria de Occidente... (Ocampo López, 1999: 22 – 23).

En ese sentido, los valores de la Ilustración comportan la opción más viable para transformar el escenario reinante. Santafé de Bogotá lo hizo a través de la imprenta y las tertulias literarias. Así lo corrobora Vergara y Vergara, cuando asevera que, “La forma principal de trabajo con que se comenzó a desarrollarse y comunicarse el espíritu de Nueva Granada, fue la de *círculos literarios* (Vergara y Vergara, 1867: 282). Pese a los estrictos controles de la corona, las ideas de la Ilustración siguieron infiltrándose, gracias a ciertas figuras públicas que simpatizaban con ellas. Las artes de la república también jugaron un papel fundamental. Más allá de la divulgación de las ideas, mediante ellas se logra conectar

a las personas con las ideas filosóficas de la Ilustración. El arte a diferencia de la filosofía tendrá la pasión como elemento poderoso, para llegar a hacer entender las ideas a través de las emociones. A través de ella proyectaron la conciencia criolla.

El trato dado por la corona, la condición de desventaja ante los gobernadores enviados por la corona, su condición de desventaja, en especial tener la capacidad de estar en la toma de decisiones sobre las leyes aplicadas a las colonias. El resultado no podía ser otro al de tomar las riendas de su propio destino, como reza en las ideas de la Ilustración, mediante el levantamiento contra el mal gobierno, la exigencia de administrar sus propias tierras y especialmente, arraigarse a unos símbolos identitarios que quitaran esa sensación de orfandad e injusticias que les dejaron los servidores españoles. Las bases de la identidad habían quedado consolidadas. Para la Corona, las colonias americanas, su clase dirigente, eran una cuantiosa bolsa de impuestos³⁹ que le significaba estabilidad económica, pero también veían en ella su mayor amenaza. El factor económico de los criollos dio a pensar en un cambio en el trato de la corona española. Ellos contemplaron en serio que debido a las riquezas de la tierra y el comercio, habría la posibilidad de un cambio en el trato por parte del rey. No obstante, sólo se quedó en puras expectativas. La corona no tenía la más mínima intención de cambiar las condiciones políticas de los criollos. En términos más simples, la clase criolla se había convertido en un mal necesario para la corona.

³⁹ Si bien, hubo un auge económico en las colonias desde mediados del siglo XVIII. Factor generador. El Virreinato de Nueva Granada no hacía parte de ese auge. Es más, económicamente representaba más pérdidas para la corona, pues constantemente se vio en la necesidad de invertir en la fortificación de ciudades como Cartagena de Indias, para proteger las riquezas que iban ser enviadas a España, y el dinero de los inversionistas que iban a negociar a este puerto.

El último paso en la validación de la identidad de los criollos neogranadinos, y su sistema de gobierno fue la validación, a través del arte y la cultura. Las artes llevaron la reflexión a un terreno tangible, un lienzo, una hoja de papel, un texto escrito. Todas aquellas reflexiones que se dieron a lo largo del proceso en diferentes escenarios artísticos permitieron la consolidación de los *valores* de la identidad criolla. *Valores*⁴⁰ cuyos cimientos lo situaron en la simbología extraída del pasado prehispánico y la apropiación del territorio que habitaban. Ya no serían más los ascendentes de los Conquistadores sanguinarios, sino sus víctimas, y después los mártires de la independencia. Efectivamente, los criollos se cobijaron en la imagen del indígena mártir⁴¹, y es justamente durante la institucionalización de la república, el periodo de mayor amenaza para la identidad del grupo de dirigentes políticos criollos neogranadinos por tener que pensarse como unidad, como lo exponen los dramas neogranadino, con los dicensos entre facciones políticas y su falta de unidad administrativa. Al cabo de dos siglos, el criollo expone ampliamente su dolor, manifiesta su sentir como sometido, acorralado y usurpado por el foráneo, y su desventajoso gobierno. Así lo sintetiza Langebaek Rueda en el siguiente apartado,

Una de las pruebas de la vigencia del indígena y de su pasado es que se activa en momentos políticamente pertinentes, especialmente cuando el criollo percibe amenaza externa. El criollo imagina la historia desde el siglo XVI como la repetición

⁴⁰ La mentalidad *criolla* como todo modelo de pensamiento está basada en una serie de *valores*, *juicios de valores* y por supuesto de *ideología*, que actúan en la sociedad. Según Eagleton, el “Valor es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos” (Eagleton, 1994: 23). Los criterios creados alrededor de los fines conforman los *juicios de valores*. El juicio de valor está cimentado en la idea de una nobleza europea en América. Una idea arraigada en considerar a sus antecesores como los grandes conquistadores que llegaron a domar la tierra nueva para la corona. Esa idea se mantendrá hasta después de la independencia. Esto y otros privilegios llevan a los criollos a optar por una preferencia hacia la identidad europea. por rescatar los símbolos propios del continente para servirse de ellos o usarlos a favor de una nueva identidad.

⁴¹ Imagen extraída de la Conquista, y posiblemente de otros relatos como, por ejemplo, en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Fray Bartolomé de las Casas. Relato insigne de las masacres sucedidas en las Indias, durante la época de la conquista. Una crónica en la que versos tras verso la imagen del indígena a merced de su victimario es cada vez más brutal y constante.

de crisis en las cuales él cumple el papel de víctima, rara vez de victimario, y nada le recuerda más su condición que las efemérides de la Conquista, sinónimo ideal de la agresión foránea. Desde luego, como todo momento histórico tiene buena dosis de crisis, el recurso simbólico del pasado indígena nunca es irrelevante; pero además de las agresiones externas (reales o imaginadas), las efemérides del primer contacto entre el europeo y el indígena americano amplifican todo tipo de emociones que son aprovechadas para reafirmar y reinterpretar imágenes sobre el pasado en relación con experiencias recientes (Langebaek Rueda, 2009: 20).

Las condiciones de desventaja le permiten reaccionar de forma defensiva. La reacción no es otra que la conformación de frente criollo y consolidación de su identidad. Esa característica en sí misma lo hace un discurso contestatario, de reacción. He ahí una de las particularidades de la ideología criolla: el rescate y construcción del pasado indígena, a través de su imagen positiva. El discurso encierra el pensamiento de un grupo determinado, tanto para reconocerse, legitimarse y hasta para ofrecer un nuevo relato sobre sí mismo; un relato que será decisivo para la institucionalización de la república. Por supuesto, ese rasgo discursivo, también está presente en el texto dramático. La condición de victimario del español será un punto clave de ese proceso, como quedó claro en la descripción de las obras dramáticas, en el capítulo II. Como quedó claro en el análisis de las obras, esta comportó uno de los conflictos dramáticos más usado por los dramaturgos en los textos. Una condición que muchas veces fue materializada, mediante la actitud trágica, que según los criollos pesaba sobre ellos, ante la supuesta malevolencia de los chapetones.

De acuerdo con Núñez Sánchez (2015), el siglo XVIII fue el período crucial para iniciar uno de los procesos políticos más determinantes de las colonias americanas como fue la conformación y desarrollo de una entidad nacional. La sola concepción de autonomía de la Corona española contenía en sí misma una *conciencia patriótica* diferente a la española,

una conciencia de patria criolla, pues fueron los ilustrados neogranadinos quienes la impulsaron basados en los siguientes procesos⁴²:

1. *Conciencia histórica.* Marcada por la reivindicación de los pobladores nativos americanos, y concretamente del territorio neogranadino, mediante, la manipulación de la historia, o su uso político, hecho por Fernández de Piedrahita, y la cual fue expuesta en la dramaturgia por dramas de tema indígena y próceres mestizos.
2. *Conciencia económica.* Con el control de las tierras cedidas inicialmente por la encomienda, y el comercio entre las regiones. En la dramaturgia puede hacerse un seguimiento de este factor a través del drama de Vargas Tejada.
3. *Conciencia geográfica.* Además, respaldada por las incursiones científicas en la Nueva Granada como fue la Expedición Botánica de José Celestino Mutis. Es decir, además de exaltar los elementos económicos que hacían rico el suelo neogranadino y su bastedad, estuvo también el respaldo científico para certificar sus riquezas con la diversidad de flora y fauna. La dramaturgia también la tomó como escenario para sus obras.
4. *Conciencia Política.* La conciencia política con la propuesta de una construcción identitaria única para integrar a todo el territorio bajo una sola identidad y gentilicio en este caso americano, neogranadino o criollo como fue expuesto por Losonczy.

⁴² Cada una de las fases de este proceso de la *conciencia patriótica* han sido retomada de la investigación de Núñez Sánchez, sobre la construcción de la nación ecuatoriana. Ecuador fue la primera colonia en América del sur en revelarse contra la Corona Española en 1809. Por lo que sus reflexiones sobre soberanía hicieron eco en los dirigentes de la región, al punto que sirvió de paradigma para el caso de la Nueva Granada, cuyo grito de la independencia se da un año después. En consecuencia, como parte de la misma región, los grupos de dirigentes actúan motivados por los mismos intereses, la misma simbología y por supuesto, las mismas estrategias. Por esa razón, la configuración ofrecida por Núñez Sánchez se amolda para la construcción de la conciencia criolla neogranadina.

Al leer los dramas neogranadinos, el fundamento de la conciencia patriótica neogranadina es perceptible en cada una de las obras dramáticas. Incluso, fue el fundamento de cada una de ellas, como si los dramaturgos, por acuerdo implícito, decidieron incluir la conciencia patriótica neogranadina en sus obras, para legitimar la república ante su comunidad. La conciencia sobre sí no fue de un momento a otro, sino resultado del conocimiento de su realidad de su propio entorno como quedó expuesto.

Es así como, con la institucionalización de la república, los *valores* del discurso criollo trascienden a la conformación del proyecto político de la república. En efecto, la construcción de la república fue resultado de la toma de conciencia de los grupos de dirigentes políticos con respecto a su posición desigual ante la Metrópoli. La identidad *criolla* abanderó como símbolo la imagen de los indígenas ancestrales de América que, para el caso del territorio de la *República de Colombia*, desde Santa Fe de Bogotá, la conforma la cultura muisca. Desde esa perspectiva, la imagen del pasado aborígen se idealiza por encima de la imagen de la cultura europea. La idea que es impuesta como valor para los habitantes del territorio es el arraigo o pertenencia a la tierra de la cultura ancestral de la región andina colombiana impuesta como símbolo para los habitantes del territorio.

La apropiación y difusión de los valores fue posible gracias a la ficción literaria. A ese proceso de apropiación y resignificación de la cultura se le conoce de diferentes maneras: *manipulación de la historia*, *uso político de la historia* y *criollización de la historia*, entre otros tantos nombres. Una estrategia usada en la nueva granada desde el siglo XVI en la ya mencionada *Historia general de las conquistas del Nuevo Reino de Granada* de Lucas

Fernández de Piedrahíta⁴³. De acuerdo con Gamboa (2015), la sociedad criolla de la *Nueva Granada* hace un uso político de la historia del territorio, con el documento del santafereño, porque el documento fue escrito tomando como punto referencia las crónicas de los primeros conquistadores que se adentraron a explorar y tomar posesión de las tierras para la Corona española. En dichas crónicas se registraron suficientes datos sobre las comunidades del altiplano cundiboyacense. No obstante, según Gamboa⁴⁴, en ninguno de los registros hay indicios sobre la cultura muisca. Según los resultados de su investigación, la cultura muisca es una invención de los criollos santafereños para difundir una representación más idónea con el proyecto de república que habían concebido. Es en última, la reescritura del pasado para hacer digno a la clase social que deseaba afanosamente anclarse a un relato histórico.

⁴³ Según Reyes Posada, el interés por escribir sobre los indígenas en la Nueva Granada proviene del origen mestizo del escritor santafereño, pues “por línea materna era descendiente de familia real indígena, ya que doña Catalina era “biznieta de doña Francisca Coya, princesa real del Perú, sobrina de Huayna-Cápac, y siendo esto así estaría en alguna forma emparentado con el primero y más insigne de los escritores de estirpe real indiana, Garcilaso Inca de la Vega, hijo de la princesa Isabel Chimu Ocllo, de la misma línea incaica” (Reyes Posada, 2008: 35). Entonces no es fortuito el interés de ambos autores por escribir sobre su procedencia. Como dato adicional, Fernández de Piedrahíta también incursionó en el género dramático con piezas de corte religioso como los *autosacramentales*.

⁴⁴ Para Gamboa este tipo de lecturas desmitificadoras son posible gracias a la tendencia de *Nueva Historia de la Conquista* (Restall, 2012). 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 un sinnúmero de historiadores defensores de la narrativa triunfalista hegemónica de la Conquista española. De ahí justamente la razón de su origen: la revisión y renovación de las visiones mencionadas, a partir del trabajo de archivo y el estudio paleográfico y filológico. Sobra agregar que, la *Nueva historia de la conquista* ha estado en boga en las facultades de historia, en 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 términos lingüísticos” (p. 25). Esta corriente implica en sí mismo 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 de esa manera y no de otra. Lo anterior, le da pie para seguir indagando sobre este período; es más, le permite descifrar el tercer punto que propone: la incorporación de los muisca a la monarquía castellana.

La imagen misma de los indígenas del altiplano cundiboyacense es producto del uso *político de la historia* que los criollos del Virreinato de Nueva Granada crearon para arraigar su identidad como pueblo. En resumen, el relato sobre los muiscas es ficticio. Las crónicas escritas por los conquistadores sobre los asentamientos indígenas de la región del actual altiplano cundiboyacense así lo constatan. Fernández de Piedrahita logró consolidar la idea del tercer imperio de América, a través de la apropiación y organización de las ideas de los frailes, e incluso, la invención de sus propios relatos épico de corte caballeresco. Fue él quien introdujo la idea de dos reinos al estilo europeo, por supuesto. El éxito fue rotundo entre los miembros de la élite criolla neogranadina, pues los relatos tuvieron un alto impacto en los procesos de independencia y construcción de identidad de la nación. Tiempo después, a principios del siglo XVII, la idea fue retomada por fray Pedro de Simón. El escrito resalta la idea de los muiscas, como un grupo indígena organizado social, cultural y políticamente semejante a la de los feudos españoles.

Por supuesto, los *criollos neogranadinos* fueron quienes más sacaron provecho de ese error de interpretación. Ellos en su afán de hacerse a un pasado memorable, como el de los grandes pueblos de América (México y Perú⁴⁵), consideraron necesario la construcción de un gran relato sobre el origen de las culturas de los pueblos indígenas de la *Nueva Granada*. Ello incluyó como rasgo fundamental la indagación y reivindicación del pasado

⁴⁵ De acuerdo con Gamboa, los nombres Azteca e Inca también hicieron parte de la manipulación política de la historia. En término más sencillo, la historia que conocemos al presente de todos estos grupos prehispánicos es el resultado de una construcción colonial, más no obedece a la realidad que eran antes de la llegada de los conquistadores. Consúltense también los siguientes documentos, para indagar sobre los acuerdos y prebendas entre conquistadores y los incas del Cuzco: 1. Lavallé, Bernard (1993). *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: PUCP; y 2. O'Phelan Godoy, Scarlett (2003). "Los incas borbónicos: la élite indígena cuzqueña en vísperas de Tupac Amaru". En: *Revista Andina* N° 36. pp. 9 – 64.

prehispánico. Es así como, motivados por un ideal de patria y de identidad apropiaron las ideas de los frailes y las difundieron como eje de su movimiento patriótico⁴⁶.

La literatura está plagada de casos similares, especialmente en el viejo continente. Uno de los más conocidos es la epopeya latina *Eneida* de Virgilio (70 a. C. – 19 a. C.). El documento trata de la fundación mítica de roma, y fue escrita por encargo del emperador Augusto, con el fin de glorificar el imperio atribuyéndole un origen mítico. De hecho, los lectores logran percibir con claridad la conexión entre los dioses griegos y romanos. Para el caso neogranadino, además del libro de Castellanos están las piezas dramáticas estudiadas de tema indígena, cuya fábula gira en torno a la vida de los héroes trágicos muisca. Todos ellos giran en torno a la construcción mítica de la patria.

El ejemplo permite ilustrar cómo a través del arte se va arraigando a la cultura unos valores como la imagen del pasado glorioso de América, el indígena muisca, etcétera, y los juicios de valores, en torno a ellos. En este caso, se evidencia en la valoración que se hace de los textos. Las crónicas, como documento por excelencia de los conquistadores, fue asumida como materia prima, para una manipulación de los hechos. Posteriormente también fue la materia esencial de una obra literaria, en la cual todos los relatos del pasado con todo e ideología fueron materializados. Por muy arraigados que se encuentren en la cultura, los

⁴⁶ El siglo XVII fue la época del “patriotismo criollo” en América. David Branding citado por Gamboa, lo define del siguiente modo, “Es una corriente de pensamiento en el cual los escritores, pensadores, historiadores, cronistas e intelectuales de cada uno de los reinos de América empiezan a elaborar relatos acerca del pasado de sus lugares de origen, de su pasado indígena, para tratar de exaltar a sus antepasados. Lo hacían porque se consideraban descendientes y herederos de los grandes continentes y de dos grandes culturas: la europea y la americana. Pero, obviamente, ellos se concebían como los descendientes de los grandes imperios que habían estado a uno y otro lado del atlántico, y empezaron a desarrollar investigaciones sobre el pasado prehispánico, sobre todo en los casos de México y Perú, que son los más conocidos, donde efectivamente habían existido dos grandes imperios. Hoy en día se ha cuestionado incluso que se pueda hablar de “imperios” para el caso del Tawantinsuyu o de la Triple Alianza, pero lo cierto es que fueron ellos quienes generaron esa idea” (p. 16 - 17). Para ampliar la información consultar: Branding, David. *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492 – 1867*. México: Fondo de Cultura Económica.

juicios de valores pueden variar, de modo lento y paulatino. El *juicio de valor* que sostiene esa idea está en creerse merecedores de ese pasado indígena. En la apropiación, resemantización divulgación del nuevo significado del vocablo. Esos *juicios de valores* permearon a toda la cultura, desde las personas del común que están en la base hasta los potentados que están en la cúspide dominando. Aún más la reescribieron en pro de sus objetivos políticos.

Resulta llamativo el modo en que los criollos neogranadinos apropiaron los símbolos del pasado indígena, a favor de sus fines políticos, porque más allá de lograr su reconocimiento como *comunidad*, tomaron a conveniencia lo que consideraban útil de las culturas aborígenes del territorio. De ahí que sea dable afirmar que, lo que hicieron los criollos fue una criollización⁴⁷, “...entendida como el proceso mediante el cual el criollo acepta como propios rasgos que se consideran auténticos en el indígena y los utiliza en las relaciones coloniales en las cuales se encuentra inmerso” (Langebaek Rueda, 2009: 13).

⁴⁷ La criollización es una apropiación simbólica y comporta un rasgo fundamental del discurso criollo que está presente en los dramas colombianos de la tercera década del siglo XIX. Toda la ideología que hay sobre lo criollo es abstraída en este rasgo, de ahí su importancia. No hay un mejor modo de percibir la ideología del discurso criollo, sino mediante el proceso de criollización definido por Langebaek Rueda. Entre las particularidades más sobresalientes están las siguientes. I. *Multiétnicidad*: reconoce el carácter multicultural de las etnias americanas y tiene como objetivo la reivindicación del grupo social que se representa a sí mismo como indígena, más no a los indígenas. II. *Idealista y conservador*: Enaltece la realidad en torno al indígena, lo envuelve en características morales y sociales que presenta como naturales a su condición humana. Puntualmente reitera la visión rosa del indígena, con valores como la bondad, la honorabilidad, etcétera. III. *Complejo y rico*: mezcla rasgos de múltiples procesos históricos, sociales, culturales coexistiendo simultáneamente a modo de facciones o matices. IV. *Estructurado* es una ideología al servicio del grupo criollo al que representa. V. *Conservador*. Está a favor de mantener el *estatus quo*. VI. *Doble*. Como se expuso antes, se vale de los símbolos de un grupo marginal, para reivindicar a una clase social dirigente; y además, guarda distancia de inequidad con dichos grupos, bajo la fórmula: “ellos” y “nosotros”. VII. *Colonialista*. No es del todo un pensamiento que se inserte dentro del pensamiento moderno, ni rompe completamente con el régimen colonialista. De tal modo que este pensamiento no se construye como una alternativa al colonialismo. VIII. *No es un discurso autóctono cien por ciento*. Por el proceso colonial del que hace parte es complejo discrepar qué tan propio y qué tan extranjero resulta. Hasta el momento ha sido caracterizado dentro del proceso moderno, lo que no lo inserta dentro de lo local. La anterior caracterización naturaliza al *discurso criollo*, por ello no es percibido como ideología.

Una lectura desprevenida conduce a pensar en un interés patrimonial de parte de los criollos. Sin duda lo es también. No obstante, no deben permitirse las lecturas totalmente ingenuas sobre el grupo y su repercusión en la obra de arte. Aún más, teniendo en cuenta lo dicho sobre la manipulación y uso político de la historia y la literatura. Los textos históricos y literarios resultan siendo así productos estratégicos del grupo de gobernante para difundir su pensamiento político e ideológico, con el propósito de matizar más en lo criollo como ideología. Así, el vocablo *criollo* es una palabra que designa situaciones meramente políticas e ideológicas. En otros términos, se superpone a las condiciones raciales y económicas de los individuos, para situarse en unos valores culturales; en aquello que simbólicamente lo hace sentir parte de una comunidad o lo vincula al otro, exactamente a una identidad que vehicula los modos de representar la república como el territorio de Nueva Granada, en torno a un proceso de reconocimiento identitario.

El movimiento de independencia, la instauración de la república, y el arte y la literatura de este grupo de dirigentes son tan sólo la concreción de aquella ideología en la república. Y el arte es el modo en que fue visibilizada y materializada. La república es la consecuencia de su reflexión sobre la autonomía. Desde la república se construyeron otros procesos a favor de los dirigentes políticos como identidad política, la identidad social, procesos que en última todavía siguen siendo objetos de discusión en múltiples ámbitos. Más allá de cualquier discusión es claro como la dramaturgia constata los valores y juicios de valores de esa ideología de un grupo privilegiado, que cohesionan todos esos procesos políticos.

Ese discurso es la carta de presentación de los criollos para insertarse en el proyecto ilustrado que había empezado andar desde el siglo XVII, en el viejo mundo. El

autorreconocimiento, la autonomía para gobernarse y la pertenencia a un lugar son una pequeña muestra de elementos que demuestran el logro de estructuración de un discurso que propende por la valoración de mayoría de edad autoconciencia de sí de una comunidad. Contrario a lo que sucede con la serie de títulos que los cartógrafos otorgaron al continente como Las Yndias, Nuevo mundo y Las colonias. Y ni que decir de todos los que le otorgaron a mediados del siglo XIX, como: Hispanoamérica, Latinoamérica, Iberoamérica e Indoamérica. Cada una de las cuales comporta un intento de aprehensión de la experiencia de vida del continente o su realidad, pero desde afuera, desde el antojo de reyes, conquistadores, cartógrafos, entre otros. Al respecto, Hernán Neira (2005) afirma en sí mismo que,

Ya se llame a las tierras donde desembarcó Colón, Yndias, Nuevo Mundo, América, Hispanoamérica o Latinoamérica se trata en todos los casos de denominaciones formadas fuera de las fronteras continentales. Los americanos que en cada época han asumido uno u otro término como suyo, se ven confrontados al hecho de no ser dueños de la noción de América ni de sus distintos derivados conceptuales. De ahí la paradoja y la dificultad de buscar las raíces del continente tratando de circunscribirlas a los límites geográficos de éste, pues, si bien los límites geográficos son los circunscritos por la tierra que separa al océano Atlántico del Pacífico, los límites y las raíces conceptuales son centrífugas, extracontinentales y trasatlánticas. En América se da una disparidad entre la consciencia inmediata de sí, ligada a la tierra, al clima, y la consciencia reflexiva, ligada a sistemas de pensamiento europeo. Estos han constituido a la unidad conceptual y lexicográfica que representa al continente a partir del exterior de éste: América es el continente cuya consciencia reflexiva de sí es exterior a sí. No sólo las denominaciones del continente puede ser objeto, sino que la consciencia **reflexiva** más “propia” de América es aquella que le viene de fuera: la exterioridad de América es la marca fundamental de su interioridad (Neira, 2005: 591 - 592).

Esa es la razón por la que Neira afirma que cualquier denominación sobre el territorio americano es defectuosa, pues niega cualquier posibilidad de aprehensión de la realidad americana. Por eso mismo, son denominaciones discordantes, debido a que desobedecen la

esencia de la episteme al que quieren aludir. Caso en particular el nombre de Yndias fue un error geográfico.

También, de la cita anterior se puede empezar a extraer uno de los primeros componentes de lo *criollo*, el cual obedece a la *exterioridad*. De hecho, la acepción que se tiene este vocablo apunta a un cruce entre lo foráneo y lo nativo. Esa es de hecho la única que nos interesa, pues se superpone al significado por el que ha sido conocida hasta el día de hoy el término, es decir, “los hijos de españoles nacidos en América”. Aunque la definición resulta diciente, se aleja del sentido ideológico que le otorgó los grupos de élite pequeño burguesas de la época republicana. En ese caso se está ante la presencia de una designación sobre cargada de juicios de valores e ideologías, que fundan la visión de mundo de una comunidad. Y esa es justamente, la idea que se desea defender, es decir, lo *criollo* para esta investigación debe entenderse como referente esencia de la república que se está instituyendo a base de constituciones.

Lo *criollo* en este caso se superpone a toda significación histórica que se ha propuesto hasta el momento, es en sí misma la condición esencial que reúne a un grupo de individuo en torno a una idea común de comunidad. En este caso, se comparte el significado que se le otorgó al vocablo en el siglo XIX, que se encuentra estrechamente vinculado a la etnia. En especial, porque esta etnia persigue lo mismo que otros grupos en la antigüedad clásica la idea de patria o comunidad imaginada (Marshall). La diferencia es que mientras a los griegos y los romanos les llevó siglos reunirse en una sola idea común de república, los criollos lo tuvieron que hacer en pocas décadas.

Para el primer tercio del siglo XIX, la burguesía neogranadina acogió el término “criollo” como estrategia, para insertarse en el proyecto de modernidad europea, mediante la

idea de identidad. El vocablo en sí mismo transgredía los significados que el uso de los hablantes le había impuesto, a través de la historia, para designar una construcción étnica, que entrañaba un organizado programa de gobierno desde el que se fundamentó los cimientos de un nuevo régimen político, acorde con la realidad de las colonias americanas, y distante de la subyugación de España. El objetivo más promisorio que se cumplió fue la campaña de independencia, cuya promesa incluía, la construcción de una comunidad imaginada: la República de Colombia. En sí, lo criollo fue la propuesta con que los burgueses neogranadinos aspiraron a entrar al proyecto de la ilustración.

La preocupación sobre la existencia es un principio inmanente en el ser humano, de su esencia primigenia. Debido a esa búsqueda por esa autodefinición, que es parte de todo ser humano, la ontología afirma que, todo ser establece su identidad por un principio de comparación con el otro, es decir, en una relación espejo, donde el reflejo sirve como referente, para construir similitudes y disparidades. Esa es la razón por la que los interrogantes que fueron formulados habrían de suscitar una respuesta contundente de auto – reconocimiento con lo criollo.

Los dramaturgos neogranadinos

Esa consciencia sobre lo criollo fue dispuesta en las obras para ser apropiada y difundida por los dirigentes criollos en busca de la tan anhelada unidad. Sin embargo, ninguno de ellos alcanzó el acuerdo esperado; no hubo consenso desde la perspectiva ideológica, pues cada uno por separado estaban centrado en validar su postura. Al parecer

fueron irreconciliables sus ideas en torno al sistema político para administrar la república, y sus símbolos, como lo demuestra Núñez Sánchez,

... La misma idea básica de nación –es decir, de una comunidad unida por lazos históricos y culturales– no había florecido plenamente en esos grupos de poder. Y conceptos políticos tales como “*ciudadanía*”, “*igualdad de derechos*”, “*democracia*”, “*libertad de conciencia*” y “*poder público*”, eran visto con recelo y considerados subversivos, puestos que se oponían a unas prácticas coloniales que ellos buscaban mantener: exclusión social y extorsión económica del indio, marginación y explotación del mestizo, esclavitud del negro, sometimiento total de los peones al sistema hacienda, monopolio ideológico de la Iglesia, intolerancia religiosa y uso del poder político para beneficio privado (Núñez Sánchez, 2015: 29 - 30).

Diferencias motivadas por el tripartidismo político de la república, por aquellos años, basado en los siguientes facciones: una primera facción Centralista, propuesto por Simón Bolívar, y basado en la idea de un solo gobierno, para una gran república grande, y gracias a la cual ganó el señalamiento de tirano; una segunda facción con ideas federales, propuesto por Francisco de Paula Santander; la cual buscaba autonomía en cada región, muy similar al gobierno federal norteamericano, y por tercera facción con pensamiento integracionista (Ocampo López, 1999: 369).

Como era de esperarse, los dramaturgos neogranadinos usaron el arte para validar la ideología criolla, y posteriormente de una forma más individual, validar también su postura política con respecto al gobernabilidad de la república, como un modo de defender el Estado ilustrado: la república. En muchas ocasiones, esto quedó resumido a una reflexión sobre los sentimientos patrios, denuncias sobre el presidente Bolívar y su gobierno y a manifestar estar a favor o en contra de la república vigente y sus dirigentes. No obstante, los dramas trascienden la propaganda política, gracias a la exhibición de los valores criollos esenciales: la patria, libertad, justicia y la religión. Por ello es necesario que dejar claro que la obra de

arte fue usada primero para difundir los valores de la identidad criolla neogranadina y segundo para defender los principios republicanos ideados inicialmente en la toma de conciencia, y con ello la difusión de su propia toma de postura política o inclinación sobre su ideología ligada a una facción política.

El dramaturgo tomó su posición en el grupo de dirigentes neogranadinos para alzar su voz, mediante la obra artística. Ellos procedían de la clase dirigente, se había formado en colegios de la capital o había sido enviado al exterior a estudiar. En sus funciones públicas, ellos recalcaron en su papel como ilustrado, desempeñando diferentes cargos y labores al mismo tiempo sin dejar de lado al arte. Por esa razón es posible encontrar a botánicos, sacerdotes, comerciantes, políticos y militares, entre otras clases de profesionales. Por ese motivo se desempeñaron con destreza en diferentes oficios y profesiones, además del arte, como fue lo propio de la formación moderna. Sin excepción, cada uno de ellos tuvieron inclinaciones humanísticas, culturales, artísticas y política como era la usanza de la época, áreas desde las cuales vieron una alternativa, para estructurar un propósito social o “deber ser”, como la denomina F.F.R. en el *Monologo de Lucio* (1826: 13), para contribuir al bien común de la república.

Aquellas personas que sirvieron a la independencia tomaron la pluma para vincular sus fines a su obra de arte. Por un extremo estaban los próceres deparando respuestas en el texto dramático; por el otro, artistas, vinculados directa o indirectamente con las luchas ideológicas sobre la identidad nacional, al extremo de abandonar por un tiempo su arte, para dedicarse a la militancia de la soberanía (Restrepo Uribe, 1988: 8), y a la formación de la conciencia social del público. Los dramaturgos asumieron un fin eminentemente pedagógico: el fomento de una conciencia social, a partir de su posición de ilustrados. Este “deber ser”,

que según ellos debía caracterizar el proceder de los ciudadanos de la república quedó plasmada tanto en sus escritos políticos como en las obras artísticas y literarias. Como era de esperar, cada una de las posturas sobre el “deber ser” son punto de partida para trazar el compromiso ético y moral de los ciudadanos con la república, como lo exponen las palabras de Henríquez Ureña a continuación:

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: 170 - 171).

En efecto, la dramaturgia y el teatro neogranadino seguirán siendo usados como instrumentos para la formación del pueblo; la única diferencia es que ya no está al servicio de la iglesia, sino de los dramaturgos de los grupos dirigentes. Por ese proceder político, los dramaturgos fueron conocidos tanto por su dilatancia política (artístico – humanista) como por su quehacer profesional. Sin excepción, clérigos, médicos, abogados, artistas entre otras tantas profesionales dirigieron sus saberes a la causa criolla. Al revisar en la trayectoria profesional de cada uno asoman algunas de sus inclinaciones en la política y su contribución a la empresa de difusión de la consciencia criolla y el proyecto de república. A continuación, el breve recorrido por la vida pública de los dramaturgos neogranadinos

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

Por su autobiografía escrita en verso, el clérigo y filósofo payanés, con estudios en derecho público, romano, de la iglesia y castellano, se proyectaba a sí mismo como humanista y poeta por afición. Publicó en diferentes géneros, en los que mostró un gran dominio por el verso y la prosa. Buena parte de su producción literaria aún se mantiene inédita y sin ser objeto de un estudio. El también fungió en varias ocasiones como diputado, presidente de la sociedad patriótica del Catón de Caloto, a favor del gobierno de la naciente república. El oficio desde el cual dejó siempre en claro estar a favor de la iglesia y el gobierno centralista de Bolívar, a quien agradeció por la libertad en sus escritos y discursos públicos.

Sus escritos entre 1819 y 1830 develan una su partidismo a favor de la independencia de las colonias, al punto de reprender 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* (1822) demuestra su consentimiento por las acciones a favor de la nueva república. Es un canto en detrimento de los opositores de la causa de independencia, sus próceres y 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, una de las regiones a favor de la reconquista de España. Él fue una de las voces lúcida en medio de tantos detractores. 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 en especial, conducirlos a entender el proyecto de república.

Entre sus escrito 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), Poema “Un cumplimiento al ilustrísimo Señor Doctor Don Fernando Cuero i Caicedo” (1845), *Rasgos poéticos que pueden servir de apuntamientos sobre la historia de nuestra revolución, escritos por el doctor Mariano del Campo y Larraondo y Valencia* (s.f.). Desde los títulos es posible tener una visión de su militancia política, en pro de la República y el catolicismo. De este modo, es comprensible su defensa a ultranza de la religión como fundamento de la patria, 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 republicano estaba pensamiento político del jurisconsulto José María Domínguez Roche. Es más, propendió por la unificación del Estado – Nación, y limar las diferencias entre el presidente Bolívar y el vicepresidente de la república Santander. Profesó mucho respeto por ambos próceres. Al primero lo considera fundamentalmente un líder nato. Capaz de asumir y encausar el destino de la república, de unificar a los grandes grupos que la constituyen: los ilustrados y a las personas comunes y corrientes. Es más, veía en él toda solución posible para la resolución de los problemas al interior de la república. Las numerosas batallas asumidas a costa de sus propios bienestar y sacrificio, como la fuerza de su carácter y el ímpetu para defender sus convicciones son la mejor prueba de ello, pues un Bolívar dictador atenta contra todo principio de Ilustración. Así lo evidencian sus palabras,

El 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 desarroyasen con gloria sus planes de campana, sabe conducir los pueblos por la senda de la paz y de la ley á la posición que tomará Colombia en la sociedad de las naciones (Domínguez Roche, 1829: 8).

Sus ideas estaban en concordancia con los valores de la república, en particular cuando asevera que, su origen proviene del poder político convenido y desde ahí debe instituirse el tipo de gobierno más apropiado para sí. Todo consenso sólo conducirá al bienestar de la patria, sin importar cuál sea su forma de gobierno.

Domínguez Roche también fungió como alto magistrado, alcalde y militar del Catón de Funza. Entre los méritos cosechados a lo largo de su vida se destaca su amor por las Bellas Artes, pues se expresó por igual en las plásticas (dibujo y oleos) y la literatura, con la dramaturgia y los ensayos o escritos de opinión. Justo en la literatura se ufanaba de haber escrito la mejor versión dramática de las obras existentes sobre la vida de Policarpa Salavarrieta, y la auténtica, como lo dejó explícito en la dedicatoria al texto.

AL PUBLICO

La POLA demasiado conocida en esta capital, por el sacrificio que hizo á su patria, es la composición que hoy presento á este respetable público. Al tiempo que he procurado arreglarme cuanto me ha sido posible à 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 á 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: 2).

Es de destacar la prelación dada al público. Para los dramaturgos la razón de ser de su obra se debía a sus lectores, entendiendo 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 dramaturgos dependían de su respeto, y, sobre todo, la comprensión de su obra. Más allá de su opinión sobre "*La Pola*", sus palabras confirman la existencia de otras versiones, que circula en la época, para la misma fecha de las cuales no hay registros. Ello implica que había otros intelectuales involucrados, trabajando también sobre la creación de este icono 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 la república está la postura política de *José Fernández Madrid*. Al igual que sus antecesores se distinguió en diferentes áreas, tan 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 como 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 las realizó mediante la publicación *Esposición de José Fernández Madrid a sus compatriotas sobre su conducta política desde el 14 de marzo, de 1816*. Un manifiesto de cuarenta y siete páginas, incluidas las pruebas de la correspondencia y las leyes a las que estuvo atado, y por las cuales el resultado no pudo ser otro distinto a la huida y la negociación. Mismas que fueron tomadas como una conducta cobarde, traicionera y poco patrióticas. Valores que en perspectivas discrepan de la que poseen los héroes de sus textos dramáticos, y con las que se espera de un compatriota republicano.

El mensaje de esta carta abierta al público es hacerles saber cuán patrióticas fueron sus acciones, en medio de la adversidad política. En este documento, él se defiende de dos señalamientos hechos por sus opositores. Sin embargo, la razón más fuerte es que en época de consolidación de la república, toda conducta que luzca como antipatriótica o en contra del proyecto fue puesta a juicio y escarnio público. En esa segunda década, sobre todo, pues debió ser mayor, pues conlleva todas las acciones transcurridas, después de 1810, la instauración de la primera república, por ejemplo. La primera de esas acusaciones fue haber abierto negociaciones de paz y propuesto una transacción a los jefes del ejército

expedicionario, y la segunda, por su larga permanencia en La Habana. Pese a ser acusado por el Dr. Ignacio Herrera y los autores de las publicaciones “Venida del Dr. J.M. Madrid” y el “Centinela”, a los que se abstiene de mencionar, porque su interés no es confrontarlos, ni darles explicación, 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 ofrecerla a la opinión pública, pues habían sido ellos a los que estas publicaciones les afectó directamente, al grado de distorsionar la imagen que tenían 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 mas incorruptible y justo, al tribunal de la opinión publica, al juicio de un gran pueblo, amaestrado con las lecciones de una esperiencia tan dolorosa (Fernández Madrid, 1825: 3).

Más que demagogia, con estas palabras Fernández Madrid otorga una importancia significativa a la opinión pública, y a su vez, ofreció su versión para contribuir con el proceso de seguir ilustrando al público lector, para seguir formando su juicio. Él está defendiéndose en el terreno que corresponde: en la escritura y el criterio que los lectores hacen, a partir de ésta. Por ello ofrece 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 o máximo juez es sin duda el mayor acto de apelación a la democracia en la república. Con el 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 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 en el estilo clásico con el buen uso de la retórica y oratoria. Y no es para menos, él fue un escritor polifacético. Su obra abarca distintos géneros y disciplinas por igual, entre las que se sobresalen varias memorias médicas: sobre los cotos, el cultivo, comercio y elaboración del tabaco en Cuba, la fiebre amarilla y el influjo del clima en la estación del calor, algunas de ellas fueron objeto de premiaciones en La Habana y España. En lo que respecta a su obra poética se conservan desde poesía sueltas, impresas en La Habana y reimprimadas en Londres, y los dos textos dramáticos mencionados arriba *Átala* y *Guatimoc* ó *Guatimocin, tragedia en cinco actos*, en los que expone la imagen digna de los aztecas como imagen representativa del pensamiento criollo. Los temas y la normatividad europea los puso al servicio de la cultura y el arte de la nueva república, tanto en la dramaturgia, como 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, cuando decidió incursionar en ella, se fue perfilando a una aspiración más alta, como se muestra en la introducción a su poemario *Las Rosas* ampliamente conocido y declamado por los jóvenes en aquellos años,

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, s.n., p. 2).

Esta era la contribución del escritor cartagenero a la identidad de la república. Él visualizó la oportunidad de fortalecer el proyecto de Estado – Nación, desde la perspectiva de las artes y la cultura, y a su vez, dimensionó el verdadero valor de la literatura. La concibió como parte de un programa de gobierno homólogo para 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. En carta fechada en abril 23 de 1827, desde París, escribe,

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. Cuídese U., consérvese para la América, para la humanidad, y para el más apasionado de sus amigos,

J.F. Madrid. (Ramón Castellanos, 1983: 182 – 183).

Al 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, 1983: 189). Al respecto, en 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, 1983: 130).

Aunque Guatimoc gozó de reconocimiento por los críticos, lectores y espectadores del período, parecían no ser del entero gusto del libertador, pues esperaba más expectación generada por escenas más dinámicas en acción y ágiles, para entretenimiento del público. Él deseaba un tipo de espectáculo menos emotivo en diálogos y más impetuosos en su fábula. En defensa de la obra y su proceso de creación, Fernández Madrid expuso sus razones en la 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 al leer su drama, en especial en ese momento de crisis política. Lo elogió por sus habilidades de crítico y literato, y se justifica en parte, con el sometimiento creativo de las obras creadas para beneplácito del proyecto de república.

Más allá de este desacuerdo en gustos literarios, la postura política del cartagenero está a tono con las ideas del proyecto de república de Simón Bolívar. Incluso, comparten propósitos en común, como fue la liberación de Cuba de la sujeción española, como una hermandad cercada por el regionalismo, al cabo de compartir el mismo hastío por las perfidias granadinas, además del proyecto de integración de la Gran Colombia. Sin embargo, con el agravio de la situación político – gubernamental al interior de los territorios integrados a la *República de Colombia* los proyectos de repúblicas empiezan a volverse insostenibles ante el desacuerdo de sus legisladores.

Luis Vargas Tejada (1802 – 1829)

Conforme a las palabras del también dramaturgo José Joaquín Ortiz (1857), Luis Vargas Tejada ofrece una perspectiva diferente de su postura política, o de la concepción de la patria. Es leal al vicepresidente Francisco de Paula Santander y una postura más partidaria del gobierno confederado norteamericano.

Aunque debe aclararse no siempre fue así. En principio habría de resaltar su simpatía por la república constituido por Bolívar. Sus ideas apoyaron la formación de gobiernos constitucionales, como lo expresa en los poemas: “Recuerdo de Boyacá”, en el que resalta sus virtudes como un ser valiente y fuerte, apenas para enriquecer los valores patrios. Y más aún, su último verso lo alaba: “Viva el Libertador!”. Opinión que 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 ello fue su participación en la *Conspiración septembrina*⁴⁸ el 25 de septiembre de 1828, en el Palacio de San Carlos en Bogotá, como reacción al decreto orgánica para la abolición de la Constitución y la anulación de la figura del vicepresidente. En la carta a Fernández Madrid fechada del 14 de octubre de 1828, Simón Bolívar comenta la 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,

⁴⁸ Del atentado contra Simón Bolívar también participaron José Nazario Florentino González Vargas, Mariano Escobar, Juan Nepomuceno Vargas, Wenceslao Zuláibar, Juan Francisco Largan, Ramón Nonato Guerra, Agustín Horment y Pedro Carujo. Según José Joaquín Ortiz, *Conspiración septembrina* fue planeada en la habitación de Vargas Tejada. El último encuentro para planear el hecho se llevó a cabo el 23 de septiembre.

Luis Vargas Tejada, convecionista, 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.

La conspiración en sí mismas fue considerado 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 reafirman el partidismo ideológico de Vargas Tejada y el distanciamiento entre el presidente y el vicepresidente de la República de Colombia, una república en declive casi desde el mismo instante de su institucionalización. Para 1827, Bolívar había perdido el sur del territorio de la Nueva Granada y el Perú, por los desacuerdos políticos internos en cada una de las regiones (antiguas provincias y capitanías) de la reciente república.

Como era de esperarse, Vargas Tejada también ofrece una versión de lo ocurrido. En el poema “Las víctimas del 25 de septiembre” y 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 vibra,
Y sus víctimas lleva al sacrificio.
Brillando en sus semblantes la esperanza,
La gloria y el valor, ellos caminan,
Sabido 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; á 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: 207).

La fórmula es la misma; mostrar las virtudes de los implicados en el hecho y las hace pasara 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, i durante los años de su aislamiento i soledad, la magnífica figura del héroe colombiano heria profundamente la imaginacion del poeta. ¡Oh destino singular de este hombre! Tanto al principio como al término de su carrera, ora como un Dios, ora como el Jenio del Mal, encontramos a Bolívar ligado a su destino con cadenas de hierro; con las cadenas del amor i de la adhesion mas profunda, o con las del odio mas vivo, reconcentrado, inmortal. Los primeros sonos de la lira del poeta celebraron el triunfo de la Libertad, personificada en el Jeneral Bolívar: los últimos jemidos en su doloroso retiro execraron la tirania, que creia encarnada en la persona del Dictador: siempre Bolívar! ídolo o enemigo! libertador o tirano! Consuelo o desolacion!

El Libertador fue investido con la dictadura, i Vargas Tejada se alistó al momento en el número de sus enemigos. Valióse del periódico i del teatro para concitar odio i animosidades al Padre de la Patria i para exitar a los pueblos a la insurreccion, colaborando en EL ATALAYA, publicando su oda a la tercera Division colombiana auxiliar del Perú, que se habia insurreccionado, i dando a las tablas su Canton En Utica. I no contento con escribir, conspiró (Ortiz, 1857: IV – V).

En verbigracia, está toda la poesía compilada bajo el título de *Vargas Tejada Fabulas*

Políticas precedidas de una noticia biografica y literaria, 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”, “Epitafio”, que exponen parte de la ideología antibolivariana. Por traer a colación un caso, citamos los versos de “El gato Libertador”

Que haya un libertador de igual ralea
Y que Colombia el pajarillo sea,
Aunque es á la verdad bien triste cosa,
No la tengo por rara ó prodigiosa,
Mas lo que si me admira
Es que á todo el que aspira
A escapar de los dientes de ese gato,
Se le llame anarquista, vil é ingrato.
(Vargas Tejada, 1894: 192).

La alusión a Bolívar es directa, y los señalamientos como dictador de la patria son obvios. Peor aún, expone los castigos a los que son sometidos los detractores del libertador, quienes son señalados o sometidos a un escrutinio público. El dramaturgo santafereño suele ser más directo y atrevido en su lírica, al punto de rayar en la hostilidad. Así lo demuestra en

Si á *Bolívar* la letra con que empieza,
Y aquella con que acaba le quitamos
Oliva, de la *paz* símbolo hallamos.
Esto quiere decir que la cabeza
Al tirano y los pies cortar debemos,
Si es que una *paz* durable apeteceemos.
(Vargas Tejada, 1894: 204).

El poema fue escrito al cabo de la última junta que precedió ante de la conjuración del 25 de septiembre. Ahora es él quien propone soluciones totalmente radicales para la consolidación de la identidad de Colombia. También es notable que la figura de Bolívar no

es considerada como una virtud, mediante la cual se pueda conglomerar el sentir de un pueblo. Ahora la figura del Libertador es identificada como el problema.

En la dramaturgia, el sentir por Bolívar fue manejado de forma más alegórica, es decir de un modo más sutil y discreto. Aunque mantuvo el mismo sentir de desidia y animadversión. Es el caso del texto *La madre de Pausanias*, que para tratar el tema de la dictadura se remitió a este personaje histórico.

Con respecto a la vida pública del dramaturgo, fue un talento precoz, tanto en la política como en la literatura, pues únicamente con diecinueve años ocupó altos cargos, y escribía con experticia de escritor consagrado. Entre sus cargos estuvieron 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 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 un buen ejemplo de superación personal, por su origen humilde. Su padre no provenía de ninguna familia de abolengos, ni fue una persona influyente en su vida. 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 objeto de persecuciones y señalamientos por parte del gobierno. Esa angustia la plasmó en el poema inconcluso *A mi madre*, recuperado también por José Joaquín Ortiz,

¡Cuantas veces, oh dulce Madre mia,
Ha intentado mi pecho dolorido,
Dirigiendo hácia ti su triste acento

Sus fieros males desahogar contigo!
¡Cuántas veces del fondo silencioso
De este mi pobre i solitario asilo,
A mi Madre adorada mis sollozos
En alas de los cefiros envió!
Mas ai de mi! que...

Su voluntad, más la ayuda de su tía, la escritora costumbrista Josefa Acevedo de Gómez, logró educarse y convertirse en político, traductor, poeta y dramaturgo. El escritor bogotano es el más prolífico de todos los dramaturgos, a él se le reconoce la autoría de alrededor de diez obras teatrales, de las cuales se conservan: *El parnaso transferido* (1826), *Catón en Utica* (1826), *Sugamuxi. Trajedia en cinco actos* (1826), *La convulsiones* (1828), *La muerte de Pausanías* (1828) y *Doraminta* (1829). José Joaquín Ortiz confirma la existencia de algunos fragmentos de los textos *Sacresazipa* y *Witikindo*. La última también fue citada en la poesía *A mi líra*. El santafereño también tradujo los poemas: *La vida de Moore*, *La resignación* de Schiller, *El mesia* de Pope, *Los placeres de la esperanza* de Cambell y los textos dramáticos: el *Demetrio* de Metastasio, y parte de *Il vero amico* de Goldoni. Según Reyes Posada (2000: 83), el ejercicio escritural con 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 que sus obras de teatro son 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 del Nueva Granada.

Sobre la muerte del bogotano hay dos hipótesis. La primera ha sido la más difundida por historiadores, y gira en torno a su ahogamiento involuntario en el río Pajarito o Vijua, mientras intentaba huir a Venezuela. La segunda pertenece a Adolfo León Gómez, y apunta a su ejecución por parte de las tropas republicanas. Ambas hipótesis se apoyan en testimonios y recuerdos, historias transmitidas de boca en boca (Reyes Posada: 2000 82 – 83). Lo más importante de ellas no estriba en la validación de los relatos, sino la creación del mito en torno a esta figura.

F.F.R. y Mario Candil (1789 – 1841)

Entre otros dramaturgos del período, también 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 *Monologo de Lucio* y su interpretación. La primera referencia fue realizada por Luis Vargas Tejada en su texto *Las convulsiones*. Por cierto, la alusión no fue favorable. El texto fue objeto de una de las bromas más mordaces en el sainete del santafereño, la cual considera inútil, vetusta y recargado de sentimentalismo ramplón.

Propongo hago U. que enciendan una esperma,
 Accite, una cuchara, un papel sucio,
 Por hai tendrà el monologo de Lucio.
 Un poco de alcanfor para un unguento
 (Vargas Tejada, 40).

Vargas Tejada es bastante osado, dado que realiza la crítica como otra de las tantas situaciones cómicas de su obra, y también, la desvaloración literaria del escrito de F.F.R. Su

tono es cómico, mordaz y bastante incisivo, particularidades que demuestran un total rechazo del texto dramático de F.F.R., al cuestionar su valor literario. Un comentario para los seguidores y conocedores del teatro y la literatura de la década. Indiscutiblemente esta es una alusión crítica o de *metatextualidad*⁴⁹ (Genette, 1989: 13), la cual debió ser muy graciosa por el público lector o los espectadores asiduos al teatro de aquel tiempo, por supuesto por su cercanía con las obras. Al respecto, Georges Lomné (1998: 336 – 337) explica las apreciaciones sobre la referencia de Vargas Tejada. Es decir, esta referencia al documento de F.F.R. contiene una doble burla ambas con implicaciones políticas más arraigadas a una crítica de un escritor a otro. Para él, la escritura del documento es una alegoría a la difícil situación de la república en sus inicios, cuando gran parte de la población era escéptica a la independencia y la república recién alcanzada. Por lo tanto, él interpreta algunas expresiones enérgicas de Lucio como alusivas 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 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 sólo 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

⁴⁹ Para Genette (1989: 13) el objeto de estudio de la poética es la *transtextualidad* (literariedad de la literatura), definidas 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. El 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 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 J.J.F. se hace una mención del texto, para aludir al texto objeto o motivo de la crítica.

destacar sobre este análisis, es la formación del público. Para Lomné, los espacios públicos de este período 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 artistas hasta cualquier tipo de entretenimiento en algún momento hacían alusión al conflicto del Estado – Nación. Por supuesto, el fin era muy obvio, llevar la conciencia criolla independentista y republicana.

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). Ésta, aunque es una referencia realizada sesenta años después, corrobora el compromiso patriótico de F.F.R. con la república. Samper Agudelo rescata algunas enseñanzas del texto, la mayoría de ellas, por supuesto, relacionados con concepciones políticas a favor de la Patria y la República y su relación con el humanismo. En ese orden de ideas, para Samper hacer patria es una virtud aprendida al interior de una comunidad o 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 éstas son parte esencial de las reflexiones del Lucio. Con estas opiniones queda claro el compromiso político del dramaturgo, pese al desconocimiento de su identidad.

Respecto a Mario Candil fue conocido por ser partidario de las ideas de independencia de la clase dirigente santafereña, y seguidor de Antonio Nariño. 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. Se ha de aclarar que, las obras de Candil aún no han sido encontradas, y 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 acorde para un público infantil, como lo afirman las palabras de Knapp Jones en la siguiente cita,

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 dedicate 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: 321).

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

Consideraciones finales del capítulo

El fundamento temático e ideológico de la poética de la dramaturgia criolla neogranadina estuvo enfocada en dos procesos claramente perfilados. El primero fue en la

difusión de la identidad criolla neogranadina, mediante el uso político o criollización de la historia para manipular posteriormente la literatura o criollización de la literatura de la recién instaurada república. El anterior recorrido demuestra una vez más, la intención comunicativa de los dramaturgos neogranadinos en la selección de las fábulas para sus dramas, y aún más importante, su selección deliberada. Lo suyo fue desplegar al máximo potencial de la función didáctica y reflexiva de la literatura para incidir en una formación sobre la república y así, reproducir el mismo proceso de concientización en sus lectores, mediante el reconocimiento de la defensa del territorio de los primeros pobladores americanos, el territorio y sus riquezas, en síntesis, los valores de la república. Así se puede constatar en los elementos de la comunicación teatral como: la escritura teatral, el tiempo, el espacio, los personajes y la visión del público; ninguno está deslindado del proyecto de apropiación de la República idealizado por los próceres de la independencia; todos están vinculado directa o indirectamente con ese programa de identidad nacional. De ahí la idea de nombrar a esta poética como poética criolla, pues las particularidades mencionadas solo tienen sentido desde la identidad del criollo neogranadino.

El segundo proceso fue el consenso o unificación política, con el firme propósito de consolidar la idea de la república como depositaria del criollo neogranadino y sus valores. Sin embargo, en este último punto, la dramaturgia adquirió una función más cercana a una tribuna política, cargada de debates, señalamientos, acusaciones y denuncias.

COMPRENSIÓN DE LA TEORÍA POÉTICA DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DEL SIGLO XIX, EN COLOMBIA

La suerte de un arte está vinculada, por una parte, a la de sus medios naturales, por otra, a la de los espíritus que se pueden interesar, y que encuentran en él la satisfacción de una verdadera necesidad.

Paul Valéry

Si hubiera de definir la morfología (estructura⁵⁰) de los primeros textos dramáticos de la Nueva Granada, en una palabra, esa sería *criollo*, porque como quedó explícito en el capítulo anterior, el término *criollo* es parte de una reflexión y un debate en torno a las propuestas de construcción de identidad política y cultural de las comunidades neogranadinas; un freno a la naturalizada aculturación europea, para dar cabida a la reivindicación de los símbolos americanos desde la cultura y las artes, sin excluir ningún valor (étnico, social, político, etcétera) para así constituir: “la gran <<summa>> de las culturas del mundo, lugar donde Occidente se redefine, se retuerce y a la vez se recrea” (Cruz Kronfly, 1998: 229). Al extender esta definición a los productos artísticos y culturales, los dramas estudiados deberán ser entendido en dos vías: la primera como un diálogo inicial y consciente entre la tradición dramática europea con la aún incipiente dramaturgia neogranadina; y segundo, como el primer producto cultural para expresar la identidad neogranadina.

⁵⁰ De Santos define la *estructura dramática* como, “... un modelo organizado de relaciones entre diferentes elementos que nos permiten contar una ficción representada por actores, a fin de que ésta tenga el mayor nivel posible de creatividad y complejidad, y que despierte el interés y la curiosidad del espectador, a partir de una serie de variables aportadas por la tradición y la evolución del arte teatral de todos los tiempos” (De Santos, 2002: 6).

Cada uno de los textos dramáticos neogranadinos, adaptaciones u originales, son criollos, pues su elaboración fue producto de un profundo proceso de apropiación cultural. Además, este fue un proceso de resistencia ante la imposición de las estructuras dramáticas españolas; un proceso de necesidad de representaciones simbólicas propias, como de exaltar el parentesco cultural con los ilustrados del viejo mundo. Así fue como los dramaturgos neogranadinos tomaron distancia de las formas dramáticas españolas y, a su vez, respondieron a los paradigmas de la dramaturgia ilustrada.

Atrás quedarán el seguimiento ciego a los formatos literarios españoles y las incursiones modestas de los dramaturgos, mediante adaptaciones de los autosacramentales europeos y las elogiosas loas a gobernantes y figuras notables. Esta fue esencialmente una dramaturgia para la articulación de diversas cosmovisiones y, ante todo, de valoración y exaltación de los temas patrimoniales autóctonos. Curiosamente, para la crítica latinoamericana, la dramaturgia neogranadina pasó desapercibida (Anderson Imbert, 1974). Inclusive, ha sido considerada como una copia del teatro español, por ceñirse a los cánones del teatro clásico, y pese a que estaba en los mismos procesos de redefinición identitaria, como las del resto del territorio hispanoamericano. Los dramaturgos neogranadinos establecieron un diálogo entre la dramaturgia canónica europea y la dramaturgia insipiente de la Nueva Granada. Fue en la modificación del canon europeo, el punto de partida para la consolidación de *lo criollo* en las obras dramáticas neogranadinas o la dialéctica de la cultura teatral europea y la cultura neogranadina, con sus experiencias, concepciones y réplicas del orbe literario clásico. Indudablemente el resultado es un modo otro de dramaturgia, casi imperceptible, pues sólo es visible en los detalles de los componentes de la estructura. A simple vista, el lector de los dramas está ante la presencia de un texto dramático como los

demás, no obstante, cuando la observa con detenimiento, descubre la variedad de formas como fue expresada la dramaturgia neogranadina. Definir la forma de la escritura dramática neogranadina es concebir una estructura de índole dialógica y maleable. No hay en ella nada acabada, y, por el contrario, si un constante proceso de enriquecimiento y búsqueda del arte poética; una estructura constantemente puesta en práctica para retar y reescribir la forma del drama europeo español en un drama otro de carácter americano.

En consecuencia, la estructura de las obras no está dada por antonomasia, ni es estática como un maniquí presto a ceñirle todo tipo de prendas. Es claro que, la estructura de las obras dramáticas en general son formas maleables y ajustables a las condiciones de cada grupo humano, de sus condiciones de transmitir su esencia mediante la literatura. La estructura dramática jamás fue, ni ha sido cuestión de seleccionar el molde idóneo para un contenido. Al contrario, a menudo impera la toma de decisiones de los artistas por la búsqueda de nuevos modos de expresar su entorno. Cada cultura y cada época tiene un modo distintivo de expresar la esencia de su carácter. Aristóteles hizo alusión al tema en la *Poética*, al comentar acerca de la evolución de la tragedia desde sus inicios hasta los aportes de Esquilo y Sófocles. Innovaciones hechas al texto que posteriormente repercutieron en la representación. Los teóricos del drama clásico y otros como Hegel, Szondi y Pavis retomaron esta idea al reflexionar sobre la existencia de una estructura única y universal del texto dramático. Por supuesto, la conclusión unánime fue la correspondencia exacta entre la forma y el contenido o en términos simples, el contenido genera un particular modo de expresión.

En palabras de Pavis:

La búsqueda de estructura confluye con la problemática de la alianza de una *forma* adecuada a un *contenido* específico. No existe una estructura dramática típica y universal (según creían HEGEL y los teóricos del drama clásico). Toda evolución de

los contenidos y todo nuevo conocimiento producen una forma adaptada a la transmisión del contenido. Tal como lo demuestra P. Szondi (1956), la destrucción de la forma dramática canónica fue una respuesta a un cambio del análisis ideológico hacia fines del siglo XIX. Definir las estructuras dramáticas es una operación dialéctica. Ni hay que buscar cómo algunas ideas definitivas (un contenido) son <<puestas>> en una forma exterior y secundaria, ni hay que creer que una forma nueva dice necesariamente algo nuevo sobre el mundo (Pavis, 1998: 188).

De la aseveración de Pavis es posible realizar varias inferencias, con relación a la forma de los textos dramáticos criollos. La primera es indiscutiblemente la ausencia de una forma pura del drama conservada, a través de los tiempos. Nada más alejado de la realidad del arte, por las razones de apropiación expuestas anteriormente, y, además, porque ese tipo de presunción supone a futuro la desaparición misma de cualquier género poético, no solo del drama. Nada mejor para garantizar su preservación que la transmisión y apropiación por diferentes culturas, pues avalan o adaptan a sus circunstancias. La segunda inferencia está relacionada con la temática recurrente de la dramaturgia y la historia. En este caso en particular está referido a los hechos históricos como materia prima para la creación del conflicto dramático. Según Pavis, este tipo de sucesos históricos resultan determinante para la consolidación de una determinada forma dramática. Entre los hechos sociales que determinaron la forma de la dramaturgia neogranadina estuvo: la toma de conciencia de los dirigentes neogranadinos y su postura proamericana y antiespañola, motivadas por las luchas de las libertades, más importante aún, en la estrategia de la criollización de su historia y literatura. La tercera conjetura es el contenido (mensaje) de la dramaturgia neogranadina, cuya esencia es eminentemente política. Basada en el paradigma moderno de la razón con las ideas de Rousseau, Voltaire y Hegel, las obras dramáticas comparten la misma intencionalidad comunicativa: la identidad política y cultural. Ese mensaje debe producir, o

en su defecto, adecuarse a una estructura acorde a sí, o producir su propia forma de dar respuesta a la mimesis de la transformación de la cosmovisión en la Nueva Granada, o sea, a esa construcción identitaria, producto de la transformación del territorio o el paso de una comunidad colonial a una comunidad soberana.

Es preciso aclarar que, la creación artística mediante los procesos de ajuste y reescritura no fue nueva en las artes, ni exclusivamente americana. De hecho, ha sido el modo cómo cada comunidad colocó su impronta a las obras culturales. Así sucedió de griegos a romanos, y de estos a todo el mundo hispano y sus respectivas colonias. Las obras culturales no sólo funcionan como medio para los procesos de aculturación, sino también son espacios para el surgimiento del carácter criollo, y aún más, para su revuelta. Valga decir también que, esas apropiaciones artísticas son uno de los tantos modos en que la aculturación actúa insidiosa y profusamente en los pueblos dominados. Y paradójicamente, también es un modo de resistencia a sus embastes. Para el caso de la Nueva Granada, podría pensarse como una de las tantas maneras de resistencia cultural y distanciamiento de las letras españolas, en tanto que, hubo una constante apropiación de los símbolos y las formas (formatos) de la cultura dominante, desde los cuales la cultura dominada expresó su esencia con mayor ahínco. Valga aclarar que, hay otra serie de factores que condicionaron la estructura de la dramaturgia neogranadina, entre ellos están factores extrínsecos (las normas de los géneros literarios) y factores intrínsecos (las corrientes literarias y el estilo). Cada uno de estos factores sirvió como referente para entablar el diálogo con las formas europeas. A continuación, al diálogo entre culturas que dio origen a la forma criolla de las obras dramáticas del siglo XIX. Cada uno de los elementos mencionado se encuentra relacionados entre sí, y en conjunto delimitan un aspecto específico de la *forma* del texto dramático.

Factores extrínsecos

La descripción del valor artístico de las poéticas clásicas empezaba justamente con la identificación genérica del drama y sus tipologías. También es uno de los aspectos de mayor cuidado, pues es muy fácil caer en los encasillamientos formales de los géneros clásicos, y concretamente en sus categorías más conocidas como son la tragedia y la comedia. Según lo explicado por Aristóteles en la *Poética*, el género dramático puede ser manifestado de diferentes tipos o subgéneros mayores o menores, marcada por otros factores de tipo sociocultural, etcétera, etcétera. Por ejemplo, gran parte de la dramaturgia escrita en la década ha sido relacionada históricamente con taxonomías como *la tragedia* y *la comedia*. Si bien, gran parte de los textos de la época usan tales rótulos en sus títulos, la etiqueta no siempre le acomoda, pues para el siglo XIX, cuando los dramaturgos 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 Edad media, y más aún con la ruptura contundente en el siglo XVIII (Aguar e Silva, 1972: 167 – 168). A América llegan las variantes de *la tragedia* y *la comedia*, con las respectivas mezclas y cruces de cada cultura. Para ser precisos, en estos territorios no hay tragedia ni comedias, sino el *drama* como género, el cual está en concordancia con las condiciones políticas y sociales del territorio. Tal cual 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 (Medina Vicario, 2000: 91).

Los ilustrados y políticos neogranadinos son el equivalente de la burguesa europea en América, como quedó expuesto en el capítulo anterior; ellos ostentan el poder económico en las colonias, y su postura política estaba detrás de la defensa de sus intereses. El drama como género no solo les permitió expresar su toma de postura, sino reivindicar 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 por qué los dramaturgos 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, por ejemplo, la tensión entre los personajes, y la estructura de tres unidades. Sin embargo, los intereses y esencialidades del 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 Nueva Granada. 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 (1985) cada género literario es expresión de la cultura que le da forma. El género épico es 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 criolla del texto dramático* no es la excepción. Ella refracta el contexto socio – cultural de la tercera década del siglo XIX, en el territorio nacional. Por ello no es de extrañar esa estructura heterogénea, insostenible y

arbitraria, de dramaturgo a dramaturgo. En el aspecto social se está ante la transición de un estado soberano a un estado moderno. El drama está en el momento justo de renovación. En este momento de la explicación es preciso aclarar para evitar confusiones con la teoría de Georgi Lukács se ha de decir que la poética criolla neogranadina y su forma no aluden a un nuevo género literario; sino a el modo particular que asume el género dramático en un espacio tiempo determinado. Es una tipología más del género dramático, la variable americana.

En cuanto a la morfología de los dramas al no pertenecer a una taxonomía de la literatura clásica, evidentemente, la ordenación externa del texto tampoco habrá de responder a dichas formas. La estructura interna del drama criollo toma distancia de la “construcción dramática” clásica de la tragedia griega ordenada, a partir de dos grandes grupos: la parte actoral (el prólogo, el episodio y el éxodo) y la parte coral (los párodos y los estásimos). El *prólogo* (antecedentes del conflicto trágico), *párodos* (primera aparición del coro), *episodios* (participaciones de los personajes), *estásimos* (diálogos de carácter ideológicos de los personajes) y *éxodo* (cierre del conflicto). Tales componentes también son conocidos como las partes cuantitativas de la tragedia. Ambas partes se corresponden con los elementos de la organización interior de la tragedia, en especial con su elemento fundamental: *la trama*, en tanto ambas soportan también sus fines humanísticos: suscitar conmiseración y temor (fin inmediato), y llevar al espectador a alcanzar la catarsis (fin mediato). Esa es pues la función de la parte coral y la parte dialogada respectivamente; o *forma bipartita* de la tragedia aristotélica. En toda Europa, el modo de concebir la forma del texto dramático dio un vuelco desde la época clásica. Por supuesto, los procesos de escribir el género dramático, como de hacerlo habían evolucionado y se adaptaron a los gustos y requerimientos de la época, y siguió transformándose desde la Edad Media hasta nuestros días, y aún más en el territorio

americano tendrá sus apropiaciones y adaptaciones. No obstante, en la dramaturgia neogranadina, la fábula de la identidad del ser americano, y los símbolos que lo representan, mantendrán correspondencia con la estructura particular del drama clásico. En este caso, es la denominada *forma cerrada* de la acción (unidad de acción, tiempo y lugar), cuya particularidad es la exposición de un único tema distribuido en un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, con una variedad estructural que va desde los dramas en uno, tres y cinco actos; un uso dispar para marcar la distancia, evolución e innovación de la forma dramática en Europa. Esto más que un capricho, este uso de los cinco actos, demuestra las influencias que rigen las obras dramáticas del siglo XIX en Colombia. De acuerdo con Román Calvo (2003),

Durante el esplendor del Renacimiento, el drama español se divide en tres actos [...]. En tanto que la dramaturgia francesa, inglesa y alemana prefirieron la división en cinco actos, atendiendo a las opiniones de sus teóricos, quienes consideraban que eran cinco los pasos inherentes al drama: exposición, intensificación, culminación con “pericia”, declinación y desenlace (Román Calvo, 2003: 27 – 28).

La predilección de las estructuras francesas, inglesas y alemana, por encima de la española, prueba también la postura de los ilustrados neogranadinos, por tomar distancia de la influencia española, para dar cabida a la postura criolla. Con ello, el dramaturgo neogranadino convocaba a la exploración de diferentes modos de organización del texto, ordenados en escenas, actos y solos, o en “tardes”, como en el caso de *Tardes masónicas de la aldea*, y así empezar a sentar las bases una morfología dramática propia, que por ahora puede ser llamada como criollo neogranadino, resultado de la apropiación y adaptaciones de varias estructuras. Así, en las obras dramáticas criollas neogranadinas hay una ausencia de una estructura única para todos los dramas. Paragómicamente, esa disparidad estructural es la

estructura propia de los dramas del período; su particularidad material más visible, en especial, ante una lectura cronológica de los dramas de la década.

Es así como, las obras dramáticas solo pueden ser comprendidas, a partir de las particularidades más notables de sí mismas. Es un texto solo parecido a sí mismo, diferente en cada obra, pero focalizada desde un mismo género: el drama, y para ser más preciso, el drama neogranadino, cuyas temáticas e intereses republicano le otorgan su impronta.

Factores intrínsecos

Este factor lo definen procesos creativos de orden colectivos como las corrientes o movimientos artísticos – literarios y otros procesos creativos individuales como el *estilo*. Tal como sucedió con el género y la estructura, pasó con la influencia de los movimientos artísticos – literarios, es decir, los dramas escritos durante la década de 1820 en Colombia son productos de la confluencia de diferentes movimientos artística y culturales, con sus respectivas temáticas, estéticas y estilos. A ello obedece las incertidumbres entorno a sí. No hay una única corriente literaria en los textos dramático neogranadino. Según Alfonso de Santos, esto se debe a,

Dentro de cada uno de estos períodos pueden cruzarse, o convivir, diversas líneas (como, por ejemplo, dentro del neoclasicismo del siglo XVIII se mezclan: ilustración, rococó, neoclasicismo, y prerromanticismo). Las generaciones tienen su parte importante dentro de estas parcializaciones, pues grupos determinados de creadores, que viven similares experiencias históricas y culturales, son los que originan estas transformaciones estilísticas, por desgaste de las líneas anteriores o por aportaciones de descubrimientos científicos significativos, conflictos políticos y sociales, etc. Cada uno de estos grupos tiene, pues, distintas metas en su trabajo creativo (transformar la sociedad, incorporar a su visión del mundo las teorías del Comte o Darwin, o hacer las décimas más perfectas de su época), y ello les identifica, y les separa de otros grupos de creadores... (2007: 197 – 198).

Según De Santos es posible explicar las razones de la vaguedad de los movimientos literarios en la dramaturgia nacional. No se trata de una disputa artística sobre la prelación de una corriente literaria sobre las demás, sino de una con rasgos cohesionadores con las otras, tal cual como sucedió en Europa. Con respecto a la dramaturgia colombiana, el *neoclasicismo* fue el punto de partida para establecer diálogos con otras corrientes innovadoras y opuestas como el romanticismo, y tomar los puntos comunes y llevarlo al extremo de las necesidades artísticas y culturales neogranadinas. La mayor de esas necesidades fue tratar los temas políticos en el arte. En consecuencia, será el *teatro político* como movimiento literario el punto de convergencia de las dos anteriores. Ese fue sin duda el clímax de la dramaturgia criolla neogranadina. La variedad y disimilitud de formas dramáticas se convirtió en la norma de la dramaturgia criolla neogranadina. Esta dramaturgia toma la política desde todas las acepciones del término, pues materializa su activismo también desde la estructura de la obra, como queda expuesto a continuación.

En otro lado, resulta quizás más difícil marcar una fecha. Por diversos motivos: no se trata, en primer lugar, de una irrupción estética, sino de una continuidad en relación a un neoclasicismo que llega a estas tierras con algún retraso. Pero una creciente literatura política aparece ya a fines del siglo XVIII y se acentúa en los primeros años del siglo XIX.

De esta manera, no puede extrañarnos que en periodizaciones recientes (y, sobre todo, que ofrecen ciertos fundamentos) no haya coincidencias totales, aunque sí ofrecen coincidencias que conviene llamar esenciales (Carrilla, 1973: 4).

La estructura dramática neogranadina es extremadamente inconstante, debido a que no sigue un único paradigma dramático, sino varios a la vez. Estas obras literarias se debaten entre dos corrientes fundamentales del siglo XIX: el neoclasicismo y el romanticismo. De la primera retoman los principios políticos del texto como su fin pedagógico y los temas de las

obras. Y del segundo, la reforma a la libertad creadora y los temas revolucionarios. Como quien dice su origen y morfología son eminentemente criolla. No es cierto que haya una forma exclusiva, para identificar a esta dramaturgia. Por el contrario, propende por una correspondencia de variadas *formas dramáticas* (formatos), en cuya esencia sólo impera la heterogeneidad de modelos dramáticos, y sus parámetros están circunscritos a ciertos elementos de varias formas, más no a una sola forma en sí misma.

Influencia del movimiento neoclásico en la dramaturgia neogranadina

Entre los rasgos más visibles del neoclasicismo fueron notorios los siguientes:

1. *La sujeción a la norma de las tres unidades del drama*, también conocida como *forma aristotélica* o *forma cerrada*. La dramaturgia neogranadina no ejecutó la norma de las tres unidades al pie de la letra. Cada drama hizo algunas variaciones, basada en la exploración de la simultaneidad de tiempo, y la ampliación de los espacios, pero en el fondo mantuvo la forma cerrada. En términos sencillo, desarrolló la mayoría de las veces, un solo lugar de la acción, un solo tiempo de la acción y una sola acción dramática distribuida en tres momentos (principio, conflicto y cierre). Por ejemplo, algunas de las variaciones del esquema son notorios en las obras de Vargas Tejada, especialmente en *Sugamuxi. Trajedia en cinco actos* y *Doraminta*. En algunas es más notorio el apego a la norma de forma milimétrica, al punto de planear su acción dramática para unos pocos minutos de representación, sin exceder la imaginación de sus espectadores, ni en espacio, ni en tiempo; todo sucede en un mismo escenario, especialmente en los monólogos. Como rememora Caicedo Rojas,

Para cumplir la promesa que hice á usted, mi buena amiga, al hablar de nuestro antiguo teatro, tengo que retroceder á los años de 1825 á 1828, época de gloriosos

recuerdos, aunque yá de ardiente lucha entre partidos políticos que hasta allí habían venido unidos en un solo pensamiento, en una aspiración única: la felicidad y el engrandecimiento de la patria común.

Mas, como quiera que no es la política la parte principal de nuestras familiares conversaciones, y sólo estamos hojeando someramente los modestos anales de nuestro incipiente teatro, á este asunto me contraeré por hoy, eligiendo aquella época de inocencia literaria y artística en que, si no se veían en la escena autos sacramentales, ni comedias de tramoya y figurón, privaban, sí, los monólogos, loas y tragedias clásicas, de alto turno, tiempo en que se miraba con horror entre los iniciados cualquier falta contra las unidades aristotélicas (Caicedo Rojas, 146 - 147).

Dentro de esta categoría, también cabe la sencillez de la forma, y concretamente eso alude a las normas del *sistema trágico italiano* mencionadas por Fernández Madrid. En carta a Simón Bolívar fechada el 13 de febrero de 1828, en Londres, explicó brevemente el funcionamiento de la mencionada estructura,

De tan graves asuntos voy a descender hasta *Guatimozin*. ¡Vea U. qué tan salto o más bien qué caída! U. dice que no es poeta, y yo siempre he creído que U. es poeta, aunque no haga versos. Tampoco los hacía Demóstenes y era gran poeta. Cicerón era mal versificador y admirable poeta. Nada tengo que decir a U. en defensa de mi tragedia. U. me ha dado en cinco chorros, como dicen los galleros de esta capital. Cuando yo dediqué en la Habana algunos ratos de la noche al ensayo de *Atala* y después al de *Guatimozín*, estaba enteramente preocupado en favor del nuevo sistema trágico italiano, que quiere que la acción sea simplísima, que no haya intriga, incidentes, y en fin, que todo el efecto de la tragedia haya de beberse, por decirlo así, a la fuerza del diálogo: item, yo me figuré que sería profanar la majestad de la historia, el mezclar con ella ninguna fábula, y pretendí, en consecuencia, formar una tragedia de un asunto que aunque trágico, no era tragediable, y que sólo me ofrecía por héroes una víctima maniatada y unos cuantos verdugos, por el estilo de Boves, y Morales. ¡Qué personajes tan dignos de Melpomene! No me resta, pues, sino rogar a U. que me dispense haber puesto su nombre al frente de una obra tan mediocre, para no decir tan mala. Cuando tenga humor para hacer versos, porque le confieso a U. que lo he perdido, he de esforzarme por volver a crédito (Ramón Castellanos, 1983: 209 – 210).

Por la cita anterior, en principio se constata lo expuesto sobre la evolución de la tragedia. Segundo, el sistema trágico italiano alude a una estructura de carácter sencillo que focaliza en los elementos esenciales de la tragedia, y desdeña los accesorios, con el fin de asegurar el mensaje a transmitir. Tercero, la elección de una estructura a

consciencia y ajustarla a las necesidades comunicativas y estética del dramaturgo permite deducir que el compromiso de los dramaturgos con su arte era un asunto de pura racionalidad. Para Fernández Madrid el sistema trágico italiano fue la forma de traer a colación la discusión sobre la identidad y de fundar las bases de un teatro netamente americano (criollo), lo que significó tratar única y exclusivamente el tema indígena y el mestizaje, aunque en este caso sea desde una mirada foránea. Para él fue también una apuesta por los temas universales, desde los cuales quiso proyectar la literatura americana.

En ese mismo orden de ideas está el *verso neoclásico*. La sujeción al uso del verso endecasílabo fue el modo de versificar de aquellos tiempos. Esto significa que había una extremada propensión por la declamación y la rima en el verso. Una norma seguida por la mayoría de los dramaturgos, por la sonoridad y ritmo otorgado a los diálogos, y particularmente, porque tal sonoridad, facilita su memorización. Mejor aún, los poetas los usaron para simular la oralidad en la literatura. Por supuesto, una oralidad revestida de un tono altamente ceremonioso y hasta heroico, y disfrazada de monólogo.

2. *Dramaturgia de carácter ilustrado*. La primera característica de la dramaturgia ilustrada fue la idealización de la patria, un concepto utilizado para emular el mundo griego y sus valores. La Grecia clásica tan solo fue un referente, el ideal a alcanzar para hacer igual de grande la república de los criollos. Los dramaturgos deseaban imitar el nivel cultural de las instituciones griegas, tanto en sabiduría como en democracia.

La otra vertiente es el carácter ilustrado de los dramas son los personajes. A diferencia de los escritores europeos, los personajes dramáticos representan en apariencia a la nobleza indígena y a los próceres neogranadinos, mas no a burgueses, como hizo el

neoclasicismo europeo. Incluso estas caracterizaciones pueden figurar más como personajes alegóricos de la variopinta comunidad neogranadina (el indígena, el mestizo, el lugareño, jornalero, y hasta el aprovechado) para proyectar una idea apegada al imaginario cotidiano de lo neogranadino. No obstante, los caracteres empleados son solo la fachada utilizada por los ilustrados y políticos criollos, para comunicar su visión sobre la identidad y la república. Detrás de cada uno de los personajes de la dramaturgia neogranadina está un ilustrado o político neogranadino como ciudadano paradigmático de la nueva república. En muy pocas ocasiones, el indígena mostrará y se expresará como tal, lo mismo sucedió con el resto de las caracterizaciones del mestizo y el ciudadano común y corriente, excepto los casos de los diálogos. Sin embargo, la incursión de estos personajes se hizo con un fin didáctico. Además, cualquier intercambio de ideas debía necesariamente ser guiadas por el paradigma científico decimonónico. Por tal razón, todo lo concerniente a la creatividad artística debía tener como fin el conocimiento y la liberación del ser humano. Estilo, técnicas, temas, tendencias artísticas en boga, todo fue sometido a consideración con minuciosidad, como una ciencia con sus métodos. En la dramaturgia esto debía evidenciar el manejo de las formas y la estructura literaria (actos, escenas, cuadros, temas, etcétera). En parte por demostrar el dominio sobre otro de los aspectos de la cultura y su funcionamiento, también, porque comprendieron la función fundamental del arte era la sensibilización humanística o en términos de los dramaturgos es un fin social. De ese modo, el arte fue la mejor estrategia para transmitir los valores republicanos y su contemplación únicamente fue parte una praxis educativa.

3. *Teatro didáctico y moralizante.* Esta dramaturgia fue utilizada con tres propósitos. Primero, difundir los símbolos del proyecto de Estado – Nación republicanos. Segundo,

consolidar la imagen del criollo neogranadino en el grupo de ilustrados y políticos de la Nueva Granada. Y tercero, exaltar las virtudes de la república y sus habitantes. En ese sentido fue una dramaturgia utilitaria o al servicio de un fin específico.

Para el artista neogranadino, el arte fue otra oportunidad para la formación de un ser humano político, del ciudadano republicano. Su compromiso fue hacer partícipe a los grupos dirigentes criollos en las discusiones, proyectos y decisiones gubernamentales sobre la nueva república. Él visualizó su arte para la formación del “colectivo”, como el medio para el fomento y fortalecimiento de la democracia en la clase social dirigente. La estrategia ya había sido usada por los griegos desde el período arcaico⁵¹ (siglo VIII – VI a. C.), como un modo de llevar a su cultura al clímax de la civilización, y se le 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 difundida, a través de ésta, mediante el arte y la cultura. Las obras artísticas estaban constituidas como representaciones de las situaciones de la época. Cada miembro del pueblo les debía ser fácil identificarse o reconocerse en las obras artísticas, pues estaban conformadas por las virtudes que tenían los griegos como pueblos y desde luego, de su *modus vivendi* o 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 territorio fue el principio que les permitió establecer un vínculo identitario sólido como comunidad. Los miembros políticamente más activos de los grupos de dirigentes neogranadinos trazaron una táctica para combatir la que

⁵¹ Este es el período de expansión de los griegos por el mar Mediterráneo y de fortalecimiento de la civilización intelectual.

consideraron la mayor de todas falencias encontradas en él: la inestabilidad política de la república. Para llevar a cabo semejante proeza, los dramaturgos neogranadinos empezaron por crear las virtudes neogranadinas, mediante la creación, difusión y fortalecimiento de sentimientos de arraigo a la república en marcha. El texto dramático neogranadino debía cumplir con todas esas funciones. El lector – espectador fue siempre el propósito fundamental de la labor del dramaturgo. A él debía inducir a una filiación con los sentimientos patrios y las emociones de los personajes, para finalmente conducirlos hacía la adquisición de una toma de consciencia, en especial de aquel lector – espectador detractor, incrédulo e indeciso con el proyecto de república. Ellos escribieron las obras con el propósito de informar y persuadir sobre los modos de proceder congruentes ante la nueva situación política del territorio. En este período, los destinatarios cobran una gran relevancia para los artistas. El dramaturgo siempre tuvo presente a los destinatarios de los dramas y la reacción que esperan de ellos: a actuar con patriotismos o a ser verdaderos patriotas.

Los dramaturgos neogranadinos tenían claridad sobre la intención comunicativa de las obras; su propósito era ilustrar, a través de ellas. Es decir, las habían escrito con un fin didáctico y, en algunos casos, también proselitistas. Recuerden el tono de Vargas Tejada en el *Parnaso transferido*, al celebrar el triunfo de la República de Colombia como nuevo parnaso. Es pura propaganda sobre la patria, y los ideales de los criollos neogranadinos en cabeza de Bolívar y Santander. El arte está al servicio de un propósito, es arte utilitario.

4. La característica anterior da paso a uno de los tópicos más importantes del *neoclasicismo*, como lo es la noción de *deber social* (bien común), aplicado en la conformación de la patria. Los argumentos sobre este último tema son objeto de todas las obras del período,

incluso en una de las comedias del corpus estudiado, *Las convulsiones* en la que también se abre el espacio a la posibilidad de tratar el tema de la nación y su identidad. En este caso, el tema del *deber* deviene de la evolución del tema del *destino*, muy común en la tragedia griega, y por supuesto, para mostrar el fin didáctico del texto. Es posible afirmar en ese sentido que esta es la función más notoria de las obras. La comparación es dable, 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 la estructura, como quedó explícito páginas atrás, los dramaturgos neogranadinos emulan la esencia de la tragedia griega en sus obras. El tema del *deber social* fue el inicio para tratar el tema político.

Para el dramaturgo neogranadino, el teatro fue otra oportunidad, para la formación de un ser humano político, del ciudadano republicano. Su compromiso fue hacer partícipe a los grupos dirigentes criollos en las discusiones, proyectos y decisiones gubernamentales sobre la nueva república. Él visualizó su arte para la formación del “colectivo”, como el medio para el fomento y fortalecimiento de la democracia en la clase social dirigente. La razón de su propósito fue muy sencilla. Como buen hijo del siglo XIX, el dramaturgo neogranadino tuvo claro que la función del arte debía transgredir los límites artísticos para instalarse en una función social, con la cual debían hacer frente a las circunstancias adversas del entorno. Las tendencias artísticas del siglo XIX fueron suficiente para responder a las situaciones reales de la república, como cualquier tipo de estrategia que alejara a la clase dirigente del debate sobre la república y sus gobernantes. En su mayor expresión de compromiso con el pueblo, el dramaturgo hace gala de su *deber ser social* y ofrece su obra para concienciar a su público sobre las situaciones de injusticia,

ilegalidad, exceso y tiranía, en definitiva, con las políticas absolutistas, para que haga uso de sus derechos democráticos. También es importante aclarar que cada uno de estos dramaturgos en el fondo lo que defiende es el estado ilustrado, la idea de república. En eso todos se parecen. La diferencia en cada uno estriba en la postura que asuman a favor o en contra del gobierno. El caso de Vargas Tejada que asume una postura en contra de Bolívar.

5. En relación con lo estético, la verdadera influencia del *neoclasicismo* en la dramaturgia neogranadina, en términos políticos, lo comporta la elección de *temas autóctonos*. La elección otorgó la particularidad social al drama y más importante aún, gestar y desarrollar su sentido de pertenencia al terruño, con la introducción de escenas de un pasado incierto, asumido como absoluto, y otras escenas de la vida cotidiana, para exaltar las costumbres del periodo.
6. Por último, está la figuración de la realidad de los burgueses con el uso político de la historia y la literatura. La explicación del tema fue ampliamente explicada en el capítulo anterior.
7. El otro punto dentro de lo estético es la prelación de la acción dramática sobre la escenografía. El espacio apenas es un accesorio que da paso a la representación, para enfatizar el mensaje, como quedó evidenciado en el capítulo II.

Influencia del prerromanticismo en la dramaturgia neogranadina

Con respecto a las influencias del romanticismo, los rasgos más visibles son los siguientes:

1. *Atisbos de sentimientos patrióticos*. La emoción y no la razón marcará el camino de los dramaturgos neogranadinos para afianzar en la defensa a ultranza de la patria, y aunque cada una se desarrolla en planos diferentes del ser humano, los dramaturgos eliminarán las brechas y los pondrán a enfrentarse en una misma situación. No obstante, los dramaturgos no desaprovecharán los argumentos retóricos ganados con el neoclasicismo. Por el contrario, buscarán su apoyo para validar el florecimiento de las emociones. Es el caso de *Monologo de Lucio*, drama en el que Lucio abandona a la 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 *Actitud fatalista*. El dramaturgo en sus monólogos establece un despliegue de emociones ante una situación determinada. Una situación cuya mayor característica es la imposibilidad de realizar en esta realidad. Sin embargo, el personaje ante la dificultad encontrada decide no actuar, dar marcha atrás y buscar otros modos de ser feliz depositando sus intereses en otra aspiración, como fue el proyecto de Estado – Nación. En el resto de las obras, los personajes optan por posturas más activas como la actitud trágica, que, a pesar de la imposibilidad de la situación, los personajes dan la vida por alcanzarla.
2. *Nacionalismo*. Por supuesto, de los sentimientos patrióticos deviene el carácter nacional impulsado por la emoción romántica. Esta no fue más que la emoción exacerbada por la identidad republicana o construcción de los sentimientos patrióticos o nacionales. Al respecto,

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 (Ocampo, 2003: 150).

La cita anterior explica la euforia de los dramaturgos al tratar el tema de la patria, y la excitación al exponer las bondades del territorio. Simplemente, estaban haciendo patria, y mejor aún, estableciendo su sentido de pertenencia al territorio.

En ese sentido, los textos teatrales están contruidos, o son visto o tomado como medio para el ejercicio o debate políticos en la que se espera una *catarsis* reaccionaria. Con el objeto de llevar a una toma de consciencia por parte de 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, 2016: 200).

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

3. *Amor ideal, caballeresco*. Este tópico literario queda explícito con el tema de la *patria* y el *patriotismo*. Los dramaturgos neogranadinos hicieron hincapié en el tratamiento de estos términos para alcanzar el propósito de unidad e integración de la república. Siempre están instando a su realización y defensa.

En cuanto a la corriente Romántica, esta es más notoria desde el aspecto temático que el formal. En el caso de los dramas patrióticos es dado un romanticismo idealista, el cual permite visualizar una patria como utopía. Ese romanticismo también va desde el interés de construir e insertar cuadros costumbristas en los dramas, como en los viajes o alusiones al pasado indígena, los cuales resulta de una reconstrucción o idealización del pasado, como lo plantea De la Fuente Monge,

... al <<imaginar los ambientes de “nuestro” pasado, describir sus escenarios, poner palabras en boca de “nuestros” antecesores>>, se convirtió en una herramienta socio-cultural muy útil para crear y extender la identidad nacional. Al unir el pasado con el presente, este teatro sirvió para fomentar los sentimientos de pertenencia a una comunidad que se presentaba como de las más antiguas y de historia más gloriosa, definir los elementos inmutables del carácter nacional (como el inmemorial amor a la libertad de los españoles), ofrecer estereotipos de <<lo español>> con los que el público pudiera identificarse y, en definitiva, proporcionar imágenes útiles para fomentar los vínculos afectivos con la nación y un discurso justificativo de la identificación con esa <<comunidad imaginada>> llamada España (De la Fuente Monge, 2013: 22).

Estos dramas están situados desde dos ejes netamente románticos; la evasión, la cual abre la posibilidad al viaje al pasado o la idealización futura. Por ello es por lo que siempre se exalta a la emoción republicana.

4. *Arte popular o tradicional*. Otra de los modos de exhibir los sentimientos patrióticos y construir el nacionalismo de los dramaturgos fue mediante la exploración y exposición del “*Genio*” innato de los pueblos, en palabras simples, mostrar la idiosincrasia y

costumbres populares de cada uno de los territorios. El momento más alto de esta particularidad llega con el drama *Las convulsiones*, cuyo rasgo característico es el *cuadro costumbrista*, desde el cual los dramaturgos hacen una recuperación y valoración de lo americano, una fuerte simpatía por el costumbrismo y la predilección por la representación las locuciones locales. El propósito de este cuadro de costumbre excede la simple exaltación de valores, pues su fin último delinear un conocimiento de sí mismos, mediante la exploración de la cultura y sus costumbres. Las 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*⁵² del siglo XX.

5. *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 dramaturgos. Es el caso de Vargas Tejada, en concreto de sus obras *Catón en Útica* y *La madre de Pausanias*, dramas escritos como catarsis autoral o inspirados en el difícil momento por el que atravesaba el dramaturgo. Si bien los documentos están basados en circunstancias históricas, la adaptación de dichas circunstancias a la dramaturgia neogranadina busca mostrar las circunstancias adversas vividas por el dramaturgo. El resultado es la configuración de otras de las características del romanticismo, con la *exaltación del yo*, también conocida como la vivencia del escritor en su obra.

⁵² Movimiento que propendió por la caracterización propia de todos y cada uno de los países hispanoamericanos, desde los elementos más íntimos hasta los más expuesto, lo que condujo al movimiento a ser caracterizado por naciones. Hasta en esta última actitud se corresponde tardíamente con la *poética* que está a punto de ser definida, pues ha de tenerse en cuenta que, cada una de las naciones hispanoamericana entiende de formas diferente el vocablo *criollo*.

El teatro político

El teatro político. El teatro político es la cualidad más visible que tienen los documentos dramáticos de la Nueva Granada. No sólo es el punto de diálogo del neoclasicismo y el romanticismo, sino también es el punto cohesionador de la toma de postura criolla que le permite tomar distancia con la tradición literaria española, como lo expone Fuente Monge,

Aunque el teatro político tiene antiguos orígenes y está presente en el Barroco, su afloración con vocación de permanencia está ligada al fenómeno de la modernidad. El teatro, como arma política contra el poder o sus adversarios, se asienta con las revoluciones antiabsolutistas y recibe su impulso definitivo con la francesa de 1789. Su aparición acompaña a la de los modernos parlamentos, las nuevas ideas de soberanía, las elecciones ciudadanas, las Constituciones y cartas de derechos, la aparición de la opinión pública e, incluso, los primeros movimientos sociales. Por ello, teatro y periodismo político irán de la mano desde su mismo nacimiento como vehículo de comunicación social complementarios. Como nuevo fenómeno, este teatro irrumpirá en España con la crisis de 1808 (Fuente Monge, 2013: 13).

Este teatro es de origen francés y se extendió por toda Europa, para fortalecer los nacionalismos. En la Nueva Granada este teatro sirvió en principio para el fortalecimiento de la Ilustración con el apoyo de la imprenta y las tertulias literarias. Posteriormente fue el apoyo perfecto como propaganda política y de difusión del proyecto de república, y finalmente en el caso de Vargas Tejada como un espacio para la confrontación partidista, y concretamente para denunciar lo que consideró abusos del poder del Bolívar. También, está el asunto de prestar apoyo a los partidos de gobiernos que estaban surgiendo en la república (santandereano, bolivariano y de integración). Por supuesto, este teatro político también tuvo su apropiación por parte de los dramaturgos neogranadinos. Entre las características del teatro político sobresalen:

1. *Remite al presente.* Son contadas las obras de la dramaturgia neogranadina basada en una fábula ocurrida en el presente. En ese 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.
2. *Dimensión propagandística.* El objetivo es promover apoyos a un determinado proyecto de gobierno, en este caso fue la identidad criolla. Para el tercer decenio del siglo XIX, los dramaturgos 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, 2016). Una comunidad libre y soberana, basada en la consagración de América y la identidad criolla como impronta política, social y cultural de lo americano. Ellos hicieron del teatro una extensión del congreso. Pues, después de lo ocurrido en el congreso de Cúcuta en 1820, 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 a las coerciones experimentadas en aquel entonces. Por supuesto, fue también el modo plausible de convocar a los ciudadanos a las filas de la república neogranadina, por fuera de las imposiciones gubernamentales u otras enardecidas confrontaciones, típicas en esos espacios de uso exclusivos para legislación políticas. En últimas, fue el modo loable de divulgar sus ideas y concienciar sobre la autonomía del territorio. El caso más significativo lo constituye el drama *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso*. Sin embargo, los dramaturgos 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. Es decir, logran trascender la propaganda política. Sus dramas expusieron sus posturas políticas a favor o en contra de la república y sus dirigentes, a través de sus obras. No obstante, los dramas no se convierten en propaganda política y logran trascender esas fronteras gracias al conocimiento y buen manejo de los recursos técnicos y literarios. Toda expresión artística para situarse desde la zona del arte, y esencialmente la literatura debe cuestionar sin remedio el entorno en el que surge. Ese fue el aspecto, que trataron los dramaturgos y artistas del período. Por ello es necesario dejar claro que la obra de arte fue usada para institucionalizar los valores, he ahí la diferencia entre el panfleto y la obra de arte de los diferentes proyectos de república de los dramaturgos, y en ese mismo proceso hay una difusión de las opciones gubernamentales que podían considerar los grupos criollos, para la república en marcha. Igualmente, los dramaturgos del período 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 propuesta político-administrativa para la república y las riquezas del territorio americano y las situaciones adversas de los indígenas. Las obras dramáticas *Tardes masónicas de la aldea*, *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810*, *Sugamuxi. Tragedia 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, cual púlpito de iglesias, para informar y aconsejar. La creación de los diálogos ideales en las obras dramáticas llevó a los dramaturgos a representar desde los modos democráticos y civilizados de legislar hasta organizar al

pueblo para una revuelta. Por tal razón, no siempre contaron con el apoyo de la comunidad o sus compañeros.

3. La moda del período estuvo marcada por el teatro político con sus respectivas variantes: *El teatro político de confrontación de ideas partidistas*⁵³, *teatro patriótico y nacionalista*⁵⁴, y el *teatro patriótico*. Ninguno dramaturgo estuvo exento de detractores con sus amenazas y persecuciones por ser fervientes defensores de alguna de las facciones ideológicas propuestas en el congreso de Cúcuta. Las obras artísticas y literarias, como sus escritos políticos evidencian de estas posturas y comportamientos ideológicos. Estos próceres – escritores demuestran sus compromisos con la república, con la opinión pública y con la literatura y el arte. Ellos hicieron arte desde, sobre y para la patria, para comprometer a los ciudadanos con los valores de república en marcha. Estos dramaturgos asumieron un fin eminentemente pedagógico: 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.

Otras corrientes literarias: Teatro breve

El teatro breve fue un teatro dado para exaltar a las figuras políticas de la época. Es por ello por lo que sobresalen las loas y dramas de poca extensión. La extensión del teatro

⁵³ El teatro político de confrontación de ideas partidistas (patriotas vs. Afrancesados, liberales vs. Absolutistas, republicanos vs. monárquicos, etcétera). Esta tipología apelará 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...). (Fuente Monge, 2013).

⁵⁴ Teatro patriótico y nacionalista, cuya función fue la de reforzar los vínculos históricos entre los españoles y promover la defensa de España. (teatro de confrontación entre absolutistas y liberales) (Fuente Monge, 2013: 13).

neogranadino estuvo mediada por las características de esta vertiente del teatro, como por otros factores de orden social, como la transición de la cultura a visualizarse como una gran república cultural. En el ámbito cultural esto significó empezar a pensar en la escritura de una dramaturgia tanto para la lectura como para la representación en recintos especializados. La dramaturgia estudiada justamente hizo parte de esa transición. Por ese motivo no es extraño contar con obras dramáticas con prolongación variada. En la dramaturgia neogranadina sobresalen en la tipología de la *dramaturgia breve*⁵⁵ los *diálogos satíricos – políticos*, *dramas trágicos*, los *monologos lírico*, *poemas dramáticos con temas patrióticos* y los *sainetes*, las *loas*, entre otros. La *loa* fue en principio el discurso introductorio del texto y la representación teatral, en algunas ocasiones adquirió el carácter elogioso, y en otras, la función de preludeo, cuando se solicitaba la atención del público, para contextualizarlo sobre la acción dramática. Según Pavis, la *loa* en la Comédie – Française sirvió como relleno de las sesiones, cuando la obra principal era demasiado corta. Mientras en España, “la loa servía de *prologo* al auto sacramental en el siglo XVII e, incluso bien entrado el siglo XIX, de contrapunto de tragedias, dramas y óperas” (Pavis, 1998: 276). En el caso de la Nueva Granada, la función de la loa se mantendrá en su carácter encomiástico. Y según Marina

⁵⁵ La denominación exacta es *teatro breve*, y alude a composiciones dramáticas de estructura sencilla y ligera. No obstante, a la mencionada condición, este tipo de teatro requería de un dramaturgo con mucho tacto e imaginación para comunicar mucho en tan poca extensión. Si bien, en sus inicios este tipo de obras fue mal vista, por pertenecer a la clasificación teatral de arte menor, con el tiempo fue aceptada como un teatro de buen gusto y estilo, en especial por los ilustrados europeos. En lo que respecta a España, este teatro se remonta a los siglos XVI, en el Renacimiento, y continuó su firme difusión por los siglos XVII hasta nuestros días. Entre sus tipologías sobresalen los *auto sacramental* (dramas litúrgicos de un acto de extensión), loas, égloga, farsa, entremés, sainete, con sus respectivas tipologías sainetes de costumbres y sainetes de sátira social, monólogos, juguete cómico, entre otros. Huerta Calvo (2008: 19) establece las siguientes etapas de evolución en la historia del teatro breve en España: 1) Etapa fundacional o renacentista, 2) Etapa de madurez o barroca, 3) Etapa dieciochesca, 4) Etapa de fines del siglo XIX y primeros años del XX y finalmente, 5) Etapa contemporánea. Por las características expuestas en cada fase, la parte que corresponde al periodo estudiado tiene mucha relación con la etapa número 3.

Lamus Obregón, justamente por esa función, la loa como género tuvo mucha acogida en la república recién institucionalizada, porque fue a través de ella que se hizo reconocimiento a los proceres de la independencia:

Los espectáculos teatrales a comienzos del siglo iniciaban con una loa que, como su nombre lo indica, su objetivo era loar, informar sobre el motivo de la celebración, saludar a las autoridades y personalidades presentes y pedir disculpas por los errores que se pudiesen dar durante la función. Este género dramático había tenido larga permanencia durante la colonia, y una preponderancia alta, porque como las obras teatrales que se representaban, en su mayoría eran de autores españoles o traducidas por españoles, los dramaturgos criollos encontraron en los géneros breves una puerta de salida a sus inquietudes literarias. Dichos géneros breves eran, por ejemplo, la loa; una cantidad considerable de subgéneros derivados de la comedia, que se insertaban en los intermedios de los espectáculos (para distraer al impaciente público); los apropósitos, redactados con el tema, motivo de la celebración. Por ejemplo, si se festejaba a santa Bárbara, algún escritor redactaba un apropósito exaltando a la santa; si el rey cumplía años, se loaba o se escribía una pequeña pieza con ese tema y así sucesivamente.

La loa se extinguió, como género teatral, a partir de la década de los años treinta, por ser considerado un género servil y colonial; tuvo vigencia durante la república mientras fue de buen recibo loar a los héroes que habían independizado a Colombia (Lamus Obregón, 2005).

Justamente, en las obras dramáticas, esa es la función que cumple la dedicatoria al principio de los textos, la de elogiar a los próceres. Con respecto a los *diálogos satíricos – políticos*, Reyes Posada sintetiza la función de este tipo de piezas en la dramaturgia en el período entre 1812 y 1815. Aunque, según su exposición su función sigue siendo la misma en la década siguiente:

En tales diálogos se esbozan personajes y conflictos que representan a gremios, oficios, prototipos de actividades y clases sociales características de una época que aún vivía de acuerdo con las convenciones sociales y costumbres heredadas de tres siglos de dependencia del imperio español. Lo que a floraba como algo novedoso era el debate ideológico, que surgía de las discusiones políticas entre centralistas y federalistas, o las discusiones que ya comenzaban a esbozarse entre masones y católicos practicantes, y que harán parte de la narrativa y el teatro de una buena cantidad de obras y textos a lo largo del siglo XIX (Reyes Posada, 2008: 245).

Si bien, no todos los dramas entran dentro de estas categorías del teatro breve, si mantienen alguna relación con este tipo de género. Incluso, en los dramas de cinco actos, también prevalece la parvedad del teatro breve. En otras palabras, la acción dramática está focalizada en la precisión de los diálogos, más no en su dilatación.

El estilo

El estilo funciona como la impronta de cada autor en su obra, su rasgo auténtico, pues a través de él, los escritores manifiestan una parte de su personalidad en la obra artística y hasta en el uso de las formas imperantes. Sin embargo, para la creación de un estilo propio se requieren dos elementos esenciales: la capacidad creadora y la personalidad (Alfonso Santos, 2007, p. 195). Ante la obra, el escritor debe elegir una serie de materiales artísticos para ejecutar su quehacer creativo. La asertividad y eficacia con que logre disponer los materiales será la mayor prueba de su capacidad creadora, y a su vez, prueba de una personalidad otra, nunca vista hasta el momento. Por consiguiente, el estilo es un acto creativo, más no, uno de rebeldía o de ganas de sobresalir.

Desde esta perspectiva, ha de entenderse la *forma criolla del texto dramático* o *forma poética de los textos dramáticos* colombianos no como fruto de la simultaneidad de corrientes artístico – literarias y posturas políticas y filosóficas, sino principalmente del conocimiento, gusto y selección de cada dramaturgo, y su afán por comunicar su punto de vista sobre la situación socio – política de su provincia, con respecto al proyecto de estado nación vigente. Así, en la *forma poética* de los dramas neogranadinos hay tantos estilos como dramaturgos. José María Domínguez Roche (1788 – 1858), F.F.R., Mariano del Campo Larraondo y Valencia, Pedro Felipe Valencia, Mario Candil M. (1789 – 1841), José Fernández de Madrid

(1789 – 1830) y Luis Vargas Tejada (1802 – 1829), más los dos escritores anónimos, a través de sus obras brindan desde su carácter más estético y culto. Y como esos cuatro caracteres, otros más se van decantando en cada uno de los textos dramáticos, algunos muy similares, otros completamente disímiles. Y de todos ellos, empieza a surgir una recurrencia a modo de patrón, entre las propuestas individuales, así:

- 1) Impera la heterogeneidad de normas y estilos, como si se tratase de una especie de propuestas independientes, en afán de saciar gustos, llenar vacíos o simplemente afanarse por estar a la par de las corrientes europeas. Son propuestas literarias transitorias, creadas con un fin político, más que estético.
- 2) La mayoría de los escritores proyecta un carácter de consciencia sobre sí, como ser humano y de pertenencia a un territorio diferente al imperio español.
- 3) Desde los dramaturgos más conocedores del género dramático hasta los más militantes políticos son percibidos por los lectores como conciudadanos americanos o neogranadinos.

De estas obras dramáticas granadinas empiezan a surgir el influjo técnico – estilístico, que son la *heterogeneidad* y la *autonomía*.

Heterogeneidad

La heterogeneidad de la *forma* dramática de los dramas neogranadinos fue determinada en principio por el estilo o sello característico de cada escritor. La forma de los textos dramáticos del período comporta una estructuras constantemente reescritas de un mismo año a otro, como se puede corroborar con los textos dramáticos *La Pola tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso* de José María Domínguez Roche (1788 – 1858) y

Monólogo de Lucio; o en un mismo año como 1826 o 1827, cuyas obras dramáticas presentan cambios sustanciales en la disposición de su estructura e inclusive, los dramaturgos realizan apropiaciones más conscientes y eficientes de las estructuras europeas; o un mismo subgénero del drama, como los monólogos de autores anónimos: *Tardes masónicas de la aldea*, *Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa* y *Catón en Utica* y *La madre de Pausanias* de Luis Vargas Tejada; y hasta en un mismo dramaturgo como José Fernández Madrid y sus textos dramáticos *Átala* (1827) y *Guatimoc o Guatimocín: tragedia en cinco actos* o Luis Vargas Tejada con las obras *Doraminta* y *Sugamuxi. Trajedia en cinco actos*. Cada drama es en apariencia autónomo del otro y experimenta con diversas reglas y formas para crear su singularidad. Vista en conjunto, la singularidad de propuestas determina la *estructura* de las obras dramáticas criollas del decenio fue determinada por la singularidad de propuestas, como si fuera en una subasta de movimientos literarios. Sucesivamente es una experimentación tras otra que perdura hasta la década de los 80's, cuando el romanticismo asienta sus bases. También se dio la libertad en la métrica y las reglas de escritura. Es decir, la época fue propicia para la exploración, y el juego con las formas. Hubo la idea de exponer el conocimiento sobre la literatura europea y proponer nuevas rutas en la literatura dramática.

Sin embargo, desde una exploración focalizada en la estructura del texto dramático de cada uno de los dramas del período emergen sus individualidades, y con ellas los puntos de convergencias de estos. En esa organización exclusiva de cada uno de los textos estriba la paradoja de su correspondencia. En esa aparente falta de continuación de una única propuesta artística de una obra a otra intrican las claves de la estructura de la dramaturgia criolla neogranadina. *La fábula*, *La acción dramática*, *La estructura superficial*, *Las partes o*

divisiones (actos, escenas, cuadros), Estilo del dramaturgo, corriente o movimiento artístico y géneros literarios. Para Sommer (2004) esto se debe a la intención de los dramaturgos por mostrar social y culturalmente un panorama diverso, y más importante aún, dar cuenta de la aparente integración.

Autonomía

La autonomía debe entenderse más allá de las decisiones y experimentos de los dramaturgos, es sobre todo la actitud propositiva para idear un texto propio, muy cercano, pero guardando cierta distancia a las obras europeas. Basado en esas estructuras, pero reescribiéndola de acuerdo con el estilo y los intereses de cada uno de los dramaturgos. Como era de esperar, las obras dramáticas de cada uno exponen el conocimiento o dominio que tenían sobre la dramaturgia. Con respecto a la *autonomía*, la diversidad de los formatos en los textos dramáticos expone en principio el acervo cultural europeo con que contaba el dramaturgo granadino. Ese acervo cultural fue una paleta de tonalidades dramáticas, cuyo uso dependió en un cien por ciento de las decisiones creativas, y en un menor porcentaje al peso de los movimientos culturales. Para los dramaturgos, el reto estuvo en empezar a hacer sus propias apuestas, como demuestran las palabras de Fernández Madrid, a continuación,

Una tragedia de solos tres actores, de los cuales uno muy accesorio, en la que desde el primer verso aparece el protagonista envenenado, se presenta á primera vista como una extravagancia. Si hubiese conseguido sin embargo, sostener el interés, y aumentarlo de escena en escena hasta el fin, seria una prueba perentoria de que mi plan no fue malo. Los que se han imaginado que son de esencia de la tragedia sangre, muertes, atrocidades y crímenes, no deben leer la Atala, porque seguramente no les agrada. Siendo en el fondo una misma la situación de ésta, durante toda la accion, he tenido que ocurrir para diversificarla á los sentimientos inagotables del corazón, no sé si con éxito, o sin él; desídale el público, cuya indulgencia reclamo en favor de este mi primer ensayo dramático. Es demasiado conocido el argumento de Atala, y he

debido por tanto respetarlo como si fuese un suceso histórico (Fernández Madrid, s.f. pág. 5 – 6).

Tal afirmación puede asumirse como parte del aporte de cada autor. Son propuestas que apuntan a llenar un vacío artístico, a proponer un modo diferencial de escribir dramaturgia. Por la discontinuidad formal y temática hay una cierta autonomía de un texto a otro. En este sentido hay autonomía y libertad de experimentar tanto con los formatos y temas de los textos.

La autonomía debe entenderse más allá de las decisiones y experimentaciones de los dramaturgos europeos, es sobre todo la actitud propositiva para idear un texto propio, distinto al canónico europeo y permitido por las corrientes literarias. Como señala Pizarro,

A partir de la ilustración comienza una etapa de creatividad, de afirmación acrecentada de originalidad. Esta búsqueda de originalidad conduce a otra ruptura y otra continuidad: se desplaza a las viejas metrópolis –España y Portugal– y comienza Francia a asumir el papel de polo cultural activo. En cierto modo la relación nueva con Francia puede visualizarse como un modo de alienación, pero simultáneamente, al mismo tiempo implica una forma de liberación. Los tres grandes momentos que se desarrollan en este período – iluminismo, Romanticismo, y Positivismo– corresponden a un mismo proceso histórico–literario: la liquidación del arte colonial (Pizarro,1985: 33).

El estilo de los dramaturgos neogranadinos siempre fue experimentar con la *forma* del texto. Por momentos tendrá contornos imprecisos y opacos a mitad de la década, pero con el transcurrir de los años fue tornándose más legibles y sólida. Para 1828, las formas más definidas habían contribuido de modo significativo a la dramaturgia, al punto que hubo la claridad suficiente sobre los linderos de una literatura propia y por supuesto, de una dramaturgia criolla. En la *forma* trazada desde *La Pola* de Domínguez Roche hasta *Las convulsiones* (1828) de Luis Vargas Tejada se evidencia la búsqueda, el dominio y

apropiación de una *forma dramática*, y por sobre todo ello, el despliegue de la postura ideológica de dramaturgo. El estilo está determinado por dos particularidades *heterogeneidad*, la *autonomía e innovación* estética.

Influencias

Para la consolidación de la postura política y su inclusión en las obras dramáticas, los dramaturgos siguieron diferentes autores europeos con una acentuada tendencia a una literatura a la filosofía renacentista como el neoclasicismo y el teatro político español. Hay una clara predilección de los criollos por las lecturas de los filósofos franceses y dramaturgos españoles, italianos y de Nueva España, en especial, aquello que apoyaban las ideas ilustradas republicanas. Sumado a ello, estuvo el interés por obras con temas alusivos al momento histórico vivido, era pertinente para mantener viva la construcción de la república. Entre las referencias destacan Moliere, Voltaire, Boileau, Urcullu, Martínez de la Rosa, Gorostiza, entre otros. Dramaturgos extranjeros más recurridos en los textos dramáticos de la década, en diferentes fuentes conservadas en las bibliotecas de la ciudad de Bogotá⁵⁶, ya sea traducciones, adquisiciones y reimpressiones.

Como influencia del teatro político están las obras *las adaptaciones de los dramas europeos* representados en el territorio, durante la época. A estos dramas que conforman casi la totalidad de las escenificaciones realizadas de la época, se organizan, mediante la siguiente clasificación: dramas con tramas anticolonialistas y dramas con variedad temática y

⁵⁶ Las fuentes han sido consultadas en la Biblioteca Nacional de Colombia en su archivo en línea, y la biblioteca Luis Ángel Arango en la sesión de libro raros y manuscritos.

propósitos, representados para entretenimiento del público. El último grupo conforma la mayoría de las representaciones ejecutadas en la época.

En esa línea están las *poéticas* de algunas tragedias de Voltaire⁵⁷ (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: 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 acuerdo con Boiadzhiev (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 a la que tanto desdeñaba. Es más, el filósofo francés se consideraba a sí mismo 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 concordancia con los asuntos coyunturales de la vaguedad política de aquellos años. Es más, los avisos de la época orientaban a los asistentes no sólo sobre la trama de la obra, sino especialmente, sobre la relación que tenía con la campaña emancipadora.

⁵⁷ 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 (1963: 47).

247
468
106

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 porción del globo.

El órden 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 tragedia 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 Jenerali; 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
SALAS GENERALES
Bogotá

©Biblioteca Nacional de Colombia

Ilustración 2 Cartel para anunciar la función de Alcira o los americanos (1736) de Voltaire.

Consideraciones finales del capítulo

La *forma poética de los textos dramáticos criollos* (1820 – 1828) es resultado de numerosos cruces de textos escénicos de origen europeo, más las respectivas adaptaciones hechas por los dramaturgos neogranadinos. Si bien, los dramas son productos de la convergencia de numerosos tipos de formatos dramáticos, ningún sobresale sobre el otro, y solo resulta determinante para la morfología del drama el esquema de tres unidades aristotélico. Por el contrario, en la convergencia de *formas dramáticas* extranjeras y la apropiación americana está el meollo de su identidad morfológica, pues es desde ella, donde asoman las propiedades que la distinguen de otras dramaturgias criollas de aquellos tiempos, como: la heterogeneidad y la autonomía. Mismas propiedades encontradas en el *pensamiento criollo*, y cuyos relatos se hicieron presentes hasta en los componentes de la superficie de los textos dramáticos neogranadinos.

Así, más que la creación de una forma nueva del drama decimonónico, la estructura (forma) del drama neogranadino convoca a las variadas formas dialécticas que entabla la incipiente dramaturgia y teatro criollo con la tradición dramática europea. Fue un diálogo entre iguales, en que el drama europeo (España, Francia, Italia y Gran Bretaña), fue punto de partida para la dramaturgia neogranadina. Sean por seguimiento o respeto a la norma europea, sea por adaptación o por reescritura. Sea cual sea el caso, siempre hubo un punto de inicio situado en esa tradición de larga data y en la necesidad de darle continuidad con los temas americanos. En otras palabras, esta es una forma que mimetizó el estado de transmisión y consolidación ideológica, política y cultural de la república. Cada una de las obras dramáticas

son propuestas culturales que buscaban establecerse como paradigmas o exponente de la literatura de la nación.

Asimismo, en los textos dramáticos neogranadinos se van notando diferentes configuraciones de estilo, géneros, tendencias, como la disposición de materiales artísticos y corrientes literaria, de un texto a otro. Ello explica que haya 13 textos dramáticos con trece modos diferentes de concebir una determinada forma del drama. Por tal razón, resulta arbitrario vincularla a un único movimiento artístico y literario, a una única tipología del género dramático, pues sería desconocer la tradición literaria europea de aproximadamente tres siglos de la que proviene (siglos XVI al XVIII) y reconocer además una exigua parte de su origen, exactamente lo referido al siglo XIX, y si acaso, una ínfima parte a los últimos movimientos culturales del siglo XVII. De igual modo sucede con las corrientes literarias y las tipologías dramáticas en la que está inscritas las obras dramáticas granadinas. La diversidad de los formatos en los textos dramáticos expone en principio el acervo cultural europeo con que contaba el dramaturgo neogranadino. Ese acervo cultural fue una paleta de tonalidades dramáticas cuyo uso dependió en un 100% de las decisiones creativas, y en un menor porcentaje al peso de los movimientos culturales.

Los anteriores son tan solo unos pocos ejemplos para sustentar la diversidad de propuestas en el panorama de la dramaturgia criolla neogranadina, que permite suponer que los dramaturgos, no sólo estuvieron preocupados por el mensaje que quisieron comunicar, sino también por lo artístico de sus obras. De verdad hubo una preocupación en ellos sobre el arte y la literatura. En la *forma* trazada de los textos dramáticos se evidencia la búsqueda, el dominio y apropiación de una *forma dramática*, y, sobre todo, el despliegue de la postura ideológica de dramaturgo. En efecto, porque hasta hacer una elección de una estructura

dramática por otra, también es un asunto de asumir postura política, cultural y pedagógica. Ni siquiera en las formas canónicas hubo ni habrá pureza, y son los aportes los que determinan su autenticidad. Desde esta perspectiva, la *forma criolla del texto dramático* o *forma poética de los textos dramáticos* colombianos debe ser entendida no como fruto de la simultaneidad de corrientes artístico – literarias y posturas políticas y filosóficas, sino principalmente del conocimiento, gusto y selección de cada dramaturgo, y su afán por comunicar su punto de vista sobre la situación socio – política de su provincia, con respecto al proyecto de estado nación vigente.

Por el contrario, en esa convergencia y apropiación de *formas dramáticas* extranjeras está el meollo de su identidad morfológica, pues es desde ella, donde asoman las propiedades que la distinguen de otras dramaturgias criolla neogranadina como: la estructura superficial aristotélica, divisiones propias de los dramas franceses e ingleses, el drama prima como género por sobre los clásicos, confluencia de diferentes corrientes artístico literarias, variedad de fábulas o tema de corte netamente político y ligada con la anterior, la actitud dramática de los personajes propende por una actitud de índole contestataria, revolucionaria o comprometida con la causa de la formación de la república. Mismas propiedades encontradas en el *pensamiento criollo* (la autonomía, complejidad, la versatilidad y la pluralidad) y cuyos relatos se hicieron presentes hasta en los componentes de la superficie de los textos dramáticos neogranadinos.

Ahora bien, más allá de las variadas estructuras, la dramaturgia neogranadina sigue siempre un mismo patrón, que es tomado del modelo aristotélico de las tres unidades, y el desarrollo de la acción dramática, dispuesto en tres partes (planteamiento, desarrollo y final). El título de las obras siempre es una antelación de la fábula y en algunos casos del género o

tipología dramática en que la encasilla el escritor. El planteamiento está precedido la mayor de las veces por una dedicatoria o marca laudatoria o elogiosa del dramaturgo hacia un partidario político. Y el cierre de la fábula siempre es una invitación hacia el público, para que continúe con la acción dramática o ejecuten el *deber ser* por la patria más allá de la obra literaria.

CONCLUSIONES. APROXIMACIONES A LA POÉTICA CRIOLLA NEOGRANADINA

El concepto *poética criolla neogranadina* alude a la configuración de la dramaturgia propiamente colombiana. Su origen está en el tercer decenio del siglo XIX (1819 y 1829). Periodo de institucionalización de la “la identidad y soberanía” de la República de Colombia. De ahí justamente, el nombre de la poética. La *poética* de la dramaturgia decimonónica es *criolla*, no mestizo ni sincrética, pues ninguna de esas denominaciones aprehende cabalmente el fenómeno señalado. Es más, ambas evaden las explicaciones sobre las obras dramáticas granadinas, al reconocer solo el aspecto de carácter étnicos y sociales, y no contemplar otros aspectos de mayor trascendencia en la construcción estética de la obra dramática. En cambio, *lo criollo* es parte de una reflexión y un debate en torno a las propuestas de construcción de identidad política y cultural de las comunidades granadinas; un freno a la naturalizada aculturación europea para dar cabida a la reivindicación de los símbolos americanos, tanto la política, en la cultura y las artes.

En efecto, la denominación de una *poética criolla neogranadina* en Colombia gira en torno a una serie de acciones políticas de los ilustrados neogranadinos, para validar el modo de ser americano. Este rotulo dado a las obras dramáticas granadinas, adaptaciones u originales, caben en la definición de *lo criollo* hecha por los proceres de la independencia, pues las obras dramáticas estudiadas fueron la respuesta a la gran pregunta sobre la definición de América y lo americano, en últimas, de materializar la identidad moderna americana en la literatura dramática. Y no cualquier respuesta. Su elaboración fue producto de un profundo

proceso de reflexión, apropiación y representación del continente americano y sus pobladores, hayan sido o no oriundos de este suelo. Reflexión, apropiación y representación que en su totalidad consideraron conducirían a la construcción de un reconocimiento como ilustrados.

Si una función en particular tuvo esa reflexión, apropiación y representación del continente americano, la Nueva Granada y sus pobladores fue resolver el problema de la integración de la república recién institucionalizada, mediante los símbolos de la ideología criolla. Al leer cada uno de estos dramas afloran casi de forma espontánea las definiciones de cada concepto, a modo de proezas a favor de la preservación de la soberanía y la identidad americana. En últimas, asumirse conscientemente como lo que realmente se era: criollo neogranadino.

El punto de partida del concepto de *poética criolla neogranadina* fue la taxonomía de la literatura colombiana descrita por Fernando Cruz Kronfly. Él describe *lo criollo* como la consolidación de una identidad local consciente y consecuente con el contexto político del momento, y puntualmente con las obras literarias. Las obras de este período giran en torno a la exaltación de la patria, su idiosincrasia, un lenguaje propio y, sobre todo, la misma idea de identidad. En sus palabras,

Consolidadas las revoluciones de independencia y <<expulsado>> como se pensó que había sido de este modo lo extranjero, mediante una especie de fantasía de identidad que aún nos sobrecoge y nos recorre y cuyo fundamento no puede ir más allá del ser sólo un sueño hecho de buenas intenciones, empieza a partir de ahí la configuración y el mapeado de lo criollo, en cuanto obra <<ahora sí>> propia. Y la literatura se ve de pronto en su ficción nutrida a veces por la dimensión épica de las contiendas políticas fundadoras y desfundadoras, así como por las nuevas presencias plebeyas en su afán de afirmación, el forcejeo entre facciones o el relato de la doma de la tierra por los estancieros y la nueva burguesía rural. El nativismo y el regionalismo literario ocupan, entonces, la voluntad de la imaginación americana (Cruz Kronfly, 1998: 232).

Cruz Kronfly sitúa la construcción de la poética de la dramaturgia criolla neogranadina, como el punto de partida de la literatura propia por el asunto de la utopía de la construcción identitaria. Ahora bien, el significado del término *criollo* conlleva a una ruptura acentuada, e igualmente a una continuidad. Fue justo ese período de reconfiguración y distancia con la concepción que se tenía de las artes. Indudablemente, fue una ruptura consciente y afirmada como comunidad criolla granadina. Asimismo, las denominaciones cobijadas bajo este vocablo apuntan a una serie de temas en los que ineludiblemente gravitará esta poética. Por ejemplo: “la dimensión épica de las contiendas políticas fundadoras y defundadoras”, y más destacable aún, “las nuevas presencias plebeyas en su afán de afirmación”, elementos reincidentes en este análisis de la dramaturgia decimonónica.

Es dable afirmar que, la fase criolla de la literatura descrita por Cruz Kronfly es uno de los puntos más importantes de la historia literaria en Colombia, pues también permite una ordenación distinta de los clásicos encasillamientos en los esquemas europeos. En consecuencia, más allá de una definición que siga la influencia de una corriente artística, está la preocupación de dar una respuesta a un problema estético, en este caso, la pregunta ontológica sobre el criollo neogranadino y sus modos de expresarse también mediante productos artísticos. La respuesta permite dirimir una estética propia que es suma de múltiples estéticas. Así la dramaturgia decimonónica neogranadina fue posible gracias al conciliar los símbolos propios de la cultura En el que conectan el presente con el pasado, retomar la simbología ancestral, “*raíz mítica aborigen*”, como lo denomina Cruz Kronfly, para insertarse en ese presente – futuro con paso firme. En efecto, las trece obras dramáticas

estudiadas prueban la existencia de la *poíesis* del ser. No hay mejor espacio que el arte para llevar a cabo un proceso de construcción de subjetividades.

Al tomar la descripción de Cruz Kronfly como punto de partida para la aprehensión y denominación de la experiencia creativa literaria de los dramaturgos decimonónicos granadinos, fue para registrar el fenómeno literario de los ilustrados y políticos neogranadinos como obras del espíritu y verificar su normatividad o reglas de funcionamiento. Sin duda, la primera regla de las obras dramáticas del tercer decenio en Colombia fue mimesis de la comunidad neogranadina. Exhibir la simbología de la cultura criolla neogranadina del mismo modo como lo hicieron los griegos con las tragedias, según lo expuesto por Aristóteles en la *Poética*, fue el mejor modo de validar la República de Colombia, como patria y, además, como el tercer imperio de la civilización prehispánica, y así dejar arraigado las pretensiones de grandeza y poder de los dirigentes neogranadinos. Solo el relato literario tiene ese poder. Al respecto, Even – Zohar, resalta la importancia del fenómeno literario en la constitución de diferentes comunidades en naciones. De acuerdo con su reflexión, la literatura jugó un papel trascendental en tales procesos, pues ésta no fue codiciada como una entidad física (texto), sino por su contenido. Incluso por esa razón fueron tomadas como 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 honor como comunidad, como lo confirman sus palabras,

... la literatura nunca renunció a su influencia como hecho que significa poder y distinción, y ésta ha sido posiblemente su función primordial como actividad organizada. Los gobernantes, manteniendo el hábito de perpetuar actividades textuales, señalaban su superioridad, distinguiéndose a sí mismos del resto de la sociedad o de otros dirigentes “indignos”, por decirlo de algún modo. “[...] attraverso l’ opera dell’ artista, il ricco signore o l’ aristocratico della città e soprattutto il tirano miravano a nobilitarsi e a consolidare il proprio potere político (Gentili, *Poesia e*

pubblico nella Grecia antica, 1984: 153). En resumen, poseer una “literatura” era uno de los indispensables del poder (Even – Zohar, 1994: 361 – 362).

Con la frase *indispensables del poder*, Even – Zohar alude a una “persona-en-la cultura”⁵⁸ El equivalente a un ilustrado, de acuerdo con una interpretación contextualizada en el fenómeno. El conocimiento y la cultura pasan a ser los objetos más codiciados del poder de una nación. En ese sentido, la verdadera normatividad de las obras dramáticas del período fue la constatación del conocimiento y la cultura de la patria del criollo neogranadino. Por ello la insistencia de los dramaturgos en traer a colación eventos como el pasado prehispánico de civilizaciones como los Aztecas y los Omeaguas en Hispanoamérica, y la Conquista española.

Esta primera dramaturgia neogranadina demostró la eficacia de su validación con la puesta en escena de *La Pola. Trajedia en cinco actos sacada de su veridico suceso*, en 1826 en la Gallera vieja, como fue comentado en el capítulo III, cuyos asistentes experimentaron una catarsis colectiva en defensa de la patria y sus próceres. Los sentimientos a favor de la representación constataron la independencia definitiva de la Corona española. La máxima prueba de libertad fundada en las emociones hacia la patria, y llevada a cabo por los patriotas neogranadinos y sus sentimientos de arraigo hacia el ideal del Estado – Nación que deseaban consolidar. La eficacia de la dramaturgia y el teatro estuvo en tratar temas en torno a la comunidad que la inspira. Solo así, hubo garantía de una conexión o experimentar el *convivio*⁵⁹ (Dubatti, 2012) entre la representación y el público. Los símbolos de la ideología

⁵⁸ Even – Zohar una persona en la cultura es, ““persona-en-la cultura” diferenciada, a cualquier nivel, siempre supone poseer y utilizar un repertorio propio de bienes y procedimientos” (Even – Zohar, 1994: 361 – 362).

⁵⁹ El teatro es acontecimiento de la cultura viviente, en los cuerpos, en el espacio tiempo, acontecimiento efímero que construye entes efímeros. El teatro dura el acontecimiento irrecuperable, por eso la historia del

criolla neogranadina manifestados en la defensa de la patria por el ciudadano granadino y sus sentimientos de arraigo al proyecto de Estado – Nación. Es así como *Patria*, *patriotismo* y *patriota* fue la triada a la que recurrieron los dramaturgos, para hacer efectiva su *indispensable del poder*. A través de ella lideran la consolidación de la república desde las artes y la cultura. Los dramas escritos en aquel período no sólo debían estar comprometidos con el proyecto de Estado – Nación y su ideología, sino también debían dar cuenta de asegurar las poderosas convicciones de la soberanía de la Nueva Granada. Esa fue la prueba máxima de libertad. *Patria*, *patriotismo* y *patriota* fueron también los símbolos de una estética interétnica, indefinida e ignota, con la que abanderaron la más renuente de las contiendas, aquellas de las luchas ideológicas que se usaron para señalar a los detractores del proyecto moderno de la República de Colombia, bajo los principios de una política pública federalista. *Patria*, *patriotismo* y *patriota* fueron los conceptos que irrumpieron en la cotidianidad de una población disgregada, para fundar un mundo posible, que ofreció de primera mano la utopía de la unión, mediante el pasado para ofrecerle al público un presente y un futuro sólido, con cada drama. Es así como, la dramaturgia colombiana del tercer decenio del siglo XIX comporta un manifiesto poético sobre la institucionalización de la patria criolla.

En efecto, la literatura es de las formas más determinantes para construir un país, incluso más que los actos de guerra y la escritura de un acta de independencia. En los textos

teatro es la historia del teatro perdido. En consecuencia, al estudiar el “drama” –es indispensable aclararlo– no nos referimos sólo a la literatura dramática conservada, sino a una composición integral, más amplia, que subsume lo literario a una concepción heteroestructurada del acontecimiento donde son determinantes lo corporal, lo escénico integral, lo convivial y lo territorial por sobre lo literario. El drama es resultado de una manera específica de concebir, generar y desear el acontecimiento teatral (al menos en un plano abstracto) (Dubatti, 2009: 5).

literarios están consignados de forma práctica las emociones humanas más básicas en torno a la patria. Cómo los modos en que un grupo social concibe y visualiza su comunidad, las hazañas memorables de los héroes las acciones patrióticas que los caracterizan, como también los valores y los modos de refirmar los poderes y deberes patrióticos (Even – Zohar, 1994: 359). Muchas de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides devienen de las vivencias que cada uno tuvo sobre la guerra, la construcción de la democracia y la política, en el mundo clásico.

La segunda regla fue la reafirmación de lo americano y neogranadino, desde los esquemas europeos, en especial el italiano y el francés. Posteriormente dialogaran con otros esquemas con el inglés y el alemán. Lo importante en todo esto era disipar también cualquier vínculo con las normas y temáticas españolas o por lo menos no exponerlos de modo tan evidente, en su forma como en su estructura. El romanticismo del siglo XVIII labró el camino para la libertad creativa de los dramaturgos neogranadinos, y más por el apoyo recibido desde el teatro político, que sirvió como excusa perfecta para impulsar la dramaturgia neogranadina.

Características de la poética teatral criolla

La función de las obras dramáticas fue la concientización de la identidad de la república recién institucionalizada. El tema trae consigo, la razón de ser de cada una de las obras dramáticas del periodo, y no es otra que un fin exclusivamente formativo. Las obras fueron usadas como una estrategia didáctica para enseñar acerca de la nueva situación

político – administrativa de los territorios americanos y el modo fácil para que los pobladores asimilaran y se sensibilizaran a la nueva realidad.

Las obras dramáticas fungen además como medio para divulgar su mensaje entre los ilustrados criollos. Sin embargo, un proyecto de gran envergadura como la institucionalización de la república presenta un gran problema: su tangibilidad. Cómo hacerlo visible no solo a los lectores – espectadores amantes de la cultura, sino también al pueblo en general. Cómo materializar tales conceptos para que sean apropiados y sensibilizados. La respuesta es mediante la creación de símbolos. Esa fue, es y será el mejor modo de interactuar con el arte y la cultura. En la siguiente tabla se exponen algunas de las etapas más importantes de la poética de las obras dramáticas neogranadinas del periodo.

MIMESIS DE LO CRIOLLO
<p><i>Mimesis del pasado prehispánico y la conquista de América</i> para exaltar valores del criollo granadino, como: la valentía, la nobleza y la honradez. De este modo, también deslindaban su origen de la cultura española y establecían su idiosincrasia.</p> <p>A esta primera etapa temática pertenecen: <i>Doraminta</i>, <i>Átala</i> (1827) y <i>Guatimoc</i> o <i>Guatimocin</i>, tragedia en tres actos (1827) de Fernández Madrid.</p>
<p><i>Mimesis del patriota criollo</i>: las obras dramáticas versan sobre la exaltación de los próceres de la independencia, como un modo de suscitar emociones de cohesión patriótica o identidad. De ahí que, la dimensión de los héroes que se escenifica gira en torno al mártir.</p> <p>En esta etapa, la dramaturgia tiene como función la materialización o exteriorización de la identidad político – cultural. Los dramas: <i>La Pola</i> (1826), <i>Sugamuxi</i>, <i>Doraminta</i>, <i>Átala</i>, <i>Guatimoc</i> o <i>Guatimocin</i>, tragedia en tres actos, <i>La madre de Pausanias</i>, <i>Catón en Utica</i></p>
<p><i>Mimesis de la defensa de la república</i>: expone una visión crítica del gobierno y su modo de gobernar. Los dramas exponen abiertamente su detracción a Bolívar o su respaldo. En esta etapa, más que ninguna otra, la dramaturgia del siglo XIX, en Colombia despliega su función didáctica, sobre la política que más le conviene a la república. La dramaturgia hace hincapié en la crítica hacia el modo dictatorial en que el presidente Simón Bolívar administra la república. <i>Catón de Útica</i> (1828), <i>Las madres de Pausanias</i>.</p>
<p><i>Mimesis de las costumbres criollas</i>: descripción del modus vivendi criollo granadino. Es más, reconocen las diferencias de comportamiento entre las distintas provincias del territorio de Nueva Granada, y aun así, lo toman como parte del mismo territorio. Permite ver con claridad los linderos del territorio de la república. Las puestas en escena se caracterizan por el uso de expresiones locales, como modismos y giros del lenguaje propios de cada región. Es el origen del costumbrismo decimonónico de la narrativa.</p> <p>Se caracteriza por el drama moderno y la comedia, como lo demuestran la comedia, <i>Las convulsiones</i> de Luis Vargas Tejada. Diálogo entre un peón de albañilería y el fabricante de una casa.</p>

Tabla 2 Temas de la dramaturgia criolla del tercer decenio del siglo XIX

La tercera y última regla fue la morfología. La estructura de las obras dramáticas fue y sigue siendo de las particularidades más controversiales por el carácter inacabado, y constantemente innovador, en especial, porque es el rasgo más criollo. Por ejemplo, al vincularla con algunas características del proceso de criollización descrito por Langebaek Rueda (2009: 13), coinciden en varios de ella, como:

Multicultural. Esta estructura tiene orígenes en diferentes nacionalidades europeas y entabla un diálogo con todas ellas, para generar su propia estructura.

Compleja y rica. Esta estructura fue también resultado de la tradición europea literaria desde la antigüedad clásica, pasando por movimientos como el barroco, el renacimiento, el neoclasicismo y el romanticismo, en una coexistencia simultánea e imponiendo sus propias dinámicas y temporalidades. En ese sentido hay el manejo de la dualidad, pues pretender ser una estructura autóctona, aunque en el fondo no lo sea.

Estructurado. La estructura de las obras dramáticas comporta la materialización del arte, la cultura criolla, y sus procesos socioculturales.

La morfología de la dramaturgia neogranadina fue percibida a simple vista. Por momentos tendrá contornos imprecisos y opacos, en especial a mitad de la década, pero con el transcurrir de los años fue tornándose más legibles y sólida. Para 1828, las formas más definidas habían contribuido de modo significativo a la dramaturgia, al punto que hubo la claridad suficiente sobre los linderos de una literatura propia y por supuesto, de una dramaturgia criolla. En la *forma* trazada desde *Átala* hasta *Las convulsiones* se evidencia la búsqueda de una forma de expresión propia. Por esa razón, más que una forma poética, es una exploración poética la

que presentan las obras, pues no sólo dio como resultado una concepción del mundo, sino también de una organizada estrategia criolla neogranadina; un formato dramático que en apariencia carece de forma definida, por la resistencia a ser encasillada dentro de los parámetros de un movimiento artístico en particular, o en su defecto, es extremadamente inconstante, por la imposibilidad de mantener una forma paradigmática de un dramaturgo a otro. En cierto modo, su apariencia es europea, pero la disparidad de formas que conlleva en el fondo la hace neogranadina.

Los anteriores son tan solo unos pocos ejemplos para sustentar las leyes o rasgos comunes de la dramaturgia neogranadina, que permite suponer que los dramaturgos no sólo estuvieron preocupados por el mensaje a comunicar, sino también por lo artístico de sus obras. De verdad hubo una preocupación en ellos sobre el arte y la literatura. En la *forma* trazada de los textos dramáticos se evidencia la búsqueda, el dominio y apropiación de una estructura dramática, y por sobre todo ello, el despliegue de la postura ideológica de dramaturgo. Cada una de esta postura comporta opciones que se acercan a la explicación del fenómeno. Cada una de ellas arrojó luces sobre este proceso tan complejo. Y cada una de ella es apenas una visión que hace posible entender la mimesis del ser en la obra. Es más, este modo de corresponder la *poética* con la crítica deviene de la idea que, las obras son productos de la cultura; y como tal, un instrumento, que responde a los requerimientos de cada tiempo, por supuesto de cada escritor. Ello es lo que se puede deducir de las *poéticas* de Aristóteles, Horacio, Boileau, Valéry, Jakobson, Todorov, Genette y de la *poética criolla neogranadina*. La poética inicia en la Grecia clásica. Empezó siendo usado para la crítica metódica, con el ideal de abstraer la comprensión de los procesos de composición de la literatura (poesía), y posteriormente, se elevó al nivel de disciplina y enfoque metodológico. Sin embargo, lo

rescatable de aquellos primeros tratados estriba en el modo en que los poetas captaron la esencialidad de su tiempo o aquellos valores que definían su trascendencia, como seres humanos vinculados a una comunidad, además del gusto estético de la época. Fue ese el propósito de esta investigación, adentrarse en el gusto de esa década en particular. Acción que sólo fue posible penetrar en los discursos que los dramaturgos y al explorar las reglas vigentes para la poesía de la época. La idea es ir más allá de una simple versificación y de una serie de reglas y fórmulas rígidas.

Poética es eminentemente un concepto de índole socio – cultural, que opera mediado por los intereses políticos, estéticos y por supuesto el *gusto* de la cultura de una determinada época, lo que significa que, toda investigación sobre el concepto obra como un proceso de verificación y correspondencia entre la cultura y la obra de arte. El concepto tiene una doble función: la composición, por un lado, y la valoración estética, por el otro. En ambos casos se procede mediante la realización de sugerencias de escritura, por parte del lector - investigador. Sobre el aspecto de composición de las obras alude a las sugerencias categóricas que todo escritor realiza en la planeación del proyecto de su obra (selección del tema, los discursos, los modos de enunciación, los géneros, desde el que se va a enunciar, tan sólo por mencionar algunos). Un aspecto clave de la composición de las obras está relacionado con el origen de las ideas con que trabaja el artista, y cómo se vinculan con los procesos de escritura creativa y su producción. Aspecto que los griegos resolvieron responsabilizando a las *Musas*, mientras los teóricos referenciados avalan el entorno como máxima fuente de inspiración de los poetas. Cualquiera que sea la respuesta, sería muy ingenuo de nuestra parte considerar que hay una simple situaciones fortuitas en las obras, por minúsculas que sean. Como quedó demostrado en el capítulo III, hubo numerosas

circunstancias históricas que originan la factibilidad de la *poética criolla neogranadina*. Cada postura arrojó luces sobre los procesos de composición de los dramaturgos neogranadinos. Y cada una de ellas es apenas una visión general para entender la mimesis del ser en la obra. La *poética criolla neogranadina* deviene de la idea que, las obras son productos de la cultura; y como tal, responden a los requerimientos humanísticos de cada tiempo, como lo constata cada una de las obras estudiadas. En su momento, cada una de ellas fueron utilizadas también para indagar sobre un aspecto específico del arte (estético, simbólico, estructural, contenido, comunicativo, etcétera). La *poética criolla neogranadina* es un concepto centrado en el surgimiento del carácter *literario* de las obras dramáticas del tercer decenio del siglo XIX. Por supuesto, el proceso al que se alude es un proyecto de elaboración artística, desde el que se sienta las bases para hallar la forma que asume el discurso y su repercusión en los elementos propiamente comunicativos de la dramaturgia, tales como el tiempo, el espacio, los personajes, el público, mediante la escritura como canal del mensaje dramático, con el fin de esbozar una teoría sobre la dramaturgia neogranadina del tercer decenio del siglo XIX.

Es así como, la *poética criolla neogranadina* apuntó a un estudio del aspecto compositivo, que toma a la *obra literaria* como la materialización de una serie de eventos pensados con antelación. Lo *poético* de la obra tiene su origen en las decisiones tomadas por el escritor para escribir sobre este o aquel acontecimiento social o cultural. En efecto, porque hasta hacer una elección de una estructura dramática por otra, también es un asunto de asumir postura política, cultural y pedagógica. Esa sola determinación hace que él visualice una reescritura de los hechos a cómo acontecieron en la realidad. Es a eso a lo que llamamos mimesis, ficción, refacción, literatura o arte, en general. Las implicaciones que tiene este tipo de ideas

son de absoluta trascendencia, debido a que, somos partícipes también de que, la *literatura* preexiste antes que la obra. Y la preexistencia se transforma en literatura, cuando el escritor escribe y transforma una situación en literatura. Los temas de la literatura circulan libremente en el medio, y afectan de diferentes formas a todas las personas. Cuando el escritor los extrae de su contexto original (social, cultural, religioso, económico, etcétera, etcétera) y toma la decisión de escribir sobre ellos, lo único que hace es transformarlos y materializarlos en la literatura que ha estado rondando en su cabeza. Las obras dramáticas de la década están basadas en escenas sobre la proyección de valores trascendentales para los republicanos.

El dramaturgo de esta primera república, además de servir en la causa de independencia como gobernante o tomando las armas en el frente de batalla, usó las situaciones de su contexto como fuente de inspiración de su obra artística. La pluma y el papel fueron sus mejores armas en esa nueva faceta de ejercer la militancia política desde las bellas letras. Sin embargo, no todos estaban preparados para ejercer tan considerable tarea, y aun así decidieron arriesgarse. Si bien estos próceres escritores no crearon escuela, si inician la dramaturgia y el teatro propiamente colombiano. Su aporte a la dramaturgia estuvo en saber manifestar su personalidad en cada uno de los escritos. En saber imprimir su particular interpretación sobre su entorno y transgredir los linderos de una literatura panfletaria.

Las obras dramáticas fueron uno de los medios utilizados para divulgar y concienciar a la clase dirigente sobre la apropiación del proyecto de patria *en ciernes* de los criollos santafereños. Entre otras particularidades, fue por igual el medio más propio para que los grupos ilustrados le llegaran al resto del pueblo. Aunque a simple vista las obras dramáticas puedan dar la impresión de ser obras literarias con carácter panfletarios, en realidad la mayoría trasciende a la exposición de ideas políticas, y estructuran los valores políticos

ideológicos de una comunidad. Esos valores pertenecen en gran mayoría al ideal de república de los criollos santafereños. En términos más simples, es una proyección de ideales, la utopía a mostrar en una lectura y a concretar en una representación. Los dramas constituyen la posibilidad de mostrar al resto, su mundo posible, la república ideal. En ese sentido, les recuerdan a los lectores – espectadores quienes son como grupo humano y el potencial para salvaguardar su proyecto como pueblo o comunidad imaginada, le dicen a su público qué tipo de comunidad son en realidad, y que quizás como grupo no habrían alcanzado a concienciar que eran. Ese solo hecho sitúa a estos documentos en un lugar privilegiado, pues le otorgan su valor artístico – literario. Este acervo de las obras dramáticas hace parte del patrimonio literario y cultural de la nación.

Las obras dramáticas debían producir o despertar emociones en los lectores – espectadores. Los vínculos con el proyecto de república son primero de índole emotivo y después, racional. La intención de las obras es conmover, afectar emocionalmente al lector – espectador; es un teatro político, que busca establecer vínculos subjetivos mediante la afectación del público. Del mismo modo, busca una respuesta reaccionaria de parte de la concurrencia al teatro. Los dramas debían calar en las emociones, pues no tenían cabida para la razón o justificar el proyecto de patria con argumentos racionales, en tanto que, los dramaturgos debían responder, mostrar resultados del proyecto de estado nación que había sido planeado.

Es gracias a ello, que hoy es posible teorizar acerca de una *poética de los dramas criollos neogranadinos*, como precursora de las artes y un *teatro* nacional y, por qué no también, de una literatura⁶⁰ colombiana. Aunque los dramaturgos actuaron artísticamente de modo

⁶⁰ Téngase en cuenta que, en el siglo XIX, teatro y literatura estaban considerados como unidad.

individual y aislado. Es cierto que ellos no se agruparon para hacer un movimiento artístico; no hubo un consenso a modo de escuela, sin embargo, esto no impiden ser agrupados y entendidos dentro de un movimiento teatral o literario criollo, debido a que sus intereses estuvieron encaminados hacia los mismos intereses artísticos, culturales y sociales. Sus motivaciones vitales fueron las mismas: la consolidación de la *patria*⁶¹, las que impulsaron desde diferentes perspectivas, y concretamente, desde la dramaturgia. Es así como, la *poética criolla neogranadina* surge y, además extendió sus raíces por el resto del siglo XIX, en un sinnúmero de obras dramáticas con similares, para demostrar su trascendencia. Entre los títulos destacados están: *Sulma* (1833) de José Joaquín Ortiz Rojas; *El doncel* (1848), *El Romántico* (1848), y *Un cristiano Errante* (1848) de José Manuel Royo Torres; *La Pola: drama histórico en tres actos y cinco cuadros en verso* (1969) de Jenaro Santiago Tanco; *Sámo ó la independencia de la Nueva Granada: drama histórico en cuatro actos* (1887) y *Los Comuneros: drama histórico en cuatro actos* (1888) ambos de Constancio Franco Vargas. Dramas que dejan abierta la posibilidad de seguir explorando esta senda.

⁶¹ Sin embargo, lo que refuerza la idea de una patria neogranadina, fue el cambio de sentido. Recién lograda la independencia, el significado de la *patria* estaba vinculados a las ideas de Simón Bolívar. “<<Para nosotros la *Patria es América*; nuestros enemigos los españoles; nuestra enseña la independencia y la libertad>>. Así lo expresó el Libertador Bolívar en la proclama a la división del general Urdaneta, expedida en Pamplona el 12 de noviembre de 1814” (Ocampo López, 1999: 369). Un significado muy diferente, al otorgado por los dramaturgos neogranadinos, en especial los santafereños. Al parecer la consigna de Bolívar también hizo parte del rechazo, y la actitud que asumiría la poética criolla neogranadina al final de la década.

446 468 104

TEATRO.

GRAN FUNCION

A beneficio de la Señora Maria Lopez.

Miércoles 4 de Mayo.

Comprometida à complacer al Respetable Público en la función que á nombre mio debe exhibirse, he dudado en la eleccion. Mas conociendo que los sucesos acaecidos en la época de la revolucion, deben ser agradables sobre la escena à todos los verdaderos liberales i amantes de su patria, al recordar, aunque con dolor, la memoria de las victimas que sellaron con su sangre los primeros gritos de Independencia; me resolví à dar la preferencia à la superior Trajedia nueva, en cinco actos, titulada.

LA MUERTE DE POLA SALABARRIETA

Y

DE SUS DIGNOS COMPAÑEROS.

Compuesta en Lima en el año de 27, i representada con jeneral aplauso siempre que se ejecuta. En ella se manifiesta à lo vivo, el mas heroico contraste entre los opresores, i los oprimidos resaltando el singular carácter i entereza de aquella cuya memoria será eterna en las jeneraciones futuras, i que hace honor al Pueblo Bogotano. Se adornará con todo el aparato militar que exige su argumento. Por intermedio se cantará la primorosa Tonadilla à cuatro voces nominada

EL ALCALDE JUSTICIERO.

Concluyéndose la función con la chistosa pieza nueva en un acto titulada

LOS NOVIOS DEFECTUOSOS.

Ó

LA PATA DE PALO I EL OJO DE CRISTAL.

Si logro agradar á tan benigno Público con lo que anuncio se verán cumplidos mis deseos.

ADICION—Aunque se hallan otras composiciones con el título de la enunciada solo esta ha merecido la preferencia en los Teatros que se ha exhibido por ser la mas arreglada.

Bogotá

Ilustración 3 Cartel del drama La Muerte de Pola Salabarrieta

BIBLIOGRAFÍA

Aguilera, Francisco José (1902). *Orígenes del teatro en Bogotá. Boletín de historia y antigüedades* (Bogotá). Vol. 1, no. 3 (nov. 1902). p. 138-142.

Aguiar e Silva, Víctor Manuel de (1972). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.

Alfonso de Santos, José Luis (2007). *Manual de teoría y práctica teatral*. Madrid: editorial Castalia.

Amaya González, Juan Pablo (2017). *La trilogía del sur de María Asunción Requena: dramaturgia para otra noción chilena y otra literatura nacional*. Tesis doctoral.

_____ (2019). “Más que un drama histórico: comentario dramatólogo de *Fuerte Bulnes* (1955) de María Asunción Requena”. En: *Sophia Austral* N° 24, 2^{do} Semestre 2019 (julio - diciembre). pp 45 – 62.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Arrom, Juan José (1951). “Criollo: definición y matices de un concepto”. En: *Hispania*. N° 34, 1951, pp. 172 – 176.

Bobes Naves, María del Carmen & otros (1997). *Teoría del teatro*. Madrid: Arcos Libros.

_____ (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arcos Libros.

_____ (2004). “Teatro y semiología”. En: *Arbor: ciencia pensamiento y cultura*. Vol. 177, # 699 – 700. Marzo / abril. pp. 497 – 508. Madrid.

Buezo, Catalina y Plaza Carrero, Nuria (2008). “Tipologías de las formas breves”. En: Huerta Calvo, Javier (director). *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.

Caicedo Rojas, José (1891). *Recuerdos y apuntamientos ó cartas misceláneas*. Bogotá: Imprenta de Antonio M. Silvestre. Director, Tomás Galarza.

Calderón Forero, Camilo (2004). “La pintura de historia en Colombia”. En: *Revista Credencial Historia* N°. 170. Bogotá febrero. 2004.

Campo Larraondo y Valencia, Manuel Mariano del (1825). *Ensayo de un drama colombiano: relativo a la transformación política del Estado en 1810*. Bogotá: F.M. STOKES, plazuela de San Francisco.

_____ (1847). *Biografía del doctor Manuel Mariano del Campo Larraondo y Valencia, Presbitero, escrita por el mismo en verso endecasílabos pareados: con notas. Y dedicada á su muy querida, discreta y virtuosa sobrina, la Señora Matilde de Pombo de Arboleda*. Popayan: Imp. De la Universidad por Guillermo Figueroa.

_____ (1847). *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*. Popayan: imprenta del gobierno, por Rafael Viteri.

_____ (1848). *Carta dirigida al S.D. por el d. Mariano del Campo Larraondo en fecha 3 de octubre de 1848, Quilichao*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2017. Recurso en línea (26 páginas): archivo de texto, PDF, 10.7 KB

_____ *Rasgos poéticos, que pueden servir de apuntamientos sobre la historia de nuestra revolución*. Presentación, transcripción y notas de Marcela Revollo Rueda; fotografías Alfonso Felipe Castañeda Feletti. Chía: Universidad de La Sabana.

Cantillo Binaco, Eliécer (2015). *Análisis dramatólogico y de contexto de la obra de Luis Enrique Osorio desde una perspectiva contemporánea*. Investigación realizada desde la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Carnero, Guillermo (1994). “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”. En: *Anales de Literatura Española. N° 10*. Alicante: Universidad de Alicante, Departamento de Literatura Española. pp. 37 – 67. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2006): <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgb2g6>

Carrilla, Emilio (1973). *Cronología de la literatura hispanoamericana: la literatura de la independencia. Neoclasicismo y prerromanticismo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Casas, Bartolomé de las (1982). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Edición de André Saint – Lu. Madrid: Ediciones Cátedra.

Chabaud Magnus, Jaime (1995) (Selección estudio introductorio y notas). *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia XII. Escenificaciones de la Independencia (1810 – 1827)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Correa Serna, Nancy Yohana (2017). “Obras de Teatro y censura en Medellín entre 1850 y 1950”. En: *HISTOReLO. Revista de historia regional y local*. Volumen 9, N° 17. Enero – junio. pp. 16 – 48.

Cruz Kronfly, Fernando (1998). *La tierra que atardece. Ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, S.A.

De la Fuente Monge, Gregorio (2013). “Introducción. Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX”. En: *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*. Madrid. Universidad Complutense. Departamento de Historia del Pensamiento y de los movimientos sociales y políticos. Número 29. Enero – junio, 2013. pp. 13 – 43.

Domínguez Roche, José María (1826). *La Pola. Tragedia en cinco actos sacada de su verídico suceso*. Bogotá: Imprenta bogotana.

_____ (1829). “Preocupaciones sobre el gobierno colombiano”. Cartagena: Imprenta de los Herederos de Calvo.

Dubatti, Jorge (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.

Eagleton, Terry (1994). *Introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel.

Ennis, Juan Antonio & Pfänder, Stefan (2013). *Lo criollo en cuestión: filología e historia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Katatay.

F.F.R. (1826). *Monologo de Lucio*. Bogotá: Imprenta de Salazar. Archivo Restrepo. Biblioteca Luis Ángel Arango.

Fernández Madrid, José (1825). *Esposición de José Fernandez Madrid a sus compatriotas sobre su conducta política desde el 14 de marzo, de 1816*. Bogotá: Impreso por F.M. STOKES, plazuela de San Francisco.

_____ (1825). *Poesía de Fernández Madrid*. s.f.

_____ (1827). *Átala*. París: Imprenta y fundición de J. Pinard.

_____ (1827). *Guatimoc ó Guatimocin, tragedia en cinco actos*. París: Imprenta y fundición de J. Pinard.

Franco Vargas, Constancio (1887). *Sámano ó La independencia de Nueva Granada: drama histórico en cuatro actos*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos.

_____ (1888). *Los Comuneros: drama histórico en cuatro actos*. Bogotá: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos.

García Barrientos, José - Luis (1991). *Drama y tiempo: dramaturgia I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____ (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo del método*. Madrid: Editorial Síntesis.

_____ (2004). “Teatro y narrativa”. En: *Arbor: Ciencia pensamiento y cultura*. Vol. 177. N°. 699 – 700 (mar./abr. 2004). pp 509 – 524.

_____ (2006). “Principios y utilidades de una teoría teatral del texto dramático”. En: *Investigación teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral y del Cuerpo Académico de la Facultad de Teatro*. Veracruz: Universidad Veracruzana. N° 9/10. Enero – diciembre 2006.

_____ (2016). *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. Madrid: Ediciones Antígona.

_____ (2016). *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Ediciones Antígona.

_____ (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Madrid: Ediciones Síntesis.

_____ (2017). *Drama y narración: teatro clásico y actual en español*. Madrid: Ediciones Complutense.

_____ (2017). *Principios de dramaturgia: drama y tiempo*. Ciudad de México: Artezblai: Paso de Gato.

_____ & Abraham, Luis Emilio (coordinador) (2015). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Ediciones Antígona.

_____ & Ahumada, Yoyiana Licea (2017). *Análisis de la dramaturgia venezolana*. Madrid: Editorial Antígona.

_____ & Lamus Obregón, Marina (coordinadora) (2017). *Análisis de la dramaturgia colombiana actual*. Madrid: Ediciones Antígona.

Garzón Martha, Álvaro (1990). “Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la independencia (1790 - 1830)”. En: *Revista colombiana de sociología. Nueva serie*. Vol. I: N°1. Enero – junio, 1990.

Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

Goldmann, Lucien (1968). *El hombre y lo absoluto: el dios oculto*. Traducción de Juan Ramón Capella. Barcelona: Ediciones Península.

González Pérez, Aníbal (1984). *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*. Madrid: Editorial Nacional.

González Subías, José - Luis (2010). “Subgéneros dramáticos y estructura formal en las obras teatrales del romanticismo español”. En: Actas XVI Congreso Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Nuevos caminos del hispanismo. Madrid / Frankfurt: Edición de Pierre Civil y Françoise Crémoux. Iberoamericana Libros / Vervuert Verlag. Francia.

Gutiérrez Ramos, Jairo (1998). *El mayorazgo de Bogotá y el marquesado de San Jorge: riqueza, linaje, poder y honor en santa fe: 1538 – 1824*. Bogotá Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Hebe B. Molina (2004). “Capítulo 6. La ciencia literaria y su método de investigación”. En: Víctor M. Castel, Susana M. Aruani y Viviana C. Ceverino, Comp. *Investigaciones en ciencias humanas y sociales: Del ABC disciplinar a la reflexión metodológica*. Mendoza: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Henríquez Ureña, Pedro (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de cultura económica.

Howard Lawson, John (1976). *Teoría y técnica de la dramaturgia*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

Jaeger, Werner (2002). *Paideia*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jakobson, Roman (1981). *Lingüística y poética*. Madrid: ediciones Cátedra.

Knapp Jones, Willis (1966). *Behind Spanish American footlights*. Austin: University of Texas Press.

Lamus Obregón, Marina (1998). *Bibliografía del teatro colombiano siglo XIX: índice analítico de publicaciones periódicas*. Santa Fe de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

_____ (2000). *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia: premio*. Bogotá: Alcaldía Mayor. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

_____ (2005). “Viaje por el teatro del siglo XIX”. Conferencia dictada en el Teatro Matacandelas, el lunes 14 de febrero de 2005 a las 7 de la noche. La transcripción fue hecha por la agrupación. <https://www.matacandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html>

_____ (2012). *En busca del Coliseo Ramírez. Primer Teatro bogotano*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia: Programa Nacional de Estímulos. Área de Artes Escénicas. Dirección de Artes: Taller de Edición Rocca.

_____ (2014). *Pintores en el escenario teatral*. Bogotá: Luna Libros, Editorial Universidad del Rosario.

Langebaek Rueda, Carl Henrik (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*. Bogotá: Universidad de Los Andes. Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Antropología.

_____ (2009). “Civilización y barbarie: el indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la independencia”. En: *Revista de Estudios Sociales* no. 26, abril de 2007: Pp. 1-196. ISSN 0123-885X: Bogotá: Universidad de Los Andes. Pp. 46-57.

LaRosa, Michael J. & Mejía, Germán R. (2013). *Historia concisa de Colombia (1810 – 2013): una guía para lectores desprevenidos*. Bogotá: Universidad del Rosario: Pontificia Universidad Javeriana.

Lavallé, Bernard (1993). *Las promesas ambiguas. Ensayos sobre el criollismo colonial en los Andes*. Lima: PUCP.

Leñero, Vicente (2011). *En defensa de la dramaturgia*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México: Academia Mexicana de la Lengua.

Lomné, Georges (1993). “Las ciudades de la nueva granada: teatro y objeto de los conflictos de la memoria política (1810-1830)”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Número 21. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas Departamento de Historia.

_____ (1998). “La patria en representación. Una escena y sus públicos. Santa Fe de Bogotá, 1810 – 1828”. En: Guerra, Francois – Xavier, Lempériere at al. (1998). *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII – XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

Losonczy, Anne – Marie (2007). “El criollo y el mestizo: del sustantivo al adjetivo: categorías de apariencia y de pertenencia en la Colombia de ayer y de hoy”. En: Cadena, Marisol de la (Editora). *Formaciones de indianidad: articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*. Popayán: Envió Editores. Pp. 269 – 286.

Medina Vicario, Miguel (2000). *Los géneros dramáticos*. Madrid: Fundamentos.

Mendoza, Juan (2012). “Un análisis sobre las fronteras en *Carta al pie de un árbol*, de Ángel Norzagaray”. En: *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. Vol. 2, Núm 3 Verano 2012. Veracruz: Teatro de la Universidad Veracruzana.

Meneses, Teodoro L. (1983). *Teatro quechua colonial antología*. Lima: Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura, Ediciones Edubanco.

Menton, Seymour (1993). *El cuento hispanoamericano: antología crítico – histórica*. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Neira, Hernán (2005). “Latinoamérica – Iberoamérica – Indoamérica”. En: Salas, Astrain, Ricardo. *Pensamiento crítico latinoamericano. Conceptos fundamentales*. Vol. II. Ediciones Chile: Universidad Católica Silva Henríquez.

Núñez Sánchez, Jorge (2015). *De patria criolla a república oligárquica*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

O’Phelan Godoy, Scarlett (2003). “Los incas borbónicos: la élite indígena cuzqueña en vísperas de Tupac Amaru”. En: *Revista Andina* N° 36. Pp. 9-64.

Ocampo López, Javier (1999). *El proceso ideológico de la emancipación en Colombia*. Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, S.A.

Ojeda, Ana Cecilia (2011). *Teatro de la independencia y construcción de la nación en la Nueva Granada*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

Orjuela Gómez, Héctor Hugo (1974). *Bibliografía del teatro colombiano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. XXVII, 312 p.; 23 cm.

_____ (2000). *El teatro en la Nueva Granada: siglos XVI-XVIII*. Santa Fe de Bogotá: Quebecor Impreandes.

_____ (2002). *Primicias del ensayo en Colombia: el discurso ensayístico colonial*. Bogotá: editorial Guadalupe.

_____ (2008). *El teatro colombiano en el Siglo XIX*. Bogotá: Editora Guadalupe.

Ortega Ricaurte, José Vicente (1927). *Historia crítica del teatro en Bogotá*. Bogotá: Talleres de Ediciones Colombia.

Ortiz, José Joaquín (1857). *Poesía de Caro I Vargas Tejada publicada por José Joaquín Ortiz*. Tomo II. Bogotá, imprenta de Ortiz.

Pachón Padilla, Eduardo (1966). “La independencia literaria en Colombia”. En: *Boletín Cultural y bibliográfico*. Vol. 9, N° 4. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango. Pp. 640 – 646.

Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Phelan, John Laddy (1980). *El pueblo y el rey: la revolución comunera en Colombia, 1781*. Traducción por Hernando Valencia Goelkel. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Pizarro, Ana (1985) (Coordinación). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.

Posada Gutiérrez, Joaquín (1881). *Memorias histórico – políticas del General Joaquín Posada Gutiérrez*. Bogotá: Librería Americana.

Ramón Castellanos, Rafael y el equipo de investigadores de la Fundación para el Rescate del Acervo Documental venezolano (FUNRES) (1983) (Recopilación, selección y notas). *Bolívar: epistolarios Bolívar–José D. Espinar, Gregorio Funes y José Fernández Madrid–Bolívar*. Caracas: Petróleos de Venezuela; Ediciones de la Presidencia de la República.

Rábago Palafox, Gabriela (2002). *Teatro breve del siglo de oro*. Madrid: Alianza editorial.

Restall, Matthew. (2012). “The New Conquest History”. *History Compass* 10: 151-160. Doi:10.1111/j.1478-0542.2011.00822.x Disponible en el siguiente enlace: <https://imagenesyespejismos.files.wordpress.com/2018/09/restall-nueva-historia.pdf>

Restrepo Uribe, Fernando (1989). *Pintura colombiana: José María Domínguez Roche 1788 – 1858*. Santa Fe de Bogotá: Editorial A. Sandri.

Restrepo Uribe, Fernando (1989). *Pintura colombiana: José María Domínguez Roche 1788 – 1858*. Santa Fe de Bogotá: Editorial A. Sandri.

Reyes Posada, Carlos José (2000) (prólogo, compilación y notas). *Teatro colombiano del siglo XIX*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.

_____ (2008). *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

_____ (Compilador) (2000). *Teatro colombiano del siglo XIX*. Prólogo, compilación y notas de Carlos José Reyes Posada. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.

Roche, J. M. (1829). Preocupaciones sobre el gobierno colombiano No. I. Cartagena de Colombia: Imprenta de los Herederos de Calvo.

_____ (1829). Preocupaciones sobre el gobierno colombiano No. II. Cartagena de Colombia: Imprenta de los Herederos de Calvo.

Román Calvo, Norma Elena (2003). *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*. México: Editorial Pax México; Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras: Árbol editorial.

Samper, José María (2009). *Historia de un alma: memorias íntimas y de historia contemporánea*. Escritura autobiográfica y conocimiento histórico Franz D. Hensel Riveros. Bogotá: editorial Universidad del Rosario.

Sánchez López, Luis María (1985). *Diccionario de escritores colombianos*. 3ª edición. Revisada y aumentada. Bogotá: Plaza & Janés editores Colombia.

Santander, G.B. (2010). El Ateneo presenta el monólogo ‘Porlier en su última hora’, de la compañía Silencio Teatro. En: <https://www.eldiariomontanes.es/v/20101008/cultura/teatro/ateneo-presenta-monologo-porlier-20101008.html>

Serguieievna Kurguinian, Maria (2010). *Hacia una teoría dramática*. Veracruz: Instituto veracruzano de la cultura / Instituto de Cultura del Estado de Durango / Paso de grato.

Sinnott, Eduardo (2006). “Introducción”. En: Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Solano Alfonso, Jairo (2014). *José Fernández Madrid: Ilustración, Patriotismo y tragedia*. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar.

Sommer, Doris (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica.

Suárez Radillo, Carlos Miguel (1984). *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano: una historia crítico – antológica*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

_____ (1993). *El teatro romántico hispanoamericano. Una historia crítico-antológica*. Madrid: Instituto de cooperación Iberoamericana. Ediciones de Cultura Hispánica.

Szondi, Peter (1974). “La teoría de los géneros poéticos en Friedrich Schlegel”. En: Eco. *Revista de la Cultura de Occidente*. Bogotá. Vol. 27. N° 1. abril 1974. pp. 561 – 591.

_____ (1992). *Poética y filosofía de la historia I: antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe, la teoría hegeliana de la poesía*. Madrid: Visor.

_____ (2005). *Poética y filosofía de la historia II: antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe, la teoría hegeliana de la poesía*. Madrid: Visor.

_____ (2011). *Teoría del drama moderno (1880 - 1950): tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Editorial Dykinson.

_____ (2011). *Teoría del drama moderno (1880 – 1950). Tentativa sobre lo trágico*. Edición y estudio introductorio de Germán Garrido. Traducción del Alemán de Javier Orduña. Madrid: DYKINSON.

Tanco, Jenaro Santiago (1869). *La Pola: drama histórico en tres actos y cinco cuadros en verso*. Bogotá: Imprenta Echeverría.

Todorov, Tzvetan (1975). *¿Qué es el estructuralismo?: Poética*. Traducción de Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Editorial Losada.

Urcullu, José de M. (1820). *Porlier en su última hora. Monólogo por el capitán D. José de Urcullu*. Valencia: por Muñoz y Compañía. Fondo: fpineda_23_pza14

Valéry, Paul (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

Vargas Tejada, Luis (1851). *Las convulsiones sainete. Su autor un ciudadano granadino*. Bogotá: G. Morales I compañía.

_____ (1894). *Vargas Tejada Fabulas Políticas precedidas de una noticia biográfica y literaria*. 2ª edición. Bogotá: Librería Nueva, calle 12, número 171.

_____ (1989). *La madre de Pausanias / Doraminta*. Bogotá: Arango Editores.

Vera Guerrero, Manuela Elisa (2015). *La estructura del sentimiento y la dramaturgia aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)*. Tesis doctoral de del Programa de doctorado en Historia y teoría del teatro.

Vergara y Vergara, José María (1867). *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Echeverría Hermanos.

Villanueva, Darío (Compilador) (1994). *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistema)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Villegas, Juan (1971). *La interpretación de la obra dramática*. San Francisco / Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Vitulli, Juan M. & Solodkow, David Comp. (2009). *Poéticas de lo criollo: la transformación del concepto en las letras hispanoamericanas (siglo XVI – XIX)*. Buenos Aires: Corregidor.

Martín Vivaldi, Gonzalo (2000). *Curso de redacción. Teoría y práctica de la Composición y del Estilo*. XXXIII edición actualizada por: Arsenio Sánchez Pérez. Madrid: Paraninfo Thomson Learning.

Watson Espener, Maida (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.