

Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la independencia (1790 - 1830)

Alvaro Garzón Martha

El problema. Diversas posiciones al respecto

La inmediatez de la relación obligada en el teatro entre la escena y el público es talvez la razón por la cual el arte dramático expresa con particular intensidad la sociedad en que se mueve, sobre todo en las épocas anteriores al desarrollo de los medios masivos de comunicación. Con esta convicción, el objetivo central de este ensayo es tratar de evaluar las diversas funciones encarnadas en el gusto por lo trágico, durante un período especialmente álgido de la historia nacional: el demarcado por las luchas en pro de la separación de España y, más ampliamente aun, las décadas comprendidas entre 1790 y 1830.

La rica problemática de nuestro paso a la modernidad, en tanto formación del estado nacional colombiano, prácticamente apenas comienza a estudiarse desde su perspectiva cultural. Las investigaciones han abundado en torno a los acontecimientos bélicos, las pugnas políticas, e incluso hay buenos intentos desde las ópticas económicas y sociológicas. Pero poco, casi nada, sobre los vaivenes de la sensibilidad, la distinta disposición del saber acumulado o los cambios de paradigmas en las mentalidades. Es evidente que la ruptura definitiva con la combinación española y la consiguiente decisión de transitar con voluntad propia por las vías de la "civilización occidental", tenían que originar drásticas alteraciones en la conformación espiritual de una nación cuyo proceso de surgimiento y afirmación espiritual de una nación cuyo proceso de surgimiento y afirmación se producía en condiciones inevitablemente sangrientas y desgarradoras. Un parcialísimo y limitado proyecto de contribuir a la necesaria tarea arriba esbozada trata de ser este trabajo.

En el campo particular del Teatro, algunos estudiosos se han desalentado al no encontrar relaciones directas e irrefutables entre los sucesos "ficticios" de la escena y los sucesos reales de la política, durante el período en cuestión. Cada día se tornan más frecuentes afirmaciones de este talante:

El período de las guerras de independencia es, en lo que al teatro atañe, punto menos que tierra yerma. En muchas partes el teatro sencillamente

no existía; las escasas representaciones de obras jamás publicadas no dejaron huella. A veces el interés es más bien anecdótico... Donde había teatro de cierta categoría, el repertorio era casi exclusivamente extranjero... Por otra parte, los mejores poetas neoclásicos apenas se ocupaban del teatro, y en la mayor parte de Hispanoamérica arrastraba el teatro una vida bastante precaria.¹

Difícil tarea encontrar otro párrafo en el que en frases tan apretadas se expresen tal cantidad de desaciertos y falsedades sobre el teatro latinoamericano de los primeros años del siglo XIX. Y, sin embargo, lo más lamentable es que aseveraciones como las transcritas correspondan a prejuicios ampliamente extendidos entre estudiosos nacionales y extranjeros. La aparente aridez cultural de una época no debe constituirse en argumento para negarse a estudiar su vida teatral y artística, particularmente en un período plebético de acontecimientos vitales de todo orden que plantean complejos problemas a todo investigador que esté interesado en algo más allá de la simple enumeración de estrenos o descripción manida de autores y obras. Hay necesidad urgente de superar los lugares comunes al respecto, y las afirmaciones infundadas. Este ensayo, en concreto, defenderá la hipótesis de que la tragedia fue el género que la intuición de nuestros primeros dramaturgos captó como ideal, perfecto, para expresar un estado de sensibilidad específico, y para comunicar, "sintonizar" con un pueblo que se debatía en contradicciones irresolubles en el estrecho marco cultural (económico, político, social, ideológico) permitido por el régimen español.

El arte, así entendido, deja de ser pura manifestación refleja, secundaria, para entrar a ser un componente esencial de la realidad social y política. Los más serios estudiosos del teatro colombiano así lo han comprendido. Estas son palabras de Carlos José Reyes:

La actividad teatral, por la conjunción de factores que implica su elaboración y proyección a la comunidad, ha tenido en nuestro país "momentos" discontinuos, cuya interrelación y análisis para efectos de una reconstrucción histórica parecen revelarnos que el teatro, como arte del instante, parece "huir" del reflejo mecánico de los acontecimientos, y a la vez, rodearlos a través de alusiones y connotaciones que bordean más los hechos de la vida cotidiana, las preocupaciones culturales o las necesidades de imposición ideológica que una "ilustración" de los hechos más protuberantes del momento, como podrían verse en el testimonio de los cronistas, por ejemplo.²

Durante el período de la Independencia pueden encontrarse innumerables relaciones entre la actividad teatral y la lucha política del momento, aunque estas relaciones bordean nuevamente los acontecimientos sin dedicarse a narrarlos, por lo menos en el caso de las piezas más afortunadas de los primeros años de la República.³

Es una muy certera intuición la de operar bajo el supuesto de que la realidad latinoamericana no admite ligeras adopciones de patrones y formas culturales extrañas, por más de

¹ Frank Dauster. *Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX* (México, Ediciones de Andrea, 1973), p. 7.

² Carlos José Reyes. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 17.

que éstas tengan una general aceptación en otras latitudes. Esto es particularmente cierto para la consideración de los años previos a las guerras de independencia, durante los cuales se entrecruzan y mezclan en distintas maneras corrientes ideológicas y estéticas de muy variado carácter y procedencia. Por ello, afirmaciones como las del escritor francés Georges Couton son, en este punto, de una generalidad inaceptable:

Cualquiera que sea el país y cualquiera la época en que se desarrolle la tragedia, un mismo ideal político es el propuesto: un gobierno monárquico.⁴

De ninguna manera es este el caso de América Latina. Aquí, la lucha por la democracia está intrínsecamente asociada, en el terreno teatral, al desarrollo de la tragedia. Hace años lo anotó Octavio Paz:

En general, toda épica representa a una sociedad aristocrática y cerrada; el teatro –por lomenos en sus formas más altas: la comedia política y la tragedia– exige como atmósfera la democracia, esto es, el diálogo: en el teatro la sociedad dialoga consigo misma.⁵

La versión nacional de esta verdad la intuyó hace un siglo el santafereño Isidoro Laverde Amaya:

Las tragedias fueron las llamadas a formar el gusto del público, y en los patéticos asuntos de muchas de ellas debió de engendrarse ese apego a la libertad que desde largos años atrás viene siendo el sello distintivo del carácter bogotano.⁶

Esta relación, que pareció tan clara en un tiempo, se diluyó sensiblemente en los años siguientes. Parece justificada la necesidad de profundizar en su secreta verdad.

Dos problemas de consideración enfrenta cualquier intento de acceder a la historia teatral de un país como el nuestro. En primer lugar, la escasa conservación de los textos dramáticos, por la intuición irrefragable de las gentes de teatro, en el sentido de juzgar su arte por la representación escénica y no por la ejecución literaria de la pieza. El arte dramático está asociado a lo efímero, a lo que se presenta en un momento dado, en determinadas condiciones únicas e irrepetibles. Así vistas las cosas, el libreto es apenas un elemento adicional, no determinante para la realización espectacular: es el intento de inmovilizar lo que es por esencia proteico, cambiante. Por tanto, el papel no reflejaría fielmente el arte escénico y su conservación no sería importante.

En segundo lugar, dada la inexistencia secular de una crítica especializada, en la mayoría de los casos es extremadamente difícil saber la recepción de tales obras, ante auditorios siempre cambiantes. La lírica y la narrativa salen terminadas de las manos de su autor, se independizan y adquieren vida propia. No pasa así con el teatro, arte en el cual es frecuente la alteración de un escrito original según la actitud de los ocasionales espectadores. En otras

⁴ Georges Couton. *Corneille y la tragedia política*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 122.

⁵ Octavio Paz. *El Arco y la Lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 192.

⁶ Isidoro Laverde Amaya. *Ojeada histórico-crítica sobre los orígenes de la literatura colombiana*, Banco de la República, Bogotá, 1963, p. 109.

palabras, quiero decir que aunque conservemos textos dramatúrgicos, no es posible asegurar que ellos correspondan en su totalidad a lo verdaderamente representado. Sin embargo, por grantes y aparentemente insolubles que sean las dificultades en cuestión, u otras distintas, ellas no deben disuadirnos de emprender un esfuerzo investigativo necesario. Aunque las afirmaciones centrales que haga en adelante tienen un inevitable carácter hipotético, he tratado al menos de que no sean ni parezcan arbitrarias, en tanto documentos más fidedignos puedan brindar convicciones revestidas de mayor solidez probatoria.

Surgimiento de un teatro nacional: aparición de la tragedia

Durante los siglos XVII y XVIII hay profusas –aunque escuetas– referencias a representaciones teatrales efectuadas con evidentes (por alegóricos) propósitos político-religiosos: moralidades, misterios y autos sacramentales se efectúan en conmemoración de fiestas religiosas, pero también por la llegada de personajes de relieve (civiles y eclesiásticos), la coronación de los monarcas españoles, o el nacimiento de sus herederos. Progresivamente aumentan las obras de índole profana (loas, sainetes, comedidas, entremeses y zarzuelas), a cargo de compañías teatrales de frágil consistencia y corta duración, porque no hay aun un público ganado por el arte, ni aun siquiera espacios específicamente consagrados al hecho escénico: la plaza pública, iglesias, colegios, casas particulares, son los sitios variables de representaciones igualmente ocasionales.

Los últimos años del siglo XVIII implican cambios sutiles pero por completo determinantes en la formación de una distinta y revolucionaria sensibilidad, que marcará el carácter de nuestra producción dramatúrgica por más de treinta años: el apareamiento de la concepción trágica de la vida. Los puntos nodales en la evolución de este proceso son nebulosos, pero incontrovertibles.

La cuantificación del auge del teatro en el período considerado puede abordarse desde distintas perspectivas. Un aspecto a tener en cuenta, es el número de obras de autores extranjeros que se adaptan y/o representan. Los preferidos entre estos son Martínez de la Rosa, Gorostiza, Lope, Calderón, Ramón de la Cruz, los Moratín. Las traducciones, particularmente del francés, son igualmente significativas: corresponden a obras de Racine, Voltaire, Chateaubriand. Barrocos, neoclásicos y los primeros románticos se alternan en rápida sucesión en una época agitada que busca supropio perfil estético, y dejan huella importante en las aproximadamente veinte tragedias nacionales que se conocen durante el período estudiado.

De otro lado, los periódicos, revistas y memorias del momento exaltan la extraordinaria popularidad que alcanzaron muchos actores y actrices, por razones diversas. Entre ellos, españoles y criollos, se cita con frecuencia a Nicolasa Villar, Catalina Arias, Josefa Chabur, Damiana Zabala, Rosario Afanador, Isabel Pérez, Antonio y Esteban Rodríguez, Vicente Ruiz, Esteban y Francisco Bolívar, Miguel Rigueros, José Manuel Barón, Mariano Pabón, Chepito Sarmiento. Pero el reconocimiento verdaderamente unánime recayó en dos actrices, destacadas por su virtuosismo. Una de ellas, la esposa de José María Lozano González, segundo Marqués de San Jorge, llamada Rafaela Isazi, nativa de Jerez de la Frontera, y con tal motivo apodada “la Jerezana”. La otra, la esposa de don Eleuterio Cebollino, teniente coronel e ingeniero español, llamada María de los Remedios Aguilar, conocida como “la Cebollino”. Las dos eran recordadas con nostalgia por los viejos santafereños todavía muchos años después de los días de su esplendor, sucedido éste a comienzos del siglo XIX.

Desde otra óptica, no obstante, la destinación de una parte del espacio urbano para el levantamiento de un edificio cuyo fin prioritario es la representación escénica, constituye uno de los cambios decisivos en la secularización y modernización del teatro. Al optar por esta vía, se libera al arte dramático de su dependencia de fiestas religiosas o políticas, se orienta su ejecución en el sentido del virtuosismo, ya sea del actor, del director o del autor, introduciendo así los valores modernos del subjetivismo y la individualización, posibilitando la conformación de compañías teatrales y, por ende, privilegiando las relaciones monetarias, mercantiles, entre los involucrados en el hecho teatral. Se producen, entonces, estímulos para las imprentas, para la difusión de ideas, actitudes y sentimientos novedosos y, por tanto, para el surgimiento de dramaturgias nacionales.

No es, en consecuencia, casualidad alguna que los años que anteceden a los movimientos de independencia en América Latina se caractericen, entre otras cosas, por la súbita irrupción de locales y edificios destinados al teatro. Los grupos y clases sociales que dirigirán tales guerras, son ya urbanos y están vinculados a nuevas actividades económicas (y no rurales, indígenas o campesinas, como los comuneros, etc.), y participan en la formación de la naciente cultura. Por ello, las pugnas que se libran en torno al rol social del teatro, en esta época, son otros aspectos del enfrentamiento ideológico que antecedió a la liberación de España. José Juan Arrom, refiriéndose "la generación de 1774", considera así este fenómeno:

En lo cultural, al período de predominio de esta generación bien pudiera llamársele la era de los coliseos. La aparición de estos coliseos fue, otra vez, como una especie de oleada que en determinado momento histórico se extiende por todo nuestro ámbito cultural. Así, en 1776 se inaugura el de La Habana, en 1783 el de Buenos Aires, en 1784 el de Caracas, en 1793 el de Montevideo y el de Bogotá, en 1794 el de Guatemala, en 1796 el de La Paz y en 1802 el de Santiago de Chile. Y en todas partes la construcción de los coliseos provoca inflamadas polémicas: en contra de ellos, declarando el teatro instrumento de perdición, se congrega lo más cerril de los elementos que se batían en retirada en éste y en los demás campos del pensamiento; en defensa de ellos, por estimarlos de positivo beneficio para la sociedad, los gobernantes ilustrados y las clases más progresistas.⁷

Los cambios en la conformación urbana implican cambios en las formas de pensamiento, y viceversa. Esta convicción llevó a José Luis Romero a relacionar, en su magnífica obra *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, la construcción de los coliseos con la generalización de conductas y actitudes favorables a la difusión de la democracia:

...las noticias corrían, circulaban por los cafés que habían comenzado a establecerse en varias ciudades y allí se confundían paroquianos de clases diversas y se confrontaban las opiniones. Y en los teatros y coliseos que empezaban a abrirse, como en los paseos públicos, la sociedad abigarrada tenía ocasión de alternar con las clases altas, luciendo cada uno las ropas con que quería testimoniar su posición social, o acaso la que aspiraba a tener.⁸

⁷ Juan José Arrom. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, p. 115.

⁸ José Luis Romero. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Ed. Siglo XXI, México, 1984, pp. 140-141.

Por supuesto, las consideraciones para el levantamiento de los teatros, no escapan a los supuestos estéticos vigentes. Esto quiere decir que los criterios neoclásicos se expresan con claridad en la argumentación racionalista y pragmática y en la tendencia pedagógica que a aquellos se atribuye. En el caso de la Nueva Granada, sus impulsores, José Tomás Ramírez y José Dionisio del Villar, suplican al Virrey Ezpeleta aludiendo a fines de verdad, utilidad y bien público:

año de mil setecientos noventa y uno...Excmo. Sr...don José Tomás Ramírez y don José Dionisio del Villar, vecinos de esta capital, ante V.E. con la mayor veneración y respeto comparecemos y decimos: que deseando establecer en esta ciudad una diversión pública de que tanto carecen sus habitantes, y que al mismo tiempo que sea útil y honesta redunde en utilidad de ella, sirviendo al público de escuela e instrucción, en que sea capaz su público de adquirir nobles y útiles ideas, y conociendo que los teatros siempre son propios a este intento, hemos determinado establecer uno a nuestra costa en esta otra ciudad...pedimos se nos conceda la gracia para ello, como lo suplicamos bajo las siguientes capitulaciones:...

Así las cosas, entonces, puede decirse que 1792 es un año capital en la historia teatral colombiana, por cuanto es el año en el cual se construye en Bogotá el Coliseo Ramírez, de honda y vasta influencia en nuestra vida cultural. Como queda dicho, el Coliseo consagra un espacio específico a la actividad escénica, permite consolidar y evaluar el carácter del público, hace muchos más factibles las compañías dramáticas, estimula la creatividad de los autores locales y, con ello, el inicio de un teatro nacional. Esta última labor no iba a ser nada fácil, por supuesto:

Para cerrar estas notas sobre el movimiento teatral en el Nuevo Reino de Granada, creemos que se debe destacar lo que ya apuntó Ortega Ricaurte respecto del incremento que tuvieron en Santa Fé las representaciones teatrales en los últimos años del siglo XVIII, hasta el punto de hacerse notoria la necesidad de esta clase de espectáculos para el público; la preocupación de la sociedad distinguida de entonces por implantar el teatro clásico con obras de Lope de Vega, Calderón y los sainetes de don Ramón de La Cruz, de que fueron principales promotores doña Andrea de Manrique y el inglés Mr. Charles Burman y la formación del actor profesional, aureolado por el favor del público, que principió con la fama que alcanzaron las actrices conocidas con los alias de “la Cebollino” y “la Jerezana” por la gracia de que estaban dotadas y su vocación definida por las tablas.⁹

La “sociedad distinguida” y el gobierno colonial entendían a la perfección la importancia de manipular ideológicamente una manifestación cultural de tan esencial carácter colectivo como el teatro. El feroz aplastamiento de la insurrección comunera no permitía mantener ilusiones sobre actitudes tolerantes por parte del régimen español. La inconformidad pública, aunque oculta, se percibía en el ambiente. Conveniente creyeron las autoridades cimentar el poder político con un adecuado manejo de la diversión del pueblo.

No es de extrañar, entonces, que cuando don José Tomás Ramírez y don José Dionisio del

⁹ Sergio Elías Ortiz. *Boletín de Historia y Antiquedades* LVII, p. 421.

Villar solicitaron, el 25 de Mayo de 1792, al señor fiscal de la corte que les concediera permiso para construir un teatro en Bogotá, el mencionado funcionario respondiera en términos por completo favorables, en un dictamen que contiene, entre otros, los siguientes considerandos:

...Que las representaciones en teatro de comedias que no sean torpes es reputada por una diversión honesta y recreación del espíritu, que lejos de corromper las buenas costumbres, conduce a desterrar los vicios y desórdenes nocivos a la sociedad, especialmente el juego inmoderado y la murmuración ofensiva al prójimo y aún al gobierno, y por eso en muchas partes se ha mirado como máxima política dar al público esta honesta diversión, para distraerle de perniciosos desórdenes...¹⁰

Sin embargo, a pesar del predominio durante los primeros años del Coliseo Ramírez de un teatro banal, ligero, de diversión, la actividad escénica se mantuvo. Es atrevido asegurar que su no desaparición se debió a la fuerza de cohesión y congregación de la naciente tragedia. La prueba documental no es suficiente. No obstante, algunos testimonios de valor se conservan. Isidoro Laverde Amaya publicó por entregas, entre 1890 y 1894, en la *Revista Literaria* de Bogotá, su importante historia de la literatura colombiana. En una de sus páginas conceptúa sobre el teatro granadino de los comienzos del siglo XIX:

...el teatro se mantuvo a despecho de todo, porque era una especie de templo profano, en donde resonaban en las tragedias acentos de amor a la libertad que la multitud oía con delectación sublime, encarnando en esas imágenes que herían su fantasía, sus más fieles aspiraciones sociales y políticas.

Ese entusiasmo, que para muchos tenía que ser irreflexivo, produjo desbordes de carácter político...¹¹

También el teatro fue visto con sospecha, al punto de que toda legislación restrictiva que las autoridades ibéricas proclamaban luego de cualquier movimiento social o político en la época aquí considerada, introducía nuevas limitaciones a su práctica. La recopilación de dicha legislación es un trabajo aún por realizar, pero las siguientes muestras son altamente significativas:

La sentencia que condenó a Tupac Amaru y que expidió Areche en el Cuzco del 15 de mayo de 1781, decía en una de sus resoluciones: "También celarán los mismos corregidores que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias, comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios, de sus hechos antiguos; y de haberlo ejecutado, darán cuenta a la Secretaría de los Gobiernos" (Manuel de Odriozola. *Documentos Históricos del Perú*, T. I. Lima, 1863, p. 159).

En las Ordenanzas expedidas el 22 de diciembre de 1786 por el virrey Teodoro de Croix, para el funcionamiento del coliseo de comedias de Lima, la número 23 prohibía la representación de obras "en que se hallen

¹⁰ Citado en Isidoro Laverde Amaya, *op. cit.*, p. 128.

¹¹ *Ibid.*, p. 106.

esparcidos especies o conceptos opuestos a la sanidad de las costumbres, a los respetables principios de una bien acordada política. o a las miras y sistema de la Nación", y de otras de carácter religioso como vidas de santos y autos sacramentales y de "las que rueden sobre degollaciones y destronizaciones de Reyes, Conquistas, especialmente las de partes de los Dominios de América u otras semejantes, por las poderosas y atendibles razones, que constituyen en la clase de irregular, pernicioso, irreverente, sacrilego e inoportuna su representación en el Teatro". Comentando estas ordenanzas, en carta dirigida al Marqués de Sonora, de Croix decía: "...a la verdad, cualquiera representación de cosa concerniente a la América, es de gravísimo perjuicio y puede producir funesto resultado". (Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, 676, según dato consignado por Guillermo Lohmann Villena en su obra *El arte dramático en Lima...* p. 493).¹²

En septiembre de 1814, Fernando VII expidió en Madrid una real resolución restrictiva de la libertad de imprenta "para todos mis dominios de España y de las Indias". En uno de sus apartes, la resolución dispone:

Quiero igualmente que se observe lo mismo ("poner freno a las doctrinas revolucionarias, a las calumnias e insultos contra el Gobierno") respecto de las composiciones dramáticas, y que no se permita representación ninguna, ni aun las impresas y representadas desde el establecimiento de la libertad absoluta, sin que preceda el más cuidadoso examen y el correspondiente permiso, previniéndose además de esto a los actores y actrices se abstengan de añadir sentencias o versos, para cortar así el abuso que puede haberse introducido con la funesta idea de propagar máximas de trastorno, de irreligión y de libertinaje.¹³

Aún los géneros teatrales, impulsados con entusiasmo a mediados del siglo XVIII, en las épocas del optimismo liberal, por los propios teóricos de la Península, eran ahora, en los albores del siglo XIX, objeto de persecución y discriminaciones. Pretendía regularse el gusto estético a partir de necesidades políticas.¹⁴ La actividad cultural, por tanto, difícilmente podía, en estas circunstancias, no ser política. Luego no extraña que los círculos literarios se desdoblén continuamente en grupos nacionalistas y patrióticos; la práctica del arte y de la ciencia se dará, con notabilísima frecuencia, por aquellos mismos que se destacarán en las guerras de liberación. Esto parecía ser parte de un destino aciago, como en tonos líricos y patéticos los expresara José María Vergara y Vergara:

la forma principal de trabajos que principió a desarrollarse y comunicarse el espíritu en Nueva Granada, fue la de círculos literarios. Los que subsistieron en Santa Fé, desde 1790 hasta 1810, forman la historia de nuestras letras en su más gloriosa época, y es tiempo ya de empezar a exami-

¹² Guillermo Ugarte Chamorro, *El teatro en la independencia* (piezas teatrales). Colección Documental de la Independencia del Perú, 2 volúmenes, Lima (Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974), pp. 12-13.

¹³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴ El poeta y prócer José Joaquín Olmedo fue acusado ante el tribunal de la Inquisición por haber leído la tragedia *Zaira* de Voltaire. Ricardo Palma, *Tradiciones Peruanas Completas* (Madrid, Aguilar S.A. de Ediciones, 1952), o. 1257. Citado por Ugarte Chamorro, *op. cit.*, p. LX.

narlos, haciendo desfilar ante nuestros ojos las distinguidas figuras que los componían. Todos esos hombres maravillosamente dotados para la paz y las letras, todos, por una amarga ironía del destino, desfilarán no coronados de laurel y vestidos de blanco, sino como fantasmas arrasando sangrientos sudarios y mostrando las anchas heridas que hicieron en sus pechos las balas homicidas, o pidiendo a gritos el suelo de la patria para morir en ella. Toda la savia de las generaciones anteriores, desde 1538, se había juntado para producir esos hombres, que habían nacido para ser las delicias de su patria, y fueron carne para el verdugo.¹⁵

En estas condiciones, no parece aventurado afirmar que la tragedia, en la primera fase de su desarrollo, manifestaba, con singular intensidad, la total ruptura del hombre americano con un mundo contradictorio, a la vez propio y ajeno, en el cual no tenía cabida porque una poderosa fuerza, considerada antinatural a los ojos de la razón, lo excluía.

Diversidad de las obras trágicas neogranadinas

Las tragedias que nos interesan son susceptibles de agruparse en tres distintos períodos, con características bien definidas cada uno de ellos. El primero abarca las obras escritas entre 1800 y 1824; o sea, las correspondientes a José María Salazar, José Miguel Montalvo y José Fernández Madrid. Ellas expresan la negación del americano a integrarse al opresivo mundo colonial español. Aunque hay necesariamente matices diversos de calidad estética y radicalidad política, todas ellas manifiestan deseos colectivos, son "populares."¹⁶

El paradigma de la acción dramática de estas obras es el de "el sufrimiento y la capacidad de soportarlo". En ellas es patente el sufrimiento de los personajes. Con frecuencia ese dolor no es comunicable al exterior. Se sufre internamente, en forma solitaria. Los orígenes y la justeza del padecimiento talvez no sean claros: lo notorio es la lucha del personaje consigo mismo, su capacidad para enfrentar la amargura y aún el suplicio físico. El mal ronda el mundo, sin encontrar aun un culpable específico.

Un segundo grupo es el conformado por algunas de las obras escritas por Luis Vargas Tejada. Fueron elaboradas y algunas representadas entre 1825 y 1828; o sea, con posterioridad a la victoria en las guerras de independencia. Aparecen como resultado en contra del supuesto o real absolutismo de Bolívar. Mas que un interés masivo, manifiestan el destino de ciertos hombres, obligados por la fuerza incomprensible de la historia a enfrentarse a muerte al caudillo que los condujo a la conquista de la libertad. Aquí, el paradigma de la acción dramática es el de "destrucción-reparación". Uno de los personajes ha incurrido en un exceso que pone en peligro o destruye un orden dado, motivo por el cual la única reparación posible es la muerte del mismo. Este, por supuesto, resulta ser un "alterego" del Libertador. Así, el mal se personifica en un individuo concreto.

¹⁵ José María Vergara y Vergara. *Historia de la literatura en Nueva Granada*, 2 tomos, Editorial ABC, Bogotá, 1958, p. 84.

¹⁶ Las tragedias más conocidas de la época son: *La Pola* de José María Domínguez Roche; *Atala y Guatimoc* de José Fernández Madrid; *El Zagal de Bogotá* de José Miguel Montalvo; *Sulma* de José Joaquín Ortiz; *Córdoba* y *La virgen del sol* o *La sacerdotisa peruana* de Juan Francisco Ortiz; Ricaurte, *El sacrificio* de Idomeneo y *El soliloquio de Eneas* de José María Salazar; y *Doraminta*, *La madre de Pausanias*, *Monólogo de Catón en Utica*, *Saquesazipa* y *Sugamuxi* de Luis Vargas Tejada.

Finalmente, están las tragedias de José Joaquín Ortiz, Juan Francisco Ortiz y algunas de Vargas Tejada. Se escriben entre 1829 y 1832. Son las postreras formas de la tragedia, que responden al modelo de acción dramática denominado "del sacrificio y la expiación". Es bien posible que no se representen, o, en el mejor de los casos, se haga en recintos pequeños y para amigos del autor. El mismo tipo de conflicto que vive el protagonista ya no tiene viso alguno de trascendencia: con frecuencia vive en una caverna, en el bosque, porque ya no entiende a su sociedad, ni quiere ser parte de ella. El mal ya no está solamente en el mundo, sin embargo. Tampoco, sólo en otro ser: también está en el yo, en el sujeto poetizado. El marginamiento individual del personaje trágico se convierte así en la expresión poética que marca el fin del Neoclasicismo y el comienzo del Romanticismo.

Presentadas así las cosas, no sería posible aceptar la esquemática afirmación de Juan José Arrom:

Al igual que la poesía, el teatro de esa época fue cultivado a dos niveles de expresión. Uno, de mucho alarde, de inspiración libresca, que desemboca en la tragedia neoclásica a la manera de Alfieri y de Voltaire. Y otro, de intención modesta, basado en la observación directa de nuestra sociedad, que desemboca en el sainete y comedias de costumbres a la manera de Ramón de la Cruz y Moratín. A veces un mismo autor cultivó ambas formas.¹⁷

Aunque la contraposición entre tragedia neoclásica (académica y elitista) y comedias y sainetes (folclóricas y populares) puede ser real, no por ello es suficiente. Es decir, hay un componente político inevitable, que se expresa en distintas sensibilidades, distintos gustos artísticos. No es gratuito que, en el tiempo de las represalias, hacia 1814, el militar español Pablo Morillo –quien ordenó, entre muchos otros, el ajusticiamiento de varios actores teatrales– impusiera, mientras pudo, nuevos patrones estéticos:

A la hora de la reconquista triunfante, Morillo y los pacificadores se dedicaron también a divertirse en el Coliseo Ramírez, pero, naturalmente, con géneros totalmente diferentes de las tragedias criollas que exaltaban la libertad.¹⁸

La actitud trágica como *gestus* durante la independencia

Hasta ahora, hemos abordado la relación historia-teatro en una sola vía, que es la más común, siempre que se trata de buscar influencias entre comportamiento social y formas artísticas: la que considera que los productos ideológicos y culturales están determinados por el carácter e intensidad de los conflictos de clase o de comunidad que marcan a una sociedad determinada. En este punto del estudio, parece mucho más seductora, aunque menos explorada (o quizá por ello mismo) la vía contraria: el belicismo de los grupos humanos adopta las formas y valores desarrollados en la esfera del arte y la cultura: la historia pasa a ser condicionada por los productos del Pensamiento. O, más preciso aún, la "episteme trágica" se manifiesta con igual claridad en la naciente dramaturgia y en la conciencia de la propia nacionalidad.

17 Juan José Arrom, *op.cit.*, p. 139.

18 Fernando González Cajiao. *Historia del Teatro en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 77.

Las pruebas de esta afirmación estarían en los clásicos documentos de la Independencia, que requerirían ser examinados a esta nueva luz. De pronto, la generación de granadinos que protagonizó la secesión, descubre el valor político de los seculares elementos definitivos de la Tragedia. Soporte importante para defender esta hipótesis lo constituye un artículo de Germán Colmenares aparecido en abril de 1986 y titulado "La historia de la revolución por José Manuel Restrepo: una prisión historiográfica".¹⁹ Es un análisis pionero en el campo de la historia y la sociología de las mentalidades, de la obra cumbre de don José Manuel Restrepo, *Historia de la revolución de la Nueva Granada*, publicada en París en 1827, con una segunda edición de 1858, también francesa, actualizada hasta 1832 y llamada *Historia de la revolución de la República de Colombia*. Colmenares subraya, muy justamente, el valor de la obra no sólo desde el punto de vista documental, sino también en la captación de la atmósfera y de la visión de mundo vigente y que Restrepo podía transcribir porque las había vivido personalmente:

El señor Restrepo fue un testigo excepcional de los hechos que narra su historia. No solo había llevado un diario minucioso de los acontecimientos de los que fue actor o testigo muy cercano desde 1816, sino que, como ministro del Interior durante todo el período de la Gran Colombia, por sus manos pasaron los documentos más relevantes a la vida del Estado. *El Diario* recoge no sólo sus personales reacciones, sino un "clima de opinión" de los círculos más elevados del gobierno ante hechos y personajes contemporáneos. En los dos decenios siguientes tuvo ocasión de corregir muchas de estas impresiones inmediatas compulsando documentos a los que tuvo un acceso privilegiado. Pero aún así *El Diario* constituía una de sus fuentes primordiales. En él iban quedando consignados juicios sobre acontecimientos y personajes y el ritmo y el relieve de los hechos a medida que iban ocurriendo...

Entre el historiador y los actores de su historia existía una complicidad, y aquel nos entrega con mucha aproximación la visión que los actores tenían de sus propios gestos o el valor que atribuían a sus pensamientos o a sus palabras. Cuando esto no ocurre, se debe a un fracaso en las intenciones del actor. A través de la obra de Restrepo los padres de la patria parecen haber construido su propio mito.²⁰

Es una gratísima sorpresa comprobar que Colmenares reafirma la certeza de que los prohombres de este período estuvieron dominados por conceptos y actitudes teatrales. Esto de ninguna manera debe verse como un error necesario de ser juzgado, sino más bien como una prueba adicional de los paradigmas que enmarcaban los pensamientos y las acciones de los grupos sociales, y que constituyen explicación indispensable para la historia y la cultura de la época:

La construcción de don José Manuel Restrepo posee una estructura característica. Ella está basada en órdenes superpuestos de tensiones inter-

¹⁹ Es el primer ensayo de una colección de textos de diversos autores, aparecido bajo el nombre de *La Independencia. Ensayos de la historia social*, publicado por Colcultura en abril de 1986. Con posterioridad, en septiembre de 1987, Colmenares refundió ese artículo en un proyecto más ambicioso que tituló *Las convenciones contra la cultura*, editado por Tercer Mundo en Bogotá. Sobre el tema que nos interesa, en este último libro hizo algunas modificaciones importantes que señalaremos más adelante.

²⁰ Germán Colmenares en *La Independencia...*, pp. 9-11.

nas. Podríamos hablar de hipótesis informúladas. Sólo que, a diferencia de las hipótesis, la función de estas tensiones es en gran parte retórica. Están destinadas a proveer de un clima dramático al relato, no de proporcionar un esquema interpretativo coherente. Son más un comentario –casi siempre moral– que un modelo.

La más aparente, que recorre toda la obra de una manera sistemática, es la tensión entre el imperio de la ley, el afianzamiento de instituciones permanentes y las pasiones individuales. Aquí hay una tensión obvia entre la permanencia y lo errático y circunstancial. El gran tema que subyace en esta contraposición es el problema de la formación del estado o de cómo mantener incólume, mediante un cuerpo permanente de leyes, la integridad de una nación.²¹

Los historiadores de comienzos del siglo XIX descubrieron el rol social del héroe. Ellos formularon tipos ideales de personajes, que después hicieron coincidir con individuos concretos; encuadraban así, en formas específicas de representación, los hechos conocidos que adquirirían nuevas dimensiones. Las categorías teatrales dejan de ser, entonces, puras formas secundarias para convertirse en filtros de acceso a la sistematización y a la comprensión de lo histórico:

Los historiadores de las nuevas naciones hispanoamericanas del siglo XIX adoptaron las convenciones narrativas usuales en Europa en el oficio historiográfico. Dichas convenciones servían para construir un *epos* patriótico en torno a actores que desarrollaban una acción casi siempre ejemplar. El atribuir la acción a un actor permitía también consignar las peripecias de un relato como acción dramática, es decir, urdir una trama que podía ajustarse más o menos a los géneros literarios básicos de la tragedia o la comedia. El héroe conciliaba su propio destino con el destino del ser colectivo (comedia) o, de lo contrario, entraba en contradicción con su propia sociedad (tragedia), según la caracterización de Northrop Frye. El perfil de los héroes de cada nación presentaba variaciones al incorporar experiencias políticas diversas o al ser visto desde una perspectiva generacional.²²

Ese héroe que nace como medida y concepción de lo histórico, no podía entenderse de otra forma que bajo los patrones del clasicismo. Tal como sucedió en el terreno de la dramaturgia, así pasó en el campo de la historiografía: el clasicismo es un tipo de luminosidad específica que, en sus claros y en sus oscuros, determina la forma de aparecer y ser percibidos todos los productos del arte y de la razón. Por ser un sustrato espiritual compartido por toda la sociedad, no requiere explicitación en sus fundamentos; algunos pocos signos permiten el reconocimiento colectivo:

Pese a que el tema central de la *Historia de la revolución* sigue siendo el problema del estado y la nación, el historiador se ve arrastrado a registrar, mal de su grado, las anomalías que tan frecuentemente minaban la permanencia de las leyes. Acaso la palabra más reitrada en toda la

²¹ *Ibid.*, pp. 11-12.

²² Germán Colmenares, *Las convenciones...*, p. 137.

Historia de la revolución sea la palabra *pasiones*: “bajas pasiones”, “fuertes pasiones”, “innobles pasiones”, “pasiones rencorosas”, “torrente de pasiones”, “funesta obra de sus pasiones y desaciertos”, “las pasiones que agitan a la multitud cuando han sacudido el yugo de las autoridades”, amén de la designación de pasiones particulares: “odio”, “envidia”, “negra ingratitud”, etc. El catálogo de adjetivos y explicaciones fundadas en la naturaleza moral de las pasiones es inagotable. Las pasiones como recurso narrativo moldeaban la conducta de los actores históricos en patrones teatrales y animaban la trama misma de la historia. Todavía en José Manuel Restrepo, y podría decirse otro tanto del venezolano Barralt, el actor de la historia era el hombre esencial de la época clásica. La esencia humana, inalterable, se revelaba sólo en actos objetivos cuyos resortes secretos eran impenetrables. Restrepo no se detenía en el análisis del espesor de los sentimientos y de las emociones, sino que los designaba convencionalmente como pasiones. Las pasiones eran fácilmente reconocibles, pues para ellas había modelos familiares y bien establecidos en los autores de la antigüedad clásica. Bastaba entonces calificarlas moralmente para encontrar su adecuación en un episodio determinado.²³

Lo verdaderamente definitivo para nuestro propio interés, sin embargo, no es que Colmenares descubra que los modelos de comprensión y redacción de la historia en el período de la Independencia sean tomados del teatro; tampoco lo es que subraye la vigencia del clasicismo en el mismo período, en la materia de sus investigaciones; el argumento realmente novedoso y que se constituye en soporte último de nuestras propias hipótesis es que descubra en las explicaciones históricas y políticas de José Manuel Restrepo los mismos elementos de la tragedia. La concepción trágica, como conclusión, no está sólo en la base de la naciente dramaturgia nacional. Por el contrario, ella se extiende a todo el ámbito de las realizaciones colombianas de la época:

La libertad daba rienda a las pasiones. Pero una ética aristocrática exigía que quienes detentaban el poder contuvieran las suyas, pues de lo contrario se desencadenaba la tragedia. El punto culminante de su historia sobre la Gran Colombia lo constituyen los sucesos de abril de 1826 en Venezuela, los cuales iniciaron la disolución de la creación política del Libertador. En el relato, pese a la desaprobación moral implícita, Restrepo quería hacer justicia a una dimensión trágica de los personajes, en observaciones como ésta:

“Mas el corazón de Páez no se hallaba en el estado de calma que parecía indicaban sus comunicaciones al Gobierno Nacional”. Y, como en una obra de teatro, en el párrafo siguiente asoman “consejeros pérfidos (que) se aprovecharon de aquella rabia y enojo.”

El drama anterior de Páez culmina así:

“El general Páez, no escuchando más que la voz de su profundo resentimiento y de sus impetuosas pasiones, marchitó los laureles de su gloria, y se presentó al mundo que lo observaba, como un faccioso.”

²³ *Ibid*, pp. 182-183.

El historiador comunicaba a unos espectadores hipotéticos un proceso interior de rabia, impotencia y despecho que, como en el caso de los héroes de una tragedia, proyectaba una situación objetiva teñida de fatalidad y que iba a envolver a toda una nación...

En el origen de las facciones que seguían a Bolívar o a Santander encontramos una explicación psicológica semejante. El historiador nos ha preparado con el relato de incidentes aislados que presagiaban la discordia...

...La pérdida de la continencia en un personaje de primer plano, en el que todos tenían puestos los ojos, debía atraer males, como la *hybris* de los héroes en el teatro clásico. La tensión ostensible entre la intangibilidad de la ley y las pasiones individuales se prolongaba en las pasiones colectivas. La personificación de la pasión en el ser colectivo debía ser más directa, sin los matices atormentadores del alma individual. La colectividad no era un protagonista central y su aparición en el escenario se producía sólo en virtud del desencadenamiento de las pasiones, cuando la multitud había "sacudido el yugo de las autoridades."²⁴

El modelo de lo trágico, entonces, además de un género dramático, es una actitud ante la vida y un procedimiento de codificación y comprensión de la realidad que se generaliza durante el período de las guerras de independencia. Las esferas del sentimiento y la razón encuentran, así, una misma fuente de expresión que las armoniza y les permite modelar unas formas de manifestarse susceptibles de ser reconocidas por una sociedad que las ha internalizado profundamente.

²⁴ *Ibid*, pp. 183-186.

Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la Independencia (1790-1830)

Resumen

El período de las guerras de independencia colombiana con relación a España estuvo acompañado, en la esfera artística-teatral por un auge inusitado de la tragedia. Este hecho, en apariencia extraño, es indicativo de las profundas contradicciones en que se debatieron los líderes criollos: la "Madre Patria" se revelaba cruel y sanguinaria y los americanos no podían eludir un destino que les exigía el enfrentamiento y la ruptura. Por tanto, el gusto por lo trágico es la expresión al exterior de un sentimiento y una actitud que esta generación fue la primera en descubrir, entre nosotros; significó también la com-

prensión de que el verdadero héroe, el héroe clásico, tiene siempre una dimensión trágica. Todos los papeles de la época, no sólo los dramaturgicos, sino igualmente los políticos e históricos, están signados por la fatalidad: desde el "Memorial de Agravios" de Camilo Torres hasta el "Testamento" de Simón Bolívar. El sentimiento trágico de la vida se convierte, entonces, en un paradigma indispensable para todo ensayo de sociología de la cultura que busque ahondar en la comprensión de las primeras tres décadas de nuestro siglo diecinueve.

On the Meaning of the Tragic Attitude in the Independence Theater (1790-1830)

Abstract

The Colombian period of wars of Independence from Spain went hand in hand with an unusual growth of tragedy in the artistic and theatrical sphere. This fact, apparently odd, is indicative of the profound contradictions faced by native leaders: the "Motherland" proved to be cruel and vicious and the American's could not avoid a destiny demanding confrontation and secession. The taste for the tragic was therefore the outward expression of a sentiment and of an attitude first discovered by that generation; it

also meant understanding that the true hero, the classical hero, has always a tragic dimension. Every role of that time [—the dramaturgical, just as well as the political and historical]— was marked by fatality: from the "Memorial de Agravios" by Camilo Torres to the "Testamento" by Simón Bolívar. The tragic sentiment of life becomes, then, an indispensable paradigm for every attempt of the sociology of culture to deepen the understanding of the first three decades of our nineteenth century.

ICFES

INSTITUTO COLOMBIANO PARA EL FOMENTO DE LA EDUCACION SUPERIOR

SISTEMA DE INFORMACION Y DOCUMENTACION

PARA LA EDUCACION SUPERIOR



¿Qué es el SIDES?

Es el sistema que el ICFES ha desarrollado para la comunidad académica y científica del país, responsable por el fomento, acceso y disponibilidad de la información. Está organizado en una red de servicios a través de una estructura sistémica de Nodos en el cual participan todas las Bibliotecas de Instituciones de Educación Superior.

Servicios que ofrece:

1. - Búsqueda de información
2. - Ubicación de la información
3. - Consulta de más de 1800 colecciones de revistas en ciencias de la salud, agropecuarias, básicas e ingenierías.
4. - Acceso a 130 bases de datos internacionales en todos los campos del conocimiento.
5. - Reproducción de documentos
6. - Fotocopias de tablas de contenido
7. - Capacitación de usuarios
8. - Software para el manejo de información bibliográfica

Todos estos servicios pueden solicitarlos de lunes a viernes en jornada continua, de 9 a.m. a 5 p.m. a la siguiente dirección:

SIDES - NODO CENTRAL

Avenida 40 No. 16-32 Tels.: 2877097
2877271
2877272
2877071

Bogotá - Colombia



EL FONDO PARA LA PROTECCION DEL MEDIO AMBIENTE
FEN COLOMBIA

Informa a la comunidad universitaria que ya estan a la venta en las librerías del país sus últimas publicaciones:

- **LA SELVA HUMANIZADA** - Ecología Alternativa en el Trópico Humedo Colombiano, compilado por Francois Correa.
- **MALPELO LA ROCA VIVIENTE**, del Profesor Henry Von Prahel.
- **VILLA DE LEYVA** - Ensayo de Interpretación Social de una Catástrofe, de Joaquín Molano Barrero.