

'Infausto teatro de sombras': la persistencia del trauma de la conquista en los dramas de Fernando de Orbea, Manuel Castell y Fernando González Cajiao

Luis Fernando Restrepo*
Universidad de Arkansas

Recibido: 23 de septiembre de 2005. Aceptado: 30 de noviembre de 2005 (Eds.)

Resumen: Este trabajo examina tres obras dramáticas cuyo tema es la cultura muisca o chibcha que datan de los siglos XVII, XIX y XX, los cuales ilustran cómo la cultura muisca es utilizada como una figura discursiva para formular tres proyectos políticos diferentes: la imposición del imperialismo ibérico, una democracia liberal asimiladora de los indígenas, y un movimiento de liberación popular inspirado en el marxismo. Se analiza la representación de la violencia colonial, el trauma de la conquista y la apertura del pasado visto en el contexto del surgimiento de democracias pluriculturales y movimientos indígenas en Colombia y Latinoamérica.

Descriptor: Muiscas; Chibchas, indigenismo; indianismo, poscolonialismo; representación de la violencia; trauma; colonialismo; imperialismo; multiculturalismo; Colombia; movimientos indígenas; memoria, teatro; psicoanálisis e historia.

Abstract: This article examines three plays based on Muisca culture (also known as the Chibcha) from the 17th, 19th and 20th century, illustrating how Muisca culture is used as a discursive figure to articulate three different political projects: the imposition of the Iberian imperialism, a liberal democracy that assimilates indigenous cultures, and a popular liberation movement inspired in Marxism. The representation of violence, the trauma of conquest, and opening the past are three topics explored in relation to the debate the emerging multicultural democracies and indigenous movements in Colombia and Latin America.

Key words: Muiscas; Chibchas; *indigenismo*; Postcolonialism; representation of violence; trauma; colonialism; imperialism; multiculturalism; Colombia; indigenous movements; memory; theater; psychoanalysis and history.

* Ph.D en Spanish and Latin American Literature. Profesor de Estudios Latinoamericanos y Director del Programa de Literatura Comparada en la Universidad de Arkansas, Fayetteville (lrestre@uark.edu).

Desde el llamado periodo colonial hasta el siglo XXI, la cultura muisca ha sido un tema recurrente en el drama de la región hoy ocupada por la República de Colombia.¹ La cultura muisca, también conocida como chibcha, aparece como una figura discursiva bastante compleja y ha servido, entre otras cosas, para justificar la hegemonía de la sociedad criollo mestiza o para aplacar la culpa por la violencia colonial. No obstante antes de descalificar completamente esta producción indianista e indigenista, es preciso un examen más detenido de lo que plantean estas obras dramáticas y cómo en sus aciertos y desaciertos pueden haber lecciones claves para la nueva coyuntura histórica de Colombia y Latinoamérica, donde vienen surgiendo un sinnúmero de movimientos de revitalización indígena y donde también se han formulado proyectos de construcción de democracias pluriculturales, como lo es el caso de Colombia a partir de la nueva constitución política de 1991. Es decir, se trata de ver qué reflexiones nos pueden aportar estas obras de tema muisca para repensar la relación de la América indígena con el Estado y la sociedad neoliberal.

No se trata de hacer una revisión historicista de estos dramas, sino de tratar de ver aquellas preocupaciones que de un modo u otro sólo logran aflorar a la conciencia en obras de ficción, donde aparece lo reprimido y desplazado por la violencia colonial. Y puede ser que allí donde se sea más distante de la historia, sea donde encontremos signados los dilemas y los límites de la modernidad.

Propongo leer estos dramas como un sintomático retorno de la violencia de la conquista. La catastrófica e inconmensurable violencia de la conquista emerge en la conciencia y el lenguaje en forma retardada, transformada y *mediada narrativamente*. Como resultado, la violencia colonial aparece altamente estilizada en textos literarios que filtran la memoria colonial.

El concepto "trauma de la conquista" fue empleado por primera vez en 1953 por Ángel María Garibay para hablar de la literatura mexicana posconquista. En la última década han salido varios estudios sobre el concepto psicoanalítico del trauma para entender la historia tales como *Representing the Holocaust* (1994) de Dominick LaCapra, *The Harmony of Illusion* (1995) de Allan Young, *Unclaimed Experience* (1996) de Cathy Caruth,

1 Este trabajo se basa en parte en la ponencia titulada "Indianismo e indigenismo de tema muisca (chibcha)" presentada en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA) en Lima en agosto del 2004. Una versión más extensa sobre el drama de Fernando de Orbea saldrá en *Boletín de los Comediantes*.

Trauma (2000) de Ruth Leys así como estudios que tratan sobre la memoria posdictatorial latinoamericana como *The Untimely Present* de Idelber Avelar. La categoría de trauma también ha sido utilizada con gran acierto y una adecuada distancia crítica por Francisco Ortega para discutir al Inca Garcilaso de la Vega y por María Antonia Garcés para tratar la experiencia del cautiverio de Cervantes en Algeria. No obstante, a pesar de que desde 1980 el síndrome de estrés pos traumático ha sido reconocido clínicamente como una enfermedad mental por el DSM-III (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) de la Asociación Americana de Psicología, el trauma como un objeto de estudio ha generado gran controversia por su ambiguo rigor científico y por los usos de este concepto por parte de la crítica cultural y literaria. Según Leys, se ha tratado de unificar en una sola teoría la experiencia de la víctima de un desastre natural, el sobreviviente del Holocausto, el veterano de Vietnam, el abusado sexualmente, y el victimario, etc. (16). En forma similar, Young cuestiona el uso ahistórico del síndrome de estrés pos traumático para examinar textos como el *Gilgamesh* (3, 5, 141). Otras objeciones de Leys y Young a los estudios de la crítica literaria y cultural tienen su validez en cuanto apuntan a lecturas incompetentes y reduccionistas de Freud y el psicoanálisis, lo cual no invalida una aproximación competente y compleja que no asuma ahistórica ni positivamente el concepto de trauma. En este trabajo me enfoco en los 'retornos' del pasado. El título "Infausto teatro de sombras" proviene de un verso del drama de Fernando de Orbea, el cual citamos abajo, y que utilizo para resaltar la presencia de los fantasmas del pasado más que la falsificación de la historia, como lo resalta desde el psicoanálisis Slavoj Žižek en *El frágil absoluto*. Desde esta perspectiva, el pasado no es sólo aquello que llegó a ser, como lo plantea el historicismo, sino también todos aquellos presentes y futuros denegados cuya espectral presencia yace latente en todo instante, cuyo incómodo 'retorno' puede llegar a desestabilizar radicalmente el estatus quo. Como el propio Orbea lo expresa, estas horrorosas imágenes de la violencia colonial forman "promontorios lastimosos / a la futura memoria" (Orbea, 145).

Teniendo en cuenta estas consideraciones generales, en las siguientes páginas examinaré tres dramas de tres periodos históricos que tienen como tema central la cultura muisca, partiendo de la base de que es inadecuado limitar el teatro colonial al periodo correspondiente a los siglos XVI hasta la Independencia, ya que para los muiscas así como para el resto de los grupos

indígenas americanos, al colonialismo peninsular le sigue el colonialismo interno de la sociedad criollo mestiza. He seleccionado tres dramas que abarcan cuatro siglos de la historia de la región, con el fin de enfatizar la persistencia de la perturbadora preocupación por aplacar la violencia de la conquista. Más que una evolución, me interesa mostrar que estas diferentes figuraciones de la cultura muisca responden a diversos proyectos políticos que van desde la afirmación del absolutismo ibérico del XVII hasta una propuesta marxista del siglo XX que rechaza la tiranía del Estado.

Comenzaré con *Comedia nueva: La conquista de Santa Fe de Bogotá* de Fernando de Orbea, un drama probablemente escrito a finales del siglo XVII o principios del XVIII. El segundo texto que analizaré será la *Fundación de Bogotá: drama histórico* (1866) de Manuel Castell. Por último, comentaré *Atabí o la última profecía de los chibchas* (1976) de Fernando González Cajiao.²

Orbea y el dolor de los otros

La *Comedia nueva: La conquista de Santa Fe de Bogotá* de Fernando de Orbea es una obra poco trabajada, pese a haber tenido dos ediciones el siglo pasado.³ Es un texto que forzosamente ha sido inscrito en la literatura colombiana, aunque todo indica que se trata de una de las muchas obras españolas de tema indiano por un autor que desconoce completamente el territorio del país, tal como lo ilustra su descabellada representación de una batalla naval en Bogotá. Las dos ediciones de *La conquista* especulan sobre la posible fecha del texto sin dar ningún dato definitivo y tampoco proveen mayor información sobre su autor, si es criollo o español, investigación que está aún por hacerse.⁴ El argumento está desarrollado en

2 Entre otras obras dramáticas de tema muisca no trabajadas aquí se encuentran los dramas neoclásicos de principios del siglo XIX *Sugamoxi*, *Aquimin*, *Nemequene* y *Zaquezazipa* de Luis Vargas Tejada, de los cuales sólo existe el primero y los otros están aparentemente perdidos; *Sagipa: Tragedia chibcha en ocho cuadros* (1962) de Roberto Serpa Flores; y los dramas *Hunzagua el chibcha* (1968) y *Aquimin, el último zaque* (1970) de Carlos Nossa Monroy.

3 El manuscrito original se encuentra en la Biblioteca Nacional en Madrid. La primera edición la realizó Javier Arango Ferrer en 1950. En el 2002, Héctor H. Orjuela publicó una segunda edición. El presente trabajo se basa en la edición de Orjuela.

4 Arango Ferrer bien anota que varios elementos del drama apuntan a que se trata de un autor de Lima o que pasó algún tiempo en esta ciudad. Entre esos elementos está una mención directa de esta ciudad al final de la obra, su río, una danza andina, y varios nombres que sugieren una perspectiva desde el sur, bien sea Lima o Quito. Entre estos nombres están el del conquistador

tres jornadas o actos y como lo indica el título trata sobre la conquista del territorio muisca, pero con gran libertad mezclando nombres y personajes históricos y ficticios como Osmín, rey de Bogotá, que históricamente correspondería al Zipa Tisquesusa; Tundama, figura histórica de la región del Zaque en Boyacá, aparece como súbdito de Osmín; y Nemequene, un Zipa que murió antes de la invasión española en 1537 aparece como un shamán con amplios poderes sobrenaturales. Tanto Arango Ferrer (1950, 10-15) como Orjuela (Orbea, 8) han señalado bien estas imprecisiones, pero ambos terminan salvando la obra por su valor estético, desplazando al tema central—la violencia de la conquista—a una cuestión de fondo. Arango Ferrer afirma que *La conquista* “es falsa desde el punto de vista histórico pero como obra de teatro me parece excelente por la buena técnica de las escenas que van desarrollándose naturalmente con la trama y con el dibujo de los personajes” (Arango Ferrer, 5). Orjuela, por su parte, afirma lo siguiente: “Se trata de una “Comedia nueva”, de un texto creativo e imaginativo que usa el fondo histórico como pretexto para plasmar una fábula inventada cuyo fin aparente sería ficcionalizar el contacto, la unión del pueblo conquistado y el invasor” (Orbea, 8). Este tipo de lectura que tiende a privilegiar lo acabado de la estructura formal del texto y su efecto estético es común en la historiografía literaria sobre el Nuevo Reino de Granada, donde se lee lo novelesco en los textos de Ximénez de Quesada, Fernández de Oviedo, Juan de Castellanos o Juan Rodríguez Freyle. Para críticos como Alvaro Félix Bolaños, este tipo de lectura efectúa un tipo de limpieza o supresión de la violencia colonial que es bastante preocupante pues en cierta forma reproduce la violencia de la escritura colonial (Bolaños, 2002). El problema no es simplemente el optar entre una lectura historicista y una estética, sino que es mucho más complejo y amplio y vale tanto para obras coloniales como para textos contemporáneos cuya factura formal, mientras más lograda, parece estar más a contrapelo con la abyecta realidad

Belalcázar, quien llegó a la región desde Quito y los nombres indígenas de Popayán y Palmira, dos regiones que pertenecían a la audiencia de Quito. Más recientemente, Ruth Hill trata de ubicar a Fernando de Orbea como un criollo andino que pudo haber sido pariente de Diego José de Orbea y Arnañá (1712-1773), un estudiante de derecho en la Universidad de San Marcos en Lima. Hill también trata de ubicar otras referencias históricas del drama, al afirmar que quizás Osmín es una corrupción de Quimunchateca, Martín alude al conquistador Gonzalo Martín Zorro y Chiburrina es una corrupción burlona de chibcha y Amirena una referencia a la cacica Musa Furatena (Hill, 123-124). Sin embargo, en el ensayo de Hill, ninguna de estas referencias históricas quedan convincentemente constatadas.

que describen. Un ejemplo reciente es la impactante fotografía a blanco y negro de los campesinos sin tierra de Sebastián Salgado que denuncia la explotación pero a través de una calculada puesta en escena y encuadre del sufrimiento. Estos dilemas sobre la representación y el consumo del dolor y de la guerra los discute con grandes aciertos la crítica norteamericana Susan Sontag en el que terminó siendo su último libro, *Regarding the Pain of Others*. Desde este punto de vista, el camino señalado por Sontag parece ser más productivo para leer *La conquista* que una lectura historicista, pues se trata de indagar cómo cierta obra estética estructura y facilita el consumo del dolor, del placer voyerístico que acompaña el consumo de las imágenes de la destrucción y la guerra y donde la compasión cristiana se torna en una trampa ideológica que distancia y exonera al lector de toda culpa de esa violencia (Sontag, 103). Pero por más atenuada y estilizada que aparezca la violencia colonial, el hecho de que la conquista sea un recurrente tema del drama es síntoma del propio trauma de la conquista, de una experiencia que, aunque quisiéramos, no podemos olvidar y seguirá asaltándonos. *La conquista* de Orbea no escapa la imagen de la violenta destrucción de la conquista desde la perspectiva del Otro, como lo vemos en este lamento de Tundama:

Desbaratado mi campo
Y en cenizas vuelto Troya
Es de cadáveres yertos
Infausto teatro de sombras
Pues rotos mis escuadrones
Terrible del destrozo forman
Promontorios lastimosos
A la futura memoria (Orbea, 145).

El drama tratará de una forma u otra de legitimar y dar sentido a esa violencia, de dulcificar lo amargo de la memoria. Persiste la imagen de la violencia pero sus significados quedan abiertos ya que la memoria no es un objeto fijo sino un proceso de significación y está hecha de olvidos, transformaciones, de *qui pro quos*.

La violencia colonial no es gratuita en el texto de Orbea. Allí son recurrentes las afrentas verbales. Más aún, las acotaciones para las peleas indican representarlas "lo más sangriento que se pueda figurar" (51). El guerrero Popayán, arenga así al Tundama: "Contra helada peña ruda/ te desharé y en pedazos / a las fieras más incultas / daré tus carnes saciando /

racional manjar tus furias” (26). La indígena Palmira, pese a convertirse al cristianismo, amenaza al rey Osmín de la siguiente forma: “Prometo darte la guerra / como al más cruel enemigo / ensangrentando la espada / que fuerte amazona ciño / en las gargantas alevos/ de tus vasallos indignos” (86). Motivada por los celos, Palmira le dice a Amirena que le cortará la cabeza y la hará pedazos (97). Amirena no se queda atrás, diciendo que agarrará a Palmira a garrote y la apretará hasta hacerle arrojar el corazón por la boca (117-118). Tundama, por su parte, amenaza con herir repetidamente a Quesada hasta la muerte.

Esta violencia indígena sin cuartel contrasta con la manera más moderada y racionalizada de los españoles. Se trata de una violencia presentada como legítima y necesaria. El Mariscal básicamente le lee El Requerimiento a Osmín, prometiendo no hacer daño si se entregan de paz y, si no obedece, amenaza con hacerles la guerra sin piedad, al igual que lo hace El Requerimiento:

os juro por esta cruz
iris del pecho lucido
que os daré tan cruda guerra
por vida de Carlos Quinto
que no ha de quedar almena
torre, alcázar, edificio
que no reduzca a pavesas
el valor del pecho mío.
Quitaréte la corona,
pisárala Carlos Quinto,
pondrá en tus bárbaros templos
los estandartes de Cristo (84).

Cuando Osmín se rinde a los españoles y acepta pagarles tributo, Tundama se rebela. Quesada arremete contra Tundama acusándolo de rebeldía: “En ti castigo un rebelde / y quitada la cabeza / de tu cuello destroncado / te haré arrojar a las fieras” (143).

En el drama, Quesada es una figura heroica poco sobresaliente. Poco luce por su destreza bélica. Es más su trato cortés a Palmira lo que define su hidalguía. Tundama, en contraste, es la figura heroica central del drama. Es una figura altamente idealizada, como las figuras indígenas de la *Araucana* de Alonso de Ercilla. Tundama lucha heroicamente hasta la muerte por la patria y la religión, y profesa un amor incondicional a su amada Amirena. Y

es precisamente en ese amor trágico de esta bella pareja de la élite indígena hacia donde se vuelca el pathos de la obra, la cual termina siendo más un drama de amor que de guerra, con lo cual se atenúa la violencia colonial. Se individualiza con estas historias de amor de la gran masacre que fue la conquista. Más aún, la apertura al dolor del otro no se da a través del héroe, sino de la heroína, acentuando así la mirada melancólica hacia lo muisca (como un objeto deseado perdido). Quesada ordena que arrojen a Tundama al río mientras que pide un excelso funeral para Amirena. Hace que su cadáver sea llevado en un rico carro dorado y que la entierren junto con el rey Osmín en un panteón de oro (Orbea, 154). Esta feminización de la cultura americana desplaza a un segundo plano los dilemas centrales de la conquista: su legitimidad, la apropiación de territorios y riquezas o la evangelización. La trama misma va dejando atrás esas preocupaciones a medida que cobra fuerza la trágica historia de amor de Amirena y Tundama. Tras la muerte de esta pareja central, la conquista es un *fait accompli*. El hilo narrativo salta a una mirada global que aspira ser ilimitada: "Ya esta ilustre monarquía / es de nuestro invicto Carlos / y quiera Dios que del orbe / domine el inmenso espacio" (155). Este mismo final estaba prefigurado en la alegoría que se narra en la mitad del texto, donde una ninfa que representa a España despoja a Osmín de su cetro y su corona. Este reiterar la necesidad y la legitimidad de la conquista es dicente en sí misma de tratar de suprimir lo contingente y arbitrario de la colonización. El drama en sí está fracturado pues emotivamente busca una identificación con la injusta muerte y sujeción de los indígenas y racionalmente trata de afirmar la ley del imperio.

Al final, *La conquista* parece imaginar América vacía de cualquier contenido histórico y cultural propio y dista mucho de ser una obra sobre el mestizaje, como lo afirma Orjuela (Orbea, 8). El código del amor cortés es perversamente invocado para plantear la relación entre América y la metrópolis como una sumisión consensual: El Mariscal se entrega a Palmira como su esclavo (155).

Aunque mitigada, la violencia de la conquista está presente. Y la violenta apropiación de riquezas americanas no logra ser desplazada tan fácilmente. El encuentro de grandes tesoros y de botines de conquista es incluso proyectado a las campañas militares de Tundama antes de la invasión española (24-25). Osmín ofrece a Quesada pagar un rico rescate por Palmira si lo que desea son riquezas y lo que lo mueve es la ambición. Pero al Mariscal

se le presenta más allá de la ambición personal aunque la figura del español ambicioso sí queda representada con la figura de Martín. El indígena Chiburrina, un tipo de bufón, guía a Martín a una huaca donde el español espera encontrar grandes riquezas: “Qué de cosas que aquí habrá / que de oro puro acendrado” (90). Pero de adentro de la huaca sale Chiburrina disfrazado disparando cohetes para luego agarrar a Martín a latigazos: “toma oro, infiel avariento / mas llévalo a rebencazos” (90-91). Se mezcla de este modo, según la comedia nueva de López de Vega, lo trágico y lo cómico para el deleite del público (Lope de Vega, 14). Pero lo más importante de este episodio es que permite inscribir al resto de españoles como honestos guerreros que luchan por un bien público—imperial y cristiano—sin ánimo de lucro personal. El drama en últimas afirma la autoridad colonial y la figura del rey. En este sentido es una comedia muy lopesca por el estilo de *El mejor alcalde, el rey*, pero que dista de legitimar la resistencia muisca como se acepta la sublevación popular en *Fuenteovejuna*.

La visión romántica de lo muisca y la violencia de la modernidad

Uno de los rasgos característicos del romanticismo ha sido una actitud crítica ante el mundo moderno, el utilitarismo de la sociedad capitalista burguesa. En figuras como los piratas, bandoleros u otras figuras marginales, en repliegues en el mundo mítico o en épocas remotas como la edad media, se plantean diversas críticas a la razón instrumental de la modernidad, así como su sentido de progreso y su fe en la ciencia y la tecnología. Es una crítica desde el interior de la modernidad misma y este sentido de continuidad más que de ruptura se manifiesta en cierto modo en la vertiente historicista de la novela y el drama. El drama *la Fundación de Bogotá: drama histórico orijinal* de Manuel Castell, presenta esa ambivalente relación con la modernidad. Por una parte hay una cierta ruptura con la violencia del colonialismo que funda y es parte de la modernidad. Por otra parte, esa ruptura es realizada mediante un gesto bastante moderno en sí, la lectura crítica de las fuentes coloniales.

La *Fundación de Bogotá* fue representada en el teatro de Bogotá el 17 de junio de 1866. Poco sabemos de su autor, excepto que era un extranjero radicado en Bogotá, según lo indican los editores de la obra, añadiendo que Castell “tiene escritos cuatro o cinco dramas de nuestra historia i nuestras costumbres”. El drama narra los hechos de la muerte del cacique de Bogotá, ya bajo dominio español y, aunque pudiera decirse que es mucho más

acertado históricamente por los personajes muisca y españoles, se trata sin embargo de una obra de ficción sobre la conquista. Lo que nos interesa, reiteramos, no es simplemente juzgar estas obras por su valor historicista, sino ver cómo buscan darle sentido a la violencia colonial. Desde la perspectiva de la memoria y el trauma, se trata de develar la verdad que emerge en y mediada por la literatura. En el drama se critica jocosamente la sed de oro español, en especial de Federman y la gente de Belalcázar, pero este no es en realidad el eje del drama. Dos elementos mueven la narración. Uno es el amor de Catalina, una española amante de Quesada que lo ha seguido en las campañas de conquista, vestida de hombre, y quien incluso le ha salvado la vida al Adelantado. Catalina espera que Jiménez de Quesada la reconozca como esposa, lo cual nunca sucede. Al perder sus esperanzas, Catalina decide casarse con otro español. Su determinación contrasta con las débiles figuras del romanticismo latinoamericano y con María, en particular, la de la novela que publicará al año siguiente Jorge Isaacs.

El segundo elemento que mueve la narración son las diferentes respuestas a la colonización de los caciques muisca. Guatavita ha decidido convertirse al catolicismo. Asume nombre cristiano y se viste de traje español. Bogotá, en cambio, planea la resistencia y quema la capilla que han erigido los españoles. En el texto, hay un extenso debate entre Guatavita y Bogotá. Este último es un líder bastante íntegro. Sin su aprobación, unos soldados suyos mataron a varios súbditos del Guatavita. Bogotá reconoce: "Si por ser yo el jefe principal debo ser responsable de hechos bastardos pasados lejos de mi persona, yo soy culpable, Guatavita: ya es antiguo el decir: si un jefe principal vence todos vencieron; si comete una infamia el jefe principal es solo el culpable" (Castell, 22). Antes del bautizo, Bogotá secretamente se ha acercado al Guatavita para que desista de convertirse al cristianismo. Al intercambiar sus perspectivas de la conquista, Bogotá dice que quiere morir en la religión de sus padres y que prefiere morir que entregarse a los cristianos.

Qué has dicho? Yo dudar de las ceremonias de mis antepasados? ...doblar la cabeza ante unos hombres que vienen a arrebatar nuestro país, sin mas derecho que el de creerse mas fuertes?...yo, por último, hacerme cristiano, bendecir su Dios que los conduce a esterminarnos, ¡ para qué? Para recibir en tributo un pedazo de tierra que tendría que regar con el sudor de mi frente ...¡ja! ja! ja! (*riendo convulsivamente.*) Jamás! jamás! ...quiero ser vencido mas nunca humillado! (25).

El Guatavita reflexiona sobre su decisión. Hay una duda muy genuina. Al aceptar el régimen colonial, Guatavita representa una postura asumida históricamente por varias comunidades andinas, más como estrategia de supervivencia que como validación de la cultura invasora:

Padre de mis padres, ¿cuál de los dos va desacertado? Será ese hombre, a quien he juzgado traidor, mas leal que Guatavita a su patria? No! Haciéndome cristiano puedo favorecer aun a mis vasallos i evitarles castigos. No siendo posible defenderlos por las armas, la prudencia debe venir en nuestra ayuda para evitar en cuanto quepa la destrucción del pais (26).

El drama termina cuando el Bogotá es herido mortalmente al incendiar el templo cristiano: "Estranjeros, recibid mi maldición, i ojalá llegue un día en que así como ahora nos arrebatáis vuestras tierras..., con tanta crueldad os la arrebaten a vosotros vuestros mismos hijos!" (47). Esta alusión a la Independencia es importante, sobre todo si viene de un dramaturgo probablemente español radicado en América, es un gesto crítico significativo pues se distancia de la postura melancólica que asumiera la Generación del 98 en la península ante el desplome del imperio ibérico. Los muisca aquí no desaparecen, sino que se acomodan al orden colonial. La resistencia o la negociación son actos humanos, decisiones, no designios divinos ni profecías fatalistas. Si Bogotá decide luchar por la libertad, su lucha aquí es vista como legítima.

La posibilidad de una rebelión indígena por una causa justa sin duda habría de preocupar a la sociedad criollo-mestiza decimonónica, que tiene una relación bastante contradictoria con las sociedades indígenas contemporáneas. El drama de Castell aparece en la época en la cual el Estado intenta ejercer control más directo sobre las poblaciones nativas existentes: por una parte se están desintegrando los resguardos indígenas lo que pondría una considerable cantidad de tierra en el mercado y es también la época de la Comisión Corográfica, una expedición oficial que buscaba inventariar las diferentes culturas y costumbres de la naciente república. Castell abre un debate a un tema incómodo y que no encuentra espacio en el debate político liberal y conservador, aún bajo el Olimpo Radical. El liberalismo occidental con su fe en el universalismo de su concepción del sujeto, el Estado y el mercado, es incapaz de pensar los derechos colectivos de las comunidades andinas.

El teatro experimental y la perspectiva poscolonial

Una de las obras que más críticamente abordan la memoria muisca es el drama *Atabí o la última profecía de los chibchas* de Fernando González Cajiao.⁵ Como veremos, esta obra representa una significativa ruptura con la visión colonial de la conquista. La obra fue representada por primera vez en 1976 y publicada al año siguiente por Casa de las Américas en Cuba. González Cajiao es un reconocido dramaturgo que trabajó con el grupo de teatro experimental de Enrique Buenaventura en Cali, Colombia y participó en numerosos festivales dramáticos en distintos países. La obra de González Cajiao hace parte de un amplio movimiento teatral en Colombia que comienza a partir de los años cincuenta con la formación de departamentos de teatro en las principales universidades del país y la institucionalización de festivales y compañías de teatro en ciudades como Bogotá, Cali, Manizales, Cartagena y Medellín (González Cajiao, 1988, 717-725).

Desde la introducción de *Atabí* hay una clara propuesta poscolonial, desarrollada años antes en el libro considerado precursor en los estudios poscoloniales, *Orientalismo* (1979) de Edward Said.

El rasgo característico de nuestra llamada historia patria, es hacerla comenzar por la invasión española, calificando de primitivo, pre-hispánico y aun a veces hasta *a-histórico*, todo lo ocurrido en nuestro territorio en milenios de culturas indígenas anteriores a la Conquista. Es claro que en general la intención del conquistador europeo era borrar hasta donde fuera posible toda traza de civilización en este Continente, para legitimar una conquista de pueblos que se podían mostrar entonces, ante los aterrados cristianos de Occidente, como idólatras, antropófagos, impúdicos y sanguinarios (González Cajiao, 1984, 11).

González Cajiao elabora una muy positiva propuesta latinoamericana afirmando que los americanos de hoy en día podemos encontrar en esa historia indígena “un ejemplo para imitar, un acto de fe en nuestra propia inteligencia” (1984, 12). Si queremos librarnos de los males de la Conquista y la Colonia, afirma González Cajiao, tendremos que asumir, tarde

5 *Atabí* hace parte de una trilogía de dramas de tema muisca de González Cajiao. *Popon y el sueño de Tisquesusha* fue publicado y ha sido representado con frecuencia, según Betty Osorio. El manuscrito del tercer drama, “Aquimin sacrificado” se encuentran en el Instituto Caro y Cuervo y aparentemente permanece inédito, según Marina Lamus Obregón en su bibliografía del teatro colombiano.

que temprano, una actitud diferente hacia el pasado indígena (12). Luego hace una afirmación bastante comprometedora: “Los americanos de hoy, mestizos que en poco o en nada nos consideramos herederos de los indios, en un aspecto, por lo menos, lo somos más que nunca: todavía estamos conquistados” (13).

González Cajiao desarrolla su texto en base a la historia de Atabí, quien se enfrenta desafiante ante los sacerdotes y los líderes que irresponsablemente encausan a su pueblo a una guerra sin sentido. El acto de Atabí representa entonces la confrontación de su propia religión y sus dioses muisca. El drama está bien informado en fuentes históricas, pero con gran claridad González Cajiao explica en qué se aparta de la base documental e historicista para darle mayor coherencia estética e ideológica a su drama. Esta apertura del pasado contrasta con la propuesta de muchas obras de tema muisca e indigenista. Es común encontrarse con textos que afirman que los muisca son “nuestros antepasados” y que insistan que saber sobre los muisca es prácticamente un deber patrio. Este discurso pedagógico se transluce en varias colecciones de mitos muisca para niños, novelas para lectores juveniles, y obras literarias que de una manera u otra resaltan que el material es algo que *deberíamos* saber.⁶ Este deber contrasta con un país que básicamente ignora, margina, y desprecia sus comunidades indígenas actuales.⁷ De estas comunidades no tratan estas novelas, dramas y obras literarias sino de los muisca prehispánicos y de la conquista. Se monumentaliza lo muisca y se presenta monolíticamente. Es una memoria dato, árida, que no invita a ninguna reflexión seria sobre el pasado ni el presente. La vertiente pedagógica es desde este punto de vista una memoria muerta. Un ejemplo de esta memoria osificada es *Sagipa, tragedia chibcha en ocho cuadros* (1958) de Roberto Serpa Flórez. El autor explica el origen de esta obra: “La tragedia fue concebida como una obra didáctica, con la intención de hacerla llegar al pueblo para que se enorgullezca de sus antepasados aborígenes” (Serpa Florez, 3). Al dar instrucciones sobre el eventual mon-

6 Un par de ejemplos de literatura infantil y juvenil son *Bochica* (1983) de Carlo Fabretti publicado en la serie *Mi primera biblioteca* de la editorial Edivision. También está la novela juvenil sobre el cacique de Turmequé de María Luz Arrieta de Noger.

7 Para una discusión sobre el indigenismo y las políticas indigenistas en Colombia véanse Antonio García Nossa, *Pasado y presente del indio* (1939), *Indigenismo y aniquilamiento de indígenas en Colombia*, editado por Juan Friede, Nina Friedmann y Darío Fajardo, y *Arqueología en Colombia* de Carl Langebaek.

taje de la obra, Serpa Florez afirma que "para que la obra se representara se necesitaria además un despertar del nacionalismo en nuestra patria. Esta obra es una modesta contribución a ese empeño" (4).⁸

En la introducción a *Hunzagua, el chibcha* (1968), Carlos Nossa Monroy declara:

Al trasladar esta leyenda [. . .] a una pieza de teatro, no hemos querido otra cosa sino buscar que estos temas, que pertenecen a las reconditeces de la patria, no se olviden, y constituyan más bien orgullosos puntos de referencia para la creación de un espíritu de nacionalidad recio y verdadero (Nossa Monroy, 14).

Esta memoria por cartilla no es cuestión que se limite a los prólogos, sino que permean las obras en sí, haciéndolas más un ejercicio pedagógico que no da espacio para una reflexión crítica sobre el pasado, en el cual el autor asume el papel de estar impartiendo una lección que el lector ignora y que debe aprender, tal como la presentan. Esta vena pedagógica de la literatura indigenista no está hecha para pensar sino para acatar.

En contraste, la obra de Fernández Cajiao es un texto bastante reflexivo que reiteradamente llama la atención del público sobre el acto mismo de la representación. Los actores no están por encima de la audiencia sino que son parte de ésta, ya que son descritos como gente común bien sea trabajadores o maestros, entre otros. El personaje el Pregonero sirve para hilar narrativamente el drama:

PREGONERO: mi nombre es (*aquí el nombre del actor*)
y soy de profesión mecánico.
Hago el papel en esta obra
de un pregonero chibcha,
muerto ya hace mucho tiempo
y por fortuna,
antes de la conquista española (González Cajiao, 1984, 23).

8 El proyecto de un indigenismo nacionalista de Serpa Flórez excluye la experimentación formal que caracterizó el llamado neoindigenismo latinoamericano, entre los que se incluyen a Miguel Ángel Asturias, Rosario Castellanos y José María Arguedas. Así dice Serpa Flórez: "No se trata de una obra para minorías snob y extranjerizantes. Ni de un alarde de técnica modernista, irracionalista y absurda" (Serpa Flórez, 3-4).

Este breve recorrido por tres obras dramáticas relacionadas con la cultura muisca nos permite cuestionar la legitimidad del Estado colonial y neocolonial, fundados en la violencia. También, los textos son el rastro documental de que la conquista sigue siendo un gran trauma para la sociedad hegemónica y la literatura es un lugar donde trata de confrontar su ambivalente relación con los pueblos indígenas, los del pasado y los contemporáneos. Por último, estos textos posibilitan una reconsideración del pasado que abre el presente para nuevas negociaciones del pacto político, pese a que son obras de etnoficción que poco nos dicen en sí de la cultura muisca, de sus propias perspectivas.¹⁰ En ese sentido, son un teatro de sombras. Son también un teatro hecho de sombras y fantasmas, en el sentido que explora Slavoj Žižek en su aproximación psicoanalítica, como lo mencionamos arriba. El presente está siempre plagado de fantasmas. El presente lleva en su seno una presencia espectral de todos los sueños y proyectos traicionados y aplastados. Es entonces en tal infausto teatro de sombras donde regresa la perturbadora violencia del pasado a desestabilizar el status quo donde quizás radica el futuro de los muisca y de Colombia.

En resumen, el drama de tema muisca es síntoma de la honda huella del trauma de la conquista, de una violencia que trata de ser atenuada, dulcificada, legitimada, pero cuya perturbadora memoria nos asalta repetidamente la conciencia—un imposible olvido. La idealización de lo muisca por otra parte, aunque poco nos aporta específicamente de la cultura muisca, si nos da claves de la propia desazón con el proyecto de la modernidad y el (des)orden (neo) colonial.¹¹

10 En *La voz y su huella*, Martin Lienhard define como etnoficciones aquellas obras que surgen de relaciones interculturales en contextos de colonialismo que hacen una “recreación ‘literaria’ del discurso del otro, la fabricación de un discurso étnico artificial, destinado exclusivamente a un público ajeno a la cultura ‘exótica’ (236).

11 Del lado muisca no hay ni un *Ollantay* ni un *Rabinal Achí*, pero las crónicas sí nos dan detalles de representaciones rituales que habría que mirar más cuidadosamente, como lo sugiere González Cajiao al examinar el culto al sol y la luna chibchas (1988, 671) y concebir el teatro en forma menos eurocéntrica, atenta a las particularidades históricas y culturales de las diversas tradiciones dramáticas. En el teatro colonial, habría que investigar mejor la participación de los muisca en las diferentes representaciones religiosas. En este sentido, para ver la relación de los muisca con el drama occidental, quizás sea necesario ir más allá del trauma de la conquista para dar apertura a las formas en contextos coloniales, las culturas andinas entran en relación con las tradiciones dramáticas europeas, como se ha hecho con el teatro misionero en la Nueva España.

Bibliografía

- Albó, Xavier. "Our Identity Starting from Pluralism at the Base", en: *The Postmodern Debate in Latin America*. John Beverley y José Oviedo (eds.). Durham: Duke University Press, 1995, 19-33.
- Arango Ferrer, Javier (ed). *Comedia nueva: La conquista de Santa Fe de Bogota*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1950.
- Arrieta de Noger, María Luz. *La fuerza del mestizaje o el cacique de Turmequé*. Bogotá: Biblioteca Familiar, 1991.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Bolaños, Alvaro Félix, "History and Plunder in *El carnero*", en: *Colonialism Past and Present*. Alvaro Félix Bolaños y Gustavo Verdesio (eds.). Albany: SUNY, 2002, 215-237.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Castell, Manuel. *Fundación de Bogotá: Drama historico original*. Bogotá: Imprenta Constitucional, 1866.
- Fiquitiva, José Joaquín. "La reconstrucción muisca: una lucha en contra del poder mayoritario", en: Cabildo indígena de Suba. *Los muisca: un pueblo en reconstrucción*. Bogotá: Secretaria de Gobierno, 1999, 37-38.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía", en: *Obras completas*, Tomo II. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981, 2091-2100.
- Friede, Juan, Nina Friedemann y Darío Fajardo. *Indigenismo y aniquilamiento de indígenas en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, 1975.
- Garcés, María Antonia. *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2002.
- Garibay K., Miguel Ángel. *Historia de la literatura nahuatl*. México: Porrúa, 1992 [1953].
- García Nossa, Antonio. *Pasado y presente del indio*. Bogotá: Editorial Centro, 1939.
- González Cajiao, Fernando. *Atabí o última profecía de los chibchas*. Bogotá: Colcultura, 1984.
- _____. "El proceso del teatro en Colombia", en: *Manual de literatura colombiana*, Tomo II. Bogotá: Procultura, 1988, 665-733.
- _____. "Popón el brujo y el sueño de Tisquesusa", en: *Cuaderno de Teatro*, nueva época, no. 33. Xalapa: Editorial Tramoya, 1992, 214-253.
- Habermas, Jurgen, "Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State", en: *Multiculturalism*. Amy Gutmann (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1994, 107-148.

- Hill, Ruth. "Hierarchy and Historicism in Fernando de Orbea's *La conquista de Santa Fe de Bogotá*", en: *Latin American Theatre Review*, 39,1. Kansas: University of Kansas, Lawrence, 2005, 115-134.
- LaCapra, Dominick. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Lamus Obregón, Marina. *Teatro colombiano. Bibliografía anotada*. Bogotá: Editorial Kimpres, 2003.
- Langebaek, Carl. *Arqueología en Colombia: ciencia, pasado y exclusión*. Bogotá: Colciencias, 2003.
- Lienhard, Martin. *La voz y su huella*. Hanover: Ediciones del Norte, 1991.
- Leys, Ruth. *Trauma: A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias y la discreta enamorada*. Buenos Aires: Austral, 1948, 11-19.
- Nossa Monroy, Carlos. *Hunzagua el Chibcha*. Bogotá: Serie Teatro Colombiano, 1968.
- _____. *Aquimín, el último zaque*. Tunja: Galería de Autores Boyacenses, 1970.
- Orbea, Fernando de. *Comedia nueva: La conquista de Santa Fe de Bogotá*. Héctor H. Orjuela (ed.). Bogotá: Editora Guadalupe, 2002.
- Ortega, Francisco. "Trauma and Narrative in Early Modernity: Garcilaso's *Comentarios Reales* (1609-1616)", en: *MLN*, Vol. 118, No. 2. Estados Unidos: 2003, 393-426.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- Serpa Florez, Roberto. *Sagipa: Tragedia chibcha en ocho cuadros*. Bucaramanga: Separata de la revista *Santander*, 1962.
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2004.
- Stavenhagen, Rodolfo. "Los derechos indígenas: algunos problemas conceptuales", en: *Etnopolíticas y racismo*. Carlos Vladimir Zambrano (ed.). Bogotá: Universidad Nacional, 2002, 151-171.
- Taylor, Charles. "The Politics of Recognition", en: *Multiculturalism* Amy Gutmann (ed.). Princeton: Princeton University Press, 1994, 25-73.
- Young, Allan. *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Zizek, Slavoj. *El frágil absoluto*. Valencia: Pre-Textos, 2002.