

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

***JUAN GIL* DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA:**

LA MUERTE DEL IDEAL

JUAN GABRIEL CORTÉS

BOGOTÁ D. C.

2018

INSTITUTO CARO Y CUERVO

SEMINARIO ANDRÉS BELLO

MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA

***JUAN GIL* DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA:**

LA MUERTE DEL IDEAL

JUAN GABRIEL CORTÉS

Trabajo de grado para optar por el título de Magíster en Literatura y Cultura

GUILLERMO MOLINA MORALES

BOGOTÁ D. C.

2018

Dedicatoria

A su majestad Elí Maximiliano y su bella madre, lo que algún día fue mi familia. Las ideas impresas en estas páginas contienen mucho de esa vida, su felicidad, sus olvidos y su final. ¡Solo a ellos puedo dedicar esta investigación!

AGRADECIMIENTOS

Como magíster en formación del Instituto Caro y Cuervo tuve la fortuna de presenciar los asombrosos seminarios de Luis Alfonso Ramírez, Hélen Pouliquen, Benjamin Johnson, Alberto Bejarano, Ofelia Ross, Juan Manuel Espinosa y Javier Fandiño, a quienes reservo solo admiración y gratitud. Gracias a ellos hallé una embriaguez equilibrada de pasión literaria y de rigor teórico. Si bien es cierto que todos aportaron a la presente investigación, el mérito en su culminación es de mi respetado amigo y tutor, Guillermo Molina, a quien debo, sin exagerar, que pueda sentarme esta noche -en la fría soledad a la que nos acostumbra Bogotá- a redactar estas retribuciones; en últimas fue él quien desenredó la madeja de *Juan Gil*. En suma, agradezco al ICC por todo lo que aprehendí en sus aulas y sus agradables jardines internos; a esa Bogotá bohemia de café y lluvia. ¡Imposible dejar por fuera de esta rememoración a la hacienda Yerbabuena y su solemne biblioteca y amable personal!

Cabe decir que siempre voy a estar agradecido con Gustavo Briñez, quien se encuentra ya en el cenit de su pensamiento, escribiendo literatura y crítica allá en la apacible comarca. Asimismo es ineludible, por un lado, agradecer a Camilo Forero, Carlos Medina, Cristian Muñoz, Mauricio Morales y Santiago Sierra por el diálogo interminable; y, por otro lado, a María del Carmen Galindo, Valentina Romero, Lorena Gómez, Carol Romero, Carolina Garcés y Anderson Quintero por el apoyo permanente, compañeros de batalla, amigos que de diversas formas nutrieron este estudio. Finalmente debo agradecer a Bogotá, claro está, pese a sus frutos venenosos, como pago por cinco años en su frío seno.

Bogotá D.C.,

14 de noviembre de 2018

**CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN
ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO**

Bogotá, D.C., Fecha 14 de noviembre de 2018

Señores

BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI

Bogotá

Estimados Señores:

Yo, JUAN GABRIEL CORTÉS, identificado(s) con C.C. No. 1.075.246.176 de Neiva-Huila, autor(es) del trabajo de grado titulado JUAN GIL DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA; LA MUERTE DEL IDEAL presentado en el año de 2018 como requisito para optar el título de MAGISTER EN LITERATURA Y CULTURA; autorizo (amos) a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor(es).



 1.075.246.775

Firma y documento de identidad

Firma y documento de identidad

ANEXO 2

FORMATO DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO AUTORO AUTORES

| Apellidos | Nombres |
|-----------|--------------|
| Cortés | Juan Gabriel |

DIRECTOR (ES)

| Apellido s | Nombre s |
|----------------|-------------|
| Molina Morales | Guillermo |

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magister en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: Juan Gil de José Eustasio Rivera: la muerte del ideal

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: La muerte del ideal o la experiencia del Nihilismo

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTÁ D.C. AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2018

NÚMERO DE PÁGINAS: 98

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones ___ Mapas ___ Retratos ___ Tablas, gráficos y diagramas ___ Planos ___ Láminas ___ Fotografías _

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración de la audiovisual: ___ Minutos.

Número de casetes de vídeo: _____ Formato: $\frac{3}{4}$ MiniDV ___ DVCam
 ___ DVC

Pro ___ Vídeo8 ___ Hi8 ___ Otro. Cual? ___

Sistema: Americano NTSC__Europeo

PAL_____SECAM_____

Número de casetes de audio:

Número de archivos dentro de ICD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado:

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES: Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico biblioteca@caroycuervo.gov.co):*

| ESPAÑOL | INGLES |
|------------|-----------|
| Teatro | Theater |
| Modernidad | Modernity |
| Nihilismo | Nihilism |
| Ideal | Ideal |

Mentira Vital

Vital lie

Ciudad

City

RESUMEN DEL CONTENIDO (ESPAÑOL):

Juan Gil (1911) de José Eustasio Rivera presenta la desintegración de una familia tolimense en Bogotá, la agonía de una forma de estar en el mundo y la condición de vileza que exige la naciente sociedad burguesa. El drama es una interpretación de la sociabilidad bogotana y del espíritu nacional de la primera década del siglo XX, la integración de Colombia al mercado mundial, una expresión dramática de escepticismo y desgarramiento ante el quebranto de los valores tradicionales y la vida perdida en la “hacienda lejana”. Por ello, este estudio presenta la asimilación axiológica de la familia Gil instalada en la capital y el fin de la trascendencia en la muerte del “ideal” como la apuesta central de la dramaturgia riveriana.

RESUMEN DEL CONTENIDO (INGLÉS):

Juan Gil (1911) by José Eustasio Rivera introduces the disintegration of a family originally from Tolima, now residing in Bogota and how they experience the agony that the conditions of vileness and lifestyle the world of an upcoming bourgeois society commands. This drama is an interpretation of Bogota's socialbilty, the national spirit of the twentieth century's first decade, the integration of Colombia into the world market, a dramatic expression of skepticism and the stripping of traditional values of life lost on "distant rural estates." Hence, this study presents the axiological assimilation of the Gil family now installed in the Colombian capital and the end of transcendence in the death of the "ideal" as the central theme of the Riverian dramaturgy.

Tabla de contenido

I

| | |
|---------------------------------------|----|
| Estado del arte | 16 |
| Metodología..... | 28 |
| Marco teórico-conceptual | 29 |
| Ámbito histórico socio-cultural | 46 |
| Contexto teatral | 51 |

II

| | |
|--|----|
| 2.1 Función dramática de los personajes..... | 59 |
| 2.2 <i>Juan Gil</i> , el advenimiento de la Modernidad | 75 |
| 2.3 La muerte del ideal o la experiencia del Nihilismo..... | 84 |
| 2.4 Conclusiones..... | 89 |
| Bibliografía general | 92 |

JUAN GIL DE JOSÉ EUSTASIO RIVERA: LA MUERTE DEL IDEAL

JUAN GABRIEL CORTÉS

Resumen

Juan Gil (1911) de José Eustasio Rivera presenta la desintegración de una familia tolimense en Bogotá, la agonía de una forma de estar en el mundo y la condición de vileza que exige la naciente sociedad burguesa. El drama es una interpretación de la sociabilidad bogotana y del espíritu nacional de la primera década del siglo XX, la integración de Colombia al mercado mundial, una expresión dramática de escepticismo y desgarramiento ante el quebranto de los valores tradicionales y la vida perdida en la “hacienda lejana”. Por ello, este estudio presenta la asimilación axiológica de la familia Gil instalada en la capital y el fin de la trascendencia en la muerte del “ideal” como la apuesta central de la dramaturgia riveriana.

Palabras clave: Ideal, Modernidad, Mentira Vital, Nihilismo.

Abstract

Juan Gil (1911) by José Eustasio Rivera introduces the disintegration of a family originally from Tolima, now residing in Bogota and how they experience the agony that the conditions of vileness and lifestyle the world of an upcoming bourgeois society commands. This drama is an interpretation of Bogota's socialbility, the national spirit of the twentieth century's first decade, the integration of Colombia into the world market, a dramatic expression of skepticism and the stripping of traditional values of life lost on "distant rural estates." Hence, this study presents the axiological assimilation of the Gil family now installed in the Colombian capital and the end of transcendence in the death of the "ideal" as the central theme of the Riverian dramaturgy.

Keywords: Ideal, Modernity, Vital lie, Nihilism

Introducción

Como investigador de la tórrida “entraña selvática”, Neiva, debo manifestar que mi procedencia es solo una razón circunstancial, una relación amena, y nunca el motivo principal de “*Juan Gil* de José Eustasio Rivera: la muerte del ideal”. Reconozco abiertamente mi admiración por el autor; sin embargo, ésta no alcanza la complacencia incauta y provincial de ver en Rivera un inigualable conciudadano. Si bien he llegado a pensar en muchas ocasiones que no he hecho otra cosa más que seguir sus pasos por Bogotá; durante el proceso de investigación procuré tomar la mayor distancia, dejar a un lado el entusiasmo regionalista y ser lo más objetivo posible, por tanto, este estudio no solo pretende tener valor para la dramaturgia huilense o el teatro bogotano de inicios del siglo XX, sino para la literatura colombiana en general.

La investigación se concibió con la pretensión de cubrir un vacío en el estudio crítico de la obra de Rivera. Aquí vale reconocer que es abrumadora la cantidad de estudios críticos, colombianos y extranjeros, que abordan su poesía y su narrativa; es más sorprendente aun que pocos críticos se hayan ocupado de *Juan Gil* (1911), obra dramática póstuma, nuestro objeto de estudio. Si observamos el destino que ha impuesto la crítica es evidente que el nombre del autor se ha limitado, casi siempre, a la creación de *Tierra de Promisión* (1921) y *La vorágine* (1924); para no pocos “riverólogos”, antes que poeta, Rivera es, y solo es, un gran novelista.

Rivera dotó a sus personajes de una postura aristocrática en transición a la pensabilidad de la mediana burguesía capitalina. Situó el conflicto dramático en la capital e hizo eco de una nueva subjetividad, de su condición ideológica y de la moral bogotana que lo recibió, primero, en 1906, como estudiante normalista, y, segundo, en 1912 como becado en Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional. En los primeros años de su vida, Rivera estudió

en los más notables planteles educativos de la región -aunque pretendan inventar cierto pasado humilde y trágico-; los centros de estudio eran dirigidos o administrados por amigos de la familia del joven autor, cuando no por parientes próximos.

Bajo nuestro criterio, la imagen de “Rivera dramaturgo” fue empañada porque *Juan Gil*, primero, no fue publicado mientras el autor vivía, lo cual le hubiera garantizado mayor difusión y, segundo, debido a que pasó casi inadvertido cuando fue publicado en 1971 en la revista “Universitas Humanística” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Javeriana. Mucho más cerca, en el año 2012, se quiso conmemorar el centenario de su composición con la primera publicación de la obra de forma independiente; no obstante, sucedió lo contrario, con erratas y afanes imperdonables, esta edición malograda terminó opacando su recepción. No sobra decir que muchos críticos y hombres de letras hoy en día desconocen incluso su existencia. No nos hemos concentrado solo en un tema, quien piense que la modernidad es el único derrotero posible, no entendió la propuesta; la modernidad solo sirve pasar sentar bases históricas y fijar correspondencias necesarias con el texto dramático; más allá de la “entraña selvática” donde nació el autor, de la experiencia en la fría y solitaria capital, de su condición social de pequeño terrateniente, de su ideología conservadora. No pretendimos tampoco la relación directa entre el drama y la realidad bogotana, nunca pensamos en reducir el texto a documento histórico, aunque dicho puente haya sido todo menos estéril pues nutrió bastante el estudio.

En la actualidad son dos los problemas al abordar *Juan Gil*: primero, la estima desmedida de la academia por la narrativa y, segundo, la retirada del teatro ante los avances del cine, idea desarrollada magistralmente en *Birdman* (2014) dirigida por Alejandro Gonzales. Además, la publicación tardía de *Juan Gil* y las transformaciones históricas que

sufría Colombia impidieron su comprensión cabal como acontecimiento estético, “teatro de los pensamientos”. Por esto, en el presente estudio, *Juan Gil* es abordado con aspiración precisa en términos socioculturales y en deliberaciones filosóficas. De esta forma se propone desenmascarar una aristocracia de provincia venida a menos en Bogotá, que si bien no representa la crema de la sociedad bogotana, encarna un cuerpo social específico: la “gente decente” del campo, que se adhirió a la llamada mediana burguesía capitalina.

Como es sabido, el contenido substancial del drama es el engaño de Pilar a Juan Gil; este conflicto es un todo coherente que permite la distancia del lector-espectador para ver dramatizado, en el aposento donde teje Pilar o en los rosales del jardín interior, la crisis axiológica del hombre y su resolución racional en tiempos modernos: la mentira y la inacción. *Juan Gil* reacciona contra los imperativos de la moral eminente; su fundamento, lejos de emanar de un “locus amoenus”, sirve como marco de supresión de todas aquellas formas de conducta consideradas nobles o heroicas: la vida es la verdad que se da bajo la forma de un “teatro de sombras” como en el mito de Platón. En *Juan Gil* la mentira resulta sublimadora, como en Ibsen, aunque es castigada, y la verdad ya no posee su brillo cegador, como en Sófocles o Shakespeare. La obra, con su lirismo oscilante, marca propia del autor, anuncia la insignificancia de la trascendencia, es decir, la muerte del ideal.

Objetivos

Objetivo general

Analizar *Juan Gil* de José Eustasio Rivera de cara a la modernidad y a la sensibilidad colombiana de principios de siglo XX.

Objetivos específicos

- Presentar la función dramática de los personajes, esto es, su devenir en palabra, acción y pensamiento.
- Develar las fuerzas históricas y las formas socio-culturales latentes en la obra.
- Evaluar la pertinencia de los conceptos: modernidad, ideal, drama burgués, mentira vital, tragedia y nihilismo.

I

1.1 Estado del arte: “Al pasado se llega tarde”

En este apartado abordaremos la recepción crítica de *Juan Gil* de José Eustasio Rivera, esto es, las formas en que se ha interpretado el drama riveriano y, finalmente, presentaremos algunas consideraciones, que serán nuestro punto de partida. Alrededor de *Juan Gil* no hay más de siete estudios o vuelos introductorios; ningún crítico lo ha tratado con el rigor histórico y filosófico que exige. *Juan Gil* es poco valorado por lo que se dijo tardíamente y, peor aún, por lo que no se ha referido después de cien años; las interpretaciones padecen anacronismo agudo y apuntan más a la formación de los investigadores que a la obra misma. La primera reflexión fue concebida más de 50 años después y en nada tiene en cuenta el contexto en el que se escribe y las convenciones estéticas del momento de su composición. Por ello, entraremos en diálogo con cada ensayo, artículo o comentario, y haremos hincapié en sus virtudes y sus desaciertos.

Empezaremos la presentación del estado del arte con los comentarios del norteamericano Donald McGrady; abordaremos al mayor biógrafo de Rivera, Eduardo Neale Silva; a Luis Carlos Herrera, el precursor del “Rivera dramaturgo”; a Isaías Peña y el sentimiento trágico de *Juan Gil*; a Hilda Soledad Pachón, la promotora de Rivera “intelectual moderno”; a Aura Luisa Sterling y la fuerza dionisiaca enmascarada en la obra; a Yineth Angulo y su lectura interdisciplinar en caleidoscopio; a Luis Ernesto Lasso y su pesquisa identitaria; y a Jader Rivera y la poco explorada acotación musical de “La Traviata” (1853) de Giuseppe Verdi (1813-1901).

Donald McGrady (1935-2011) en sus “Cuatro prosas olvidadas de José Eustasio Rivera” está en desacuerdo -por la inexactitud de las fechas- con Eduardo Neale Silva y

califica la revisión crítica de toda la obra riveriana, que realiza Luis Carlos Herrera, de tarea “realizada muy imperfectamente”. Pese a ello, la biografía de Rivera realizada por Neale Silva, *Horizonte humano, José Eustasio Rivera* (1960), ofrece información valiosísima de la movida teatral y de la sociedad bogotana que acogió al autor empezando la segunda década del siglo XX. Es innegable que los conceptos “verdad interior” o “verdad evangélica”, las categorías que emplea el padre Herrera están permeadas por la fe que profesa; no obstante, descartar su aporte es un juicio apresurado que olvida, justamente, el objetivo inicial de su estudio: el desconocido “Rivera dramaturgo”. Donde sí acierta McGrady es al señalar en dos vías lo sustancial del problema *Juan Gil*: por un lado, la falta de escritores colombianos que se dedicaran exclusivamente al teatro y, por otro, no solo la mala difusión que tuvo la obra, sino el desinterés de la crítica por el género dramático: “De veras triste ha sido la suerte editorial de los más eximios escritores colombianos -Isaacs, Silva, Rivera, García Márquez- ya que muchas de sus obras primerizas todavía yacen olvidadas en revistas y periódicos, cuando no en versiones manuscritas” (1975: 291). Debido a que solo se ocupa de la prosa -parece que McGrady desconoce la versión de *Juan Gil* hecha por el padre Herrera- el crítico norteamericano pasa sin más a la reproducción misma de los textos: una crónica de cacería, dos ensayos sobre teatro y cartas de Rivera, igualmente desconocidos .

El padre Luis Carlos Herrera elabora el primer estudio de la obra: *Juan Gil*, “Rivera dramaturgo” (1971); dicho texto preparatorio aporta las referencias más reveladoras sobre la desconocida faceta de Rivera; ha sido publicado en tres ediciones y sigue siendo un estudio imprescindible para hablar de *Juan Gil*. El mencionado trabajo fue publicado por primera vez en “Rivera lírico y pintor” que dedica, naturalmente, su mayor esfuerzo a *Tierra de promisión* (1921) y a *La vorágine* (1924). En términos generales, “Rivera lírico y pintor” muestra la

“evolución poética” del escritor huilense, señalando su transición “de lo clásico a lo barroco” y de este estadio de corte colonial a lo “dantesco”, y, al margen, desarrolla un aspecto ignorado o desconocido, el capítulo catorce: “Rivera dramaturgo. *Juan Gil*, Obra inédita”. El mismo año, 1971, el susodicho estudio aparece prologando el drama en el número decembrino de la revista “Universitas Humanística” (Vol 2, Núm 2: 451-460) de la Universidad Javeriana. A grandes rasgos, el padre Herrera ofrece sus impresiones de la primera lectura y, posteriormente, presenta la pieza copiada “de uno de los manuscritos”. Más allá de las prefiguraciones religiosas y sus preceptos morales, lo relevante bajo su juicio es que advierte que

Rivera captó la tragedia en los fenómenos más sencillos de la vida y aun en las creaciones más insignificantes de la naturaleza. Lo mismo en el fondo de la siquis humana que en la génesis de la selva, de sus gérmenes milenarios o de sus parasitas efímeras. Sabe llevar hasta el límite el sentido trágico del mundo y de la vida, descubre la veta profunda en el caos de la creación y en el amargo y dolorido corazón del hombre (1971: 145).

Herrera es enfático al señalar que “La tragedia termina al morir Pilar como consecuencia del nacimiento de un niño ciego, bajo los influjos psicológicos de una vida desesperada” (1974: 145). No obstante, la observación es inestable ya que implica pensar la muerte de Pilar como la culminación trágica; siglos atrás, la tragedia del neoclasicismo francés había demostrado que podía alcanzarse la culminación trágica sin la muerte del héroe e incluso sin su locura. En *Mitrídates* (1673), por ejemplo, Jean Racine presenta la tragedia como destino impuesto a tres héroes de igual importancia: Mitrídates, Mónica y Xifarés.

Al igual que otros críticos, pero con más agudeza, Herrera manifiesta su preocupación por el sentido trágico del drama y apunta que en su interior “Lo esencial, lo

filosófico, lo trascendente, la más honda verdad, es el objeto de la inteligencia que intuye lo que a la vista escapa” (146). Con cierto tono condenatorio, afirma que *Juan Gil* enseña la ceguera de forma connatural al hombre moderno: “Esta tiniebla humana solo halla sospechas, celos, amargura y resentimiento. Un mundo distorsionado por la soledad y el aislamiento nos hace indecisos. Un muro nos separa de la realidad: nuestra limitación” (146). Lo que no logra percibir es que el “mundo distorsionado por la soledad y el aislamiento”, la agonía de la familia Gil, simboliza el agotamiento de una visión del mundo, las formas de vida decimonónicas e idílicas vistas desde la urbe.

Isaías Peña, en una revisión general a la obra de Rivera donde en breve pasa su mirada por Juan Gil, señala que la condición trágica de *Juan Gil* es producto de la búsqueda absurda de sus personajes. Según Peña, los temas centrales del drama son los celos y la angustia; en *Juan Gil* el símbolo, esto es, la ceguera de los personajes, la gran metáfora, anticipa el final trágico:

alrededor de dicho tema zurció una gama de tragedias: los celos –que son ciegos, y Juan Gil, su protagonista, lo era como realidad y como metáfora–, la contingencia del existir, el absurdo de la ceguera en medio de la luz, y el contrasentido de encontrar la verdad en la caverna oscura (1974: 19).

En resumen -calcando los razonamientos de don Miguel de Unamuno- concluye que todos en la vieja casona están ciegos porque la verdad, “la luz –para el ciego y los que ven- existe afuera, en el sol, en el diamante o en la aurora, pero no en el hombre que cada día debe nacer y morir” (19). Para uno de los propósitos de esta investigación, quizá lo más conveniente sea señalar aquí que este hombre, “que cada día debe nacer y morir”, es un ser carente de ideales, un hombre para el cual no hay “valores supremos” al decir de Nietzsche.

Por otra parte, Hilda Pachón Farias realiza un diagnóstico del mundo intelectual colombiano en los años veinte, similar al que hace Hubert Póppel de la modernidad literaria en la poesía colombiana de aquellos años, encabezada por José Eustasio Rivera y León de Greiff. Para Pachón, la mentalidad de Rivera transita, empleando diferentes géneros, al moderno capitalismo y, por ende, al “entendimiento moderno”, es decir, el imaginario provincial del autor aprecia la penetración de la cultura liberal del lucro y la “bienaventuranza material”:

Rivera era, por tanto, un joven de la incipiente pequeña burguesía, formado con el concepto de cultura difundido por la visión pastoril y el “humanismo conservador” de la época y en quien confluían el individualismo romántico y los ideales burgueses del éxito individual que había conocido en su tránsito a la ciudad. Con estas contradicciones, era un típico representante de ese momento de transición que se vivía entre un país precapitalista, separado en regiones y rural, y uno que pretendía vincularse al capitalismo mundial, construir industria, unirse y urbanizarse. Tener una mentalidad moderna (1991: 51-52).

El Rivera que interesa a Pachón es el intelectual de los años 20, la figura pública que vivió en carne y hueso, de forma simultánea, el acalorado aire nacionalista, la integración del mercado colombiano y la llegada del capital norteamericano. Aunque hace referencia a “el problema de la raza” en Colombia, no establece conexiones entre *Juan Gil* y la preocupación principal de la época en todo Latinoamérica, esto es, la discusión en torno al elemento racial en la concepción del progreso y la construcción de “nación” y “patria”. Para ser justos, Pachón traza una exegesis y va un poco más atrás en la construcción del Rivera intelectual: cree acertadamente que el autor se propuso con *Juan Gil* “estudiar a la sociedad urbana a la que llega y dentro de ella, al artista, al intelectual” (73). Si bien Mario representa el poeta y su embate ante la sociedad moderna, es decir, la voz del poeta en una sociedad dominada por la

técnica y el mercado; en donde más atina Pachón es al ubicar el drama en una “sociedad urbana”. Aunque da luces, ignora que la muerte del ideal es en realidad la desconfiguración de un cuerpo social aristocrático rural y su posterior aburguesamiento en la ciudad.

En “Los años de aprendizaje” Pachón recuerda la exaltación nacionalista de 1909, que reunió por primera vez, precisamente, al grupo “Centenario”, por los cien años de la gesta de Independencia (1810). Ello resulta valioso si se tiene en cuenta que Rivera participó activamente en las protestas contra el presidente Rafael Reyes; valioso porque en dichas manifestaciones la invención política de los conceptos “patria” y “nación” es apenas emergente, catalizador de nuevas preocupaciones. De las tertulias literarias a las cuales asistía dice Pachón que Rivera

es invitado a las reuniones de los centenaristas, en particular a las del grupo Cultura. A ella concurrían quienes más tarde fueron los intelectuales orgánicos de la burguesía liberal, entre ellos: los periodistas Luis Cano y Eduardo Santos –quien llegaría a ser presidente de la República-, el médico Luis López de Mesa quien fue ministro en varias ocasiones, los hermanos Nieto Caballero –el pedagogo y fundador el Gimnasio Moderno, Agustín, y Luis Eduardo, el crítico-, el ensayista y político Armando Solano. En una de esas tertulias leyó Rivera su drama *Juan Gil* (53).

Es posible que Rivera haya compuesto *Juan Gil* para alcanzar el prestigio social y la gloria que le había negado la pedagogía y le seguía negando la política. Pachón piensa que el autor temía que los intelectuales de salón de la “Atenas Suramericana” tildaran de anacrónico su drama por estar escrito en verso y sugiere que por ello no quiso publicarlo. Según la crítica, el escepticismo es solo asunto de Mario: “un joven urbano, romántico tardío y un poco

desencantado” (72). Sin más, pasa su mirada a otros aspectos, como ya se dijo, en función del ámbito político y económico de los años 20.

De la igual manera, retomamos el estudio de Aura Luisa Sterling, publicado en la tierra que vio nacer a Rivera: “*Juan Gil*: la ironía inconsolable” en *Para una corriente teatral en el Huila* (1992). En esta exposición, la autora propone, siguiendo a Nietzsche, develar la tensión apolíneo-dionisiaca del devenir dramático, es decir, “La lucha entre la comprensión interna que calma el espíritu y la desazón que lo externo produce en el ánimo” (67). Sterling acierta al interrogarse sobre la frialdad familiar y la condición moral de resquebrajamiento de sus integrantes:

Porque espantosa es Pilar que comprende tarde el daño para el otro y para sí, como espantosa es la madre que se angustia en el qué dirán, o el poeta que no supera la estrechez de la representación enmascarada. Pero peor es el científico, el médico invulnerable, Mauricio que se apropia de la verdad circunstancial porque se sabe el único capaz de resistir la fealdad del mundo (1992:72-73).

Según Sterling, a esto se debe el título de su análisis, la apuesta trágica de José Eustasio Rivera es dionisiaca puesto que todo en la obra es “amargo y desesperanzador”. Ignora que la pulsión dionisiaca es más que lo “amargo y desesperanzador”; olvida que dicha voluntad irracional no puede pensarse sin la claridad lógica del espíritu apolíneo, ya que la tragedia es su síntesis. Al confundir el abismo hacia el que se dirigen los personajes con el vórtice irracional, la fuerza dionisiaca, Sterling pierda de vista *Juan Gil*, para ella el escepticismo es un síntoma más del desdibujamiento de las formas propias de la embriaguez dionisiaca. Desconoce que *Juan Gil* supone el surgimiento de una nueva sensibilidad y distribución de lo deseable. Cabe recordar que *Juan Gil* no es su objeto de estudio, ni tampoco

Lo Irremediable de Gustavo Andrade Rivera (1921-1974); la aproximación de Sterling no pretende un análisis riguroso de las obras en sí mismas, sino proponer algunos nombres para fijar los cimientos de una historia del teatro huilense y una bibliografía que dé cuenta de ello.

“*Juan Gil: Lectura en caleidoscopio*” de Yineth Angulo es publicado en el año 2009 en *Huila cien años no es nada*, un extenso análisis interdisciplinar, siempre necesario; una exploración, acto por acto, de los acontecimientos más importantes de la pieza con sutiles conexiones entre la vida del autor y su concepción del teatro. Sin embargo, afirma que *Juan Gil* es una tragedia moderna sin sentar bases de lo trágico, ni de lo moderno; descarta, en parte, las pulsiones históricas que condicionan la creación del texto y prefiere la síntesis especulativa:

En *Juan Gil* la tragedia se cumple como un sino que mueve a todos los actores del drama. La modernidad de la obra la podemos constatar a través de los temas planteados que son controversiales y provocadores para el contexto de la época: el aborto, el suicidio, las relaciones extramaritales y la mentira como base para mantener la estabilidad social, el problema ontológico entre la culpa y la inocencia de los protagonistas (Angulo, 2009: 105).

Es necesario precisar que “el suicidio” de Pilar no se consuma y recordar que la joven tampoco comete “adulterio”. Aunque Pilar queda delicada de salud por intentar abortar, lo que termina matándola es el nacimiento de su hijo, y si bien coquetea con Mario y se muestra entusiasmada por las visitas de Mauricio, nada ocurre entre estos y la joven. Es cierto que Rivera escribió sobre el adulterio y las relaciones extramaritales en su crítica a la literatura de “mansedumbre” francesa, pero *Juan Gil* no constituye nada de ello. Por lo demás, la infidelidad, el aborto y el suicidio no son propiedad de la modernidad, sino problemas

inherentes al ser humano: si en la *Ilíada* no podemos hablar de aborto por lo menos sí de amancebamiento y sacrificio, esto es, desde la imposición de la sociabilidad burguesa, adulterio y suicidio. Lo más notorio del análisis de Angulo es la mirada parcial que hace de la psicología de cada personaje y, principalmente, de Juan Gil.

Angulo afirma que el ciego es la figura principal de la pieza dramática, “un héroe con todas las características de la modernidad: solitario, egoísta, huraño, de mal humor, privado de toda belleza, como si la vida, el destino o los dioses se hubieran ensañado: ciego” (102). Sin embargo, dichos elementos responden más al pastiche del antihéroe novelesco. Juan Gil es un hombre común, que si pudiera verse en un espejo conocería la imagen de la desdicha, un ser vaciado de seguridad y, por el contrario, “lleno de hastío” y en cuya alma “no amanece nunca”; su vaga erudición e inoperancia lo imposibilita de todo devenir heroico. ¿De verdad podemos aseverar que Juan Gil es el héroe del drama si llegáramos a escuchar su voz sobre las tablas? ¿Las relaciones en la obra, es decir, los pensamientos, las acciones y las palabras sugieren formas de vida moderna o de conflictos modernos? Coincidimos con su breve análisis de las emociones y el devenir de Tránsito. La poetisa señala que la ama de llaves, Tránsito, es el personaje que ofrece mayor dinamismo y naturalidad a la pieza, ya que posee “las características del arquetipo huilense: picara y socarrona”.

Por otra parte, están las referencias hechas por Luis Ernesto Lasso en sus escritos sobre la construcción identitaria del Huila. De su interpretación

La obra nos cala de tal modo que, expulsando chovinismos, encontramos conflictos trascendentales: escrita en la primera década del XX, logra captaciones que llegan a nuestros días: la estructura familiar enfeudada ya lleva el cáncer que la destruirá: la casta se sienta en la matriarca Rita, pasa por su hijo ciego Juan Gil, llega a los sobrinos Pilar y

Mario, para extenderse al médico y a la mucama Transitó. Seis personajes que encarnan el desvenajamiento de la familia cristiana, siendo inconscientes del absurdo destino que se les impone (Lasso, 2009: 69).

Donde no es muy preciso Lasso es al indicar, igualmente, sin un criterio asentado de lo trágico, que *Juan Gil* es una “tragedia de casta dominante”. Si bien es cierto que la tragedia es la caída de un hombre de linaje superior, de estirpe aristocrática, en la urbe el destino del hombre es regido por las convenciones burguesas. Diferimos con Lasso cuando afirma exageradamente que el final de la obra presenta el infortunio trazado por los dioses y el azar como “ni los trágicos griegos alcanzaron”; no cabe duda de que su toma de posición es demasiado entusiasta debido a la fogosidad de su empresa identitaria. En nuestra investigación es ineludible preguntarnos críticamente si *Juan Gil* es una tragedia moderna y si pueden personajes ordinarios y hechos triviales y egoístas y ser trágicos. ¿Cómo trasladar los valores axiales de la tragedia a un escenario en los altos Andes, un lugar conservador, provinciano, católico y con personajes de aire romántico? Para ello, debería reflexionarse cuidadosamente sobre la esencia de la tragedia ática y si ésta puede coexistir en el drama presente y su conflicto, la “sombria desgracia” de la familia Gil.

El más reciente de los estudios de *Juan Gil* propone un cambio de paradigma respecto al personaje principal: Pilar vendría a ocupar el lugar de Juan Gil. Hablamos del prólogo que hace para la primera publicación del drama de forma independiente, Jader Rivera y Esmir Garcés, auspiciados por la “Fundación Tierra de Promisión”, el cual socava el conflicto psicológico de Pilar a través de la composición musical que interpreta el ciego en el piano, *La Traviata*. Quizá Jader Rivera sospechaba que el momento de culminación trágica sobreviene cuando Mauricio revela a Mario las dos desgracias ocurridas, esto es, la muerte de Pilar y la

ceguera del recién nacido, mientras Juan Gil interpreta “Adiós al pasado”. Jader Rivera afirma que

sobre la que gira la trama y se producen las transformaciones psicológicas y mentales es sobre Pilar. Los demás personajes operan como observadores y en la mayoría de los casos en censores del comportamiento de la joven. La obra es en esencia una reflexión sobre las relaciones conyugales y el comportamiento de la mujer en la sociedad (Rivera, 2012: 6).

Para el crítico y fotógrafo huilense, solo Pilar padece el drama humano en su dimensión trágica, lo cual en una lectura cuidadosa se hace problemático. De cerca, la joven Pilar es un personaje impedido por su deseo, su carácter alegre se hace presente en la remembranza, es la esposa del hastío, por tanto, “las transformaciones psicológicas” de las que habla Jader Rivera no se presentan en el devenir dramático: ya “todo se ha muerto” al levantarse el telón. Se debe reconocer que el mérito del prólogo es la ignorada relación entre la obra dramática y la ópera de Verdi:

Juan Gil decide tocar en el piano la melodía “Adiós al pasado”, precisamente el aria en que Violetta, a punto de morir, se despide de la vida y se arrepiente (...) La melodía interpretada por Juan Gil parece más una canción de despedida que una canción de cuna (2012: 10-11).

El tema no solo es uno en un hecho literario y la aprehensión que la crítica procura estará condenada a verse reducida a fórmulas y recetas, como se ha visto. Así advertimos que lo presente es una interpretación más, una glosa que busca entender y habitar el drama desde el espíritu de la modernidad para poder comunicar algo valioso de él. Tal vez, lo más sensato sea finalizar este apartado con una idea del mismo Rivera, recogida por Donald McGrady de las prosas ignoradas del autor, quien “Sabía muy bien que pocos escritores vacían su espíritu

en una obra, y que las teorías no son siempre la fiel expresión de las maneras de ser del hombre” (1973: 313).

1.2 Metodología

La presente incursión en la dramaturgia riveriana es de naturaleza estético-reflexiva y sociocrítica. Los estudios existentes sobre *Juan Gil* fueron el punto de partida de esta investigación; de dichos textos se extraen algunos conceptos que ofrecen un espectro inicial a la actual disertación: modernidad, tragedia, drama. Ideal, mentira vital y nihilismo son proporcionados por el texto mismo. Para dar luz a *Juan Gil* fue necesario iluminar cada frío rincón de la casona, al principio todo era oscuridad, pero durante el devenir azaroso de estudio fueron dilucidándose las formas de pensabilidad de la familia Gil, la familia enfeudada. Para responder a los objetivos planteados fue preciso establecer un telón de fondo con la historia nacional y realizar un diagnóstico del curso de las ideas en las primeras décadas del siglo XX en Colombia. No pretendimos evidenciar enteramente las relaciones directas entre el texto y la historia social bogotana, pero sí visibilizamos aquellas que prefiguran las formas de hacer en la obra de Rivera.

A partir de estas ideas o conceptos (ideal, mentira vital, modernidad, nihilismo) definiremos los criterios que permitirán la comprensión del presente estudio crítico; luego de presentar el devenir en palabra y acción de los personajes, develaremos sus pensamientos de cara a la modernidad, todo a partir de las relaciones entre el espíritu de la época y *Juan Gil*, la interpretación de sus símbolos y las formas de ser latentes en su interior. Para tal propósito, en la primera parte (I) el lector encontrará las herramientas conceptuales que permiten la comprensión del despliegue argumentativo y en la segunda parte (II) podrá corroborar el uso de tales herramientas en los capítulos de análisis.

1.3 Marco teórico-conceptual

En este apartado determinaremos y definiremos los conceptos de análisis de la presente propuesta, esto es, precisaremos cada término empleado en la investigación, señalaremos su génesis y explicaremos su conveniencia y funcionalidad; en resumen, se presentarán las categorías que permitieron el estudio -vale la pena resaltar que algunos conceptos florecieron del drama mismo-. Con todo, el despliegue teórico busca dar mayor claridad a la comprensión y, posterior, explicación de la tesis, solo así el lector podrá asir el hilo entre sus manos. Precisemos los conceptos manejados en nuestro despliegue teórico: modernidad, tragedia, drama burgués, nihilismo, ideal y mentira vital.

Modernidad

La Modernidad es la característica determinante de ciertos fenómenos que se presentan desde hace algunos siglos, comúnmente el siglo XVII cuando no el siglo XVIII; el entendimiento común los reconoce como formas de pensar y de hacer que originan un distanciamiento de las formas de vida tradicional, actitudes a las que suele llamarse “modernas”. Según un reconocido filósofo antioqueño, la esencia de la modernidad es el sensualismo y el utilitarismo de las relaciones interpersonales, la doctrina secular que intentaba fundamentar la acción de los hombres en sociedad sin acudir a una instancia suprasensible, trascendente o “metafísica” (Rubén Jaramillo *La modernidad postergada*: 1998). Se trata de formas de sensibilidad y sociabilidad que estarían en proceso de sustituir las maneras tradicionales de ser, hacer y decir hasta el punto de hacerlas ver pacatas y obsoletas; en consecuencia, ineficaces y anacrónicas. Esta interpretación escatológica de la historia es

evidente en la lírica de Charles Baudelaire (Hugo Friedrich 1974: 56); aunque puede ser visto también, desde otra perspectiva, como un conjunto de hechos objetivos que resultan incompatibles con la configuración establecida del mundo y que deviene como innovación substancial llamada a satisfacer la fe en la técnica, el progreso, las libertades individuales y la fortuna material. Tomados así, estos fenómenos presentan su modernidad como una tendencia civilizatoria dotada de un novedoso principio unitario de coherencia o de estructuración de las maneras de sociabilidad y de sensibilidad, de una nueva pensabilidad que se encontraría en proceso de sustituir el principio organizador tradicional, premoderno. Para precisar un poco más el asunto, mencionaremos tres fenómenos en los que se manifiesta esta característica de lo moderno o en los que se muestra en acción dicha idea.

Primero, para empezar, quizá el fenómeno moderno por excelencia es el optimismo desbordado en el progreso, la confianza práctica en la dimensión puramente “física”, es decir, no “metafísica”; la confianza en la técnica basada en el uso de la razón que se protege del delirio y que atiende así de manera exclusiva al funcionamiento no sagrado del mundo. Lo central en este primer fenómeno moderno está en la confianza que se presenta en el comportamiento cotidiano, en la capacidad del ser humano de aproximarse o enfrentarse a la naturaleza en términos puramente mundanos y de alcanzar, mediante una acción programada y calculada, efectos más favorables para él que aquellos que podía garantizar la aproximación tradicional. En la confianza en una técnica inmedita, terrenal, desentendida de cualquier implicación mediata, celestial, que no sea inteligible en términos de una causalidad lógico-racional. Se trata de una confianza que se amplía y complementa con otros fenómenos igualmente modernos, como sería, por ejemplo, la experiencia “progresista” de la temporalidad de la vida y el mundo; la convicción empírica de que el hombre ejerce su

capacidad conquistadora de manera creciente, aumentando y extendiendo su dominio con el tiempo, siguiendo una línea temporal recta y ascendente, la línea del progreso. Una versión espacial de este progresismo está dada por otro fenómeno moderno que consiste en la determinación citadina como lugar propio de lo humano. Ese lugar habría dejado de ser el orbe rural, el mundo aldeano y habría pasado a concentrarse justamente en los focos comerciales e industriales, esto es, las ciudades portuarias o capitales; allí donde se asienta y se visibiliza la aplicación técnica de la razón individualista.

Como se ve, estamos ante una lógica nueva, que se impone sobre la mentalidad tradicional, a la que se contrapone, en la capacidad espiritual del ser humano de excitar la intervención de fuerzas sobrenaturales, de dar lugar a la acción favorable de los dioses o incluso, ya en última instancia, la omnipresencia del propio Dios. Este fenómeno central implica el escepticismo del dogma religioso, el descreimiento de instancias metafísicas trae consigo todo la literatura que conocemos sobre la “muerte de Dios”, el “desencantamiento” del mundo, según Max Weber, o la “desdeificación” del orbe, según Martín Heidegger. Es un fenómeno que consiste en una sustitución radical de la fuente del saber humano, la muerte de una forma de habitar el mundo. La sabiduría revelada es dejada de lado en calidad de “superstición” y en su remplazo aparece como sabiduría aquello de naturaleza precisa y material, el posicionamiento del “mundo físico”. Por sobre la confianza práctica en la temporalidad cíclica del “eterno retorno” aparece entonces esta nueva lógica, que consiste en contar con que la vida humana y su historia están lanzadas hacia arriba y hacia delante, en el sentido del mejoramiento que viene con el tiempo. Y aparece también el adiós a la vida rural como la vida auténtica del ser humano -con su promesa de paraísos tolstoianos-, la consigna de que “el aire de la ciudad libera”.

El segundo fenómeno es como lo típicamente moderno tiene que ver con algo que podría llamarse el “materialismo político”, es decir, el hecho de que en la vida social moderna predomine la política económica o la bienaventuranza material sobre todo tipo de lógicas metafísicas o, puesto en términos más simples, la primacía de los valores liberales y las maneras de ser burguesas. Esto es lo moderno, algo nuevo que rompe con el pasado, puesto que se impone sobre la tradición del espiritualismo político sobre una práctica de lo político en la que lo fundamental es lo religioso. Esto es lo determinante en la vida del estado moderno.

Pensemos ahora, en tercer lugar, en el individualismo del hombre moderno, en su comportamiento social práctico. Se trata igualmente de un fenómeno característicamente moderno que implica, por ejemplo, el igualitarismo, la convicción de que ningún hombre es superior o inferior a otro. Implica también el recurso al contrato, primero privado y después público, como la esencia de cualquier relación que se establezca entre individuos, la convicción democrática de que cualquier decisión debe ser consentida por todos. Es un acontecimiento moderno que se encuentra siempre en proceso de imponerse sobre la tradición ancestral del comunitarismo, es decir, sobre la convicción de que el átomo de la sociedad no es el individuo singular sino un conjunto de individuos, un imaginario colectivo, una comunidad, por mínima que ésta sea, una familia, por ejemplo; siempre en proceso de eliminar la diferenciación jerarquizante que se genera espontáneamente entre los individuos que componen una comunidad; de desconocer la adjudicación, que se hace en estas sociedades tradicionales premodernas, de compromisos sociales innatos al individuo singular. El individualismo se contrapone a todo esto: al autoritarismo natural está en la vida pública tradicional, a que haya una jerarquía social natural; al hecho de que los viejos o los sabios, por ejemplo, tengan mayor credibilidad en ciertos aspectos que los jóvenes, o bien de que los

nobles, los dueños de la tierra, sean más importantes o tengan más capacidad de decisión que los demás ciudadanos. La subjetividad es el principio rector de la modernidad, Hegel ya lo había advertido, la libertad individual se sobrepuso en los imaginarios colectivos y tomó los aspectos esenciales de la “totalidad espiritual”. Tres ejemplos de ese conjunto de fenómenos cuya modernidad consiste, precisamente, en indicar la transformación de los imaginarios de la época y la ruptura respecto del mundo social tradicional; tres rasgos fundamentales para comprender la modernidad de la dramaturgia riveriana.

Nihilismo

Podría decirse que el nihilismo es el manto del escepticismo en la vida moderna y que, ineludiblemente, debe relacionarse con la nada (nihil) y el fin de la metafísica occidental fundada por Platón. Con la aparición de dicho espectro, los imaginarios y las dinámicas sociales presentaron cambios radicales en su configuración: los esquemas metafísicos –los que empleaba la sociedad tradicional y enfeudada- expiraron, caducaron y el mundo fue despojado de lo “suprasensible” y, en consecuencia, el hombre de toda esencia divina: “Si Dios no existe, el hombre es el señor de la tierra, del Universo. ¡Magnífico! ¿Pero, cómo será virtuoso sin Dios?” (Los demonios 866). Danilo Cruz Vélez considera que el nihilismo, desde donde quiera verse, debe ponerse en diálogo con Nietzsche, “el primer nihilista cabal de Europa”:

El término nihilismo que comienza a usarse a fines del siglo XVIII en la filosofía alemana, se difunde en el siglo XIX a través de la obra de algunos novelistas rusos, sobre todo de la de Dostoievski, quien describe impresionantes figuras nihilistas y la atmósfera nihilista que comenzaba a respirarse en su patria. Antes de Nietzsche, sin embargo, el nihilismo corre, sin fuerza y como algo exótico y marginal, al lado de las grandes

corrientes de la cultura europea. Nietzsche es el primero que lo coloca en el primer plano de la atención; el primero que lo vive y lo piensa en todas sus dimensiones, y el primero que lo acepta como una potencia histórica con la que hay que contar (Cruz Vélez: 101).

Como puede verse, este desplazamiento del ser por la nada, el agotamiento de sus posibles, se patentizó en la narrativa rusa del XIX y en la filosofía nietzscheana, que influirá todo el siglo XX. Ahora bien, si pensamos el flujo acostumbrado de influencias, lo que no es claro es cuándo dicha sombra arrojó la vida social colombiana; sin embargo, es indiscutible que muchos escritores debieron advertirlo desde diferentes latitudes sin ser plenamente consciente de ello. *El diablo mundo* (1840) de José de Espronceda y Delgado es la primera expresión de nihilismo en lengua española, el caso más significativo por ubicarse en la primera parte del siglo XIX, como ya lo advirtió Rafael Gutiérrez Girardot.

Es la recepción temprana de Nietzsche entre poetas e intelectuales latinoamericanos que visitaban Francia y Londres, cuando es “completamente desconocido en España”, lo que permite rápidamente la propagación de sus ideas -entre ellas el nihilismo- en todo el continente: “En 1893 Rubén Darío publicó en La Nación de Buenos Aires un artículo titulado “Los raros: Nietzsche”, que sí debe haber tenido repercusión, pues dicho periódico circulaba ampliamente y Darío gozaba ya de prestigio internacional (Cruz Vélez 1977: 216).

En el caso colombiano, las primeras referencias explícitas al pensamiento de Nietzsche provienen del poeta modernista, José Asunción Silva; el filósofo boyacense, Carlos Arturo Torres; y el crítico antioqueño, Baldomero Sanín Cano. Como es evidente en algunos apartados de la novela póstuma de Silva, *De sobremesa*, el pensamiento nietzscheano se expresa en un desprecio radical de la existencia; Carlos Arturo Torres llevó a la imprenta en 1909 su *Idola Fori*, donde rechazó “el nihilismo rencoroso de los demoleedores”, ya empleando

el término, y expuso su desconfianza ante los “Ídolos del Foro” y las “supersticiones democráticas” de la Modernidad; y, por último, Baldomero Sanín Cano, el crítico consagrado del modernismo hispanoamericano, quien publicó algunos textos sobre Nietzsche en revistas latinoamericanas a lo largo de la segunda década del siglo XX. Mucho se ha hablado de su relación con Silva. Al respecto señala Cruz Vélez que en 1890 “el colombiano Baldomero Sanín Cano hizo llegar sus libros a Bogotá, pedidos directamente de Alemania, y los dio a conocer en el círculo de sus amigos. Algunos de ellos los leyó con el poeta José Asunción Silva (1977: 216).

Para los filósofos colombianos contemporáneos, pensar el nihilismo requiere ubicar a su lado “la secularización progresiva de los contenidos de la vida y la universalización de la ratio moderna” (Jaramillo Vélez, 2013: 30); los valores agregados que confieren su valor total. A su vez, Rafael Gutiérrez Girardot reemplaza entendimiento moderno por Nihilismo y advierte que “El nihilismo y la secularización suponen un orden del mundo en el que el hombre, librado a sí mismo, aparece en su absoluta desnudez y desamparo” (2011: 130). En conclusión, casándonos con una definición, el nihilismo es “la pérdida de la fe en las ideas y en los ideales, que constituyen la base sobre la cual reposan tanto la metafísica como la moral” (Danilo Cruz Vélez: 105). Para concretar, el “nihilismo”, entendido en su gran dimensión, es una potencia histórica, una negación -epistemológica, moral o metafísica- que pone en crisis un ideal, una visión consolidada del mundo, no para ofrecer otro en reparación, sino para entregarlo todo al “reino de la Nada”.

Tragedia

La “tragedia” nace en la Grecia antigua alrededor del siglo IV a.C., y está vinculada al culto de Dionisos, el dios del vino, el “más epidémico del panteón” (Marcel Detienne, 2012: 21). Era una verdadera ceremonia religiosa; su argumento procedía de las raíces míticas de la cultura antigua, de su compleja cosmovisión. Cada héroe trágico -Edipo, Antígona, Medea, Ajax,- personifica una visión trágica particular de habitar el mundo, por ello, la tragedia es la comunión del hombre con su destino, sobra decir, aniquilador; cada uno expone a su forma el problema de la responsabilidad humana ante a la ciega fuerza del sino trazado por los dioses. Georg Lukács piensa que la tragedia puede comprenderse como la existencia vista en “ausencia de lo divino”, a diferencia de la épica donde la benevolencia de los dioses o su resentimiento es un elemento vital. Los dioses

traviesamente penetran sus manos en la enigmática intrincación de los hilos del destino y los revuelven hasta que ya no es posible dominarlos con la vista, hasta la absurda falta de plan. Pisan la escena y su aparición humilla al hombre rebajándolo a títere, rebajando el destino a providencia, y así la pesada acción de la tragedia se convierte en un ocioso regalo de salvación. Dios tiene que abandonar la escena, pero tiene que seguir siendo espectador: ésta es la posibilidad histórica de la era trágica (1985: 246).

Según Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), la tragedia debe infundir terror y conmiseración; es imitación o, mejor, mimesis de la acción. Su propósito fundamental es la representación de una acción “esforzada”, elevada y “completa”, en un lenguaje estilizado, que produzca la catarsis:

Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes, y no mediante relato, y que mediante la compasión y el temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones (Aristóteles, 1974: 145).

En resumen, el filósofo griego propone seis elementos en su definición de la tragedia: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y el canto. Lo cierto es que no desarrolla la idea de “héroe trágico” ya que pone el acento en las acciones y no en la singularidad de los personajes como si lo harían los románticos, principalmente, los alemanes. Lo que Aristóteles elabora, en términos interpretativos, es una serie de categorías que parten del fragmento al todo. De ahí que vea la desgracia imputada al héroe como una amonestación impuesta ante su falta ética, un castigo por su acción impía, por haber rebasado los límites naturales y alterar el orden de lo divino. El héroe griego es un hombre ideal, pero con aspiraciones tan limitadas como las de cualquier mortal. De modo que en Aristóteles hay un planteamiento de lo trágico, pero no del héroe trágico como tal. El pensador fragua la relevancia del héroe en relación a la acción misma, advierte que los personajes no tienen el propósito de personificar pensamientos, sino que “el pensamiento y el carácter” es consecuencia de la fábula, “la composición de los hechos, y caracteres a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer” (1974: 146-147). Esta perspectiva pone la clave en las acciones por encima de los pensamientos; presenta las ideas en una dirección difusa, equiparándolas al habla, a las declaraciones difusas del “parecer” de los personajes.

La concepción trágica del Romanticismo y del Idealismo alemán se encaminó a especificar la naturaleza de los contrarios que se topan férreamente o, bien, tienden a alejarse sin supuesto retorno; lo interesante, en todo caso, es que esta idea de extremos irreconciliables es la inversión de la propuesta aristotélica. Si bien en el teatro griego el carácter trágico recayó sobre la acción, en el drama romántico recae directamente en la individualidad del personaje marginado. Así en el siglo XIX, el ideal supremo del hombre romántico, su más alto sentido

de lo humano, importaba más que cualquier acción realizada, en otras palabras, el pensamiento del héroe romántico aventaja a la fábula. De tal forma, cabe señalar que el Romanticismo redujo la “necesidad histórica supraterrrenal” del héroe trágico al capricho del individualismo romántico y a la voluntad personal del héroe en rebeldía ante los avances de la modernidad.

Georg Steiner (1929-), contra el Nietzsche apologeta de Richard Wagner, advierte que la idea de Dios es innecesaria al hombre moderno debido a la seguridad propia de la época; no obstante, hace hincapié en que la tragedia exigió necesariamente la presencia de Dios,

el personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional. También esto es de importancia axial. Cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia (1991: 13).

En la tragedia el arrepentimiento no tiene razón de ser, Edipo nunca recupera “la vista ni su cetro tebano”; debe entenderse que lo trágico no es solo un estado, sino un problema central que rodea y atraviesa al héroe. La tragedia empieza, volviendo a Lukács -quien siempre será necesario para tratar estos temas- cuando el azar gobierna los pasos del hombre y “la culpa se hace destino”. El hombre en desarrollo, entregado a su lucha personal, es demasiado bajo para padecer esta responsabilidad, precisamente, porque el hombre en gestación no es expresable en la tragedia. Pese a tales consideraciones, los héroes trágicos tampoco son autónomos, ni están libres de atadura. Soren Kierkegaard señala que los personajes trágicos actúan libremente, pero sus acciones siguen “dependiendo siempre de ciertas instancias fundamentales como lo eran el Estado, la familia y el destino” (35). Piensan, es su deber, en función de estos ideales, su deseo es el bien de la comunidad y su culpa

original es “mucho más que una culpa meramente subjetiva” puesto que no solo el héroe sucumbe, sino todo el “pequeño mundo” al que éste representa.

Mucho se ha discutido –hasta Rivera se manifestó- si el teatro después de Shakespeare, Racine y Goethe perdió su alcance trágico, es decir, si la vida moderna posindustrial banalizó e impidió la implementación de las categorías substanciales de la visión trágica de la vida en el drama moderno. Steiner llegó a decir que

Ninguna otra forma poética consigue este efecto misterioso que hace de Edipo Rey, Rey Lear y Fedra los más nobles poemas hasta ahora urdidos por el espíritu. Desde la antigüedad hasta la época de Shakespeare y Racine, tal logro parecía al alcance del talento. Desde entonces la voz trágica se empaña o calla en el teatro (1991: 14).

Cabe decir que el devenir trágico es imposibilitado cuando el hombre moderno desprecia las exigencias del destino, se entrega a la “bienaventuranza material” y rechaza el ideal colectivo. Si el héroe trágico rechazaba el mundo por una exigencia, si se quiere, suprema, el hombre moderno, desde Ibsen, trata de hallarse en un mundo sin cabida para lo divino y sin más ideal que enaltecer “el más crudo materialismo”. Después de la ruptura con lo trascendente solo pueden vivir en el mundo ciegos, hombres para los cuales ya no importa la verdad. La pérdida de lo trascendente, “la vacuidad del ideal” continuó avanzando y, en efecto, el individuo moderno sufrió un revés irreversible, el absurdo corrompió su ideal, haciéndole perder potencia a la acción dramática, como lo muestran los personajes principales de las obras de Samuel Beckett y Bertolt Brecht, por solo dar dos ejemplos.

Drama burgués

El drama moderno concibe los problemas del hombre en la sociedad burguesa, es decir, presenta al hombre sometido, absorbido por el individualismo y la bienaventuranza material en la “sociedad civil”. El historiador de arte rumano, Arnold Hauser, veía en el drama burgués al hombre como parte determinante de su medio y lo describía como “un ser que en vez de dominar la realidad concreta, como ocurría en la tragedia, está dominado y absorbido por esta realidad” (1998: 100). Con el posicionamiento de la lógica moderna y sus valores, el arte dramático transitó por razones utilitarias del romanticismo al realismo, del verso pastoril a la prosa urbana; su fundamento sirvió “para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social” (Dubatti, 2006: 113). El drama moderno expresó en su estructura los principios basales de la Modernidad: el individualismo, el “crudo materialismo”, el desplazamiento de la moral y la creciente laicización. La mentalidad moderna entendida como la negación del mundo suprasensible y la superación de los valores tradicionales; la confianza en la técnica y el progreso; el posicionamiento de la conciencia burguesa y de su visión materialista, pragmática, que promovió finalmente la libertad individual y el capitalismo.

Es en el drama burgués ibseniano donde el teatro moderno termina de tomar forma, claro está, antes de su ruptura radical o, si se quiere, antes de su nihilización en el periodo de las vanguardias; con Ibsen los escenarios despiden en definitiva el drama de corte barroco y el teatro poético de tendencia romántica; es innegable que la prosa realista es el vehículo de expresión de la modernidad, quizá proporciona mayor funcionalidad o tal vez el verso ya no posee el espíritu de la época. En la última etapa de su dramaturgia, en el periodo posromántico, Ibsen define su fundamento político y un tópico de la literatura moderna,

principalmente la francesa, el cual consiste en validar o problematizar la vida burguesa: “Al entrar en la era burguesa, el teatro querrá cada vez más disimular su naturaleza teatral, reivindicada en el pasado por la mimesis aristotélica, y por ello conduce sus artificios al realismo” (2006: 113). Los ataques a la burguesía se convertirán en un rasgo característico del teatro posibseniano, una burla a la moral burguesa, a su sentido de la vida y, principalmente, a sus principios culturales: “una herramienta para refrenar o cuestionar –como método superador- los valores de la burguesía” (113). Precisamente, la gran diferencia entre el drama burgués y sus antecesores -el “drama barroco”, el “drama neoclásico” y el “drama romántico”- es que en el burgués la lucha dramática se presenta como una “acusación contra el orden social existente” (Arnold Hauser, 1998: 95). Con más vuelo filosófico, Georg Lukács afirma de forma categórica que el drama moderno es la morbidez de la tragedia pues “su psicología subraya lo momentáneo y perecedero de las almas; su ética es la de la comprensión y el perdón de todo” (1986: 257), ello es importante si se tiene en cuenta que *Juan Gil* carece de ideales o representa su negación.

El ideal

El “ideal” es el más alto sentido de lo humano, el pensamiento más estimado del momento, el valor supremo que le confiere trascendencia a los hombres en determinada época, la más noble idea en los imaginarios colectivos. El ideal siempre ha implicado un devenir algo, un encaminarse hacia alguna parte, perpetuamente en una búsqueda que sobrepasa la mortalidad. Los griegos creían que la vida misma empobrecía al carecer de grandes ideales. En literatura encontramos idealistas de todo tipo, hombres dispuestos a morir en combate, a transgredir la ley por amor, a renunciar a la razón o a los lazos de sangre; personajes listos

para abrazar la locura, para rechazar la absurda realidad o para recibirla con parcial aceptación. Empecemos, es de suma importancia determinar focos de pensamiento en el curso de la historia.

En la Grecia antigua, la de Homero (siglo VII a. C.), el más alto sentido de lo humano, es decir, el mayor ideal es la “areté”. Los hombres que la obtuvieron fueron seres valerosos que buscaron la muerte en la batalla y el reconocimiento a través de la destreza en el combate cuerpo a cuerpo. Werner Jaeger (1888-1961) advierte que solo a través del sentido de la “areté” podemos entender la cólera de Aquileo o, si prefiere el lector, la ira de Aquiles. La “muerte heroica” entre los hombres griegos se presentaba como la mayor búsqueda, la idea suprema. El destino de Aquileo es la “muerte heroica”, la breve y gloriosa vida que renuncia a la vejez. Por ello, la fuerza, la victoria, la bravura, el sentimiento del “deber”, el honor y la muerte son preocupaciones constitutivas del héroe homérico. En la Odisea, dicha idea va a emerger con nuevos atributos, “cualidades morales y espirituales” (Jaeger *Paideia*: 22). En parte, ello significaría para los griegos “una nueva imagen de hombre perfecto, para el cual, al lado de la acción, estaba la nobleza del espíritu, y en la unión de ambas se hallaba el verdadero fin” (Jaeger: 24).

Por otro lado, en gran parte del periodo helénico, la época fenecida de la civilización griega, el pensamiento más extendido es la tesis platónica del “mundo de las ideas”; Platón intuyó que las cosas particulares podían entenderse en virtud de ideas universales; de hecho, dicho pensamiento es una búsqueda y un propósito, es decir, una pregunta por el ser y el más alto sentido de lo humano. Platón le proporcionó al pensamiento una fundamentación metafísica, pero antes de ello demarcó los límites del lenguaje. Es importante en la medida que establece entre el hombre y las ideas una correspondencia de fundamentación ontológica,

según la cual el hombre recibe su ser de las ideas; el valor de éstas, que no es una proyección, recibe su fundamento como meta de la acción, es decir, como un ideal que alcanzar.

En *Las flores del mal* (1857), obra fundamental de la lírica moderna, la búsqueda, la elevación se ha satanizado y la razón de ascenso, el ideal, ha degenerado finalmente. Charles Baudelaire, “el pintor de la vida moderna”, concibió la ciudad como el imperativo de la nueva sensibilidad y el lugar para las nuevas formas de sociabilidad: “el mundo de las grandes ciudades –señala Hugo Friedrich- sin verdor, con toda su fealdad, su asfalto, su iluminación artificial, sus desfiladeros de piedra, sus pecados, su desolación en medio del bullicio humano (1974: 57). El ideal intrascendente lo había heredado Baudelaire de los románticos; sin embargo, lejos del espíritu individual de éstos, el poeta francés reactivó el ideal y “lo convierte en una fuerza de atracción, que al mismo tiempo que despierta una tensión desmesurada hacia arriba, empuja también hacia abajo al hombre que está en tensión” (1974: 65). En el seno de la modernidad, Baudelaire vació el más alto sentido de lo humano, banalizó el ideal del progreso y en su poética el “abismo” adquirió trascendencia.

En el drama de Henrik Ibsen abundan los personajes idealistas: el ideal planteado con frecuencia es que el ser humano elije y asume las consecuencias de la vida que desea vivir, es decir, la democracia liberal y la libertad individual propia del mundo moderno. El idealista ibseniano por excelencia es el Doctor Stockmann de *Un enemigo del pueblo* (1882), representante fiel de la clase burguesa, y en menor medida Gregorio Werle, “la exigencia del ideal” en *El pato salvaje* (1884); sin olvidar, claro está, la conocidísima *Hedda Gabler* (1890); aunque es *Brand*(1866) quien posee los ideales más problemáticos. El pastor Brand “es el idealista, rebelde e individualista supremo de Ibsen” (*Henrik Ibsen* 64), el héroe romántico por excelencia, el individuo del Sturm-und-Drang que persigue su ideal de forma incorruptible. En

los resultados de la búsqueda de Brand, Ibsen cuestiona y expone el lado oscuro del ideal o, en palabras de Jorge Dubatti, “propone por primera vez la paradoja del idealismo por la que la fidelidad a ultranza a algún principio resulta destructiva” (68).

Mentira vital

Es Henrik Ibsen, el padre del “drama burgués”, quien acuñó por vez primera el término “mentira vital” para las obras de su composición en las que una familia ocultaba un “sombrio secreto” ante la sociedad para no perder su estima; así los miembros legitiman la mentira para no perturbar su condición social, su status quo. De tal forma, una mentira vital esconde la verdad que resulta demasiado amenazante o dolorosa para expresarse en voz alta, en público, y, a su vez, entrona la mentira como proceder necesario en la sociedad moderna. Ibsen sabía bien que dicha idea preserva en apariencia la armonía del núcleo familiar, pero a un costo muy elevado: en el mundo moderno, los problemas que no se resuelven, rara vez se superan, todo se somete al más “crudo materialismo”. El temor que sella los labios del personaje moderno es el de arruinar la propia familia y la desgracia de verse expuesto al qué dirán, el miedo de ser expulsado o marginado de dicho orden social.

Bajo el influjo de la mentalidad moderna, la ansiedad de vivir con estos secretos se mitiga si se comparte; de hecho, puede pensarse este tipo de secretos como mitos constitutivos de la familia burguesa, que oculta las verdades más embarazosas para mantenerse respetable. Quizá las obras de Ibsen que mejor exponen dicha tesis sean *Un enemigo del pueblo* (1882) y, fundamentalmente, *El pato salvaje* (1884). En esta última, la mentira es un mal necesario: un mal porque no todos están preparados para saber la verdad, puesto que conocerla puede

significar perder la felicidad, la seguridad de la vida moderna. La crítica María Victoria Eandi descubre magistralmente en *El pato salvaje* “dos tendencias opuestas: una es la representada por Gregorio, la de “la exigencia del ideal”, la otra es impulsada por un vecino de la familia Ekdal, el médico Relling, la de la “mentira vital”. Este impugna el accionar de Gregorio y lo acusa de “loco, chiflado, mal de la cabeza”, de tener “fiebre de rectitud” y de “charlatán” (159). En resumen, según la autora, la crítica de Ibsen puede pensarse de dos formas: la primera consiste en cuestionar la vida puesta a la sombra de un ideal y, la segunda, en pensar la mentira como el cimiento mismo de la sociedad moderna, perspectiva necesaria para entender el devenir dramático de *Juan Gil*.

1.4 Ámbito histórico socio-cultural

Durante todo el siglo XIX la vida social colombiana estuvo atada a la hacienda; ocupadas por esclavos, alféreces y grandes terratenientes, subsistían gracias a la producción de tabaco, azúcar o café, cuando no gracias a la ganadería. La hacienda fue una institución del lastre español en Latinoamérica, en ella pervivió -aun después de la colonia- la jerarquización racial y el “modelo autoritario y paternalista” (Fernando Gillén: 202); confluían en la “hacienda lejana” relaciones familiares y patriarcales de dominación, las formas de sociabilidad y sensibilidad permitidas. Abarcaba la familia, el taller, la peonada, la iglesia y el cementerio: "la hacienda fue para señores y vasallos todo al mismo tiempo: familia, taller, iglesia cementerio, y el dueño de la casa o *pater familias* lo era no solamente de su familia sino de todos los que vivían y trabajaban en la "casa grande" (Gutiérrez, Temas: 39). Podría afirmarse que incluso después de la Guerra de los Mil Días los sistemas de tenencia familiar seguían presentándose en muchas regiones, entre más aisladas más autonomía respecto del régimen bogotano. En las grandes fincas del país, los poderosos terratenientes, naturalmente blancos, “apoyaban su fuerza política en la solidaridad adscripticia de sus arrendatarios dependientes y peones” (Guillén: 202).

Al empezar el siglo XX, la vida social bogotana cambió con las innovaciones provenientes de la segunda revolución industrial: luz eléctrica, acueducto, timbres y teléfonos, en calles y casas. El aburguesamiento de la sociedad sugirió nuevas formas de cotidianidad e intimidad familiar: “La intimidad más que un efecto propio de la vida burguesa, se constituyó en un alejamiento de lo colectivo y de lo público. Las casas se convirtieron en un refugio para las élites, y el ámbito de lo privado fue reducido a lo domestico” (En busca de la intimidad: 23).

Si bien la alta sociedad bogotana de principios del XX preservó los principios católicos y el prestigio del linaje como símbolo de poder social y político, lo hizo en parte consciente de los cambios que operaba la modernidad en el mundo y necesariamente en las formas de vida, visibles, por ejemplo, en las novedades mecánicas de la época: timbres, teléfonos, automóviles, ferrocarriles. Más evidente aun cuando la mentalidad premoderna del siglo XIX hereda a la posteridad sus valores tradicionales a través de la educación:

La futura oligarquía habría de ser educada, en forma bastante uniforme, en alguno de los semilleros de la oligarquía –el Colegio del Rosario o el Colegio de San Bartolomé- donde se buscaba afirmar el honor social, siguiendo la tradición española, a través de las carreras de letras, derecho y ciencias políticas (Raymond Williams: 42).

El orden floreciente de la burguesía se negaba a reconocer que el arte se hallaba en un proceso de experimentación consigo mismo y de ruptura con el pasado y la tradición; algo intolerable en la conservadora “Arcadia heleno-católica” (Raymond William: 28) que ya había hecho su apuesta por lo hispánico-católico. El inicio de la segunda década de siglo XX confirmó que la mentalidad colonial impuesta por los españoles quedaba confinada en definitiva al pasado: los marcados grupos decimonónicos dieron paso a la formación de nuevos conjuntos sociales, que a su vez terminaron de tomar forma gracias a la industria textil, a la bonanza cafetera y al ingreso de capital norteamericano.

Ya la primera década del siglo XX anunciaba el despertar de una conciencia modernizadora en Colombia, una sociedad aun dividida por el partidismo que anhelaba un “Estado nacional” y la integridad de su territorio y soberanía para alcanzar el desarrollo capaz de equipararlo a Estados Unidos o Europa. El cuerpo social estaba dividido básicamente en cuatro grupos: la floreciente burguesía urbana, las familias terratenientes, los campesinos y los

indígenas. Cuando el país acababa de salir de la desastrosa “Guerra de los mil días” (1889-1902), las nuevas generaciones buscaban reconstruir la “patria”, dicha restauración le fue asignada a Rafael Reyes quien apenas consiguió la pacificación con base en promesas modernizantes y algunas reformas de 1904 a 1909, Colombia había finalizado el siglo XIX y empezado el XX con una guerra civil que había cobrado la vida de alrededor 100.000 personas; la Guerra de los Mil Días terminó asegurando el poder a los hombres más autoritarios y católicos del partido conservador, el ejército y la burocracia gubernamental.

Los ideólogos de la Regeneración se habían alimentado del “humanismo conservador” y de la tradición hispánica; veían algunas ventajas en la fe católica y en la herencia española, inclinada, en lo social, a la hidalguía y al prestigio nobiliario, y, en lo espiritual, a la salvación cristiana. Irónicamente estas reacciones conservadoras ante los avances incipientes de la modernidad, coincidieron con el inicio de un nuevo ciclo económico, “cuando los colombianos respondieron al aumento espectacular de los precios del café en los mercados internacionales” (Berquist: 31), esto es, cuando la economía nacional pasó de la subsistencia a la exportación.

Reyes cierra el Congreso en 1909 y convoca una “Asamblea Nacional Constituyente”; había hecho reformas a la Constitución de 1886, “específicamente territoriales” en 1905. Los últimos años de la primera década (1907-1909) fueron prolíficos en materia de manifestaciones en su contra; su carácter represivo y dictatorial empezó a ser discutido por la naciente prensa liberal y hasta rechazado por sus copartidarios conservadores. El descontento de la población, provocado principalmente por la crisis del comercio exterior y los tratados firmados con los Estados Unidos, empezó a generalizarse. Las manifestaciones, lideradas por estudiantes y artesanos bogotanos, asestaron un golpe contundente al régimen. El

espíritu de la protesta tomó un aire nacionalista; se exigió desarrollar la capacidad productiva y la integración geofísica del territorio en pro de la consolidación de un mercado nacional interno. Otro de los gremios alzados en protesta fue la educación pública, la universitaria principalmente. Reyes renuncia a su cargo el 7 de junio, dejando en su lugar al designado, Jorge Marcelo Holguín (1848-1928).

A diferencia de la modernización europea y sus tensiones sociales, en Colombia los señoríos rurales no se opusieron radicalmente a la naciente burguesía, por el contrario, las familias rurales se instalaron en las principales ciudades y vivieron su propio aburguesamiento, dejando atrás la vida aristocrática de las grandes haciendas. De muchas regiones aisladas del país llegaban principalmente a Bogotá, Popayán, Medellín, Cartagena y Barranquilla –los focos ciudadanos, comerciales e industriales más importantes al empezar el siglo XX- jóvenes pudientes a encaminarse en el estudio de la medicina, la pedagogía, el derecho o la política. Con la diversificación de las capas influyentes en Bogotá, el prestigio comenzó a delinearse en términos de riqueza material, en detrimento del predominio ostentado por los “lazos de sangre” de las familias hacendadas del siglo XIX.

La mentalidad moderna se sobrepuso al imaginario rural, el orbe pastoril se alimentó de los gustos y las pretensiones de la élite urbana, la cual ocupaba los estamentos de poder o practicaba las “profesiones liberales”, principalmente la medicina y el derecho. La naciente burguesía encontró en los organismos de gobierno un medio apropiado de asegurarse el dominio de la ciudad, adecuarla a sus necesidades y aprovecharla como campo fructífero de inversión. En tales circunstancias, algunas familias hacendadas de provincia migraron a Bogotá con el fin de pasar el resto de su vida y poder ofrecer a sus hijos la mejor educación. Las familias hacendadas procuraron integrarse a dicha sociedad sin confrontarla, relacionarse

en sus espacios como iguales procurando reunir medios económicos suficientes para llevar una vida con ciertos privilegios. Finalmente, los valores señoriales perdieron vigencia, las normas se actualizaron siguiendo los hábitos de la clase alta y lo que ésta daba por bueno para sí misma.

1.5 Contexto teatral

Durante el siglo XIX la literatura colombiana -cultivada por hombres de alcurnia o mediana cultura- buscaría refugio en la seguridad y en la autonomía de las grandes haciendas; decimos “refugio” porque desde la Independencia (1810) los focos urbanos y, principalmente, las grandes fincas eran los únicos lugares seguros para la élite que buscaba mantenerse al margen de la violencia partidista que, a su vez, promovía en las regiones rurales. Cuando no se escribía por esparcimiento, sin desestimar, solo se hacía para tener qué leer en los encuentros familiares en los fastuosos salones de las grandes casonas campesinas o en las reducidas tertulias de los suntuosos teatros bogotanos. En tales condiciones surgieron dramaturgos con innegable talento, entre ellos descuellan los nombres del ilustre José María Samper (1828-1888) y José María Vergara y Vergara (1831-1917), este último, el padre de la crítica literaria colombiana.

A finales de la primera década del siglo XX, Bogotá hacía apertura de nuevos espacios de sociabilidad, lugares nocturnos, principalmente, que consentían nuevas prácticas y formas de hacer; es por estos años que adquiere estatus social el teatro y principalmente el café, y no tanto los clubes y las casas de apuesta nocturnas que propiciarían la “bohemia cachaca”, lugares de encuentro de la clase alta. Los bogotanos de pura cepa no se parecían a nadie en Colombia, salvo a ellos mismos; rosada, su tez parecía encendida por el buen whisky o por el aire vivo de la sabana donde tenían las casas de hacienda. Pese a su afán cosmopolita, la “Atenas Suramericana” se encontraba sitiada por la pobreza como consecuencia de las sangrientas luchas partidistas. La visión de la vida humana, es decir, los modos de pensar, sentir y obrar mutaron a pesar del aislamiento en los Andes y los impedimentos del conservadurismo y la fe católica; así como afirmaron la entrada del entendimiento moderno, a

su vez, aseguraron la falta de propósito de la vida suprasensible, del mundo espiritual. Rivera pensó desde su época, pero principalmente desde su ser; su tiempo fue uno de necesidades, promesas y radicales transformaciones sociales y económicas.

Según el biógrafo chileno Eduardo Neale Silva, lo que motivó a Rivera a componer *Juan Gil* (1911) fue primero el triunfo sobre los escenarios bogotanos de *Los intereses creados* (1907) del español Jacinto Benavente (1886-1954), a cargo de la compañía nacional de Arturo Acevedo Vallarino (1876-¿?), este último sería uno de los primeros cineastas colombianos. Y, en segundo lugar, el éxito de la pieza *Como los muertos* (1911) de Antonio Álvarez Lleras (1892-1956), el dramaturgo colombiano más laureado de principios del siglo XX. En consecuencia del polvo levantado en los escenarios bogotanos por las representaciones de *Los intereses creados* de Benavente y las *Víboras sociales* (1911) de Álvarez Lleras, emerge la simpatía de Rivera por el teatro, que corresponde a su necesidad de gloria y reconocimiento a través de la literatura, en su caso, el drama en verso y la crítica teatral. Por ello, es necesario recordar quiénes son estos dos dramaturgos y reflexionar de qué forma pudieron influir en la obra riveriana.

Antonio Álvarez Lleras ejerció de forma simultánea la medicina y arte teatral; no obstante, fue el teatro lo que le proporcionó mayor reconocimiento. Las obras más relevantes del escritor bogotano están inspiradas precisamente en los “dramas de tesis” y las comedias de Jacinto Benavente. *Víboras sociales* es estrenado en el “Teatro Municipal” el 8 de agosto de 1911 por la compañía española de Evangelina Adams. Álvarez Lleras llegó a presentar con éxito sus obras en París, Madrid y Nueva York; es considerado unánimemente por la crítica como el padre del teatro burgués en Colombia y el primer innovador de la escena en la primera mitad del siglo XX, junto al también bogotano, Luis Enrique Osorio (1892-1956).

Como los muertos (1916), la pieza más celebrada del dramaturgo bogotano, es estrenada el 4 de marzo en Bogotá por la Compañía Dramática Benavente del Teatro Colón. Aborda temas como la infidelidad, “el triángulo amoroso”, y, como *Juan Gil*, el escándalo social; la obra tuvo tal popularidad que para el año 1931 ya había sido llevada a la imprenta 5 veces.

Junto a don Miguel de Cervantes y a Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente fue uno de los escritores españoles más apreciados por Rivera. La crítica española le imputa a Benavente la entrada de la prosa a los escenarios teatrales, que termina imponiéndose ante el verso de crítica moralista propio de José Echegaray, su antecesor, Premio Nobel igualmente. Benavente fue un escritor prolífico, dicha fertilidad empezó con *El nido ajeno* (1894), una obra que el público aplaudió y la crítica mentó con entusiasmo. *Los intereses creados* (1907) es el ejemplo benaventino perfecto de su paso al realismo, tendencia que impondrá el naturalismo y la verosimilitud, muy al estilo de la “comedia dell arte” italiana. Benavente se deja influir continuamente por otras tendencias teatrales, aunque su habilidad fue, aparte del dialogo fluido, elegante y repleto de frases ingeniosas, introducir aquellas modas bajo el examen de la sociedad española. De igual forma, abordó temas de carácter popular, dramas rurales como *Señora ama* (1908) o *La malquerida* (1913). No obstante, toda su obra ha caído igualmente en el olvido; Benavente es más recordado hoy en día por las disputas que mantuvo con Ramón del Valle Inclán (1907–1936), por ejemplo, que por sus piezas dramáticas.

Según Fernando Cajiao, en Colombia el predominio del “teatro burgués” abarcó las tres primeras décadas del siglo XX (Cajiao: 1998). El arte dramático era la mayor atracción de la élite capitalina; las compañías españolas visitaban constantemente la ciudad, que pese a su presente provincial vivía intensos procesos de modernización. A pesar de las constantes visitas de las compañías españolas, el público aclamaba los grupos italianos, los más aplaudidos en

toda la ciudad. Dichas compañías ofrecían representaciones circunscritas a ambientes y conflictos propios de la vida burguesa citadina, como a su vez la literatura del siglo XIX había retratado fielmente la vida rural en las haciendas. Neale Silva indicaba que la clase alta visitaba “especialmente el teatro Colón, el Municipal y el Salón Olimpia, que gozaban de gran predicamento por la excelencia de sus espectáculos teatrales” (Neale-Silva 1986: 115). En lo constitutivo, dicho cuerpo social

aceptaba e imitaba valores culturales extranjeros, dándoles preferencia a las modas literarias predominantes en Francia, España o Gran Bretaña. Las culturas española e inglesa tuvieron más importancia en la región andina colombiana que en otras regiones del país, o en otros países de América latina, que en general rechazaron a España e ignoraron la Gran Bretaña durante el XIX (Raymond William: 42)

No en vano, el conflicto de *Juan Gil* se desarrolla en la capital con sus tranvías y sus hombres lúgubrementemente vestidos de oscuro; en aquellos años el centro de Bogotá tenía una caricatural dignidad de urbe de provincia europea que empezaba a modernizarse. Las opuestas jerarquías sociales se expresaban en el paisaje citadino; todo de una manera rigurosamente delimitada. Cuando Rivera regresó a Bogotá en 1912 -deseado retorno después de ser “Inspector Escolar” en Neiva e Ibagué- obtuvo un puesto como empleado en el “Ministerio de Gobierno” y empezó a estudiar “Derecho y Ciencias Políticas” en la Universidad Nacional de Colombia. Por esta misma época, Rivera reconoció el teatro como la expresión literaria más eficaz para lograr reconocimiento y renombre social, puesto que era, por un lado, el entretenimiento predilecto de los débiles señoríos aburguesados que se habían establecido en Bogotá y, por otro, la propagación ideológica de la incipiente burguesía, es decir, su pretensión de ser tomada en serio socialmente.

Es necesario recordar que *Juan Gil* fue recitado por el joven Rivera en las tertulias auspiciadas por la “Revista Cultura” cuando solo contaba con 23 años, encuentros regentados por Luis López de Mesa y Luis Eduardo Nieto Caballero, prestigiosos críticos y hombres públicos de la época. Se dice que la obra dramática fue recibida con agrado por quienes asistieron a la velada; de diplomáticos, periodistas y literatos, miembros de la “Generación del Centenario”, en su gran mayoría, provienen las primeras alusiones:

Quienes escucharon de sus labios la lectura de *Juan Gil* nos dejaron afirmaciones como estas: “Había en él el FATUM de la antigua tragedia”, “sólo Rivera podría darle a la compañía Quiroga una pieza teatral apta para triunfar donde quiera”. Luis Eduardo Nieto Caballero habló un día en el Teatro Colón “del asombroso admirativo” que les produjo la lectura de este drama ante los afiliados de la Revista Cultura (Rivera 1971: 145).

En esta medida, cabe precisar aquí sobre la conocidísima “Generación del Centenario”. Según Anderson Imbert, la “Generación del Centenario” -encabezada principalmente por José Eustasio Rivera, Miguel Rash Isla y Eduardo Castillo- empezó a darse a conocer alrededor de 1910 y tuvo

más sentido cívico que los estetas rubendarianos y se inspiraron en el patriotismo nacional. Sin embargo, los poetas “centenaristas” aprendieron su arte de modelos parnasianos y simbolistas y, dentro de Colombia, continuaron a los modernistas Valencia, Grillo y Londoño (38).

En lo referido al teatro, el escenario más empleado por los escritores de la “Generación del centenario” fue la hacienda veraniega donde la élite bogotana pasaba sus vacaciones de diciembre, en lo que llamaban “veraneo”, debido a que la casa se hallaba en tierra caliente. Sin embargo, como queda claro, *Juan Gil* no se desarrolla en un interior rural o

campesino, sino en una casona bogotana con un jardín interior, domicilio común de la burguesía.

Un recorte de periódico sin fecha facilitado por la familia de Rivera al filólogo chileno aseguraba que la compañía “Fábregas” llevaría a las tablas *Juan Gil* que, “aparte de ir recomendado por el prestigio de su autor, y por la crítica de dos literatos, señores Cuervo Márquez y Gómez Restrepo, tendrá una mayor atracción para el público por la circunstancia de estar escrito en verso íntegramente y de desarrollarse en él un tema de valor nacional” (Neale Silva: 116). Sin embargo, *Juan Gil* no fue representado por compañía alguna debido a que Rivera nunca lo sacó a la luz; de hecho, no está de más indicar que la obra fue representada solo hasta la década del 90 y que la dirección corrió por cuenta de Gustavo Gómez Luengas y la compañía “Movimiento Cuerpo Teatro” en el “Teatro Libre” de Bogotá.

No hay que desestimar que Rivera incursionó de forma considerable como crítico teatral al concebir dos textos sobre dramaturgia. En “La emoción trágica en el teatro” (1913) defiende la concepción del arte dramático criollo y los valores y las pasiones de herencia española, en las que “Otelo está entre nosotros permanentemente”. En “Enrique Ibsen” (1916), expone la proeza empírica, si se quiere, del dramaturgo noruego y su concepción del drama moderno: burgués, adultero y doméstico, como advertirá el lector.

Además de *Juan Gil*, Rivera había concebido para el año de su muerte más de cinco dramas: *Cloveo*, *Lanovia ignorada*, *Los escarabajos*, *Las arrepentidas*, *El virrey* y *Juan Gil*. Rivera perdió todos los manuscritos después de un viaje a Orocué y nunca pudo reconstruirlos; en una entrevista con Roberto Liévano, expresaba que prefería no escribir sino pulir los versos de memoria y tomar la pluma solo si iba a leer a sus amigos. El 1 diciembre de 1928, el autor

muere en extrañas circunstancias en un hospital de New York y los dramas, nunca transcritos, son devorados por el olvido.

II

2.1 Función dramática de los personajes

En este capítulo el objetivo central es presentar la función dramática de Juan Gil, Mario, Mauricio, Pilar, Rita y Tránsito, esto es, el devenir dramático de dichos personajes en palabra, acción y pensamiento. *Juan Gil* (1911) no fue representado en escenario alguno; Rivera lo había escrito poco antes de regresar a Bogotá cuando fue Inspector Escolar en el Tolima. La obra solo fue conocida por sus contertulios de la “Revista Cultura” y le valió inmediatamente el reconocimiento de poeta dramático en dichos círculos. Más importante que aquello que hacen y enuncian, lo esencial es lo que justifica su pensamiento, es decir, la conciencia histórica de la destrucción de los ciclos míticos de la conservadora sociedad colombiana. Rivera lo hace a partir de personajes de provincia en desgarramiento y aceptación ante las lógicas propias de sociabilidad moderna: un hombre ciego, maduro, que vive en la capital en medio del “desdén supremo”; un poeta escéptico asediado por el tedio, en su espíritu se halla el “eco de lo que nunca viene”; un médico bogotano que da muerte a la verdad, puesto que “la mentira a la felicidad sirve de asiento”; una joven mujer desesperada que solo tiene “desengaños que dar y desventuras”; y, no en menor grado, una anciana que en tono filosófico advierte el afán de perpetuidad, el “ansia doliente” del género humano.

Antes del argumento del drama: *Juan Gil* se desarrolla en tres actos, el primero compuesto por 12 escenas, el segundo por 11 escenas y el tercero por 12; este equilibrado número de escenas prueba que la acción no recae necesariamente en la última, como es costumbre, si bien la ceguera del niño resume el hado familiar. En cuanto a su ubicación espacial, la obra transcurre en algún lugar de Bogotá, no queda claro si se trata del centro o del norte de la ciudad; no obstante, la casona y el pensamiento de quienes la habitan posee características que permiten revelar hábitos de corte señorial y de la alta cultura: “Siempre

leyendo”. Como ya se dijo el ambiente citadino surge inicialmente de la propia localización y de su tema; por otro lado, el ámbito rural es referido como el “locus amoenus”, aunque en una aldea del Tolima se haya efectuado el matrimonio entre la joven Pilar y el ciego Juan Gil. Ahora sí pasemos a su argumento.

Juan Gil y Pilar se han casado de forma imprevista y en extrañas circunstancias: el matrimonio se llevó a cabo en una “aldea” del lejano Tolima. Es evidente que la joven de “cabello rizado” no ama a su reciente esposo, la razón por la que se unió en matrimonio con el ciego es su “terrible secreto”. Pilar estaba embarazada antes del matrimonio y el verdadero padre del niño es Teodoro Luna, un hombre que padece una enfermedad terminal, quizá poliomielitis, y, en consecuencia, se ha marchado de la ciudad. En las habitaciones y el jardín interior de la casona, los dos escenarios de *Juan Gil*, anida la oscura sospecha de una fuerza ineludible que aumenta la tribulación familiar, la ceguera generalizada, precisamente porque “en lo que no se sabe está el problema” (159). En últimas, Rivera crea un cuadro social de engaño y banalidad, una pequeña aristocracia hacendada del Tolima que oculta el engaño de Pilar, la verdad y el secreto familiar, para evitar la pérdida de estima de la alta sociedad bogotana.

Juan Gil: “Maldita sea la sombra”

Juan Gil es “ciego de nacimiento” -lo indica la acotación principal- aunque al final se dirá que perdió la vista por yerro de su padre. Es un hombre feo, con 50 años sobre su espalda, suspicaz y demasiado desconfiado, tanto que en un ataque de resentimiento y de celos, ante lo que ignora y todos le ocultan, insulta y, aparentemente, intenta cegar a Pilar: “Tal vez yo sea /

hoy, tu fatalidad, o tú la mía! / ¡Triste de mí! ¡Maldito sean tus ojos / que me miraron antes, y no quieren / guiarme junto al abismo, cuyo aliento/ sopla en mi cara, sin saber de dónde!” (Rivera 1974: 176). Ama a Pilar sabiendo que ella no es feliz a su lado; es consciente de la situación, el problema no reside en él sino en ella.

Es un buen lector o, mejor, un agudo oyente; sin embargo, su sensibilidad no se sobrepone a su miedo: “en mi alma no amanece nunca” (1974: 175). Juan Gil es un hombre desdichado, el ciego desventurado que necesita de un lazarillo, en su caverna oscura aprende el mal y pese a ello no pierde la inocencia. Poco le sirve su erudición, el engaño del que es víctima hace que sobre su ceguera descansa el conflicto de la obra: Pilar se ha casado con él porque no ve. Juan Gil resume la desazón de la familia hacendada –una pequeña aristocracia terrateniente del Tolima- cuando dice en tono fúnebre: “siento como una sombra que sobre mí palpita / llena de voces trágicas!” (1974: 158). En últimas, Juan Gil, un terrateniente ciudadano, representa el distanciamiento de una forma de estar en el mundo; las “voces trágicas”, producto de la “sombra” que todo lo cobija, simboliza en Juan Gil la crisis de la mentalidad pastoril y la pérdida de valor social de los “lazos de sangre” (178); un cuadro del advenimiento de la modernidad y la resistencia que opondrá la aristocracia hacendada a las lógicas racionalizadas de la mentalidad burguesa, pragmática, cruda y materialista en palabras del autor. Cuando Juan Gil refiere “Nunca mataré la palabra” (158) permite divisar una toma de posición tradicional frente a las transformaciones históricas; una de las preocupaciones del ciego da cuenta de ello: “Y si no lleva mi sangre.../ así para qué? (183).

Rivera logró en Juan Gil un personaje ambiguo y misterioso: “con esos ojos mirarás el camino / pero mis ojos buscan hacia adentro, hacia el alma” (1974: 157). En la primera parte del drama, refiere títulos de obras clásicas y autores consagrados: “Aquí está Don

Quijote... a ver...dramas de Shakespeare, / Homero. Este es el libro. Leamos” (158). Admira la obra de Homero, “Qué obra más bella” dice a su esposa Pilar; son más que evidentes las correspondencias entre la fuente homérica y el devenir dramático de *Juan Gil*: Pilar tejiendo como Penélope, el gusto de Juan Gil por los poemas homéricos, la importancia de la “palabra” hablada y la ceguera de los personajes como destino ineluctable. Para el hombre hacendado el avance de la vida moderna, que cabalga en prosa, es imperio de malas pasiones, la mentalidad pastoril cediendo ante la mentalidad burguesa, la cual le parece al ciego nauseabunda; pese a todo, en medio del concierto polifónico de la obra, Juan Gil es el único que espera ser consolado “por el soplo de Dios”, manifiesta “solo quiero un lazarillo / que me sepa guiar interiormente!” (177).

Juan Gil aconseja a Pilar abandonar las novelas porque “Su lectura / absorbe todo el tiempo y nada enseña; / amores pervertidos, rudos lances / en que el honor de la mujer se juega; / siempre el hogar es víctima: un marido / engañado; una esposa que se deja / enlodar, y un final escandaloso” (1974: 152). Pertinente la apreciación de Juan Gil si se tiene en cuenta que la literatura del siglo XIX fue, en esencia, “amores pervertidos, rudos lances en que el honor de la mujer se juega”. Es evidente, en este caso a través de Juan Gil, el gusto por el ímpetu viril y la religiosidad cristiana que condena el proceder extramarital de la mujer, acreditado por los escritores europeos –principalmente franceses y rusos- del siglo XIX. Pero de igual forma es la defensa de las formas tradicionales, la familia como un ideal o, si prefiere el lector, como la piedra angular de la lógica social, en este caso, ese cuerpo social estimado por el humanismo provincial que en parte representa Juan Gil.

Hay mucha afinidad entre el pensamiento expresado por el ciego y lo dicho por el autor en una entrevista sobre el influjo pasional francés en la literatura de lengua española y la

“infidelidad” como argumento verosímil de nuestra dramaturgia; sin embargo, no es esto lo esencial de *Juan Gil*. Al parecer Rivera prefirió evitar el adulterio como base de la trama burguesa, condenó a Juan Gil a la ceguera citadina y el aislamiento en la fría casona, representa junto a Mario el “más crudo materialismo” y condena a Pilar “como juguete a la desdicha”.

Aunque su tiniebla le dota de gran sensibilidad, tendiendo las manos ante los rayos del Sol que penetran el interior de la casa, Juan Gil declama la poética salutación al ojo simbólico y enérgico que ilumina su rostro y anuncia su orfandad; es frecuente en sus labios la necesidad de vincularse a algo o alguien que lo socorra en su abandono. El joven Rivera, con un magistral uso de la sinestesia, opone la luz y el calor del Sol a su lóbrega condición. El monólogo recitado por Juan Gil, que es considerado por la crítica como su más notable intervención, puede pensarse como una reflexión sobre su ceguera, una deliberación sobre su penosa condición ante cosas elementales como la mañana: “Está alumbrando el sol. Dicen que tiene / rayos dorados...Oh que yo no pueda / mirarte, oh sol! Los seres más ruines, las peores alimañas te contemplan, y yo, que soy un hombre, no he logrado jamás sentir tu luz en mi tiniebla” (1974: 158). El ciego se sabe un ser desamparado y sin amor, reconoce la Nada, aunque en su limitada generosidad pierde el pulso contra esta fuerza destructora y cae al abismo, en sus palabras, lo indecible: “Nadie me nombra”. No obstante, Juan Gil es el primero en anunciar que el Nihilismo ha soplado en su cara; cabe apreciar que lo que ha llegado y llama a la ventana no es el sol, es la fuerza edificante de la verdad, el ideal penetra el interior de la casona sin que el ciego pueda percibirlo. El canto al sol, verdad y luz, deja la sensación de carencia y lleva a pensar en lo limitada y fragmentada que es nuestra aprehensión del mundo:

Estos oídos / saben a qué momento te despiertas. / Oigo todos los salmos que te aclaman / en la delicia matinal y fresca/ y sigo oyendo un ritmo inexplicable, / y ese ritmo eres tú. Tengo la idea / de que la luz es música imprecisa / que da calor al aire y a la tierra (158).

Tal introversión nos lleva a pensar en quién está ciego en realidad, pero mejor sería interrogarnos por el “destino oscuro” que ha caído sobre los ojos de quienes ven. Acaso deben preguntarse con Juan Gil “¿todos aquí somos ciegos?” (1974: 168). El desenlace de su tragedia no se desarrolla sobre las tablas, en su devenir sobre el escenario; la desgracia innombrable de Juan Gil debemos imaginarla como lectores-espectadores ya que la obra termina y él, entusiasmado, después de haber asumido la paternidad del recién nacido, desconoce el destino de Pilar y la ceguera del niño: “¡Tú siquiera / verás la luz!”.

En *Juan Gil* la familia hacendada se ve presionada, puesto que “La sociedad no olvida”, el acontecimiento dramático está delimitado a espacios burgueses: la verdad con su luz esclarecedora ya no importa, es la muerte del “héroe problemático”. Sin embargo, la desdicha de Juan Gil, en torno al secreto que esconde Pilar, no es más grande que el infortunio final, esto es, la culpa renovada en la ceguera del niño. Si bien Juan Gil se ha refugiado del mundo en su ceguera, presiente otra sombra y padece una angustia, ese dolor está en relación con Pilar, mujer amada, y con algo que no puede precisarse porque nunca será dicho. Rivera quiso depositar en Juan Gil la paradoja de la época: seres que ven, pero caminan cegados hacia el abismo al que “vamos cayendo”. Juan Gil es consciente de su carencia, a pesar de su penumbra perpetua; desea conocer la verdad, igual que Mario, como un romántico angustiado, un “absurdo andante” falto de ideales. El ciego necesita un ideal supremo, esto es, la verdad, aunque lo “sepulte para siempre”. Mas dicha búsqueda concluye en una confrontación con la Nada: “Maldita sea la sombra” (190).

Mario: “Me falta fuego para alumbrar la senda”

Mario es el poeta desencantado que denuncia la consolidación de los valores estimados por la sociedad burguesa, esto es, el materialismo y el egoísmo. Es un marginado, heredero anónimo de Dostoievski, Poe y Baudelaire, que desciende a los casinos y los bares de la “Calle Real” a purgar su “pena”. Mario siente agonía tanto del paso del tiempo como de su sombra; hasta el final de la obra parece amar a su prima, Pilar. Es la figura del poeta presente, de igual forma, en “La vorágine”, siempre soberbio, insatisfecho y sufriente en lides de amor: “Podré ansiar un cariño de mujer, cuando ella / sólo es bella si quiero que a mis ojos sea bella? En la que amo, amo solo el ensueño, que es mío: y si en mi alma lo llevo...para qué lo confío?” (Rivera 1974: 174). Mario es un joven sin cautela que tuvo buena educación- ¿derecho? - y busca la expiación, ante la aburguesada sociedad capitalina, mostrando rechazo parcial por sus costumbres y normas: “Para purgar mi vida, sobre el pesar que siento”, dice quien se ha distanciado de la vida corriente. Es retratado por Juan Gil, Transito y Mauricio como un bebedor y un jugador contumaz que pasa noches enteras en clubes y casinos, purificando su escepticismo con libertinaje. Rivera reconoce un cambio en la mentalidad social bogotana y presenta a Mario como el artista en crisis espiritual ante los avances de la modernidad, la negación de todo ideal en un mundo sumido en el utilitarismo y el interés individual.

Mario es hijo de Luz, hermana de Rita, muerta años atrás, aunque llama a esta última su “abuela”; el vate tolimense informa por primera vez en el devenir de *Juan Gil* del desconcierto generalizado por la boda de Pilar y Juan Gil, a la cual prefirió no asistir: “Si todo el vecindario / de la aldea se hizo de cruces cuando tu casamiento. / No asistí al sacrificio, pero escuché el comento / velo oscuro tenías; era la madrugada, / curiosos en la iglesia; lámpara

amortiguada; / pobrecilla decían; caprichosa yo digo” (1974: 148). Luego confiesa que las amigas de Bogotá, ante la sorpresa del casamiento, desean visitarla para solicitar respuestas, provocando la ansiedad y la irritación de Pilar.

Mario recita la fábula de la flor y la araña ante Pilar, Rita y Transito, mientras éstas se rotan la madeja intentando desenredarla. La fábula tiene como personaje principal una bella flor que es sitiada por una “recelosa y brava” araña; un cuadro de lo que ha ocurrido a la bella Pilar, atrapada por Juan Gil, la araña: “Desde un hueco del tejado/ la contemplaba una araña,/ y en previsión de que alguien / la viera y se la quitara, caminó de tallo / en tallo tejiendo una telaraña, / y puso sobre sus pétalos / un fino velo de gasa,/ que con el sol era de oro / y con la luna de plata” (156). Tránsito no logra advertir el significado de su trama y la escena termina con una cómica impertinencia suya.

Mario ve a su tío como un monstruo, una “araña” que atrapó a Pilar y nunca la hará feliz, un hombre maléfico que lo separó de ella cuando ésta se hacía mujer, bajo el pretexto de enviarlo a estudiar: “Ciego estúpido que ignora lo que pasa, / y a todos ha servido de tropiezo, / clavándose en la vida / como una piedra funesta”. De ello dan cuenta los recuerdos que revive con amargura mientras fuma cigarrillo, en ausencia de Juan Gil, en la escena que abre la obra. Es romántico porque nunca intenta escapar a sus distantes recuerdos: la niñez, el vasto cielo azul del Tolima, sus mujeres y los crepúsculos. Su amargura es la desazón inasible de la época, “el mal del siglo” que llevó al mismo José Asunción Silva al suicidio. Mario desaparece del escenario, estupefacto ante las desgracias reveladas por Mauricio, en dirección al aposento en donde yace muerta Pilar. Su tragedia es la experiencia de la nada; el tedio y el escepticismo resuena en sus palabras: “¡Siento como un hastío de raza! Un desencanto que no puede ser mío. / ¡Débil, decepcionado sin un motivo cierto, / ni lucho, ni ambiciono!”. Aunque

el joven aparece poco en escena se destaca entre el concierto polifónico como la fiera radicalidad frente a los valores tradicionales de lastre colonial. Mario no es el héroe de la obra porque no posee una causa trascendente o históricamente relevante; el “hastío de raza” es el impasse necesario en escena para que otra cosa aparezca, esto es, el posicionamiento de la vida moderna. No obstante, el “hastío de raza” proferido por Mario también da cuenta de una vieja preocupación nacional que inició entre los escritores del Centenario y llegó a su punto más álgido en los años 20: el progreso en Colombia y problema de la raza.

Pilar: “La fatalidad avanza a cada momento como la noche”

Pilar, de pulcro cabello rizado, pasa sus días tejiendo. Arrepentida, sabe que Teodoro Luna no regresará y su vida está atada al ciego, que tanto repudia desde niña. Se ha casado sorpresivamente después de un viaje al Tolima; su embate ante la legitimidad de la sociedad bogotana se da cuando intenta hacer pasar el niño de Teodoro Luna como hijo de Juan Gil. Hasta muy avanzado el siglo XX, preservar la virginidad hasta el matrimonio era una preocupación de interés familiar y un valor moral en el imaginario colectivo. En el destino de desdicha y tribulación de Pilar, es evidente que Rivera no compartía el proceder extramarital de las mujeres de su época, un aspecto en el que difiere con Henrik Ibsen, abierto defensor de las ideas feministas. Las fuerzas que chocan en Pilar son tan contradictorias que solo con la muerte puede encontrar su liberación: “No vi la muerte, / mas hoy, la tengo, la quiero!”. Es así como después de volcar su vida a la desesperanza, no logra evitar la consecución del infortunio en su familia. Por ello, ante la zozobra, producto de la revelación de su “secreto”, se

lamenta: “Mi parte de venturas / sólo no fue pagada en ilusiones, / pero todas en penas se trocaron, / como si fuera un crimen la esperanza”.

La pregunta que debemos formularnos es ¿cuál es la fuerza trágica – si existe- que arrastra a la joven? La fatalidad que empuja a Pilar es, por un lado, la mano de alguien ausente, puesto que la remembranza de su amado, joven burgués, que ha partido enfermo y luego muere, la condena; y, por otro, la mano de su hijo, que aun no ha nacido, la lleva finalmente a morir. Por ello, declara Mauricio que la ceguera del hijo “Las impresiones, a la madre / también le perturbaron las entrañas”. Pilar se siente aprisionada por Juan Gil en un matrimonio al cual solo cedió para ocultar su embarazo; no encuentra el medio para evitar la deshonra ante la sociedad y el miedo a las habladurías. Como suele ocurrir, los desenfrenos eran materia constante de conversación y de escándalo; la hipocresía, la superficialidad y la apariencia era la norma: “Si todo el vecindario de la aldea se hizo de cruces cuando tu casamiento. / No asistí al sacrificio, pero escuché el comento: velo oscuro vestías: era la madrugada, curiosos en la iglesia; lámpara amortiguada; “Pobrecilla” decían; “caprichosa”, yo digo” (148).

Al iniciar el drama aún hay rastros de la mujer sarcástica y vanidosa que fue antes de la boda; ella le reprocha a Mario la vida mundana que lleva y él la interroga en reparación: “Tú, la rosa bellísima de corolas de fuego / deshojándote al roce de las manos de un ciego?”. La muerte es el destino que Rivera ofrece a Pilar; sucumbir a su propia incapacidad, no para transformar su entorno y su destino, sino para, asumiendo sus propias contradicciones y culpas, morir en el silencio y la soledad de su habitación: “¡Desgraciada lo merezco! / ¡Qué vergüenza! Era imposible / ocultarlo por más tiempo. / Si lo fatal iba en mí, / ¿por qué ampare

en este ciego / mi falta? ¡Lo sabrá Mario, / la abuela tiene recelos, / mas antes que los humille / la verdad, habré yo muerto!” (162).

Es Pilar quien intenta abortar su hijo, intentando ocultarlo para no perder la estima de Rita y de la sociedad; es ella quien desespera y arrepentida, después de perder todo carácter subversivo, desea la muerte. Sin proeza alguna muere en un sobrio equilibrio entre el abandono y la pena; se podría decir que habita un presente vacío por lo que fue y no será jamás, su vida junto a Teodoro. “¿Acaso se complace Dios en crear infelices para luego darlos como juguete a la desdicha?” dirá a Mauricio con tono de heroína griega, aunque con actitudes muy superficiales que no comprometen las partes esenciales de su espíritu. Pilar es valiente, irónica e incluso cruel, pero siempre muy frágil. Su felicidad pasada, la monotonía de su vida actual, el amor de alguien a quien teme y no ama, y la figura cobarde y lejana de su amado, el verdadero padre de su hijo, la atormenta. Finalmente, decide acabar con su vida y la de la criatura en formación, pero no logra su cometido y es ella quien muere, trece días después de haber dado a luz.

Mauricio: “La mentira a la felicidad sirve de asiento”

Como lo advertirá quien lea la obra, Mauricio adopta una posición de superioridad ante los demás personajes por lo acontecido. Revalida la importancia del decir de las gentes, las “buenas costumbres”, la preeminencia de los valores y los sentimientos burgueses. También ha estado enamorado de Pilar por largo tiempo sin ser correspondido. El devenir dramático sugiere que una vez la joven lo amó: “Ella me amó quizás, mientras no pudo / reconocirme, que ofendida luego / me lanzó como a un perro miserable, / y en el gesto que

tuvo, en la firmeza de su carácter, descubrió mi alma / todo lo que, por siempre, había perdido”, dice a Mario ante el destino aciago de Pilar (186). Tiene cinco años menos que Juan Gil, y es llamado, además del ciego y el impreciso Teodoro, por nombre y apellido; un hombre maduro, culto y de gran complexión física. Cuando visita la familia por primera vez, comenta la opinión general sobre el casamiento: “Sigue siendo el asunto palpitante; toda la sociedad está intrigada”. En la siguiente escena, mientras fuma cigarrillo sentado con Pilar, revela que Teodoro Luna, temiendo morir, le ha contado el “secreto”. Esto provoca el desplome emocional de la joven; el hombre de ciencia la anima a no perder la calma y la cordura: “¡Te exasperas! Reflexiona... / Si todo tiene remedio... / Ya estás casada...” (162).

Mauricio ve la mentira como una forma de mantener las cosas en calma, una manera de detener la desgracia y prevenir las futuras: “No nos importa / la verdad! Casi siempre la mentira / a la felicidad sirve de asiento, / y es más piadosa con su dulce engaño / que la verdad con su terrible lumbre” (177). En su periplo, ayuda a cuidar a Pilar después del parto y estrecha relación con Juan Gil para hacerle creer que sin duda alguna es el padre del niño, sietemesino. Configura su participación en el drama como el portador de las malas noticias: revela el secreto, la falta y la muerte de Pilar a Rita y a Mario; además, comenta la triste suerte de Teodoro y la ceguera del niño. El profuso y filosófico diálogo que tiene junto a Mario, es una crítica a la modernidad, la experiencia histórica que Rivera reconoció y proyectó en su teatro de los pensamientos: “Vil condición la nuestra. No tenemos un ideal preciso que rendirle a nadie, ni a los hijos, ni a la esposa ni a la patria” (186).

El ocaso apocalíptico que había auspiciado Nietzsche, la “ausencia de Dios”, la experiencia del nihilismo, hace eco en Mauricio Millán cuando profiere: “la vida se consume sin que sepamos para qué es la vida, y hasta el amor se daña en nuestra sangre falto de un ideal

que lo enaltezca”. (186). Una efigie que sin duda determina el acontecer teatral o, en otras palabras, la acción dramática. La Nada es constitutiva a todos y, aunque el gusto por los valores burgueses prevalece, todos sus signos y principios han sido vaciados. Ni el amor a la familia, ni el amor a la patria, ni la trascendencia han escapado a esta sacralización de la Nada. Mauricio es fundamental en el desenlace de *Juan Gil* porque todos necesitan de él en algún momento y su trabajo de heraldo transita la tensión del drama. Como estará al corriente el lector, quien padece los destinos trágicos no tiene redención alguna; la salvación de Pilar, a la que apela el médico, sugiere que la ciudad burguesa consiente el engaño y percibe la mentira como un mal necesario, fallo que puede entenderse siguiendo las reglas de la lógica moderna: “Tu pecado te salva” (177).

Rita: “Morir no me importa cuando renace en otro ser la esencia”

Rita es la matrona hacendada, gracias a ella Juan Gil posee un vasto conocimiento de literatura y música clásica. Es la encargada de los destinos de la hacienda en el “lejano Tolima” y de las relaciones sociales en Bogotá. Aunque en su humanidad hay algo de nobleza y humildad es la más preocupada, incluso más que Pilar, por la tensión que podría despertar entre sus conocidos de la alta sociedad la revelación del “sombrio secreto”. Cuando le ha sido revelado dice a Mauricio

Si esta imprudente / no lo hubiera contado, en el Tolima / nos habríamos quedado. /
¿Qué va a pensar la gente que me estima?/ ¡Debemos regresar! Es imposible /que eso suceda
aquí. Qué comentario / no harán. Me voy mañana. Si ellos / quieren quedarse, yo regresaré con
Mario (166).

Las familias acomodadas de Bogotá -a finales del siglo XIX- tenían costumbres refinadas. Uno de estos hábitos -normalmente importados de Londres o París- era beber té de la India en los encuentros familiares y en las tertulias literarias; hábito que tiene también la familia Gil como es evidente al iniciar el “Segundo Acto”. La virtud de Rita es el amor excesivo que siente por su familia, la añoranza de renovar en su nieto las esperanzas, después de tanta desdicha. En la senectud de la vida, Rita desea terminar los días en tranquila paz, cree que las desgracias parecen perpetuarse en la sangre de sus seres amados y que el peor enemigo es el tiempo: “La vida va de paso / y las cosas se acercan al espíritu / murmurando en silencio sus adioses” (166). En la representativa escena ya mentada le expresa a Mauricio: “Dios la copa de amargura me dio mezclada al néctar” (168). El tono materno y filosófico, al final de su ensueño, recuerda a Nietzsche y su eterno retorno:

¡Mi espíritu, por medio de mi sangre / se continuaba! ¡Y al señor bendije porque haciéndome madre, proseguía / en mi la eternidad! ¡Morir no importa cuando renace en otro ser la esencia, y hay quien quede mirando lo que vimos, / y quien realice lo que no alcanzamos, / y quien pueda engendrarnos nuevamente! (167).

Al final del drama, ya desconsolada por la muerte de “Pilarcita” y sin saber todavía de la ceguera del niño, sitúa la esperanza en el pequeño heredero y lamenta su infortunio al quedar al amparo de su hijo ciego y su degenerado sobrino, “vagabundos” que la deshonran “con su vida inútil”. Rita no es la heroína del drama porque su vida carece de vitalidad y está atestada de resignación. De hecho, para aplacar su zozobra recurre al automatismo nostálgico e invoca valores perdidos, es decir, se oculta en los códigos cristianos de la familia y experimenta, en forma parcial, el nihilismo mediante su reducción moral.

Tránsito: “Solo entiendo el cariño”

Tránsito es la mujer que cubre el trabajo de la casa donde acontece el drama o, en palabras más simples, es quien se ocupa de las labores domésticas; además, tiene un acento de naturaleza particularmente espontánea. Goza de 32 años y es nombrada por primera vez al final de la Escena V por Rita, cuando ésta la llama para satisfacer un antojo de Pilar. Es una mujer correcta, amable, cándida y, sobre todo, leal a la matrona hacendada, Rita, a quien cuenta todo lo que ve y escucha. La criada hace las únicas referencias de la geografía que rodea la casona: “Qué tiempo tan frío. / ¡Nadie! Flota la neblina / por los techos y los pinos” (180). Su fugaz acontecer resulta imperturbable, cuando ocurre la desgracia no está presente en el escenario; no obstante, ella es quien abre la ventana que llevaba mucho tiempo cerrada y muestra como el egoísmo se ha posado sobre todo como el polvo. Normalmente hace comentarios con ironía no premeditada sobre el comportamiento inusual de las tres personas a quienes sirve. Suele ser blanco de las burlas de Mario quien se mofa de su incapacidad para comprender lo que en verdad se está tejiendo a su alrededor. Se levanta al amanecer y trabaja sin interrupciones en el rosal hasta que llega la noche; su corazón es noble y sus razonamientos son simples. Cuando revela el embarazo de Pilar a Juan Gil es quien más se entusiasma con la idea del niño en la casa:

¡Estrechar al pequeñuelo, / verlo sonriente y dormido, / qué anhelo tan grande para / la que no ha tenido hijos! Supongo como será al ver al recién nacido: / contemplarle atentamente, / buscarle un nombre bonito, / y adivinar con quién va / a tener el parecido (Id. 171).

En esta misma escena, después de haber acudido en ayuda del ciego ya que se había embadurnado de cal viva, Tránsito vislumbra toda la felicidad porvenir junto al primogénito

de la familia y hace planes con él, entre estos vale la pena resaltar la alusión que hace al conocido poema infantil de José Asunción Silva: “Después, cuando ya converse / con enredados sonidos, / le enseñaré el aserrín / y el aserrán, y el bendito”. Por otra parte, al final de la Escena IV del Segundo Acto, confiesa a Rita que Pilar está actuando de manera extraña y que ha pedido un encargo que se han negado a facturar, lo que pondrá en evidencia la decisión fatal que ha tomado la joven de hermoso cabello rizado: “me mandó con una formula / copiada de un gran libraco; / en ninguna botica / le quisieron dar despacho”. Es testigo pasiva de la degradación y el egoísmo que reina en la familia y que representa, en palabras de Rafael Gutiérrez Girardot, la entrega “al enriquecimiento y al gozo y goce de lo material”.

2.2 *Juan Gil* de José Eustasio Rivera, el advenimiento de la Modernidad

El valor estético de *Juan Gil* (1911) solo puede explicarse de cara a la modernidad, la enjundia propia de la vida moderna, esto es, los modos de articulación social y las maneras hacer de la Bogotá provincial, que empezaba a modernizarse después de recuperarse de la desastrosa *Guerra de los Mil Días* (1889-1902). En este pasaje se presentan los elementos modernos de la obra, fenómenos que permiten apreciar el posicionamiento de la racionalización del mundo: el temor ante el “más crudo materialismo”, la conveniencia individual de la mentira y la agonía o alejamiento del ideal. Por tanto, es necesario demostrar si es patente el arribo de lo moderno y, a su vez, evidenciar la forma en que Rivera percibió y expresó dichas fuerzas históricas en las formas de sociabilidad del drama. Par ofrecer más luz sobre *Juan Gil*, es importante identificar la postura de Rivera ante el proyecto de la modernidad, significativo cuando el propósito de la Generación del Centenario, grupo al que se circunscribe el autor, precisamente, es la modernización de Colombia a través del reclamo de un Estado soberano inspirado en el “patriotismo nacional” (Williams 1991: 32) y en la renovación del vínculo de la cultura colombiana con la tradición española.

Rivera denunció la lógica arribista de la sociedad bogotana a través de la crisis axiológica de la mentalidad señorial de la familia tolimense y la exigencia de un ideal de nación consistente, esto es, la consumación y, consecuente, superación de la mentalidad precapitalista por la construcción de una “patria” moderna. Rivera hace patente la insuficiencia de un Estado nacional que integre política y espiritualmente a Colombia y se muestra escéptico ante el desafío histórico por venir en la segunda década del siglo XX, precisamente, el periodo de tiempo en el que se pone en marcha la integración del país al sistema capitalista mundial.

La crítica ha abordado *Juan Gil* reduciéndolo a lugares comunes como “drama humanístico”, “drama en formación”, “tragedia moderna”, “drama moderno” y hasta “drama burgués”, sin sentar bases de lo trágico, lo moderno o lo burgués. Asaltos que ignoran el verdadero problema, esto es, la configuración de una nueva sensibilidad, nostálgica de la vida rural en la hacienda, reducida a la razón particular y escéptica del funcionamiento sagrado del mundo, entre otras muchas paradojas, sin obviar que la ideología de la familia representa, precisamente, a quienes poseen el dominio de la tierra, aunque su mentalidad esté en tránsito a la cultura burguesa. Tal fenómeno es evidente en la tensión individuo-sociedad, como se probó en el capítulo anterior, y en otras, no menos importantes, como ciudad-campo, trivialidad-trascendencia y mentira-ideal. Como apreciará quien lea *Juan Gil*, la familia tolimense acata la norma social imperante; en otras palabras, acepta en su seno los valores consentidos y las maneras de ser de la clase alta bogotana. En el interior de la casona se percibe una atmósfera a la vez británica e invernal; la matrona, Rita, ofrece té a la visita. Luego de regresar de la “aldea”, instalada en Bogotá, la familia recibe de la empresa de transporte los “baúles” con el equipaje directamente en la puerta de su residencia; en el incidente de Pilar y Juan Gil con el bulto de cal, se sugiere que son muchos los “hombres” que trabajan en la casa: “El día del aseo / de las paredes del jardín, los hombres / sacaron una cal para el blanqueo / y estaban temerosos” (Rivera 160).

Empecemos por señalar los tres elementos basales de la modernidad latentes en *Juan Gil*: la ciudad como escenario del acontecer humano, el descreimiento de las fuerzas trascendentes y el asunto de la libertad individual; en otras palabras, las formas de visibilidad propias de la experiencia urbana, la pérdida del fundamento religioso y el posicionamiento de la individualidad práctica. Los críticos que han abordado *Juan Gil* han obviado su razón de

ser, es decir, el desgarramiento del sentir de la vida rural, poetizada en agonía desde la ciudad: “en el Tolima / nunca falta un arrebol / ni un bambuco. Todo anima: / la misma Natura rima / con la noche y con el sol. / Y si allá todas las penas / se van, qué de extraño tiene / que canten vida mis venas?” (Rivera: 151). En algunos casos, se visibiliza la aldea como un “allá” de “inocencia” y vitalidad, y la ciudad, Bogotá, como un “acá” “funesto”; a su vez, el “nido bogotano” anuncia una ruptura fenecida con las antiguas tradiciones, el posicionamiento de la lógica burguesa y sus formas de identificación: “hastada de veraneo / vuelvo al nido bogotano; / una siempre se estropea / con el vaivén de los carros, pero la dicha de hallarme / en casa, me ha dado / un placer tan grande, que / ese es mi mayor descanso” (Rivera: 153). Así Bogotá se presenta como el espacio que ha conquistado la mentalidad de la familia Gil, el eje del desarrollo comercial e industrial, el único lugar posible para el devenir dramático: el “nido” del progreso.

Es claro que la familia Gil es un cuerpo rural venido a menos en la urbe, aunque posee una hacienda y goza de ciertas comodidades en una casona poco modesta, la cual posee jardín interior; por otro lado, dispone de mucama para las labores domésticas –Tránsito- y de un piano en la estancia cuando valían una fortuna; y de médico de cabecera, Mauricio Millán. La casona posee timbre eléctrico y teléfono, aparatos exclusivos para la época; cabe mencionar - por la novedad que representó como sonido característico de la moderna Bogotá- que Luis Vidales intituló su obra, *Suenan Timbres* (1926). Por su parte, el ciego Juan Gil se permite regalar a Pilar un anillo de diamante como obsequio de boda.

Juan Gil posee elementos modernos, pero no propiamente de tajo burgués, sino de corte señorial, aristocrático si se quiere. Si bien representa el cambio de la mentalidad enfeudada a la lógica burguesa, la familia Gil no representa del todo un cuerpo social burgués

moderno, por ejemplo, el fundamento religioso persiste con desencanto en Rita; en Mario “el más crudo materialismo” amenaza el orbe espiritual; pero al final de la obra, Juan Gil espera la iluminación, guarda la esperanza de “un lazarillo” que comparta su orfandad y pueda guiarlo por el mundo. Aunque son terratenientes, dueños de la tierra, se someten a una sociedad democratizada, donde los “lazos de sangre”, lo que hasta finales del siglo XIX proporcionaba prestigio y poder social, no suministra ya capacidad de decisión a la familia enfeudada: “...si eso hubiera pasado aquí?”. Por tanto, *Juan Gil* es la superación de la hacienda como “locus” o lugar del devenir literario nacional; el “nido bogotano” simboliza el posicionamiento de lo ciudadano en el imaginario de Rivera, esto es, la preferencia del autor huilense por la ciudad como escenario dramático y el fin de la finca como locus predominante de la literatura colombiana.

No perdamos de vista que para Rivera la modernidad implicaba necesariamente “afianzar el régimen urbano y la seguridad indispensable” (Rivera 1991: 105). La ciudad simboliza el medio auténtico del ser humano, “la seguridad indispensable”, la cuna del progreso y la fe práctica por la dimensión material. Aunque *Juan Gil* se ubica en un ámbito doméstico urbano, la naciente ciudad burguesa, la intimidad de la familia Gil revela cierta añoranza, si se quiere romántica, por la vida en el campo. La “hacienda lejana” es el “locus amoenus”, el lugar idílico y apacible donde brotaba la “inocencia”, presentada en el recuerdo: “crecimos en el seno de la hacienda lejana / corriendo por los campos a tarde y mañana. / Vida feliz! ¡Es dulce recordar la inocencia!” (Rivera: 149). Se infiere como antítesis que la ciudad es el espacio de la infelicidad, la amargura y la perversión. La intimidad de la familia Gil toma distancia de lo público, los reveses internos –el matrimonio por conveniencia, las casas de apuesta, los celos de Juan Gil, los arrebatos de Pilar, la ausencia de Mario- constituyen un

distanciamiento de lo colectivo. Al empezar el drama, el interior de la casona se convierte en un “refugio” cuando afuera “Toda la sociedad está intrigada” por el extravagante matrimonio; al final de *Juan Gil*, el ámbito de lo privado se reduce indefectiblemente a la casona, mientras en el exterior, las frías callejuelas bogotanas, reina “la soledad y el silencio” (152). El mundo urbano es presentando en tono lúgubre, la vida nocturna bogotana, la calle, el exterior es el reino de la soledad y la niebla: “Qué tiempo tan frío, / Nadie! Flota la neblina / por los techos y los pinos” (180).

La familia Gil vive en la “seguridad indispensable” de Bogotá y se sabe lejos de la “hacienda lejana”, dicha idea atraviesa su imaginario; inclusive, podría decirse que la experiencia moderna es pensada con desaprobación: “tienes el mismo gesto / de ayer, cuando la maquina pasó el puente funesto: / puesta en la ventanilla del carro, velozmente / te asomaste de un modo, que el viajero de en frente / te cogió por el brazo” (149). Es evidente la correspondencia negativa entre “puente”, “carro” y, al final de la obra, “cruce de trenes”, cuando se refiere el lugar en el que fue visto por última vez Teodoro Luna, quien se ha marchado de Bogotá. Es la crisis de la sensibilidad romántica y la transformación fenecida de los paraísos tolstianos: “Entonces me mandaban a pasar vacaciones / al campo. Aquí tú y ellos. Qué sordas emociones / soporté recorriendo los lugares de antaño: / todo estaba lo mismo, pero todo era extraño” (150). Veamos la efectividad del pensamiento de Rivera a la luz de la configuración de los modos de pensar en su obra: la felicidad y la inocencia rural que pregona Mario es nostalgia romántica, que da cuenta de la condición social e ideológica del autor; su extrañeza representa el nacimiento de una nueva sensibilidad, una desconocida actitud ante la vida racionalizada en las grandes urbes, el hastío moderno o, como lo llama

Rivera, la “angustia intraterrena”, el tedio moderno que la aristocracia verá nacer en la floreciente burguesía y sus valores culturales.

Todos en la casona ceden hipócritamente a la lógica convencional de la ciudad: “No nos importa / la verdad!” (177). Quizá en este aspecto es donde Rivera se acerca más a Ibsen, el dramaturgo noruego ya había advertido que la mentira es la base misma de la sociedad moderna; sin embargo, esto no quiere decir que *Juan Gil* sea un drama burgués. Si bien el drama posea un conflicto burgués, la “mentira vital”-término acuñado por el mismo Ibsen-, es el empañamiento moral de una familia hacendada en la ciudad, una que se ha adherido a la clase alta capitalina y predica el engaño y el egoísmo. La obra rechaza el influjo predominante, se distancia de la estética del realismo y denuncia la sociedad burguesa de falsaria por pretender presentar la mentira como norma de validez universal. El propósito principal de Rivera no es presentar la sociedad burguesa en un “drama elevado”; como es sabido, axiológicamente, la mentira no puede ser asiento de lo trágico porque la tragedia es precisamente el encuentro del hombre con su “verdad”. Es imposible convertir la mentira en un ideal o concederle el valor absoluto de lo trágico, a diferencia de la verdad y su naturaleza trascendente que sí puede poseerlo. Mauricio anuncia la muerte del ideal y la necesidad de la mentira, la paradoja consiste en “¡Que solo / la verdad miran los ciegos!”.

Rivera rechaza el influjo predominante, se distancia de la estética del realismo, que lo caracterizará como novelista, y denuncia en verso la ideología burguesa de falsaria por pretender presentar la mentira como norma de validez universal. Por tal razón, Rivera no podría presentar la sociedad bogotana en un “drama elevado”, en una “tragedia moderna”. Rivera proporcionó a sus personajes un horizonte desesperanzador una vez sobrepasada la libertad individual: la impudicia femenina, la bohemia nocturna y la legitimación de la

mentira. Bajo el rugoso razonamiento de lo trágico se desconoce, por un lado, que la tragedia es “irreparable” y no permite redención alguna y, por otro, que está impedida en una sociedad dominada por la técnica, la fe en el progreso y la autocomplacencia del yo.

A diferencia de Ibsen que validó y sobreestimó las libertades de la mujer moderna y denunció la hipocresía de la sociabilidad burguesa, como también lo hizo su amigo Bjornson, Rivera, además de juzgar la mentira pese a su utilidad, el “vivir según la verdad” ibseniano corresponde a personajes que encarnan grandes ideas mientras que en *Juan Gil* es precisamente el ideal lo que está en agonía, lo que está muriendo. En *Juan Gil* el hombre necesita vivir según la mentira y sacrifica el ideal, mientras que en *Un enemigo del pueblo* (1883), por ejemplo, Ibsen dota al personaje principal de su propia “exigencia ideal” a través de la verdad. “Siempre leyendo” dice la desconcertada Pilar; vemos así que lo cultural se percibe como un símbolo más del artificio de dicha sociabilidad. La ceguera del niño recién nacido y la muerte de Pilar es el resultado de la búsqueda dramática del autor. La transcendencia y la verdad no representa nada para la familia; por ello, sus personajes incorporan bajezas, hasta el elogio, como la farsa, la hipocresía y el egoísmo; en últimas, para ninguno, la luz es revelación o verdad: “Pero acaso / ¿todos aquí somos ciegos?”. Juan Gil, Pilar y Mario son demasiado egoístas y materialistas para padecer lo inminente, la tragedia. Bajo el influjo de la modernidad, en la obra dramática confluyen la pensabilidad y las formas de hacer del hombre moderno: la ciencia positiva encarnada en Mauricio, el médico de la familia; la muerte del ideal en una sociedad satisfecha de su materialismo; el atormentado espíritu de Rita, que en su modalidad pesimista ante el eterno retorno de lo mismo, ve inadvertidamente cumplido su objetivo fenecida: “todo se ha muerto”. *Juan Gil*, como teatro de los pensamientos, abre al hombre colombiano un horizonte infinito -el avance de la vida

moderna- puesto que las acciones de la familia importan menos que la fuente metafísica de la que emanan el tedio y la irracionalidad de sus pensamientos. Más que una tragedia moderna, *Juan Gil* es el desgarramiento de un imaginario; no hay culminación trágica en Pilar, ni en Juan Gil, ni en Mario, a todos su “pecado” los “salva”.

El cambio en la mentalidad de la familia Gil, ya en la seguridad del “nido bogotano”, expresa que “todo se ha muerto”, que la verdad y la trascendencia están en desintegración y que la vida feliz es cuestión del pasado; la venida en desgracia de la visión rural es la vida racionalizada y la intimidad familiar pragmatizada. *Juan Gil* es un drama moderno escrito en verso que anuncia precisamente la muerte del verso y, si se quiere, del teatro posromántico, el posicionamiento del locus urbano y la propagación de la mentalidad burguesa y su visión de mundo materialista; sociabilidad sustentada en contratos comerciales y en base a la mentira. Podría verse el verso en la obra como la búsqueda de cierta estilización modernista del autor; sin embargo, lo que indica el uso del metro es el rechazo directo de la normatividad burguesa y sus formas de visibilidad, concretamente, en el distanciamiento de la prosa dramática de influjo nórdico y germánico naturalista—Ibsen, Bjornson, Strindberg, Hauptmann- cuyos personajes hablan en un lenguaje sencillo, natural y coloquial, según la psicología de hombres reales y ordinarios. En este orden de ideas, el verso es la forma literaria más anti-realista, por tanto y, en definitiva, *Juan Gil* es un drama moderno, pero no de tajo burgués, puesto que no está escrito en prosa y las tensiones psicológicas de la familia no son propiamente burgueses.

El verso en *Juan Gil* es una necesidad esencial, la aspiración estética del joven Rivera, consecuencia de las convenciones preciosistas de la época (Posromanticismo y Modernismo) y de su ideología de pequeño hacendado. Aunque podría objetarse que el verso atenta contra la verosimilitud de la vida desencantada de la familia Gil, esto implica ignorar que el metro es el

único vehículo posible para expresar el desgarramiento de la mentalidad aristocrático rural del autor, una visión de mundo, aparentemente, en decadencia, o, mejor, que experimenta su aburguesamiento. Posteriormente, entre los años 1914-1918, Rivera alternará el verso con la prosa, se acercará decididamente a la crítica teatral y a la crónica, cultivando incesantemente el género epistolar; en las crónicas narrará sus experiencias de caza y aventura en los Llanos Orientales, e invitará al gobierno colombiano a integrar dicha región al país por todos los recursos naturales que posee.

2.3 La muerte del ideal o la experiencia del Nihilismo

Juan Gil es un drama urbano en el que deviene una “sombria desgracia”, un cuestionamiento radical de los ideales más estimados en el siglo XIX: “los lazos de sangre”, la “creencia” católica, los deberes con la “Patria”, el matrimonio y, en consecuencia, la integridad familiar. Como sabe el lector, la consumación del más alto sentido de lo humano, el encuentro del hombre con su destino, es la característica principal de lo trágico entre los griegos; se daba al concluir la acción, no obstante, en *Juan Gil* la acción no es culminante o reveladora, puesto que se ha hundido en la trivialidad de la vida segura, la vida citadina. La ceguera generalizada es uno de los símbolos más notables de la pieza: “todos aquí somos ciegos?” (168); los personajes –no solo *Juan Gil*- padecen el “desdén supremo”: a falta de necesidad de trascender la acción trágica, la caída previsible, pierde propósito, desaparece, pierde legitimidad porque en sus formas de pensar y sentir “Quien no yerra una vez nació hombre? (165).

La muerte del ideal es la respuesta de Rivera ante la experiencia moderna, burguesa y citadina, la vida tecnificada y comercializada, las nuevas formas de sociabilidad que había experimentado Europa en el siglo XIX durante los procesos de industrialización: “El ideal ha muerto! / Busquemos otro, Mario? ¡Un ideal nos falta! / Busquemos otro” (175). Mejor sería afirmar que el ideal en *Juan Gil* está en agonía, los relatos que justificaban el fundamento del mundo (la verdad, la familia, la Patria, Dios), se han perdido; en realidad, lo que ha muerto es la mentalidad premoderno, la lógica jerárquica decimonónica choca con la razón democratizada de la vida moderna; dicha transición privilegia la desesperanza, la incertidumbre es la experiencia de la familia premoderna ante tales cambios. La familia Gil rechaza la experiencia de un mundo inhumano, volcado al crudo materialismo; no acepta tales

condiciones,; han decidido disfrutar del presente con una actitud indiferente. En resumen, Rivera da un paso más: presenta la cuestión de ideal, la trivialización de la verdad, la legitimación de la mentira, esto es, el desmoronamiento del fundamento mismo de la acción. Como la familia Gil ha asimilado los valores burgueses, la trascendencia se ha empañado. El hombre en *Juan Gil* sometido a una avalancha de experiencias y estímulos difíciles de organizar y estructurar, está en un incierto vaivén de incertidumbres materiales y metafísicas, pero no se aferra a nada, inevitablemente, porque “¡Un ideal nos falta!”; tanto Mario como Juan Gil carecen de certezas absolutas, “Hace falta fuego para alumbrar la senda”; nada sorprende a los integrantes de la familia y sus opiniones pueden variar de un instante a otro debido al capricho individual.

Es necesario advertir que el “caos de la creación”, “la vida desesperada” y la “tiniebla humana”, conceptos de análisis que emplea el padre Luis Carlos Herrera son denominaciones sustitutivas que el jesuita precisa para visibilizar la crisis axiológica del mundo decimonónico colombiano y el tedio producto de la experiencia moderna, esto es, no solo el desgarramiento de los paraísos tolstianos sino también la desesperanza y el agotamiento de los posibles incluso en la ciudad, por ello, el padre Herrera se niega a reconocer que la muerte del ideal y, en consecuencia, la “angustia intraterrena” está dando cuenta del “cristianismo en ruinas”(Hugo Friedrich 1974: 60), la experiencia sensible de la vida moderna, la muerte de Dios.

La “angustia intraterrena” que pone en cuestión Rivera puede pensarse en dos direcciones: la primera, como la expresión del sentido absurdo de la existencia, zozobra propia del género humano, angustia que sobrepasa la vaga existencia del individuo y su “terrena” singularidad, pero también puede emparentarse con lo infernal o lo dantesco, agitada

expresión de las pasiones intraterrenales; inclusive puede verse como la propagación del espíritu de la nada, que es precisamente el germen de nuestra propuesta. El escepticismo y el tedio, la secularización y la hastío inherente al hombre moderno es evidente en *Juan Gil*, por ejemplo, en el rechazo de cualquier fe; lo paradójico es la negación del núcleo familiar cuando el señorío decimonónico lo estimaba el cuerpo normativo de la moralidad y las buenas costumbres, reflejo mismo de la existencia jerarquizada:

Mi fe ya no se exalta: / busqué quién completase lo que a mi ser le falta: / yo no tengo creencias, y la soñé creyente; / yo soy algo sombrío, la quise sonriente; ¡busquéla humilde, porque mi sangre es impetuosa, y... pienso en todo, menos en llamarla mi esposa!” (Rivera: 175).

El nihilismo ha poblado todos los rincones de la casa, el hombre moderno está condenado: “Vil condición la nuestra. No tenemos / un ideal preciso que rendirle / a nadie, ni a los hijos, ni a la esposa / ni a la Patria! (Rivera 1974: 186). “El ideal ha muerto” es un síntoma de la modernidad, como la misma “angustia intraterrena”; Baudelaire había arrojado el ideal al abismo, Rivera tuvo otro sentir, advirtió las consecuencias de la “muerte de Dios” desde un foco en tensión, una familia con valores señoriales instalada en la ciudad, el advenimiento de la nada y su venida a menos en la sociedad capitalina, en el más despiadado desencanto: “No sé qué me sucede! / Siento como un hastío / de raza! Un desencanto que no puede ser mío. / Débil, decepcionado sin un motivo cierto, ni lucho, ni ambiciono!” (175). Más importante que el devenir dramático en palabra y acción, lo esencial en *Juan Gil* es lo que justifica su pensamiento, esto es, la destrucción de los ciclos míticos de la tradicional vida bogotana, hace “falta fuego para alumbrar la senda”.

La vida es la verdad que se da bajo la forma de un “teatro de sombras” como en el mito de Platón. Lo falso resulta sublimador; la verdad ya no posee su brillo cegador: “Casi siempre la mentira / a la felicidad sirve de asiento, / y es más piadosa con su dulce engaño / que la verdad con su terrible lumbre” (177). En un lirismo oscilante, anuncia la insignificancia de la verdad, es decir, la muerte del ideal o, si prefiere el lector, la vacuidad de la trascendencia: “La vida se consume / sin que sepamos para qué es la vida, / y hasta el amor se daña en nuestra sangre / falta de un ideal que lo enaltezca” (186). La falta de un ideal resta heroísmo a la acción de los hombres, pero la muerte del ideal es una apuesta más radical, porque la muerte del ideal representa en últimas la ponderación de la inacción y el posicionamiento de la intrascendencia. Como queda dicho, “El ideal ha muerto” es el fin y la imposibilidad misma de la trascendencia, la vacuidad del más alto sentido de lo humano, la negación de la metafísica occidental, el rechazo de “el mundo de las ideas” fundado por Platón. Es por ello que la negación de la familia, la patria y la fe constituye el desplazamiento del ser por la Nada, la irrupción del Nihilismo; recordemos con Cruz Vélez que en la modernidad “lo ideal deja de ser una relación de fundamentación axiológica y se transforma en una relación de fundamentación normativa”.

Los personajes de *Juan Gil* perciben el influjo, la cercanía de la Nada, los “persigue el vacío con su aliento”; el detrimento de la trascendencia y la degradación moral de la familia Gil hace eco de la descomposición divina. Ante la obra nos encontramos ya con el asunto: la desdivinización del mundo y el advenimiento del “más crudo materialismo”. No en vano el niño, la amargura de Pilar y la esperanza de Juan Gil, nace ciego; la culpa no es destino y la Nada es la ceguera generalizada, la muerte del ideal, la instalación del mundo moderno, esto es, en palabras de Danilo Cruz Vélez, “la volatización del mundo verdadero”: “Apagar las

antorchas cuando empieza el camino/ y por siempre, entre sombras, resistir al destino/ comprendiendo, -oh tristura! - que no hay más esperanza/ que llorar la pérdida” (Rivera: 148). Aunque más que escepticismo por el mundo, lo suyo es una tristeza una respuesta ante la experiencia fenecida en el campo; en sus propias palabras, la seguridad de la vida moderna en la ciudad, el “destino oscuro” del hombre del que es coetáneo. Aunque acató la normatividad y la falsedad burguesa, Rivera presentó en verso la mudanza de la mentalidad pastoril decimonónica y el vuelco a la ciudad burguesa, democratizada y comercial.

Los personajes de *Juan Gil* son seres comunes que están poseídos por los aspectos egoístas y oscuros del tiempo que les tocó vivir, la irracionalidad de sus acciones encaja perfectamente con el trasfondo de escepticismo que “es el reino de la poesía moderna” al decir de Gutiérrez Girardot. La visión de la existencia está marcada por la experiencia del nihilismo más que por el determinismo propio de la tragedia; lo que define el ámbito familiar, como ya se dijo, es el hastío y los valores impuestos por la incipiente burguesía capitalina de principios del siglo XX, la mentalidad que privilegiaba el egoísmo y la realización material como único propósito terrenal. Para finalizar, la mentira y la muerte del ideal son la carne, la palabra y el pensamiento de *Juan Gil*; el momento culminante del nihilismo riveriano es el “desdén supremo”, “la paulatina pérdida de la validez social y cultural de los modelos y símbolos religiosos” (Gutiérrez Girardot: 128).

2.4 Conclusiones

Por lo inadvertido que resulta, vale la pena recordar que la ciudad fue vaciada de significación 10 años después con *La vorágine* (1924). En *La vorágine* Arturo Cova y la Alicia huyen de la ciudad, han decidido dejar todo atrás: ella deja la opinión de su familia y la buena estima de la sociedad bogotana; él es solo un aventurero airoso y romántico que todo lo juega al “azar”. En un juicio preciso, *Juan Gil* es la agonía del orbe rural, el aire que anuncia la descomposición divina; de tal forma, el drama debería dar luz sobre *La vorágine* y no a la inversa, puesto que la inserción de lo citadino es el “locus” dado en *Juan Gil*, mientras que en la novela es un “locus” rehuido, sin ninguna posibilidad de articulación más allá de la fragilidad de la joven embarazada y la lógica individual del poeta.

En este devenir de pensamiento, palabra y acción, Rivera construyó una pieza que no solo da cuenta de la crisis secular que había anunciado tempranamente Friedrich Hegel y experimentaría, con todo rigor, Friedrich Nietzsche, sino que advirtió, en un tono particular, el arribo de la nada y la amenaza que podría ejercer sobre el orden de las cosas en la aislada, docta, provincial y fría capital. Diremos que *Juan Gil* no solo es un drama moderno de “mentira vital”, que recuerda las proezas de Henrik Ibsen, sino igualmente una temprana expresión literaria ante la crisis espiritual originada por la “muerte de lo suprasensible”; el drama de una familia hacendada en una incipiente sociedad burguesa, que pone en tensión la vida en el campo y la experiencia urbana, teatro de los pensamientos que logró dar luz a algo nuestro, propio: una familia enfeudada que experimenta de forma simultánea los avances de la vida moderna y la presencia del “más espantoso de todos los huéspedes”, al decir de Nietzsche. Rivera escribe en ruptura, asume el vacío desde el principio, sin choques de fuerza

ni caídas heroicas, pone sobre la mesa la mentira y advierte la agonía del ideal, anulando la propia efectividad de la acción.

Podría pensarse que Rivera dejó *Juan Gil* en el tintero porque carecía, primero, precisamente, de “valor nacional” y, segundo, de la convencionalidad propia de la prosa burguesa, esto es, “adulterio”, pasiones de mansedumbre francesa como él las calificaba. Más allá de tal discusión, *Juan Gil*, contrariamente, es la deslegitimidad del “amor por la patria”, un cuestionamiento a la familia hacendada, de la cual Rivera se sentía heredero, y una crítica a la moral moderna-burguesa, es decir, la puesta en crisis de los valores católicos a través de una aristocracia rural en la metrópoli, un drama moderno que explora la muerte de lo trascendente, el posicionamiento de la nihilismo. La familia Gil es asaltada por el espíritu de la Nada: “Aquí todo se ha muerto” (188). Rivera designa a sus personajes el despertar de cierto hastío ante las formas de vida tradicional, formas de hacer de carácter aprensivo, y desdibuja el orbe rural con un angustiado tono premoderno. La autonomía individual de los personajes es sancionada en el devenir dramático; en buena parte, la condena desmesurada que los personajes hacen de la libertad esconde un anhelo, a saber, la necesidad progresiva de los antiguos lazos sociales, las formas de vida tradicional. No se trata del arrojío, de la libertad en acto de las antiguas tragedias, por el contrario, en *Juan Gil* la acción no ostenta un “para algo”, la libertad por la verdad suprema, el encuentro del hombre con su destino ha perdido virtuosidad. Al simbolizar la muerte de lo trascendente, la desgracia de los personajes, su destino de ceguera, contribuye a reforzar la consciencia en crisis, la lógica premoderna en transición.

En conclusión, podría considerarse *Juan Gil* como una expresión dramática que registra la falsía de los valores burgueses en ascenso y la crisis de la mentalidad rural-aristocrática en decadencia. Para dar el salto a la vida moderna, la familia Gil no solo se ha

mudado a la capital; todos se han alejado del ideal porque, de lo contrario, no podrían adherirse a la lógica de sociabilidad a la que han llegado; aunque en algunos persiste cierta nostalgia por el Paraíso perdido, la vida “inocente” en la “hacienda lejana”, Bogotá es el “nido” de la familia Gil; nos obstante, , la obra más que representar el destino elevado de la familia hacendada en la urbe, pone en escena la falsía de la sociedad bogotana y su propio aburguesamiento. Por ello, Pilar, Juan Gil y Mario transgreden la normatividad urbana y son castigados, cada uno a su vez, por la desesperanza, la ceguera y el “más crudo materialismo”.

Más que expresar la tragedia de una aristocracia tolimense, *Juan Gil* esboza un cuadro de la alta clase señorial y su lúgubre y desesperanzadora vida en la ciudad. Los personajes retratados son tipos representativos de la vieja clase tradicional hacendada; representan el mundo señorial desde el orbe moderno. La integridad de la familia Gil es puesta en tela de juicio por la sociedad bogotana, la cual experimentaba grandes transformaciones. La mentira, la muerte del ideal, el más crudo materialismo y el egoísmo generalizado convierten la sociedad a la que llega la noble familia tolimense, a la naciente burguesía bogotana, en un lugar donde “todo ha muerto”. Al fijar el locus en la vida urbana, Rivera convierte la ciudad en una alegoría del acontecer del hombre moderno. Aunque *Juan Gil* no ha trascendido, aún, lo cierto es que refuerza la moderna dimensión citadina de la literatura colombiana, esto es, no solo describe la vida que lleva la familia Gil en Bogotá a principios del siglo XX, sino que registra los efectos de la vida urbana en los personajes. El drama riveriano es poesía en un mundo que ya no es poético, uno que empieza a expresar su pensabilidad en prosa.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ANGULO, Yineth. “*Juan Gil: Lectura en Caleidoscopio*”. *Huila: 100 años no es nada*. Neiva: 2009. Impreso.

ARGULLOL, Rafael. *El Héroe y el Único. El Espíritu Trágico del Romanticismo*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, 1999. Impreso.

ARISTÓTELES. *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974. Impreso.

CASARIEGO, Nicolás. *Héroes y antihéroes en la literatura*. Madrid: Grupo Anaya, 2000. Impreso.

CASTAGNINO, Raúl. *Teoría del Teatro*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960. Impreso.

CRUZ Vélez, Danilo. *Aproximaciones a la filosofía*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977. Impreso.

---. “Nihilismo e inmoralismo”. Bogotá: Revista Eco, Núm 153, 1972. Impreso.

DEAS, Malcolm. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993. Impreso.

FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

GARCÍA Berrio, Antonio. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. Impreso.

GOLDMANN, Lucien. *El hombre y lo absoluto, El Dios oculto*. Trad. Juan Ramón Capella. Barcelona: Ediciones Península, 1968. Impreso.

GUTIÉRREZ Girardot, Rafael. *Cuestiones*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

---. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 1987. Impreso.

HAUSSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad. A. Tovar y F. P Varas Reyes. Madrid: Editorial Debate, 1998. Impreso.

HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre estética*, Trad. Wenceslao Roces. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1966. Impreso.

HERRERA, Luis Carlos. “Rivera dramaturgo”. *Universitas Humanística*. Bogotá: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Javeriana. VOL 2, Núm 2, 1971.

---. “Rivera dramaturgo”. *Rivera lirico y pintor*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972. Impreso.

---. “Juan Gil, su obra inédita”. *Rivera lirico y pintor*. Bogotá: Universidad Javeriana, 1974. Impreso.

IBSEN, Henrik. *Teatro completo*. Trad. Else Wateson. Madrid: Aguilar, 1979. Impreso.

IMBERT, Anderson. *Historia de la literatura Hispanoamericana II. Época Contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. Impreso.

JARAMILLO Vélez, Rubén. *Modernidad, nihilismo y utopía*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2013. Impreso.

JUNG, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escobar Bareño. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1995. Impreso.

KIERKEGAARD, Sören. *De la Tragedia*, Trad. Julia López Zavalía. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2005. Impreso.

LASSO, Luis Ernesto. “Investigar en Identidad Huilense: De los Postulados a lo Concreto”. Neiva: *Revista Entornos*, No 22, Universidad Surcolombiana. 2009. Impreso.

LESKY, Albin. *La tragedia griega*. Barcelona: Editorial Labor, 1966. Impreso.

LUKÁCS, Georg. “Metafísica de la tragedia”. *El alma y las formas*. México: Grijalbo, 1986. Impreso.

MARTÍNEZ, Guillermo. *Selección de textos sobre Tierra de Promisión de José Eustasio Rivera*. Neiva: Fondo de Autores Huilenses, 2010. Impreso.

MENTOR, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Editorial Andes, 1978. Impreso.

McGRADY, Donald. *Cuatro prosas olvidadas de José Eustasio Rivera*. Bogotá: Thesaurus, Tomo XXX. Núm. 2, 1975. Impreso.

MONTSERRAT, Ordoñez. *La vorágine: textos críticos*. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987. Impreso.

NEALE, S. Eduardo. *Horizonte Humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960. Impreso.

NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Ed. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Impreso.

PACHÓN, Hilda Soledad. *José Eustasio Rivera Intelectual. Textos y documentos 1912- 1928*, Bogotá: Universidad Nacional, 1991. Impreso.

PEÑA, Isaias. *José Eustasio Rivera*. Bogotá: Procultura, 1989. Impreso.

PÉREZ, Cándido. *Para leer a Henrik Ibsen: Ibsen inventor del teatro actual*. Madrid: Palas Atenea, Colección Clásicos del siglo XX, 1990. Impreso.

RANCIÈRE, Jacques. *El inconsciente estético*. Trad. Silvia Duluc. Buenos Aires: Del estante editorial, 2005. Impreso.

---. *El hilo perdido. Ensayos sobre ficción moderna*, Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2015. Impreso.

---. *El reparto de lo sensible: Estética y política*, Trad. Cristóbal Duran. Santiago: Editorial LOM, 2009. Impreso.

RIVERA, José Eustasio. *Juan Gil*. Ed. Jader Rivera y Emir Garcés. Neiva: Altazor Editores, 2012. Impreso.

---. *La vorágine*. Bogotá: Editorial A B C. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1946. Impreso.

----. *Tierra de Promisión*. Prólogo Betuel Bonilla. Neiva: Fondo de Autores Huilenses, 2011. Impreso.

SOFOCLES. *Tragedias*. Madrid: Editorial Gredos, 2000. Impreso.

STEINER, Georg. *La muerte de la tragedia*. Trad. E.L. REVOL. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso.

SUTHERLAND, Susan. *Ópera*. Trad. Ana María Sandín. Madrid: Ediciones Pirámide, 1999. Impreso.

STERLING, Aura Luisa. *Para una corriente teatral en el Huila*. Neiva: Ediciones Samán, 1992. Impreso.

TORRES, Carlos A. *Idola Fori*. Tunja: Búhos Editores, 2011. Impreso.

WILLIAMS, Raymond. *Novela y poder en Colombia (1844-1987)*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991. Impreso.