



**La colonialidad del poder en cuatro obras dramáticas contemporáneas
santandereanas: A propósito del teatro desde la opción Decolonial y la Dramatología.**

Daniela Esperanza Bautista Flórez

Asesor

Víctor Manuel López Cardona

Trabajo de investigación teórica

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Arte Dramático

Medellín, Antioquia, Colombia

2021

DEDICATORIA

Al arte dramático, cuya variante y compleja naturaleza me materializa en cada faceta del ser.

AGRADECIMIENTOS

En primera instancia agradezco a mi asesor y docente Víctor Manuel López Cardona por su acompañamiento en la concepción y desarrollo del proyecto. Sin su amplio conocimiento y guía no hubiese podido internarme en el descubrimiento de nuevos saberes y el complejo proceso de plasmarlos en un papel.

Agradezco a mi Alma Mater, la Universidad de Antioquia, por formarme como una profesional integral y deslumbrar mi ser con lo complejo y maravilloso que es el quehacer del artista.
Infinitas gracias por ser tan humana y fronteriza.

TABLA DE CONTENIDO

| | |
|---|----|
| PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA | 6 |
| OBJETIVOS | 8 |
| Objetivo General | 8 |
| Objetivos específicos | 8 |
| JUSTIFICACIÓN | 9 |
| METODOLOGÍA | 10 |
| INTRODUCCIÓN | 12 |
| CAPÍTULO I: ANÁLISIS DRAMATOLÓGICO | 14 |
| 1. La Boda de las Vargas (2010) | 14 |
| 1.1 Escritura, Dicción y ficción dramática | 14 |
| 1.2 Tiempo | 18 |
| 1.3 Espacio | 19 |
| 1.4 Personaje | 20 |
| 1.5 Visión | 23 |
| 2 Diez y los Días del Olvido (2010) | 24 |
| 2.1 Escritura, dicción y ficción dramática | 24 |
| 2.2 Tiempo | 27 |
| 2.3 Espacio | 29 |
| 2.4 Personaje | 31 |
| 2.5 Visión | 33 |
| 3 Entre la Orilla y el Silencio (2013) | 34 |
| 3.1 Escritura, dicción y ficción dramática | 34 |
| 3.2 Tiempo | 35 |
| 3.3 Espacio | 37 |
| 3.4 Personaje | 38 |

| | | |
|-----|--|----|
| 3.5 | Visión | 39 |
| 4 | La Culebra pico de Oro (1999) | 40 |
| 4.1 | Escritura, dicción y ficción dramática | 40 |
| 4.2 | Tiempo | 42 |
| 4.3 | Espacio | 43 |
| 4.4 | Personaje | 44 |
| 4.5 | Visión | 46 |
| 5. | Visión y cierre | 46 |
| | CAPÍTULO II | 49 |
| 1. | Prescindibilidad de la vida humana | 49 |
| 2. | Matriz colonial del poder | 54 |
| 2.1 | La opción decolonial | 61 |
| | CONCLUSIONES | 62 |
| | BIBLIOGRAFIA | 63 |

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La llegada de los europeos a la posteriormente denominada América en el siglo XV permite la implementación de un nuevo modelo de dominio que se soporta en dos ejes, planteados en (Quijano, 2014); el primero de estos es la idea de raza que se fundamenta en las diferencias biológicas que ponían a los conquistadores en una situación de superioridad con respecto a los conquistados; y el segundo a la articulación de formas históricas de control del trabajo, de recursos y productos en torno del capital y mercado mundial. La idea de raza se convirtió entonces en un instrumento de clasificación básica de la población y una naturalización de las relaciones coloniales de dominación. A este modelo de dominio basado en la idea de raza se le denomina Colonialidad del poder, y su aplicación impulso la modernidad eurocentrista¹. Colombia es uno de los países que vivenció la aplicación de la matriz colonial del poder durante el periodo colonial y en la actualidad vivencia la diferenciación colonial que pone a las potencias de Occidente² en una condición de superioridad.

La dramaturgia es una puesta en forma escénica de un mundo posible afirma (Pavis, 1987); sin embargo, dicha puesta en forma escénica no solo crea mundos posibles, sino que parte de la representación del mundo real y las vivencias de la sociedad que lo habita. “Hegel señaló al Espíritu Absoluto -esto es el arte, la religión y la filosofía- como el portador de la memoria cultural. Las grandes hazañas políticas no serán olvidadas, porque están inmortalizadas por la escritura, las obras de arte y la religión.” (Heller, 2003). La cita de Heller plantea al arte como un ente portador de memoria cultural; y la dramaturgia al ser una pieza artística escrita para su posterior representación refleja en ella la memoria cultural y los paradigmas del pensamiento de la sociedad que la concibió.

La presente investigación parte de la pregunta ¿Cómo se evidencia la Colonialidad del poder en cuatro dramaturgias contemporáneas santandereanas? y en sus páginas busca evidenciar la existencia de dicho paradigma en las manifestaciones artísticas contemporáneas de Santander. Al tomar como premisa la célebre frase “un pueblo que no conoce su historia está condenado a repetirla” y teniendo en cuenta que las obras seleccionadas tienen un particular contenido histórico

¹ La modernidad eurocentrista es, según se expresa en (Mignolo, 2007) “una representación de los proyectos imperiales y los designios para el mundo creados por actores e instituciones europeas que los llevaron a cabo”

² El occidentalismo fue el nombre de la región del mundo y del lugar epistémico de quienes clasificaban y categorizaban el mundo.

en ellas se puede reconocer la presencia de la Colonialidad del poder, ratificar su vigencia en el pensamiento de la sociedad y a su vez un dar un paso para conocer la opción decolonial³.

³ La opción decolonial es la opción que surge desde la diversidad del mundo y de las historias locales (Mignolo, 2009)

OBJETIVOS

Objetivo General

Evidenciar la presencia de la Colonialidad del poder en cuatro obras dramáticas contemporáneas santandereanas por medio del análisis dramático.

Objetivos específicos

- Aplicar el método de análisis dramático propuesto por Barrientos (Barrientos, Dramatología, 2017) a las cuatro obras dramáticas contemporáneas santandereanas seleccionadas.
- 5.2.2 Rastrear y confirmar la presencia de la Colonialidad del poder en el análisis dramático de las cuatro obras dramáticas contemporáneas santandereanas.

JUSTIFICACIÓN

El presente proyecto es bastante oportuno ya que busca evidenciar la presencia de la Matriz colonial del poder en las manifestaciones artísticas contemporáneas de Santander. Este territorio que ha sido colonizado siglos atrás y que sigue permeado por la colonialidad del poder, manifiesta un deseo de cambio que se evidencia a través de las dramaturgias locales y por consiguiente sus puestas en escena; teniendo en cuenta que el arte dramático es una re-presentación de la realidad y un ente portador de memoria cultural. Pero más allá de reflejar la realidad, las dramaturgias y el arte dramático también cumplen una función de ente transformador y reflexivo que busca despertar el sentido crítico en el espectador. El proyecto al aislar cada uno de los componentes de las dramaturgias y relacionarlos con parte del marco teórico desarrollado alrededor de la matriz colonial del poder potencia la función crítica de las piezas artísticas y aporta a su divulgación. En las dramaturgias seleccionadas los personajes tienen un ferviente deseo de transformación de la sociedad desigual y discriminatoria en la que habitan, buscan la liberación del dominio que se ejerce por medio de la matriz colonial del poder, dejar de lado el complejo de inferioridad infundido por siglos y naturalizado bajo el alegato de raza. Este deseo de cambio que se manifiesta en las dramaturgias tras su análisis y relación con la matriz colonial del poder y la opción decolonial puede aportar a ampliar el espectro del lector y acercarlo a un pensamiento fronterizo, a una opción decolonial. Como se plantea en (Bonilla, 2021) se debe reconocer colonialidad del poder que vivenciamos con el fin de desaprender los comportamientos que no permiten aceptar otras formas y universos de conocimientos.

METODOLOGÍA

La investigación desarrollada tuvo como objetivo evidenciar la presencia de la matriz colonial del poder en cuatro obras dramáticas contemporáneas santandereanas, siendo en su respectivo orden *La boda de las Vargas* (Guerrero, 2010), *La culebra pico de oro* (Guerrero, 1999), *Diez y los días del olvido* (Laserna, 2010) y *Entre la orilla y el silencio* (Laserna, 2013). La recolección de datos inicial se bifurcó en la apropiación del método de análisis dramático propuesto por *José Luis García Barrientos* en su libro *Cómo se analiza una obra de teatro, ensayo de método* y la asimilación del concepto de *Colonialidad del poder* teorizado por *Walter Mignolo* y *Aníbal Quijano*.

El método de análisis dramático fue aplicado a las cuatro obras dramáticas contemporáneas santandereanas, analizando la forma en la que están escritas y estructuradas las dramaturgias, y cada uno de los elementos constituyentes del teatro (tiempo, espacio, personaje y público/visión) presentes en ellas. Tras la aplicación del método de análisis se realizó una compilación que contenía los elementos sustanciales de cada una de las dramaturgias, y otra que determinara los elementos que se reiteraban entre ellas. Partiendo de dichas compilaciones se inició el rastreo de la presencia de la matriz colonial del poder y la opción decolonial en las dramaturgias. La cual se evidenció contundentemente en todas ellas, en elementos como el contexto histórico, el discurso de los personajes y la intención comunicativa general de las piezas.

A guisa de aclaración, puede afirmarse que la Dramatología es la teoría del modo teatral de representar ficciones. Dichas ficciones tienen dos modos que se oponen entre sí, el mediato (que es intervenido por la voz del narrador o el ojo de la cámara como instancias mediadoras) y el inmediato (que hace referencia al mundo ficticio que se presenta y presencia ante los ojos del espectador). El análisis dramático es aplicable al quehacer teatral, el cual define Barrientos como un espectáculo, situación comunicativa y convención representativa, que tiene lugar en un espacio y tiempo determinado, y en la cual la situación comunicativa se presenta en una triada con una doble enunciación teatral (el público es el receptor de la locución entre dos personajes) en la cual participan el actor y el público. El fin de este método es analizar los diferentes elementos teatrales y su interacción entre ellos.

Los elementos desde los que parte Barrientos para el análisis dramático son cinco, en primera instancia propone **la escritura, dicción y ficción dramática**, que contempla los diálogos, las acotaciones, la diferencia entre acción, la situación y el suceso, la estructura de la obra, los grados de representación, las formas de construcción y los tipos de drama; en segundo lugar plantea **el tiempo**, en donde contempla los planos (diegético, escénico), los grados de representación, la estructura, el orden, la frecuencia, la duración, la distancia, la perspectiva y el tiempo-significado; como tercer elemento propone **el espacio** en el cual define el espacio de comunicación (lugar de encuentro entre actor público), los planos (fábula, drama y escenificación), la estructura espacial, los signos, los grados de representación, la distancia, la perspectiva y el espacio-significado; como cuarto elemento contempla **el personaje** y de él, los planos, la estructura, sus grados de representación, la caracterización, sus funciones, la relación personaje-acción, la jerarquía, la distancia, la perspectiva y personaje-significado; y como último elemento **la visión** que abarca la distancia (dramática, interpretativa, comunicativa), la perspectiva y los niveles (de los cuales diferencia el metadieético y el metadramático).

INTRODUCCIÓN

La investigación desarrollada a continuación pretende evidenciar la presencia de la Colonialidad del poder en cuatro piezas dramáticas contemporáneas santandereanas. Tomando como base el desarrollo conceptual alrededor de la Colonialidad del poder elaborado por Walter Mignolo y Aníbal Quijano; los cuales la introducen como un paradigma del pensamiento humano con una visión totalitaria intrínseca que opera en los cuatro dominios de la experiencia humana: el económico, el político, el social y el epistémico. Estos conceptos cobran interés y actualidad en el continente de Abya Yala⁴ y particularmente en Santander ya que la matriz colonial mantiene vigencia desde la época de la conquista hasta la actualidad. Mignolo expresa contundentemente en (Mignolo, 2009) que la lógica de la colonialidad se mantiene a través de los cambios históricos con algunas modificaciones retóricas, así lo ejemplifica partiendo desde el siglo XVI, en el cual la retórica salvacionista de la modernidad enfatizaba *la conversión al cristianismo*, en el siglo XVIII en el cual la salvación se plantea en términos de la *conversión a la civilización* (secular), y, finalmente, después de la segunda guerra mundial cuando dicha conversión se refiere a la democracia y al mercado. A pesar de las transformaciones retóricas se mantienen dos elementos fundamentales de la matriz colonial siendo respectivamente “La prescindibilidad de la vida humana” y “Las cuatro esferas interrelacionadas de la Matriz colonial del poder (economía, autoridad, género y sexualidad, conocimiento y subjetividad), mediante el control del conocimiento que es a su vez racista y patriarcal” (Mignolo, 2009, pág. 259). Sumado a la actualización de este paradigma, surge la opción decolonial que cobra más interés en el continente gracias a la indagación sobre la relación modernidad- colonialidad, al reconocimiento político de líderes de comunidades nativas y a la opción de renombrar el continente reconociendo que éste no fue descubierto sino colonizado. La opción decolonial es entonces una **opción** que brinda otra forma de leer la realidad, como se expresa en la respuesta de Mignolo a la reseña crítica de Marcel Velásquez: “la opción decolonial es la opción que surge desde la diversidad del mundo y las historias locales que, a lo largo de cinco siglos, se enfrentaron con “la única manera de leer la

⁴ Abya Yala es el término que utilizaba el pueblo Kuna, originario de Panamá para designar el territorio comprendido por el continente americano. Actualmente el nombre Abya Yala toma relevancia partiendo de que el término “América” es un nombre dado por los colonos al “Nuevo” continente y en cuya retórica se elimina la noción de la preexistencia de individuos y de una cultura que circundaba este territorio. Llamar Abya Yala a América es reconocer que antes de la llegada de los europeos el continente tenía una historia.

realidad” monopolizada por la diversidad (cristiana, liberal, marxista) del pensamiento único occidental” (Mignolo, 2009, pág. 254).

El acercamiento a las dramaturgias se hace por medio del modelo de análisis dramático propuesto por García Barrientos llamado Dramatología⁵; en el cual se plantea una serie de elementos específicos que buscan analizar la dualidad de la teatralidad escrita y los pilares constituyentes del teatro: espacio, tiempo, actor y público. Dicho análisis, dada la rigurosidad analítica, ha permitido constatar la presencia de la Colonialidad del poder o la opción decolonial en las dramaturgias propias de la teatralidad local escogidas. Para generar el análisis se seleccionaron cuatro obras de dos autores santandereanos, *La Boda de las Vargas* y *La Culebra Pico de Oro* de Clara Maritza Guerrero; y *Diez y los Días del Olvido* y *Entre la Orilla y el Silencio* de Juan Ordóñez Laserna. El análisis dramático al descomponer y analizar los elementos de las piezas evidencia la presencia de la colonialidad del poder en las dramaturgias. En las obras de Clara Maritza Guerrero es evidente la matriz colonial del poder, ya que una de sus obras se desarrolla en pleno periodo colonial y la siguiente unos años después en el mismo siglo; ambas obras son escritas a finales del siglo XX y traen a colación la herida colonial. En las de Juan Ordóñez Laserna esta matriz también está presente, con mayor reminiscencia en *Diez y los Días del Olvido*, en la cual jugando con el tiempo fabular se evidencia el estatismo en el cual se encuentra la sociedad colombiana, una no transformación del pensamiento que se mantiene vigente desde el periodo colonial hasta el siglo XXI.

El teatro al ser una representación de realidad está permeado de los paradigmas que habitan en ésta. Las dramaturgias son obras teatrales escritas, ergo, en ellas reposan las ideas, pensamientos, conductas e historia de una sociedad y su análisis puede evidenciar las preocupaciones, indagaciones y percepciones de los dramaturgos alrededor de dicha población. En Santander cuatro piezas dramáticas evidencian la herida colonial presente en la región y como la matriz colonial del poder es vigente. La finalidad del presente proyecto es documentar la actualidad de este paradigma en el departamento, evidenciado en su teatralidad, por medio del análisis dramático hilvanado a la matriz colonial del poder.

⁵ La Dramatología es entendida por García Barrientos como la teoría del modo de representación teatral; es decir, un método de análisis de los elementos constituyentes propios de la inmediatez de la representación teatral, siendo respectivamente tiempo, espacio, personaje y público. Partiendo del teatro escrito, dramaturgia y la puesta en escena de éste.

CAPÍTULO I: ANÁLISIS DRAMATOLÓGICO

1. La Boda de las Vargas (2010)

1.1 Escritura, Dicción y ficción dramática

La obra de Clara Maritza Guerrero⁶ concuerda, en su modalidad de escritura, con la descripción que brinda García Barrientos (Barrientos, 2017) del drama de acción; corresponde al tipo de drama que describe Aristóteles, en el cual todos los elementos están subordinados a la composición de los hechos, por eso contiene “Unidad- integridad – Jerarquía y causalidad”. La unidad y la integridad hacen referencia a la relación de causalidad, es decir, todas las acciones y situaciones son consecuentes y están subordinadas a una acción principal que consta de una situación inicial, la modificación intencionada de dicha situación por medio de la acción del personaje y la situación final modificada. Dicha acción debe ser entera, debe iniciar y finalizar. La jerarquía y causalidad consiste en una distinción clara de la acción principal de las secundarias; y estas últimas deben estar regidas por la acción principal. Hay que aclarar que este modelo aristotélico fue planteado desde las tragedias, y la presente obra tiene carácter cómico y es escrita en el siglo XX, pero mantiene el carácter cerrado de la acción.

En el caso de *la boda de las Vargas* la situación inicial o prótasis⁷ se da en las primeras cuatro escenas; en las cuales se inicia la fiesta, empiezan a llegar los invitados al compromiso de las hermanas Vargas y por medio de los diálogos entre Juana María y su prima Paulina se conoce el engaño que la protagonista le hizo a Don Gerardo y por el cual va a detonar posteriormente el conflicto. En la escena cinco se empieza a introducir la epítasis⁸ con la llegada de don Gerardo, momento en el cual Juana María le informa que tiene un rival; la epítasis llega a su punto climático en la escena trece, donde Don Gerardo descubre que la mano que solicitó fue la de Evangelina

⁶ Clara Maritza Guerrero Lozada es Licenciada en Lengua Castellana (Usta, 2011). Magíster en filosofía (UIS 2015). Dramaturga, profesora de teatro, actriz y profesora de yoga. Nació en Santander

⁷ Prótesis es definida por Barrientos como la primera de las tres partes del drama, en la cual se presentan los antecedentes, la ambientación o la introducción del conflicto.

⁸ Epítasis es la segunda de las tres partes del drama, en la cual se da la tensión o conflicto que rompe el equilibrio o altera la situación dramática.

Vargas y no la de Juana María. Y finalmente, la catástrofe o acción final modificada acontece en la escena catorce, en la cual Don Gerardo se ve obligado a aceptar a Evangelina como esposa ya que es “marido o muerto”.

La ficción dramática⁹ es el compromiso de las dos hermanas, las Vargas, en el marco del grito de independencia llevado a cabo en la entonces Santa fe de Bogotá. La correspondiente acción secundaria a esta ficción es la conspiración independentista entre algunos de los invitados al compromiso. Dicha acción secundaria, aunque respeta la jerarquía, cobra gran protagonismo a lo largo de la pieza ya que gracias a ella se da solución al conflicto y, a su vez, lo orquesta. En la obra hay escenas, tales como la del aspirante a inquisidor, los rumores de conspiración, los conspiradores y la confianza española, en las cuales prima el contexto histórico-político del ambiente y se devela claramente cómo funcionaba Colombia en 1810 desde la perspectiva de estos personajes.

La dicción dramática¹⁰ en (Barrientos, 2017) abarca todo lo relacionado con el diálogo, ya que este contiene una inmediatez representativa que diferencia el modo dramático del narrativo. Los diálogos en las dramaturgias se dan de manera directa y no mediata, es decir no regidos bajo la visión o la voz de un narrador, sino por las ideas, pensamientos y percepciones de cada personaje ficcional representado por un actor en una puesta en escena. El hecho de que el sujeto enunciante sea el personaje y su dupla actor implica, como lo aclara Barrientos, que este texto debe ser decible, no solo se debe pronunciar sino comunicar con eficacia oralmente. Los diálogos presentes en la obra de Clara Maritza Guerrero, *La boda de las Vargas*, tienen unidad de estilo; están en un mismo registro que corresponde directamente al momento histórico en el cual se desarrolla la pieza. Esta unidad de estilo no implica que todos los personajes sean iguales; por el contrario, existe variedad dentro de lo que el contexto social permite. Un claro ejemplo de esta unidad con variedad de estilo es el personaje de Basilia, una criada con un acceso remoto a la educación por su condición racial de mestiza; hecho que se evidencia en la construcción de sus diálogos con tendencias al habla corriente y tosca. Don Gerardo de Ortega y Ortiz contrasta con Basilia, en primer lugar, por su condición racial de hombre europeo de origen español, con un discurso en el cual prima la clase y

⁹ La ficción dramática corresponde al contenido fabular de la pieza dramática, es la manera en la que se construye la fábula del drama.

¹⁰ La dicción dramática hace referencia al modo inmediato de la escritura de una dramaturgia. Abarca tanto elementos paratextuales como textuales, tomando la dramaturgia como un texto para ser puesto en voz.

se evidencia su nivel de educación en el uso ocasional de figuras retóricas y vocabulario rimbombante; sumado a su sensación de superioridad explícitamente dicha. Todos los personajes dentro de la dramaturgia están claramente guiados por el contexto social que habitan, y esto se evidencia en su forma de dialogar y en el contenido de los diálogos; hecho que le da una sensación de realismo al lector.

Esta sensación es enriquecida por el decoro de los diálogos; con decoro (Barrientos, 2017, pág. 47) se hace referencia a “la armónica concordancia de todos los elementos del discurso (...) se trata de calibrar la coherencia entre los usos lingüísticos y para- extralingüísticos”. Dicho decoro se hace evidente en las descripciones presentes en las acotaciones, lo que los personajes hacen se complementa con su discurso, como es el caso de la escena catorce: “Basilía: (entrando de la calle. Trae una gran piedra en la mano) ¡Y que mueran los chapetones!”, en la cual su accionar se acopla con sus réplicas.

Los diálogos de la obra presentan gran diversidad de funciones teatrales, por eso se puede afirmar que están presentes la función dramática¹¹, la caracterizadora¹², la diegética¹³ y la ideológica o didáctica¹⁴; sin embargo, las que priman en la totalidad de la pieza son la función diegética que informa acerca de acontecimientos históricos importantes no incluidos en el marco del drama, y la función ideológica o didáctica por medio de la cual se apela al espectador haciendo uso de la visión política de los personajes. De modo que Guerrero está interesada en la transmisión ideológica al público de un mensaje determinado por la discernibilidad del contexto histórico político desde el cual hablan los personajes, y por los ideas, políticas y sociales, que pueden transmitir los mismos personajes.

Los diálogos están configurados por coloquios¹⁵, que varían en la cantidad de participantes a lo largo de la pieza, y eventualmente se presentan los apartes para expresar al público la percepción que tiene determinado personaje sobre los demás, abstrayendo dicha percepción de la

¹¹ La función dramática del diálogo es aquella en la cual lo escrito se torna en acción verbal.

¹² La función caracterizadora del diálogo es aquella que utilizan los personajes para construir por medio de sus diálogos el carácter de los demás personajes.

¹³ La función diegética o narrativa es por medio de la cual el diálogo proporciona al público información que se sale del marco dramático.

¹⁴ La función ideológica o didáctica del diálogo es aquella por medio de la que se transmiten ideas, mensajes o lecciones al espectador.

¹⁵ El coloquio es el diálogo con un interlocutor o varios interlocutores, en el cual participa un emisor y un receptor.

capacidad de audibilidad de los otros. Por eso en los apartes el público logra “escuchar” el pensamiento que los personajes tienen acerca de los demás personajes, sin que éstos puedan percatarse de la existencia de dicho pensamiento. Los coloquios con dos o tres personajes tienen un carácter más íntimo y privado, éstos se dan principalmente en los dos bandos políticos para hacer expresa la ideología de éstos. Los diálogos y las acotaciones se contienen en un total de veinticinco páginas y catorce escenas en un único acto.

La boda de las Vargas contiene una amplia gama de acotaciones de diferente tipología, hay acotaciones espaciales, temporales, sonoras y de personaje. Dentro de las de personaje podemos evidenciar la presencia de acotaciones de apariencia¹⁶, nominativas¹⁷, paraverbales¹⁸ y de expresión¹⁹. Las acotaciones aparecen en la obra de Guerrero como el componente representativo escrito dentro de la dramaturgia. Por medio de ellas el lector comprende la ubicación del espacio dentro del escenario, algunas entradas y salidas de escena de los personajes, su apariencia física y acciones que complementan sus intenciones.

Clara Maritza Guerrero logra utilizar las acotaciones para transmitir eficazmente el contenido de la pieza dramática al lector. Inicialmente se vale de acotaciones espaciales y temporales detalladas que denotan la configuración del escenario y el contexto histórico-temporal en el que se desarrolla la pieza. Las acotaciones sonoras y musicales ponen en paralelo la relación entre el adentro y el afuera presente en la dramaturgia, y evidencian la pugna que tiene lugar a las afueras de la casa de Las Vargas. Pero las acotaciones de las cuales hace uso más frecuentemente Guerrero son las alusivas a los personajes, en las que emerge su apariencia, su ideología, su relación con los demás personajes, sus pensamientos y movimientos tanto a nivel fabular como escénico. De ahí que se pueda concluir que le interesa mayoritariamente describir la fuerza del pensamiento de los personajes, así como los efectos que producen sus acciones.

¹⁶ Las acotaciones de apariencia son utilizadas para caracterizar al personaje físicamente.

¹⁷ Las acotaciones nominativas cumplen la función de nombrar a los interlocutores

¹⁸ Las acotaciones paraverbales dan noción de la prosodia, entonación, actitud o intención con la que un personaje realiza una acción verbal o física.

¹⁹ Las acotaciones de expresión acotan una mímica, un gesto o un movimiento efectuado por el personaje.

1.2 Tiempo

Según García Barrientos (Barrientos, 2017) hay tres niveles temporales correspondientes con cada una de las categorías del modelo dramatológico: el pragmático, el escénico y el diegético, el primero hace referencia al tiempo realmente vivido, el segundo al tiempo de la escenificación, y el tercero al tiempo de la fábula.

En *la boda de las Vargas* el tiempo diegético o argumental es bastante corto, ya que la pieza inicia con la recepción de los invitados al compromiso en las horas de la mañana del día veinte de julio de 1810 y termina poco después del medio día de la misma fecha. El tiempo patente o escenificado de la fábula es el transcurso de la recepción de invitados, cena, baile y finalmente la disipación de la reunión por la revuelta que se llevó a cabo ese día en Santa Fe de Bogotá. Sin embargo, el antecedente a esta reunión se da en un tiempo ausente que tiene lugar en la casa de Paulina, ya que en su casa ofrecen una fiesta en la cual Don Gerardo de Ortega y Ortiz conoce a Juana María y ésta lo engaña diciendo que es la mayor de las hermanas Vargas para que éste no solicite su mano sino la de su hermana Evangelina. Otro tiempo ausente importante es la ocasión en la cual Don Gerardo solicita la mano de la hermana mayor de las Vargas permitiendo que Leo Javier solicite la de la menor.

El tiempo escénico o pragmático corresponde al realmente vivido por el actor y el espectador, es abierto e intersubjetivo, y está en constante construcción. Este tiempo no se puede deducir de la dramaturgia ya que es relativo al director y actores, quienes se encargan de generar una partitura que puede tener mayor o menor duración; además la teatralidad al ser inmediata puede padecer pequeñas alteraciones de la duración temporal de la puesta en escena a lo largo del intercambio comunicativo entre el actor y el público. Sin embargo, centrando la atención en el carácter crónico de la dramaturgia, el tiempo escénico y diegético deben tener una duración muy similar, ya que las diferentes situaciones son continuas y consecutivas.

El tiempo dramático en (Barrientos, 2017) es el resultado de la relación que contraen el tiempo escénico y el tiempo diegético, este tiempo tiene una duración paradójica en la cual se combina el tiempo de la representación y el de la fábula. En el caso particular de *La Boda de las Vargas* éstos dos tiempos, al parecer, son isocrónicos, puesto que no se vislumbran saltos, detenciones o resúmenes de acontecimientos, que alteren el flujo hacia delante de la temporalidad.

Dicha isocronía genera un ritmo constante durante la escenificación, que es concomitante con la intención de la autora de centrar la atención del lector o del espectador en presenciar una fábula de la cual se puedan desprender mensajes claros de parte de los personajes con un fuerte componente ideológico.

1.3 Espacio

El espacio según (Barrientos, 2017) es el punto de acceso al universo de las respectivas obras, ya que las dota de existencia o las priva de ella. Todos los elementos del universo ficticio, esto es, personajes, acciones, objetos, palabras, sonidos, etcétera, serán dramáticos si entran en el espacio, ya que éste los hace tangibles. El espacio teatral, al igual que el tiempo, consta de planos, entre los cuales se distinguen tres: el espacio diegético, el escénico y el dramático.

El espacio diegético (Barrientos, 2017) es el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen en la fábula o argumento. En el caso de la obra *La Boda de las Vargas* el espacio diegético corresponde a la casa de la familia Vargas ubicada en la ciudad de Santa Fe de Bogotá y los sectores aledaños a ésta, tales como la plaza, la calle con la cual linda, entre otros. En la obra también se alude a España, y en general a América, espacios autónomos que configuran el espacio diegético.

El espacio escénico (Barrientos, 2017) es el espacio real de la escenificación, es el espacio teatral representante, este espacio se constituye por todas las formas que conforman la escena. dichas formas varían dependiendo de la obra a escenificar y la sala en la cual se haga la representación. En el caso de la obra en cuestión el espacio escénico no es específicamente descrito, ya que en la dramaturgia no se genera una clara descripción de la escenografía, lo que hace que estos elementos sean elegidos por el colectivo que desea montar la obra sumado a la variación del lugar donde ésta se pueda presentar.

El espacio dramático es la relación entre los espacios diegético y escénico, según (Barrientos, 2017, pág. 109) es “la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación”. El espacio dramático de *La Boda de las Vargas* es un espacio único, descrito en la primera acotación espacial

de la siguiente manera: “El escenario está configurado como un set completo que representa el interior de una sala colonial. Hay dos puertas, a izquierda y derecha, una que da a la calle, otra que da al interior de la casa. Una gran mesa de comedor ocupa uno de los extremos de la sala. En el otro extremo, hay sillas sobre las que se ubicará a los invitados” (Guerrero, La boda de las Vargas, 2010, pág. 1). El espacio patente es, en consecuencia, la sala de la casa de las Vargas, lugar en el cual transcurre toda la obra; sin embargo, éste se permea por los acontecimientos de los espacios latentes. La relación adentro/afuera es de vital importancia en esta pieza teatral, debido a que la resolución del conflicto se da gracias a la intervención del exterior en el interior. Adentro se mantiene, entre dientes, el orden impuesto por la matriz colonial del poder en América, mientras que en el afuera se genera una movilización en masa para generar un cambio de orden, cambio que altera la organización espacial festiva que se vive en el interior de la casa de las Vargas. Estas movilizaciones o alteraciones ingresan al espacio patente por medio de voces en off e ingresos de personajes como Basilia quien, en la escena catorce, entra alterada y con una piedra en la mano a informar a los que se encuentran en el interior sobre lo que acontece en el exterior.

El espacio, al igual que toda la obra tiene una tendencia ilusionista, es decir busca que exista la menor distancia entre el espacio dramático y el ficticio. Por esto puede concluirse (Barrientos, 2017) que contiene una estética que apunta a la congruencia con la realidad externa; es decir, es un espacio icónico en el cual se representa la ficción por medio de relaciones, analogías o semejanzas. El espacio en Guerrero, por ende, no es tematizado, responde directamente a la imagen de mundo y cultura del hecho histórico sobre el cual se desarrolla, y permite develar los modelos particulares de orden social y espacial que permean a la dramaturgia. De manera que, de nuevo, la autora, hace especial énfasis en la manera como la ideología y la visión de mundo determinan a los personajes en sus pensamientos y acciones.

1.4 Personaje

El personaje (Barrientos, 2017) es el soporte de la acción dramática, es el sujeto de acciones y de discursos. El personaje es un elemento doblado o con un doble representante, compuesto por una persona ficticia y una persona real. El personaje ficticio es quien figura en la fábula de la historia, quien existe en el mundo ficticio creado por el dramaturgo. La persona real aparece en la

escenificación, es el actor sin un papel. Y, finalmente, el personaje dramático es aquella persona ficticia representada por un actor. Según Barrientos (2017, pág. 132) “El personaje dramático se reduce a lo que el actor o el texto nos presentan de él; carece de pasado y futuro, su existencia es discontinua”.

En *la Boda de las Vargas* hay un número indefinido de personajes, porque no hay especificación del número de músicos e invitados que asisten a la fiesta; sin embargo, estos personajes no cuentan con diálogos. En el reparto se mencionan catorce personajes con nombre propio, organizados por el grado de cercanía a las Vargas. La participación de los personajes es jerárquica, puesto que en cada escena hay un personaje protagonista y un antagonista, cada uno con sus respectivos ayudantes; y en el caso de esta dramaturgia el objeto de deseo es un personaje. La protagonista es Juana María Vargas, la hija menor de Estanislao Vargas, “la bonita”, su ayudante es su prima Paulina, también joven y enamoradiza. El antagonista es Don Gerardo de Ortega y Ortiz, un hidalgo español y empleado de la Real Audiencia de Santafé. El objeto de deseo de Juana María es Leo Javier, un criollo abogado.

La familia Vargas, liderada por Estanislao Vargas, es económicamente pudiente y con prestigio, factores que Estanislao desea mantener con el matrimonio “acomodado” de sus hijas; sin embargo, este personaje a pesar de su pericia tiene una esposa, María Josefa López de Vargas, que lo coarta en múltiples ámbitos de su existencia. Una de las exigencias de María Josefa es la que condiciona el desesperado engaño de Juana María, puesto que la madre exige que la hermana mayor se case primero que la menor. Otra de sus exigencias es, la que permite que Juana María salga airosa de su engaño, que el compromiso se debe celebrar un domingo. Este personaje, aunque no contiene muchas réplicas incide en gran medida en el desarrollo de los hechos, y es frecuentemente caracterizado por los demás, quienes acentúan su carácter recio.

Leo Javier Domínguez, Miguel Andrés Fernández y Feliz Gabriel Gómez, son criollos que están a favor de la causa independentista; todos son próximos a Estanislao por dicho motivo. Ellos participan cabalmente en la acción secundaria de la pieza, no son muy caracterizados por los demás personajes ni tampoco muy descritos en las acotaciones.

Don Gerardo de Ortega y Ortiz y Don Pedro de la Asunción Vergara son españoles, representan la otra cara de la moneda; sobre ellos recae el desprecio de la mayoría de los asistentes a la fiesta, esto debido a su raza; la cual condiciona, para la época, su pensamiento. Estos

personajes, en especial Don Gerardo representan los intereses de la corona europea, del hombre blanco colonizador. Su cuestión racial es resaltada por Estanislao y Don Pedro en Múltiples ocasiones; sin embargo, también genera desagrado a personajes como Juana María. Don Gerardo, es el más fiel representante del hombre blanco con sensación de superioridad, y es llevado a una tragedia cómica producto de la ignorancia que le genera dicha sensación. Está demasiado confiado en la fortaleza de su raza, pues considera incapaces a los criollos de rebelarse y a las familias pudientes de oponerse al modelo mundo impuesto. Don Pedro, por su parte, está totalmente informado de los acontecimientos en Nueva Granada, no apunta a la raza sino al dinero y se acoge a cualquier situación que lo beneficie, es interesado y perspicaz y desea trabajar como inquisidor para la corona española.

Las criadas en contadas ocasiones expresan sus opiniones. La que más resalta e interviene es Basilia, mujer desobediente de raza no especificada que es fiel seguidora de la causa independentista. Al igual que las demás criadas no tiene acceso a la educación, sin embargo, los modales que se exigen como adecuados en ella, se encuentran disminuidos si se le compara con las demás criadas.

Los personajes tienden a agruparse dentro de su círculo racial, los criollos dialogan mucho entre ellos, al igual que lo hacen los españoles y las criadas en sus particulares y reducidas visiones de mundo. Las agrupaciones también se dan por los lazos familiares, los esposos tienen conversaciones entre ellos, Paulina y su novio también y Juana María y su prima. Las agrupaciones se dan por medio de intereses en común, como es el caso de las anteriores, pero también intereses en pugna, como Leo Javier y Don Gerardo y Juana María con Don Gerardo. A pesar de que hay pequeñas agrupaciones al estar en un mismo espacio los diálogos están sujetos a ser audibles por los demás asistentes a la celebración.

Los personajes de la obra son simples y planos, es decir, poseen “pobreza y uniformidad de sus atributos, pocos rasgos y referidos al mismo aspecto” (Barrientos, 2017, pág. 142). Ninguno de los personajes presenta transformaciones a lo largo de la pieza, se mantienen en el rol o situación planteada inicialmente, su carácter no varía, son predecibles. El caso más cercano a un personaje redondo es Don Pedro, quien, a pesar de expresar su lealtad por la corona española, cuando estalla la revuelta se aferra a sus amigos criollos y su justa causa; pero es predecible, ya que se muestra oportunista en todo el desarrollo de la fábula.

Con respecto a la distancia temática, que se describe como la concepción misma del personaje dentro de la ficción (Barrientos, 2017), los personajes se encuentran en diferentes grados y niveles. En el nivel ficcional, los sujetos idealizados son los españoles, ya que sobre ellos recae el ideal de raza que se auto otorgó el hombre blanco, los criollos están humanizados y las razas inferiores son deshumanizadas, como es el caso de las criadas. Desde la perspectiva del lector la idealización puede apuntar hacia el acto heroico de los criollos de luchar por la causa independentista, la humanización está en quienes no toman participación directa en ésta y la deshumanización recae sobre personajes particulares, tales como Basilia que no logra compaginar con la sociedad que habita por la brusquedad de su lenguaje y acciones; y como Don Pedro que carece de lealtad. En suma, los personajes, en sus diálogos y acciones, vehiculan unos mensajes claros que soportan ideologías precisas en torno a aspectos históricos, políticos y económicos, que resultan importantes para la autora.

1.5 Visión

Se abordará la visión rompiendo la subordinación ordinal a los temas y subtemas propuestos por Barrientos, puesto que la obra de Guerrero contiene elementos transversales tendientes a la visión de conjunto. En Barrientos, la visión (2017) se analiza a partir de tres ejes fundamentales, la distancia, la perspectiva y los niveles. En el presente subtítulo se abordará la visión retomando los elementos transversales que caracterizan la pieza y se dará énfasis a los que atañen al objetivo principal del presente proyecto.

La Boda de las Vargas se caracteriza por ser un drama de acción ambientado en un contexto histórico. Aunque la acción principal es el compromiso de las hermanas Vargas, dicho contexto propicia una acción secundaria que permea la principal. Esta acción secundaria se deriva del tiempo de la diégesis, el cual, condiciona tanto el estilo de la obra, como las funciones del diálogo, la presencia de los personajes y el espacio. Al desarrollarse en el marco del grito de independencia de Colombia los conflictos ideológicos de la época son plasmados en la dramaturgia, y los personajes desde la construcción del reparto son catalogados por su condición racial; distinción que supedita su caracterización física y psicológica y los conflictos que se desarrollan a lo largo de la fábula. El conflicto surge de un engaño propiciado por Juana María, pero que es transversalizado por una función ideológica, la pugna entre dos bandos: uno encabezado por el hombre blanco

colonizador y el otro por los “americanos” que buscan la emancipación de la corona española. El espacio en el cual tiene lugar la pieza también se transforma a causa del contexto, puesto que, a pesar de tratarse del interior de una casa, los conflictos del exterior logran desestructurar las relaciones de los personajes con dicho contexto, ya que la revolución se torna en acciones violentas que deshacen el espacio festivo creado en el interior.

El espectador/lector a pesar del carácter pseudo objetivo del modo teatral centra su perspectiva sensorial en Juana María, ya que éste es el personaje principal y su visión de los acontecimientos es la que prima y finalmente triunfa en el desarrollo fabular. Además, el espectador/lector que comparte nacionalidad con la dramaturga y tiene acceso a educación básica es conocedor del contexto histórico y plausiblemente ha participado de eventos que celebran la independencia del país. Hechos que hacen que éste tome una posición ideológica frente a las situaciones planteadas en la pieza. De modo que de nuevo se evidencia el carácter eminentemente ideológico de la obra, en tanto busca posicionar una visión de mundo determinada, que logre un proceso de identificación con el espectador/lector.

2 Diez y los Días del Olvido (2010)

2.1 Escritura, dicción y ficción dramática

En la dramaturgia de Juan Ordóñez Laserna²⁰, *Diez y los Días del Olvido* hay una hibridación que impide catalogarlo certeramente en los tipos de dramas propuestos en (Barrientos, 2017). Esta hibridación surge de los juegos con los nexos temporales y el empalme de tres diferentes historias, sin una acción y espacios concretos. Al que más se aproxima es al drama de ambiente, el cual se define en (Barrientos, 2017) como aquel que plantea una ambientación histórica social o pintoresca. En este tipo de drama tanto las acciones como los personajes se subordinan a las ambientaciones. Aunque cada una de las fábulas narradas en la historia tienen una construcción particular, la estructura de la dramaturgia en general crea un juego con el tiempo, presentando cortas escenas de diferentes épocas y manteniendo una sensación de estatismo de

²⁰ Juan Ordóñez Laserna es dramaturgo, actor, director y narrador oral de Floridablanca (Santander). Reconocido por su trabajo teatral como director de los proyectos escénicos “El telón de la calle” y “Esquinofrenia Teatro”. También se ha dedicado a la producción de obras audiovisuales y multimediales.

pensamiento, es decir que a pesar del devenir del tiempo se concluye que ciertas visiones de mundo no cambian. Lo que prima en la dramaturgia es el contexto histórico de los acontecimientos en 1810, 1910 y 2010; y la reflexión en torno a cómo este contexto permea cada una de las épocas, generando relaciones y diferencias. La función del diálogo en la totalidad de la dramaturgia es la ideológica y didáctica, la cual le comunica al público, por medio de los diálogos de los personajes, las problemáticas sociales que prevalecen a través de los siglos. El diálogo está construido en forma de coloquio, el cual privilegia el diálogo con interlocutor(es) según la acepción común en español, esto es, la conversación entre dos o más personas (Barrientos, 2017).

En la primera fecha y fábula de *Diez y los Días del Olvido* la ambientación histórica se da en 1810. Narra la historia de una familia que se encuentra desintegrada debido a la lucha por la independencia y la libertad. Un elemento particular es que en este fragmento todos los personajes cuentan con nombre propio y participan de la historia con tintes aristotélicos, ya que tiene un inicio medio y final. Centrando el análisis en la fábula de 1810 (sin fragmentación temporal) hay una tendencia al drama de acción, ya que los acontecimientos tienen una situación inicial, la modificación intencionada de dicha situación y una situación final modificada. En un primer momento Antonio y María se mantienen ocultos hasta que María le informa a su hijo que deben partir al alto del Amarillo y en este trayecto Antonio decide modificar la situación, tomar el arma e ir en apoyo de la causa de su familia, hecho que lo lleva finalmente a la muerte.

La dicción dramática de esta primera fábula se determina por los diálogos y la inmediatez dramática. Estos tienen una unidad de estilo ya que los tres personajes hablan en un mismo registro; pero dicha unidad se contrasta a sí misma, ya que el registro no corresponde al nivel social al cual pertenecen los personajes. La función del diálogo que prima en esta primera fábula es la ideológica o didáctica, la cual se define en (Barrientos, 2017) como la función del lenguaje que se pone al servicio de la transmisión al público de unas ideas, un mensaje o una lección. En esta fábula ambos personajes acentúan la necesidad del conflicto armado para alcanzar la tan anhelada libertad. En la dramaturgia se resalta la transmisión de este pensamiento al espectador por medio de réplicas sin aparente función dramática, es decir, se trata de líneas o frases que al parecer son lanzadas a un personaje, pero cuyo destinatario final es el público.

En la segunda fecha y fábula de *Diez y los Días del Olvido* la ambientación histórica se genera en 1910. Esta fábula narra la historia de dos hombres de origen santandereano que van a la

capital para hacer una reclamación a los intelectuales capitalinos acerca del reconocimiento de algunos próceres santandereanos de la independencia y, de ser posible, un aporte económico concomitante. Para lograr su objetivo escriben poesía y la declaman en una biblioteca, la cual está llena de hombres del gobierno que los llevan a la cárcel. Al igual que la primera fábula esta contiene una tendencia al drama de acción por su estructura: tiene una situación inicial, la modificación intencionada de dicha situación y la situación final modificada. Sin embargo, los personajes al no tener nombre propio no son personas sino sujetos de enunciación, y esto, al parecer, los hace distar de la propuesta aristotélica.

El estilo del diálogo de esta segunda fábula contiene unidad, ya que todos los sujetos se expresan en un mismo registro que corresponde a la sociedad específica en la que se encuentran, por lo que se mantienen dentro del sociolecto e idiolecto; terminología propuesta en (Barrientos, 2017). Aunque ninguno de los personajes pertenece a la clase alta, tienen cierto grado de cultura que les permite apelar coherentemente a los que consideran hombres intelectuales de la capital. La función del diálogo que prevalece en esta segunda fábula de 1910 es la ideológica o didáctica, con algunos tintes de la poética. De 1810 a 1910 las necesidades de transmisión ideológica han cambiado, para esta fecha prevalece la inequidad de clases, la centralización del poder y la economía, y la manipulación que se ejerce desde la inequidad y la centralización. Sin embargo, sobre los que recae dicho poder son los mismos americanos que orquestaron el cambio de orden social, aunque manteniendo las mismas condiciones arbitrarias de inequidad y de centralización.

En la tercera fábula de *Diez y los Días del Olvido* la ambientación histórica se da en 2010. En esta fábula es evidente una inacción intencionada, no hay personas sino sujetos determinados por su labor. Este drama es una fusión entre drama de ambiente y de personaje, esto debido a la importancia del contexto histórico y social que los permea y los abundantes diálogos que intercambian los personajes expresando su opinión. El estatismo es más evidente en esta tercera fábula. Hay una sensación cíclica de las situaciones, de ahí que el pintor y el sepulturero discutan y la mujer que teje media entre ellos. Están en el punto de la historia en la cual las personas dejan de actuar y se limitan a generar juicio, aun si las condiciones siguen siendo inequitativas. Al igual que en las dos fábulas temporalmente anteriores, la función que prevalece es la ideológica o didáctica. En el caso de esta tercera fábula se evidencia con más intensidad en los diálogos entre

los personajes, ya que están cargados de perspectivas personales acerca de acontecimientos sociales, históricos y presentes.

La estructura dramática de la obra en cuestión está dividida en escenas, tiene un total de treinta y seis. La forma de construcción de la estructura es abierta, la cual se acopla a la perfección a la definición que da García Barrientos (2017), puesto que es aquella estructura en la que prima la variedad, la expansión y la libertad. No se limita en los cambios de lugar, en los saltos de tiempo, ni en el número de personajes. En temática y lenguaje rigen los principios de libertad y autonomía. En cuanto a las acciones se quiebran los principios de unidad y jerarquía con tendencia a la acumulación y relativa autonomía de las partes y preferencia por unidades menores como el cuadro.

El texto dramático está compuesto por texto y paratexto, conjugación que permite que el texto escrito pueda ser leído como teatro. La obra *Diez y los Días del Olvido* contiene diversidad y una cantidad considerable de paratexto. Hay paratexto preliminar que incluye el título, nombre del autor y la beca por la cual se publicó la dramaturgia. Hay acotaciones escénicas dentro de las cuales están contenidas los cambios de luz y espacio. Hay acotaciones sonoras, que marcan las voces en off y sonoridades propuestas para algunas escenas. También se encuentran acotaciones de expresión de los personajes que develan gestos y movimientos. Y las más particulares por su uso recurrente son las acotaciones temporales que encabezan cada escena y en ocasiones hacen aclaraciones de cambio de tiempo o intervención de una temporalidad a otra. Este último caso se evidencia en la escena catorce, en la cual se fusiona una acotación de acción con una de intervención temporal: “Hombre uno y dos llaman la atención y del 2010 arrojan polvo sobre 1910” (Laserna, 2010, pág. 17). Hay una acotación bastante particular que corresponde más al lenguaje audiovisual, en esta acotación se hace referencia a un *plano*: “María continúa en el pido. Permanece acostado sobre la mesa. Ella lo acaricia en corte de plano” (Laserna, 2010, pág. 35). Esta acotación es una propuesta de puesta en escena en la cual se debe focalizar la atención del espectador en esa acción.

2.2 Tiempo

En *Diez y los Días del Olvido* la temporalidad narrada dentro del tiempo diegético o argumental es bastante extensa, abarca desde una fecha indeterminada de 1810 a una fecha de igual condición en el 2010, presentando así una duración total de dos siglos. El tiempo escenificado no

es calculable en la lectura de la obra ya que no se puede deducir una duración aproximada, y lo mismo ocurre con el tiempo dramático.

Para el análisis del tiempo en (Barrientos, 2017) se mencionan tres grados de representación: el tiempo patente, el tiempo latente y el tiempo ausente. El tiempo patente o realmente escenificado es aquel que narra los momentos de la vida de los personajes que son observables, en este caso leíbles por el espectador. En 1810 el tiempo patente son aquellos momentos en los que María, Antonio y Anselmo intercambian diálogos dentro de la dramaturgia. El tiempo latente es aquel sugerido por medios dramáticos; en el caso de esta dramaturgia las múltiples elipsis temporales. Este tiempo es relativo ya que los nexos por medio de elipsis retornan y distan de la fecha inicial. Para el contenido fabular de 1810 dichas elipsis son cortas, omiten un par de diálogos. Un ejemplo de esto se da en la escena uno, en la cual María le dice a Antonio que hay algo que debe saber, y en la escena cuatro, cuando se retorna a esta fecha, Antonio ya es acreedor de esa información: “Todos estos años, ¿Por qué nunca me lo dijeron?”. Estos tiempos latentes son iguales en las otras dos fechas de contenido fabular crónico, 1910 y 2010. Las elipsis separan un par de réplicas o ninguna, ya que los diálogos son continuos y omiten muy poca información.

Cada una de las temporalidades y sus respectivas historias hacen alusión a acontecimientos de un tiempo ausente. En el caso de 1810 María se refiere a los conocidos que han sido brutalmente asesinados en medio de la guerra; en 1910 los hombres uno y dos enuncian la causa de su viaje que tuvo lugar en una reunión, en la cual salió como propuesta exigir el reconocimiento de los próceres de la región; y en 2010 la mujer que teje hace en múltiples ocasiones alusión a su hijo y su no retorno.

La estructura temporal de la obra en su unidad más pequeña, la escena, es isocrónica. Cada escena es continua y coincide instante a instante con el tiempo de la fábula y el de la escenificación, este isocronismo para (Barrientos, 2017) es el resultado característico del diálogo teatral. La estructura general de la pieza está ligada por medio de nexos temporales, ya que estos nexos en su totalidad se dan por interrupción. Algunas de estas interrupciones son elipsis (Barrientos, 2017) como la interrupción del curso dramático con un salto en el tiempo de la fábula. Otras se dan por medio de pausas, que son la interrupción de la representación que se reanuda luego en el mismo

momento en que se interrumpió (Barrientos, 2017). Las pausas se dan específicamente a nivel fabular particular de cada época y las elipsis ligan los diferentes tiempos.

El orden del tiempo de *Diez y los Días del Olvido* es crónico, pero acronológico, es decir, sí existe dentro de la estructura un orden temporal, pero en éste hay múltiples regresiones y anticipaciones en el tiempo. En (Barrientos, 2017) la regresión es una alteración fundamental del orden crónico, se trata de dar vuelta atrás. Dicha regresión es heterodiegética asociativa, ya que retorna a otras historias respondiendo a analogías de sensaciones, emociones e incluso hechos. Las anticipaciones son saltos a hechos que aún no han acontecido, por eso las de esta dramaturgia, al igual que las regresiones, son heterodiegéticas.

Dentro de *Diez y los Días del Olvido* hay repeticiones semánticas, las cuales se definen en (Barrientos, 2017) como la repetición de una palabra, réplica, diálogo, gesto, color, personaje, situación o molde estructural. La repetición del molde estructural en esta dramaturgia es parcial, se repite la secuencia 1810, 1910, 2010. Además de esta repetición de molde estructural, se repiten palabras, frases y sensaciones; así, en las tres épocas se alude al olor a tierra y en la primera parte de la dramaturgia y la última las réplicas son exactamente las mismas. Estas repeticiones aluden al carácter cíclico de la obra y al paradigma de pensamiento que pone en tela de juicio: aunque el tiempo pase nada cambia.

El ritmo presente en la dramaturgia es intenso, ya que en ella se abarcan dos siglos en una sola representación teatral. Para (Barrientos, 2017) un ritmo intenso es aquel en el que la acción rebasa en mayor o menor medida la duración de la puesta en escena. La distancia temporal es compleja y simultánea, ya que la obra abarca tres temporalidades diferentes. La distancia simultánea se da por medio de anacronías, término descrito en (Barrientos, 2017) como la localización de un drama total o parcialmente en dos o más épocas históricas a la vez.

2.3 Espacio

En (Barrientos, 2017) para el análisis del espacio teatral se tienen en cuenta los planos de éste, el espacio diegético, el escénico y el dramático. Al ser tres fábulas diferentes cada una de ellas contiene un espacio diegético particular. En 1810 el espacio en el que se desarrolla la situación, aunque no es precisado en ninguna acotación, se deduce como la casa de los personajes, la cual

dejan para transitar por un terreno boscoso hasta llegar al alto del Amarillo; este espacio diegético tiene espacios múltiples sucesivos (casa- bosque – alto del Amarillo). Los espacios múltiples según (Barrientos, 2017) se dan cuando la acción dramática se desarrolla efectivamente en diferentes lugares, y los sucesivos son una subdivisión que implica la mutación del espacio. Estos tres espacios son patentes; en esta diégesis también se hace referencia a un espacio latente, la plaza, en la cual se desarrolla el conflicto armado y donde inicialmente se encuentra Anselmo. En 1910 la situación se desarrolla en la ciudad de Santa Fe de Bogotá. Los hombres uno y dos se encuentran en la calle y, al igual que en la fábula anterior, los espacios cambian, ya que los hombres se dirigen a un hotel a buscar alojamiento, luego a la biblioteca y finalmente terminan en la cárcel. En la fábula del 2010, a diferencia de las anteriores, la situación se desarrolla en un espacio único, la casa de la mujer tejiendo y el sepulturero.

El espacio dramático no es claramente descrito en las acotaciones y tampoco se hace alusión a él en los diálogos. Sin embargo, a lo largo de la dramaturgia se dan pistas de cómo está compuesto. La estructura espacial se genera por espacios múltiples simultáneos, los espacios de todas las diferentes épocas ocupan un lugar en el escenario, lugar que puede ser resaltado u oculto por la iluminación. Aunque compartan el escenario simultáneamente no se intervienen entre sí las marcaciones fijas que los delimitan. El de 2010 puede constar de una estructura que separa la tierra de la casa, en el 1810 se utiliza una cortina de fique y una mesa para constituir el espacio, y en el 1910 no se especifica en ninguna acotación la estructura espacial. En el centro del escenario hay un florero, en el cual pueden estar los personajes de las diferentes épocas. En los únicos momentos en los cuales los espacios se intervienen entre sí es en la escena catorce, en la cual un elemento del 2010 (la tierra) cae sobre 1910, y en la escena treinta y cuatro “Los personajes de las tres épocas salen de sus espacios y se dirigen al centro del escenario formando un arco alrededor del florero.” (Laserna, 2010, pág. 37).

La distancia espacial es amplia, ya que no se dan indicios de que la composición espacial sea ilusionista, por el contrario, se tiene una tendencia al espacio metonímico o indicial. El espacio metonímico es descrito en (Barrientos, 2017) como aquel que muestra la relación entre espacio ficticio y real por medio de indicios, gestos o tropos. El florero, la tierra, la mano con dedo en pistola y la cortina de fique son elementos que permiten la construcción espacial por medio de figuras retóricas como la parte por el todo, o símbolo simbolizado.

2.4 Personaje

Los personajes al igual que los demás elementos del teatro contienen planos, según (Barrientos, 2017) hay tres niveles, el primero es el personaje ficticio presente en la fábula, el segundo la persona real presente en la escenificación y por último el personaje dramático interpretado por un actor. La dramaturgia *Diez y los Días del Olvido* permite analizar al personaje ficticio. En la primera fábula de 1810 hay tres personajes patentes y visibles: Antonio, Anselmo y María. La caracterización cualitativa de los personajes abarca la dimensión psicológica y física. Antonio es hijo de María y Anselmo, aún no es joven, está entre la infancia y la adultez. Este personaje está permeado por los ideales de sus padres, hecho que lo lleva a ser partícipe directo del conflicto armado; desobedece a su madre y huye con un arma a apoyar la causa y acompañar a su padre. María es la madre de Antonio, está caracterizada por su hijo como “necia, terca y brava”. María es totalmente consciente de su rol y su entorno; aunque anhela la libertad, valora y cuida su vida y la de su hijo. Anselmo es el padre de Antonio y esposo de María. Este personaje solo aparece en una escena, su hijo se refiere a él con gran admiración, lo ve como un luchador; hecho que se evidencia cuando Anselmo se entera de la huida de su hijo y, resignado ante la muerte de éste, sigue firme en su ideal de libertad. Los personajes de esta época son simples, no tienen ningún cambio trascendental en su carácter a lo largo de la dramaturgia, se mantienen firmes en sus posturas y sus decisiones son predecibles y lógicas dentro de su entorno. En esta diégesis la estructura se da por medio de dúos, en un momento inicial dialoga María con su hijo, luego con su esposo y finalmente con el cuerpo agonizante de su hijo.

En 1910 hay dos personajes que carecen de nombre propio, por un lado, está el hombre uno y por el otro el hombre dos. Estos dos sujetos llevan el hilo conductor de esta diégesis. También aparecen unos personajes secundarios como la recepcionista y el administrador y unos más distantes como los guardias y los hombres del gobierno. El hombre uno es relativamente ilustrado, con conocimientos de arte y política, y no cree en dios. Este sujeto tiene una postura política que dista del gobierno de la época, mantiene una postura crítica con respecto a la capitalización de poder que rige la época. El hombre dos, por su parte, tiene un nivel de conocimiento inferior al del hombre uno, tiene un gran sentido de pertenencia a su tierra, el estar fuera de ella le genera una sensación de añoranza, y es muy creyente en Dios. Los dos personajes tienen un “espíritu altivo”, el cual se ve aplacado por el inadecuado uso del poder y la censura que los deja en la cárcel. Ambos,

a pesar de sus diferencias, tienen un punto de vista crítico frente a las condiciones sociales en que habitan, esto se evidencia en réplicas como: “Hombre uno- Nunca imagine que hubiese crecido tanto. Y menos que se haya vuelto tan fría. Hombre dos- ¿Qué? ¿Acaso te refieres a esta ciudad?. Hombre uno- ¡No! Me refiero a la clase dirigente de este país.” (Laserna, 2010, pág. 3). El administrador es déspota con los Hombre uno y dos al igual que la recepcionista. Estos personajes cumplen la labor de remarcar el lugar social que ocupan los hombres uno y dos frente a la elite que tenía el poder en el momento; al igual que los guardias del gobierno, que los encierran por promulgar ideas de igualdad con las cuales no comulgan. Los personajes de la fábula son simples, su carácter es constante; el hecho de que carezcan de nombre propio genera la noción de que representan a una población más amplia que a un sujeto único de enunciación.

En 2010 hay tres personajes, la mujer tejiendo, el sepulturero y el pintor, los nombres de los personajes están definidos por sus roles. La mujer tejiendo es un personaje mayor, tiene un hijo que partió a la guerra y no regresó. Este sujeto es crítico, pero prefiere mantenerse al margen del conflicto, se dedica a esperar e intentar no olvidar; en ella recae el peso de todas las madres cuyos hijos fueron a la guerra, el dolor de la muerte y una espera sin fin aparente. Del sepulturero se deduce una relación marital con la mujer tejiendo, es un sujeto que evidencia la sevicia, el odio y el deseo de no transformación, es un hombre viejo y como lo dice su nombre se dedica a sepultar. No es muy ilustrado y su situación económica al igual que la de su esposa no es próspera. El pintor, es la ilusión del cambio, mantiene una posición crítica frente a la celebración que se lleva a cabo ese día, cuyo fin no se consumó en los dos siglos transcurridos, tiene un lenguaje poético, rico en figuras retóricas, y usa con frecuencia la analogía. Es más joven que los otros dos personajes. En esta historia los personajes son intencionalmente simples, por lo cual el no cambio y estatismo los caracteriza.

Los personajes de la dramaturgia en su globalidad no tienen una gran distancia temática con respecto al público, son planteados dentro de la humanización; de hecho, representan a los diferentes tipos de sujeto que pueden asistir a la sala. Aunque son humanizados están un poco semantizados, lo cual genera una identificación parcial que da cabida a un punto de vista crítico del espectador/lector.

2.5 Visión

Diez y los Días del Olvido no se acopla plenamente a los tipos de drama propuestos en (Barrientos, 2017), ya que tanto acción como personaje y ambiente se mezclan en las diferentes fábulas generando una hibridación. El elemento más relevante es el tiempo, por lo cual la pieza se construye partiendo del estatismo ideológico en el tiempo, para esto se propone tres épocas con un siglo de diferencia entre la cronología de cada una de ellas. En cada una de las épocas se desarrolla una fábula diferente con personajes y contextos diferentes. Lo que enlaza las épocas de 1810, 1910 y 2010 es la inequidad que rige a la sociedad, la prescindibilidad de la vida, el uso arbitrario del poder y el creciente conflicto ideológico. La fábula de 1810 se desarrolla en medio de la guerra por la independencia de la corona española, María y Antonio se dirigen a una posición estratégica para el encuentro con su padre; sin embargo, el joven adoctrinado por los ideales de la causa independentista huye para dar su vida por la causa. Lo interesante de esta acción es que, aunque afecta emocionalmente a los padres de Antonio, su muerte no tiene ninguna trascendencia, es predecible y aceptada porque es en pro de una causa de mayor relevancia; a tal punto que el padre de Antonio no se da tiempo de luto y sigue en la batalla.

Para 1910, los conflictos se han transformado, el dominio español no es vigente, pero sigue la centralización del poder y de la economía, lo que motiva a dos sujetos a ir a reclamar el reconocimiento de su causa, objetivo que no logran ya que son llevados a la cárcel por reclamar precisamente sus derechos. Aunque no son asesinados, su vida y las necesidades de la población que representan son desestimadas, además son tratados denigrantemente por su condición socioeconómica. Para esta época se mantiene el uso arbitrario del poder, pero, sin la movilización popular masiva, las voces que se sublevan son silenciadas. En 2010 no hay voces que se levanten dentro de la fábula, el conflicto y la inequidad se mantiene, el personaje del pintor lo enuncia en múltiples ocasiones, pero la sociedad en que habitan ha asumido apaciblemente esta situación. El hijo de la mujer que teje se encuentra desaparecido y ella es el único personaje que se inquieta por ello, el sepulturero con su sevicia representa la guerra misma, y el pintor los ideales que no logran materializarse más que en palabras. En este punto el conflicto no es físico y las problemáticas se quedan en las discusiones verbales orquestadas en el hogar.

La obra está ambientada en Colombia, se permea del contexto histórico que aqueja a este país durante cada uno de los periodos, pero los personajes y situaciones son ficcionales. Los

múltiples juegos con el tiempo evidencian que sin importar en qué época se encuentre el país las situaciones arbitrarias se mantienen con diferentes niveles de visibilidad. La dramaturgia tiene un tinte histórico y político, por lo cual la función más recurrente es la ideológica que busca una continua e indirecta apelación al público.

3 Entre la Orilla y el Silencio (2013)

3.1 Escritura, dicción y ficción dramática

El tipo de drama al cual pertenece la dramaturgia *Entre la Orilla y el Silencio* de Juan Ordóñez Laserna es el drama de ambiente; el cual según (Barrientos, 2017) se caracteriza por hacer énfasis en la ambientación histórica, social o pictórica. Todos los elementos constituyentes del teatro presentes en la dramaturgia están al servicio de dicha ambientación; los personajes a pesar de su protagonismo en la pieza contribuyen a enfatizar dicho contexto al igual que las situaciones y acciones que se dan en éste. La dramaturgia no cuenta con una acción dramática desde el planteamiento aristotélico, ya que no existe ni unidad ni jerarquía, no hay una acción principal con una prótasis, epítasis y catástrofe a la cual se subyuguen acciones secundarias.

La forma de construcción del drama es una hibridación, el tiempo y el espacio tienden a la unidad, el tiempo por su parte es continuo y carece de elipsis, y el espacio, aunque se expande y reduce, es unitario. La “acción” no tiene una unidad, son situaciones encadenadas y relacionadas, pero no jerarquizadas ni unificadas. Esta apertura de la acción se debe a que los tres personajes son protagonistas, no hay jerarquía entre ellos. La obra está construida por una serie de situaciones ligadas por un tiempo y un espacio cerrado y unas acciones que surgen, indistintamente, de las particularidades de los personajes.

La estructura es secuencial y su unidad de medida son las voces y las escenas. *Entre la Orilla y el Silencio* tiene un total de tres voces, las cuales son una unidad mayor a la escena y equivalente al cuadro. En (Barrientos, 2017) la escena es una secuencia dramática definida por la presencia de los mismos personajes y el cuadro es la unidad espacio temporal de cada secuencia, delimitada por cambio de lugar o por ruptura de la continuidad temporal. En la dramaturgia en

cuestión no cambia el espacio ni hay variaciones temporales. Lo que determina el cambio de una voz a otra es la “super-situación”, es decir un tópico general o suceso que permea las escenas contenidas en él.

Los diálogos, en relación con el estilo, tienen unidad; todos los personajes hablan en un mismo registro. Las tres mujeres pertenecen a una misma población y eso se percibe en su discurso. Sin embargo, a pesar de su posición social existe un juego de contradicción entre la jerga coloquial y algunos diálogos semantizados como el siguiente “¡Se venden fragmentos de esperanza! ¡Se alquila un útero infecundo! ¡Se arrienda ruidos y gritos que espantan los juegos! ¡Se vende la soledad y el silencio!”. Las funciones que se evidencian en los diálogos con mayor recurrencia son la dramática y la ideológica. La primera es la función del diálogo como forma de acción entre los personajes, y la segunda es la función del lenguaje puesta al servicio de la transmisión al público de ideas, mensajes y lecciones (Barrientos, 2017). La forma del diálogo, en su mayoría, se expresa en coloquio, el cual es el diálogo con interlocutores (Barrientos, 2017). Las tres mujeres tienen escenas en las cuales en un aparente monólogo hacen una apelación o diálogo dirigido directamente al verdadero destinatario de la comunicación teatral, el público (Barrientos, 2017). En dichas apelaciones la función que prima es la ideológica, ya que las mujeres le brindan al espectador un planteamiento crítico frente a la situación que las rodea.

El contenido ficcional narra la historia de tres mujeres que habitan un espacio que ha sido golpeado por la guerra, la cual destruyó sus familias y las despojó de sus esposos y conocidos. Estas mujeres se encuentran en su rutina mientras salen a flote los estragos de la soledad y el conflicto entre huir y permanecer. Finalmente, las tres permanecen en su espacio mientras retorna a ellas la fatídica guerra.

3.2 Tiempo

El tiempo diegético o argumental es la disposición de los hechos en el tiempo del universo ficticio; y hace parte de una tríada temporal a la cual se suma el tiempo escénico y el tiempo dramático. La duración de este tiempo en *Entre la Orilla y el Silencio* es relativamente corta, ya que la diégesis tiene lugar antes del atardecer de una fecha y día indeterminado, en el cual las mujeres lavan la ropa al borde del río y termina en un ambiente nocturno o de madrugada, cuando retorna al espacio de las mujeres la guerra, su temida y esperada enemiga. Durante el tiempo

diegético las mujeres realizan acciones cotidianas mientras mantienen al margen del olvido los recuerdos con sus conocidos y seres amados.

El tiempo escénico es el tiempo real o realmente vivido por los actores y espectadores en el transcurso de la representación. A partir de la dramaturgia para el análisis de la obra este tiempo no es calculable, ya que solo en la escenificación se percibe el intercambio comunicativo e intersubjetivo planteado por Barrientos, desde el cual se podría analizar este nivel temporal. Sin embargo, la pieza carece de elipsis temporales lo cual hace que el tiempo diegético y el escénico no disten mucho.

El tiempo dramático es un tiempo con una duración paradójica, ya que su duración combina la de la fábula con la de la escenificación; en este tiempo se admite un desarrollo discontinuo, con saltos, detenciones y no necesita un carácter cronológico. Los tiempos de *Entre la Orilla y el Silencio* poseen una relación similar ya que, como se menciona anteriormente, no hay elipsis temporales; sin embargo, hay momentos en los que el dramaturgo usa un dispositivo que hace converger tiempos. Este dispositivo se da cuando el presente se entrelaza con la ilusión del pasado y se evidencia por cambios en la iluminación y el desarrollo de las acciones de las mujeres.

En *Entre la Orilla y el Silencio* hay una recurrente alusión al tiempo ausente, el cual Barrientos (2017) define como aquel tiempo que se sitúa afuera, ya sea antes o después del tiempo presente. Las tres mujeres frecuentemente añoran el tiempo pasado e incluso fantasean con éste, ya que el presente está lleno de soledad, escombros y una esperanza injustificada.

A nivel estructural la dramaturgia se compone por “voces” y escenas. Las voces son una hiper-estructura propuesta por el dramaturgo que contiene escenas; para (Barrientos, 2017) la escena es la base absoluta de la estructura del tiempo dramático ya que es la sucesión absoluta de presentes. El orden del tiempo es cronológico y tiene un carácter relativamente isocrónico, por lo cual los nexos entre las escenas y voces no dan lugar a interrupciones del tiempo sino a transiciones para la entrada y salida de personajes. Dichas transiciones se dan por cambios en la iluminación, variaciones sonoras y cambio de foco en el espacio.

El ritmo de la pieza es **aparentemente** intenso, a pesar de que es crónico y lineal, la variedad de intervenciones, juegos escénicos, entradas y salidas de personajes, dan la sensación de que el tiempo diegético es más extenso que el escénico.

3.3 Espacio

El espacio es descrito en Barrientos (2017) descrito como aquel elemento que permite se visibilicen los demás, ya que se hacen observables para el espectador los personajes, las acciones, los objetos; y audibles las palabras y los sonidos, etc. El espacio al igual que los otros elementos constituyentes del teatro posee tres planos; diegético, escénico y dramático. En la dramaturgia *Entre la Orilla y el Silencio* el espacio expresado en las acotaciones es escénico y dramático. El espacio diegético se vislumbra en las réplicas de los personajes, es un sector rural con un río colindante; los espacios públicos se encuentran en estado de abandono y algunos en escombros.

El espacio dramático es descrito ampliamente en la primera acotación de la pieza de (Laserna, 2013, pág. 1) “Existe en el piso del escenario tres cuadros de tierra o aserrín de colores verde oliva, rojizo y púrpura; además. Hay hojas secas. Están separados entre sí y unidos por círculos concéntricos. En la parte de atrás está el telón de fondo que es de color ocre y café, de él cuelgan enredaderas hechas de cabuyas y algunos arbustos secos y viejos sin hojas, solo se ven sus troncos. Hay tres pedazos de tela de color grisáceo los cuales permanecerán ahí hasta el final; con estas telas se cerrará la obra, es una imagen dramática donde las tres mujeres cubren su rostro. Las luces son cálidas, hay una cabuya que aparece en la sexta escena, cruza en diagonal el escenario y terminará en el fondo, en ella se colgará ropa.” Esta acotación se complementa con la primera de la escena I, en la cual dice “Se ve un telón azul turquesa, es el río”. Cabe recordarse que el espacio dramático para Barrientos (2017) es la manera específicamente teatral de representar los espacios ficticios del argumento en los espacios reales disponibles para su escenificación.

A nivel estructural la dramaturgia se desarrolla en un espacio único, es decir hay unidad de lugar. Este espacio único es abierto, con esta afirmación se hace alusión a que no es un espacio íntimo que habitan los personajes; por el contrario, se desarrolla en el exterior englobando una gran porción del espacio diegético en el escénico y dramático. La distancia espacial está determinada por el ilusionismo o anti-ilusionismo de la representación en relación con la diégesis de la pieza. *Entre la Orilla y el Silencio* posee un espacio anti – ilusionista, metonímico o indical, muestra la relación entre el espacio ficticio y real por medio de indicios, gestos y tropos. El caso más claro es el del río que es representado con una tela, que tiene el efecto de movilidad y color de éste,

también está el caso de los arbustos que son una parte representante del entorno natural que rodea a las tres mujeres.

El espacio en Barrientos (2017) posee diferentes grados de representación, existen espacios patentes o visibles, espacios latentes o contiguos, pero no visibles, y espacios ausentes. En la dramaturgia en cuestión tanto los contiguos como los ausentes cobran gran protagonismo, los contiguos en la última escena son la evidencia de la destrucción y el abandono en el cual se encuentra el espacio a causa de la guerra y los ausentes como la ciudad son la esperanza de escape de esta destrucción y abandono.

3.4 Personaje

El personaje en Barrientos (2017) es el soporte de la acción dramática, es el sujeto de acción y de discurso; es un recurso dramático que puede ser escenificado. De los tres planos del sujeto teatral el que se va a analizar es el personaje ficticio, el que carece de actor que lo represente y habita en la diégesis de la dramaturgia. *Entre la Orilla y el Silencio* tiene tres personajes, María, Teresa y Francisca, en gran parte de la pieza se mantiene la configuración de “trío” en el cual se mantiene un sujeto mediador, este sujeto cambia ya que entre las mujeres se generan diferentes conflictos.

Las tres mujeres, en relación con el grado de representación, son personajes patentes; tanto María como Teresa y Francisca son visibles a lo largo de la pieza y participan activamente con sus réplicas y acciones en ésta. Además de estos tres personajes principales hay un personaje latente frecuentemente aludido por las mujeres, inicialmente se refieren a éste como una criatura mitológica “La Mohana”, pero luego le atribuyen el nombre de la guerra. Aunque la guerra es “La lucha armada entre dos o más naciones o bandos de una misma nación” (RAE, 2020, pág. 1). En *Entre la Orilla y el Silencio* pierde su función como sustantivo y se le da la de sujeto de acción.

La caracterización y carácter están definidos en Barrientos (2017) como el conjunto de atributos que constituyen el *contenido* o *la forma de ser* del personaje; estos atributos pueden corresponder a una dimensión psicológica, de apariencia, estado, edad, constitución, entre otros. Teresa es descrita de la siguiente manera: “Es la mayor de las tres mujeres. Ella cuenta con treinta años, es de piel morena, inteligente, es una mujer con una carga erótica desbordada, le gusta tomar

licor, suele tener dominio sobre María y Francisca, va vestida de falda amarilla ocre y blusa violeta” (Laserna, 2013, pág. 1). María así: “María quien tiene 24 años, es inteligente, elocuente, soñaba con estudiar en la capital (Bucaramanga) quería ser doctora, sostiene la relación de hermandad entre Teresa y Francisca. Sus movimientos son fuertes, casi masculinos. Sin embargo, su feminidad resalta cuando recuerda a su esposo. Va vestida de falda azul celeste y blusa de flores grandes color naranja, lleva el pantalón con sus dos manos.” (Laserna, 2013, pág. 2). Y finalmente Francisca “es la menor, cuenta con veintidós años, es de formación religiosa, tuvo romances con el acólito de la iglesia, suele encerrarse en sus súplicas, es una mujer que resiste el látigo sin temor. Es indecisa, a veces quiere huir a la ciudad, en ocasiones se muestra valerosa y decide enfrentar los problemas. Va vestida de falda color terracota y blusa grisácea de flores rojizas y verdes, lleva un pantalón en su mano izquierda.” (Laserna, 2013, pág. 2).

Las tres descripciones de personaje son tomadas de acotaciones correspondientes al accionar de los personajes a lo largo de la pieza. En el caso del personaje latente su carácter es construido por medio de la función caracterizadora del diálogo, las mujeres se refieren a éste personaje/idea (La Mohana) con mucho resentimiento y lo culpan de la desaparición de los hombres y destrucción de sus tierras, lo delimitan con el género femenino.

Entre los personajes patentes no existe jerarquía, debido a que las mujeres tienen la misma importancia en el desarrollo de la pieza. La distancia entre las tres mujeres (personajes ficticios) y la persona real es corta, ya que son humanizadas; por otro lado, el personaje latente de la guerra tiene una distancia mayor ya que es una idea encarnada en una figura femenina. La guerra es un personaje semantizado sobre el cual cae todo el contenido de su mismo nombre: la guerra.

3.5 Visión

Entre la Orilla y el Silencio es un drama de ambiente, en el cual se enfatiza en el espacio-tiempo y la forma en la cual los personajes lo habitan. Está ambientado en un lugar real, Colombia y aunque su contenido es completamente ficcional devela un momento particular en el cual se vivencia un conflicto armado. Por la forma en la que se expresan los personajes se puede ubicar entre finales del siglo XX y principios del XXI. La fábula se desarrolla en exteriores, sin embargo, el exterior se convierte en parte del espacio íntimo de los personajes ya que las tres mujeres son las únicas que lo frecuentan, los demás habitantes del sector fueron desplazados.

Las tres mujeres, aunque habitan el tiempo presente, en múltiples ocasiones direccionan sus pensamientos hacia el pasado, antes de que llegara la guerra a su territorio. De este modo, expresan un recurrente anhelo por recuperar lo que les fue arrebatado. La visión del futuro es casi impensable ya que están enfrascadas en sus anhelos y el presente que las rodea es totalmente devastador.

En la dramaturgia se hace gran énfasis en la percepción que tienen los personajes del contexto que los rodea, por esta razón muchos de los diálogos cumplen una función ideológica además de la estrictamente dramática. Las tres mujeres son personajes humanizados, tienen un discurso entre coloquial y semantizado lo que facilita la recepción de la apelación que realizan en sus diálogos. A lo largo de la pieza los personajes expresan descontento con la violencia y cómo ésta hace que la vida de sus seres queridos sea prescindible, cómo fueron lentamente despojadas de su espacio y cómo se destruyó la sociedad en la que habitaban. En consecuencia, intentan enfrentar en sus fantasías este problema llamado guerra, pero finalmente solo les queda esperar que retorne para cobrar sus vidas.

4 La Culebra pico de Oro (1999)

4.1 Escritura, dicción y ficción dramática

La Culebra Pico de Oro, es una obra escrita por Clara Maritza Guerrero y llevada a escena por primera vez el seis de enero de 1999. Esta obra es considerada como un drama de acción; partiendo de los tipos de drama propuestos por Barrientos (2017) y corresponde a la siguiente descripción: es el tipo de drama defendido por Aristóteles en la poética, en el cual la composición de los hechos es el elemento central al que se subordinan todos los demás y se caracteriza por tener unidad, integridad, jerarquía y causalidad.

La Culebra Pico de Oro al ser un drama de acción consta de una situación inicial, la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje y una situación final modificada. La situación inicial o prótasis es la presentación del triángulo amoroso entre Mariana, Antonio Suarez y Franz Schrader. Este triángulo amoroso es forzado por las necesidades sociales de la época, la cual le exige a Mariana, hija de un comerciante, desposar a un igual o de mejor condición y le prohíbe un amor pasional y sincero con un empleado de su padre. La modificación

intencionada de la situación o epítasis es la decisión tomada por Mariana de evadir el matrimonio arreglado y huir con Antonio para consagrar su amor en matrimonio, hecho que se ve truncado por una riña durante las elecciones y culmina con la situación final o catástrofe en la cual Franz asesina a Antonio y Mariana a Franz.

En la ficción dramática se presenta una historia ambientada a finales del siglo XIX en Bucaramanga Santander, correspondiente al romance prohibido entre la hija de un reconocido comerciante, Nicolás Ordóñez, y su empleado de confianza; idilio de amor truncado por la propuesta de matrimonio de Franz y la insistencia del padre en esta unión. Paralelo a esta situación en la ciudad se orquesta una pugna entre comerciantes y artesanos por la política del “libre cambio y la libertad del individuo”, la cual resulta bastante desfavorecedora para los artesanos quienes crean una sociedad llamada “Los pico de oro”. Este conflicto de intereses genera una revuelta el día de elecciones llevando a la muerte a algunos alemanes y artesanos y generando indignación en el consulado alemán.

La dicción dramática hace alusión a la forma en que están escritos los textos dramáticos, en diálogos, los cuales se caracterizan por inmediatez representativa y su carácter no mediado (Barrientos, 2017). Adicional a esto Barrientos también aclara que el texto dramático debe ser decible y con esta palabra no solo se refiere a la posibilidad de pronunciar el texto acertadamente, sino a la capacidad de comunicarse eficazmente por medio de éste. Los diálogos de *La Culebra Pico de Oro* poseen unidad de estilo ya que la forma en que se comunican los personajes se ajusta a la época y al contexto social en el cual habitan; hay personajes con diversos matices, pero se mantienen en un mismo registro. Un ejemplo de esta diversidad de matices son los dos rivales, Franz y Antonio, el primero es de procedencia alemana y tiene un estatus social superior al de Antonio, quien es un empleado y se expresa más coloquialmente que Franz. Un personaje con el cual se hace un mayor contraste es Francisca, descrita en el reparto como mestiza y empleada de Marina, en sus diálogos se evidencia un lenguaje soez y coloquial.

Las funciones del diálogo que priman en la dramaturgia son la diegética y la ideológica/caracterizadora, ya que la mayoría de las réplicas están al servicio del desarrollo de la acción y la caracterización de los demás personajes. La función ideológica/caracterizadora, que Barrientos (2017) plantea como dos funciones independientes del diálogo, se unifican en esta pieza, ya que la caracterización de cierto grupo de personajes se da por la ideología que secundan. Hay

en la obra una clara división de partidos políticos, los cuales se construyen unos a otros, generalizadamente, por medio de las réplicas que tienen a lo largo de la obra. Esta función no solo es utilizada por los personajes para caracterizar a los demás sino para caracterizarse a sí mismos; como es el caso de Mariana, quien por medio de sus diálogos expresa su inconformidad con su rol social y político y sus deseos de libertad y emancipación.

Los diálogos de *La culebra pico de oro* están escritos en forma de coloquio, el cual en Barrientos (2017) es el diálogo con interlocutor o interlocutores; la conversación entre dos o más personas. Estos coloquios en la obra se expresan en réplicas cortas entre los personajes y solo en las reuniones políticas de la diégesis se dan discursos cortos. A nivel estructural la obra está organizada en IV cuatro actos, los cuales, a su vez, están compuestos por escenas.

Según Barrientos (2017) el texto dramático en cuanto obra teatral tiene la condición de ser escrito para ser representado, ergo, en él reposan elementos textuales y paratextuales. Los elementos paratextuales, según este autor, son impersonales y dan notación de volumen, intención, acento, indicaciones escénicas, dramáticas, etc. En *La Culebra Pico de Oro* se encuentran diferentes tipos de paratextos o acotaciones; entre ellas hay acotaciones dramáticas, sonoras, técnicas, descriptivas y paraverbales. La primera acotación del ACTO I es dramática y por medio de ella se contextualiza histórica, espacial y temporalmente al lector.

4.2 Tiempo

Como he expresado en los anteriores análisis existen tres niveles temporales, el diegético, el escénico y el dramático. El tiempo diegético es, según “es el plano temporal de la ficción en toda su amplitud; tanto de los sucesos mostrados como de los referidos por cualquier medio, incluida la mera significación lingüística” (Barrientos, 2017, pág 65). La diégesis de la obra “[...] se desarrolla en los meses de septiembre de 1879 y noviembre de 1880, 60 años después de la independencia de Colombia [...]” (Guerrero, 1999, pág 15). El orden en el cual se presentan las acciones en la pieza es cronológico, ya que la presentación escénica narra la fábula en el respectivo orden en el que aconteció.

Para poder llevar a escena una historia que abarca aproximadamente un año la autora hace uso de los nexos temporales entre escena y actos. El nexo temporal es definido por Barrientos

(2017) como una interrupción o una transición del desarrollo temporal mientras la representación prosigue. En algunas escenas de *La Culebra Pico de Oro* los nexos son por pausa o interrupción, que permite la transición de personajes o cambio de espacio. También hay elipsis temporales, en las cuales hay un salto implícito en el tiempo de la fábula. El tiempo de estas elipsis temporales es latente, sugerido por los medios dramáticos. En el caso de la elipsis, entre el tercer y cuarto acto, los acontecimientos que ocurrieron en este tiempo son contados por Francisca a Celestino, líder de los “Pico de oro” y hermano de Antonio.

La obra tiene un ritmo intenso, ya que la duración del tiempo diegético es mayor a la del tiempo escénico, un año aproximado logra ser condensado en una representación escénica inferior a tres horas. La distancia temporal según Barrientos (2017) puede entenderse como la relación entre dos localizaciones temporales, la de la escenificación y la de la fábula. En la obra *La Culebra Pico de Oro* la distancia es simple y va en retrospectiva, ya que los acontecimientos de la fábula se localizan en un momento histórico.

4.3 Espacio

El espacio según Barrientos (2017) es la prueba más tangible de la especificidad teatral, ya que una vez ingresan los elementos ficticios a él se convierten en elementos dramáticos. El espacio cuenta con tres planos, de los cuales la dramaturgia *La Culebra Pico de Oro* permite analizar el diegético; con excepción de la última escena de la obra, ya que es descrito en el paratexto y construido en los diálogos, se deduce que el espacio dramático imita el planteado en la dramaturgia lo más fidedignamente. A nivel estructural la pieza está compuesta por espacios múltiples en representación sucesiva; primero se presenta la acción en un espacio y luego la representación se lleva a cabo en otro.

Los espacios patentes son aquellos visibles, los cuales constituyen la base de la representación teatral. En *La Culebra Pico de Oro* se plantean seis espacios diferentes, el primero es el almacén de don Nicolás; luego un salón de la casa de Nicolás Ordóñez; posteriormente un salón de billar en el club de comercio; una sala de estar dentro del club de comercio; una tienda a la salida de la ciudad; la habitación de Mariana; la cárcel de Bucaramanga; y en la última escena el escenario con una exhibición de fotografías. Los espacios latentes o contiguos son el espacio que se prolonga y continúa más allá del escenario, son visibles para los personajes, pero invisibles para el espectador. El espacio patente recurrente en la dramaturgia es la calle, en la cual acontecen eventos que alteran

lo que pasa en los espacios patentes, que en su mayoría son interiores. El afuera logra transformar de manera caótica lo que pasa adentro, ya que afuera se materializan los conflictos forjados en los interiores.

La descripción espacial brindada por la autora es bastante sustancial, gracias a ésta se pueden vislumbrar las condiciones económicas, religiosas y sociales en las que se desarrolla la ficción. El ejemplo más contundente es el almacén de don Nicolás, el cual se divide en dos secciones: una para los productos importados y otra para los locales. La de los productos importados es la más visible con mayor uso de espacio y organizada en vitrinas o anaqueles bien ubicados, por su parte los productos locales son más escasos y menos visibles. Este paralelo también se da en el perchero en el cual cuelgan la ruana de Antonio y la levita y cubilete de Nicolás; las prendas de Antonio se ubican en un sector que no da a la vista. En la levita de Nicolas hay un broche que representa a la virgen de Chiquinquirá, elemento que determina la importancia de la religión en la época y espacio de los personajes.

El espacio en múltiples ocasiones evidencia el contraste entre las condiciones económicas de los comerciantes y los artesanos; así, en el club de comercio cuelga un menú que dice “Sopa de ostras a la americana. Ravioli a la genovesa. Pastelitos trufados. Lomos asados con aceituna. Espárragos. Fruta surtida...”(Guerrero, 1999, pág. 16). Mientras que en la reunión de los artesanos se sirve chicha y guarapo.

La Culebra Pico de Oro busca lograr una distancia corta entre el espacio escénico y el ficticio, generando un efecto de mayor ilusionismo. Esto se percibe en la amplia descripción espacial, en la cual los detalles no se escatiman en los espacios con mayor protagonismo. A excepción de la última escena, en la cual la autora propone un espacio que rompe con toda la construcción anterior, puesto que hay una amplia distancia, que configura un espacio ficticio como indicial y el énfasis se le da al espacio escénico que se convierte en una exhibición de fotografías de la Bucaramanga Antigua.

4.4 Personaje

La lista del reparto es encabezada por los tres hombres que interfieren en la vida de Marina, Nicolás Ordóñez, Antonio Suárez y Franz Schrader; luego se encuentra Marina y personajes con

menor jerarquía. El personaje protagonista es Mariana de sus decisiones y deseos se sirve la intriga; los opositores a sus deseos son Nicolás y Franz; y su objeto de deseo es Antonio.

Los personajes son en su totalidad simples, sus atributos son uniformes y monomórficos. La descripción brindada en las acotaciones hace referencia a la caracterización física de los personajes, edad, como están vestidos y rasgos característicos de su físico. El plano psicológico de éstos se vislumbra en su accionar y en sus réplicas. Mariana por su parte es una joven intrépida con una visión política que dista de la de su padre, inconforme con el rol que “debe” desarrollar en la sociedad, es pasional e inteligente; además de hermosa y joven. Nicolás, su padre es más tradicionalista, se aferra a la idea de que lo extranjero es mejor, aunque es cariñoso es firme en sus decisiones y le preocupa mucho cómo es percibido en la alta sociedad. Franz es un alemán engreído y mujeriego, perspicaz con los negocios y autoritario. Antonio es joven y guapo, gentil y trabajador; y vive resignado con la posición social que se ve obligado a ocupar.

Los personajes no tienen cambios en su caracterización, se mantienen fijos y firmes. Eventos como la muerte de Franz y Antonio, aunque generan sorpresa son predecibles, ya que ni Mariana ni Franz ceden en su predeterminación produciendo una catástrofe. Esto también se evidencia en la acción secundaria, el conflicto político, que también culmina de manera violenta dado que los artesanos no renuncian al cambio y los comerciantes lo evitan a toda costa. La configuración de los personajes tiende a ser en dúos, ya que muchas de las réplicas representan diálogos íntimos o planes e impresiones. Las grandes agrupaciones se dan en las reuniones en el club del comercio o la tienda a la salida de la ciudad, ya que en estos lugares se generan diálogos y discursos políticos.

La distancia temática es definida por Barrientos (2017) como aquella que afecta la concepción misma del personaje dentro de la ficción; es la que se da entre la persona ficticia y la real (actor-público). Esta distancia es corta, los personajes tienen tendencia a ser humanizados, unos con una tendencia a la degradación como Franz que se interpone despreciablemente entre Mariana y Antonio; sin embargo, sus actos siguen siendo humanizados. La distancia comunicativa es aquella que mide la relación entre personaje y público, afectando de manera decisiva la participación de éste en el espectáculo (Barrientos, 2017). Esta distancia en *La Culebra Pico de Oro* también es corta ya que el público tiende a la identificación no solo con la humanidad de los personajes, sino con los intereses, deseos y temas sobre los que éstos se desenvuelven.

4.5 Visión

La Culebra Pico de Oro es un drama ambientado en un contexto histórico entre 1879 y 1880, en Bucaramanga, Santander. Época en la cual hubo una pugna política por el control económico entre comerciantes y artesanos, creando una sociedad denominada “Los pico de oro”. Cabe resaltar que la dramaturga en la acotación temporal resalta que esta fábula se desarrolla 60 años después de la independencia de Colombia. 60 años después de que el país se independizó del yugo español el matiz colonial sigue intrínseco en el pensamiento de la época. En la pieza se evidencia que el control económico lo tienen los comerciantes, para quienes sigue siendo importante la raza, son más valorizados los productos de exportación que los locales y, aunque en menor proporción que 60 años antes, la vida de unos tiene más valor que la de otros. La función que prima en esta obra es la ideológica/caracterizadora ya que hay una incisiva división política, cada una con ideales muy distantes, haciendo que los personajes que la secundan sean caracterizados a partir de sus preferencias ideológicas.

La Culebra Pico de Oro es un drama de acción en el cual prima la unidad y Jerarquía y en cuya fábula es latente el tinte político. Es protagonizado por Mariana Ordoñez, personaje con una visión decolonial con deseos de cambio y emancipación. Deseos que se ven frustrados con la intervención de Franz, de procedencia europea, quién encarna la matriz colonial del poder, acaparando la economía y atentando con la vida de Antonio a quien considera inferior. Es desarrollada en interiores, sin embargo, los conflictos del exterior logran alterar lo que se desarrolla dentro, la disputa entre comerciantes y artesanos inicia en las calles y culmina con la muerte de Antonio y Franz.

5. Visión y cierre

Para el previo análisis se parte de cuatro obras dramáticas contemporáneas cuyos autores son de origen santandereano, dos obras de Clara Maritza Guerrero y dos de Juan Ordoñez Laserna. Siendo la primera una dramaturga que trabajó activamente con teatro UIS y el segundo un dramaturgo que trabaja en esquinofrenia teatro. A continuación, se traerá a colación aquellos elementos que tienen en común las piezas y que se vuelven transversales para la investigación en curso.

Cada dramaturgo tiene un estilo muy diferente que se plasma en sus dos respectivas obras. En el caso de las dramaturgias de Clara Maritza Guerrero los dramas son de acción, las fábulas acontecen dentro de un contexto histórico muy preciso y fielmente plasmado, los personajes protagónicos y sus familias están muy bien posicionados social y económicamente. Tanto en *La Culebra Pico de Oro* como en *La boda de las Vargas* las protagonistas son mujeres jóvenes muy pasionales que anhelan el cambio hacia una sociedad más equitativa. Hay una acción que se desarrolla en los interiores que frecuentan los personajes y una paralela que cobra protagonismo en el exterior, pero que permea e incluso modifica las situaciones de los núcleos filiales y sociales de los personajes. El tiempo en las dos piezas es cronológico y está ligado a acontecimientos históricos de tinte político y que se ven permeados por la matriz colonial del poder. Hay una tendencia al drama naturalista, puesto que la escenografía y diálogos y los personajes tienden a emular la realidad de la diégesis y mantener una distancia corta en relación con el espectador.

En el caso de las dramaturgias de Laserna hay un juego con el tiempo y el espacio. En el caso del tiempo en *Diez y los Días del Olvido* hay un vaivén de regresiones y anticipaciones en diferentes siglos; mientras que en *Entre la orilla del silencio*, aunque el tiempo es cronológico y no hay elipsis temporales, se genera una sensación de no tiempo. Los espacios en *Diez y los Días del Olvido* son múltiples y abiertos, no son claramente descritos ni por los personajes ni por las acotaciones, y aunque el 2010 se desarrolla en un interior, éste es tan indefinido que se extiende tanto como la imaginación del lector o director. *Entre la Orilla y el Silencio* tiene una propuesta espacial con una alta carga simbólica, es un espacio abierto. Los personajes de las dramaturgias de Laserna en su totalidad pertenecen a la población más marginal o menos privilegiada de cada una de las sociedades, sus personajes reúnen una fusión entre la esperanza de cambio y la resignación a la realidad circundante.

Las cuatro dramaturgias se desarrollan en un contexto de conflicto detonado por la matriz colonial del poder, la cual es más evidente en los tres dramas históricos, *La Boda de las Vargas*, *Diez y los Días del Olvido* y *La Culebra Pico de Oro*. Esto se debe a que ninguna de las tres dramaturgias dista del periodo colonial, en el cual se empezó a implementar la raza como método de dominio. El espacio en el que se desarrollan las fábulas es Colombia, aunque los espacios de la diégesis son ficticios, están creados y localizados dentro de la geografía colombiana. En el caso de *La Boda de las Vargas* la diégesis se desarrolla en Santa fe de Bogotá, *La culebra de pico de oro* en Bucaramanga (Santander), la fábula de *Diez y los Días del Olvido* en los años 1810 y 1910 tiene lugar en Bogotá y *Entre la orilla y el silencio*, aunque el espacio es indeterminado, se deduce es un sector rural próximo a la ciudad de Bucaramanga.

Debido al conflicto político que permea las cuatro dramaturgias, una de las funciones del diálogo más recurrentes es la ideológica, ya que por medio ésta los personajes expresan su visión de la sociedad que habitan. La pugna entre los personajes se da por su inclinación política, la cual genera una división entre dos bandos. En el caso de *La Boda de las Vargas* y *La Culebra Pico de Oro* y 1810 de *Diez y los Días del Olvido*, los bandos son conformados por masas; en 1910 y 2010 de *Diez y los Días del Olvido* y *Entre la Orilla y el Silencio* la problemática es encarnada por una población reducida. El poder en todas las dramaturgias está centralizado y pone en condiciones precarias a parte de la población, en tres de ellas este poder está dado tanto por raza como por capital, y su uso es arbitrario.

El seguir con vida se vuelve un privilegio y no un derecho en todas las obras dramaturgias, los personajes están luchando por sobrevivir en un entorno en el cual la vida de algunas minorías es subvalorada. En *La Boda de las Vargas*, los invitados se ven obligados a salir a la batalla por sus ideales y su retorno a salvo no es garantía. En *La Culebra Pico de Oro* muere Antonio quien era visto como inferior por su asesino. En *Diez y los Días del Olvido*, 1810, muere Antonio cuando fue a apoyar la causa independentista, mientras Anselmo y María continúan en la lucha por sobrevivir; en 1910 los hombres uno y dos se ven silenciados para no pasar de la cárcel a la muerte; y en 2010 el hijo de la mujer que teje y su desaparición reiteran que la vida no es una garantía. *Entre la Orilla y el Silencio* se evidencia con mayor contundencia la ligereza con la que se toma la vida de los individuos, ya que plantea todo un sector devastado y despoblado por el impacto de la guerra.

Los personajes de las diferentes dramaturgias recurren a medios particulares para expresar su inconformidad y deseo de cambio por el entorno que los rodea. En *la Boda de las Vargas* y *La Culebra Pico de Oro* las protagonistas se rebelan ante sus familias para luchar por sus ideales y deseos; a la par que se gesta una revolución masiva que lucha contra el uso arbitrario del poder. En *Entre la Orilla y el Silencio* las mujeres protestan entre ellas y agreden a la guerra con sus gritos y malos deseos por todo el daño que les ha causado. En *Diez y los Días del Olvido*, unos toman las armas, otros toman la palabra para protestar y otros usan el arte y el silencio para expresar su pena e inconformidad. Todos los personajes son humanizados, para que la distancia en relación con el público sea corta y pueda haber mayor receptividad de las apelaciones e interpelaciones que se realizan.

Recapitulando brevemente y a modo de conclusión, lo transversal en estas cuatro dramaturgias es el contexto espacial en el que se desarrollan, sumado al conflicto y uso arbitrario del poder. Dicho poder se rige por los principios de la matriz colonial del poder y la prescindibilidad de la vida humana. A pesar de esto hay personajes y situaciones que mantienen viva la llama de la transición a la opción decolonial.

CAPÍTULO II

1. Prescindibilidad de la vida humana

La prescindibilidad de la vida humana es un concepto tomado de Mignolo (2007), y que permea todas las obras analizadas anteriormente, antes de detallar la aparición de éste en cada una de las dramaturgias analizadas se aclarará su noción e implicaciones.

La prescindibilidad de la vida humana es una consecuencia directa de la matriz colonial del poder, ya que se genera gracias a la apropiación de tierras, la explotación de mano de obra, la producción de materias primas y la esclavitud. En Mignolo (2007) se resalta que la retórica de la colonialidad y en consecuencia la de la modernidad, se surtió del lenguaje salvacionista cristiano, el cual justificaba la explotación masiva del continente con una excusa racial; y que no dignificaba la vida de indígenas y negros. Bajo la retórica de este paradigma los europeos con fin de acumular capital y producir mercancías para el mercado mundial tomaron la vida de negros e indígenas como prescindible. “La singularidad del continente americano [...] reside fundamentalmente en la explotación de la mano de obra a gran escala que se remonta a los inicios del proceso colonizador, y con ella, la noción de la prescindibilidad de la vida humana que, enmarcada en la idea de que existían razas inferiores, justificó la exigencia de una gran productividad en minas y plantaciones” (Mignolo, 2007, pág. 71) .

La raza se convierte entonces en el elemento que hace prescindible o no una vida humana y genera una relación de dominación, donde los dominados son los negros y los indígenas. Quijano (2014) afirma que la idea de raza legitima la dominación europea y naturaliza las relaciones coloniales de dominación; hecho que permite que el hombre blanco se coloque a sí mismo en la cima de la pirámide económica y subjetiva. Quijano (2014) profundiza cómo se dio el proceso de colonización en los diferentes sectores del continente, ya que cada uno contó con condiciones particulares que incidieron en dicho proceso. El que es de particular interés para este proyecto es en el que existe mayoría india, negra, mestiza; y en el cual (Quijano, 2014) localiza a Colombia. En lugares como el cono sur y Estados Unidos se optó por la exterminación de los indígenas nativos, ya que no estaban ubicados donde se centralizó el poder; pero en el caso de Colombia y países con mayoría indígena, negra y mestiza, aclara Quijano (2014), la minoría blanca no representaba a la mayoría de la población colonizada y su exterminación no era plausible ya que eran parte fundamental de la economía, hecho que generó intereses antagónicos e imposibilitó la total asimilación de la identidad propuesta por el hombre blanco. Los hombres blancos nacidos en la denominada América y los diferentes linajes de ascendencia europea lograron la independencia

de la metrópolis imperial, pero adoptaron la retórica colonial generando una dependencia histórica y cultural. “En este sentido el proceso de independencia en los Estados de América Latina sin la descolonización de la sociedad no pudo ser, no fue, un proceso hacia el desarrollo de los Estados nación modernos, sino una rearticulación de la colonialidad del poder sobre nuevas bases institucionales” (Quijano, 2014, pág. 820).

En todas las obras dramáticas analizadas la prescindibilidad de la vida se da por motivos raciales explícitos o por consecuencia directa de la asimilación de la retórica colonial y las ideas de progreso impuestas por la modernidad. Lo primero para evidenciar lo dicho anteriormente es el contexto histórico-temporal en el cual se desarrollan las dramaturgias, por ejemplo, la *Boda de las Vargas* tiene lugar en Colombia en julio de 1810, fecha en el cual se da el grito de independencia. Este acontecimiento histórico es fundamental en el proceso de desprendimiento de la metrópolis imperial, es un primer intento para dejar de lado la matriz colonial, encabezado por criollos y apoyado por las diferentes razas que habitaban Nueva Granada.

La pugna entre los españoles y los criollos y mestizos es evidente a lo largo de la dramaturgia, el personaje de Don Gerardo de Ortega y Ortiz considera inferiores a los nacidos en América subestimando incluso su iniciativa para sublevarse; por su parte los criollos como Estanislao Vargas, Leo Javier, Miguel Andrés y Félix Gabriel están dispuestos a llegar hasta las últimas consecuencias por conseguir el control de Nueva Granada en América. En la dramaturgia se hacen alusiones a las muertes que ha dejado la lucha por la independencia, por ejemplo, en la escena siete Paulina hace alusión a unos jóvenes muertos en los llanos, “Se que esos jóvenes muertos en los llanos eran amigos tuyos...amigos, como tú, de la...independencia...” (Guerrero, 2010, pág. 9). En el desarrollo de la dramaturgia ninguno de los personajes pierde su vida, sin embargo, si es subvalorada con relación a la de los españoles. Además, en la escena final los hombres criollos salen a apoyar la sublevación y es claro para el lector que su retorno es incierto.

Una de las tres fábulas de *Diez y los Días del Olvido* también se desarrolla en Nueva Granada en 1810. En esta fábula todos los personajes anhelan la independencia de la corona española. También es evidente que la vida de los nacidos en Nueva Granada carece de valor. María hace alusión a dos personas asesinadas por ser contradictorias del dominio del hombre blanco: “Aún recuerdo los despojos de José Antonio y los pies de Manuela balanceándose entre la miseria. Aún recuerdo como la escupían. En aquellos días todos andábamos con la cabeza abajo” (Laserna,

2010, págs. 9-10). Esta descripción deja de manera no explícita, pero certera, la noción de la prescindibilidad de la vida de aquellos que no se acoplan al ideal de hombre blanco europeo. En *Diez y los Días del Olvido* uno de los personajes muere, a diferencia de *La Boda de las Vargas*, en la cual las muertes son meramente aludidas. El hijo de María, Antonio, quien huye al lugar de la batalla y regresa agonizante a los brazos de su madre pierde la vida en la escena XXXIII. Antonio es asesinado por el ejército opositor a la independencia, su muerte es una consecuencia de los intentos de la corona española por mantener el control económico y político sobre América. Es un daño colateral justificado por la retórica de la colonialidad del poder.

Las demás obras dramaturgias se ubican temporalmente como posteriores a la independencia, cuando ya se ha asimilado la colonialidad del poder por los nuevos gobernantes americanos. Mignolo explica esta característica de la siguiente manera: “La singularidad de América también radica en el hecho de que es el espacio donde una población de criollos de ascendencia europea logró independizarse de la metrópoli imperial y reprodujo en los nuevos gobiernos independientes del norte y del sur la lógica de la colonialidad en desmedro de las poblaciones indígenas y de origen africano. En consecuencia, la población criolla de ascendencia europea en América del sur y el caribe asumió el papel de amo, si bien al mismo tiempo fue esclava de Europa occidental y Estados Unidos.” (Mignolo, 2007, pág. 71).

La Culebra Pico de Oro está ambientada en 1879-1880, sesenta años después de la independencia, en Bucaramanga, Santander. Para esta época se han desdibujado levemente las líneas raciales por la constante mezcla de razas; sin embargo, el poder económico se centraliza en la producción comercial y se sigue subvalorando tanto a los americanos como sus productos y formas de vida. En esta dramaturgia se ve la brecha creada por los mismos americanos entre ellos, los cuales devalúan los productos locales y buscan mantener relaciones comerciales con Europa. El equivalente al amo actualizado, en la fábula de la dramaturgia, son los comerciantes regidos por la federación y el gobierno de los radicales, y los dominados son los artesanos que se unifican en una sociedad democrática llamada Los pico de oro. En esta dramaturgia se mantiene el ideal de hombre blanco encarnado por el personaje de Franz Schrader, un comerciante alemán, quien demuestra desprecio por los americanos de clase social baja. La vigencia de este ideal también se observa desde el complejo de inferioridad americano evidenciado en el personaje de Antonio

Suárez, quien no se considera un digno contrincante para Franz en la pugna por el matrimonio con Mariana Ordoñez.

Franz Schrader evidencia a cabalidad la lógica de la colonialidad del poder llevándola al límite al quitarle la vida a Antonio porque se interpone entre su deseo de casarse con Mariana y generar relaciones comerciales con Nicolas Ordoñez. La vida de Antonio es prescindible ante los ojos de Franz, que confiado en su posición social lo asesina sin miedo a tener represalias por parte de la justicia. Antes de disparar Franz justifica su acción en la relación filial que tiene Antonio con el dirigente de la Culebra Pico de Oro: “(...) disparar al criminal, quien desafortunadamente muere y resulta ser Antonio Suarez, el hermano de Celestino, dirigente de la Culebra ¡Gratitud eterna al héroe! (...)” (Guerrero, 1999, pág. 28).

En esta obra dramática la acumulación de capital y el intento de participación en el comercio global hace que se subvaloren los productos locales, se generen nuevas relaciones de dominio y la vida de personajes como Antonio y los miembros de *La Culebra Pico de Oro* sean prescindibles para aquellos que se encuentran en la parte elevada de la balanza.

En *Diez y los Días del Olvido*, la fábula de 1910 está enmarcada por la celebración del centenario de la independencia. Hay dos personajes que son encarcelados arbitrariamente por alegar condiciones más equitativas para su territorio y reconocimiento a los próceres de la independencia de Santander que fueron asesinados en pro de la causa independentista. A pesar de que se celebra y enaltece la libertad, el hombre uno y dos son encarcelados para acallar sus reclamos y su vida se vuelve prescindible al interferir con los intereses del gobierno. En la cárcel hacen una reflexión que reitera que hay condiciones desfavorables predefinidas por la asimilación de la matriz colonial del poder por parte de los americanos “Hombre 1: Tal vez ya perdimos, perdimos por ser lo que somos. Perdimos al igual que antes.” (Laserna, 2010, pág. 29). Al decir estas palabras se evidencia la consciencia y resignación del círculo vicioso en el cual quedó inmerso el país tras el periodo colonial y la implantación de la matriz colonial del poder, que muestra su vigencia un siglo después de la “independencia”. En esta dramaturgia el hombre dos al afirmar: “Para ser libres, hace falta algo más que celebrar la libertad” (Laserna, 2010, pág. 36), muestra una sutil consciencia de que no existe ni libertad a nivel interno ni externo, que no se logró una real independencia del sistema mundo impuesto por el hombre blanco y asimilado por los americanos. Ya que a pesar de que se instauraron nuevas políticas internas, el sistema mundo creado por los europeos tras la

inversión de América y sostenido por Estados Unidos excluye a una gran población mundial; y dicha exclusión se repliega internamente en el país.

Entre la Orilla y el Silencio es la dramaturgia que está temporalmente más alejada del periodo colonial, aproximadamente se ubica a finales del siglo XX o inicios del XXI. En ella se evidencia a gran escala como la vida de algunos es totalmente prescindible. Esto se hace notorio tanto en el espacio como en el discurso de los personajes. La pieza se desarrolla en lo que anteriormente había sido un poblado rural en Santander pero que actualmente solo es habitado por tres mujeres. Los demás habitantes de este espacio fueron desplazados o asesinados por grupos armados. En la última escena de la obra las mujeres se resignan a perder su vida y pertenecer al grupo de individuos silenciados, prescindibles, llamados NN.

A nivel histórico Colombia es un país que ha enfrentado prolongadas y variadas guerras civiles. Estas cobran relevancia en relación con la matriz colonial del poder debido a que el pasado de todo un continente fue borrado y un nuevo inicio fue escrito, un nuevo sistema se forjó partiendo de expropiación de tierras, explotación de mano de obra y múltiples homicidios justificados por condiciones raciales y discursos religiosos y políticos. Y esta matriz fue asimilada por los gobernantes americanos e implementada incluso después de la independencia. “El caso colombiano no es el único en el contexto latinoamericano; al comparar Colombia con México y Argentina en el siglo XIX se observan patrones de conflicto comunes relacionados con la difícil tarea de construir una nación después de 300 años de dominio colonial español” (Rosa, 2013, pág. 101). Aunque *Entre la Orilla y el Silencio* esté ambientado dos siglos después del citado proceso de independencia, y posiblemente enmarcado en la constitución de 1991, su estructura y actualidad evidencia que en Colombia la prescindibilidad de la vida es una conducta asimilada y naturalizada tras siglos de su implementación.

2. Matriz colonial del poder

Con la llegada de los europeos a América y su creación²¹ se desarrolló un nuevo sistema de dominio que tomó como eje la clasificación social de la población sobre la idea de raza (Quijano, 2014). El vocablo raza se convierte entonces en un eje fundamental sobre el cual se legitiman las relaciones de dominio de una población sobre otra. En Quijano (2014) se afirma que la *idea de raza* en su sentido moderno surgió en América, y se constituyó como término que alude a supuestas estructuras biológicas que diferencian a los conquistadores de los conquistados. Idea que produjo en América nuevas identidades sociales como “*indios*”, “*negros*”, “*mestizos*” y una jerarquía socio económica que ponía a estas nuevas identidades en la base de la pirámide. Pero no solo a los americanos se les asignó una identidad, la de los colonizadores fue transformada por ellos mismos, y se autodenominaron “*blancos*”. Se otorgaron un privilegio que los hacía superiores en el plano racial, religioso, filosófico y científico en relación con las otras razas.

La clasificación y dominio de la población por parte de los hombres blancos no solo se fundamentaba en los rasgos fenotípicos de los colonizados, sino en la retórica salvacionista cristiana que buscaba la transformación de los nativos y negros a esta religión. La raza naturalizó la relación de dominación de una población “superior” sobre una “inferior”, subvalorando las culturas y pensamientos presentes en Abya Yala antes de la conquista. Se crearon entonces nuevas categorías de clasificación: *primitivo/civilizado*, *mágico-mítico/científico*, *irracional/racional*, categorías que reforzaban la inferioridad de las culturas no identificadas a cabalidad con el ideal del hombre blanco.

La matriz colonial del poder es un sistema de dominio justificado en la idea de raza y que se diferencia de otros métodos históricos de dominación porque opera en cuatro ejes fundamentales de la experiencia humana; siendo respectivamente: “(1) económico: apropiación de la tierra, explotación de la mano de obra, y control de las finanzas; (2) político: control de la autoridad; (3) social: control del género, y la sexualidad, y (4) epistémico y subjetivo/personal: control del conocimiento y la subjetividad.”(Mignolo, 2007, pág. 36). Los hombres blancos hicieron efectivo este sistema de dominio, apropiándose de América en su totalidad, tierra, recursos naturales, individuos (esclavos) y generaron relaciones comerciales a nivel global con todos ellos. Siendo las ganancias generadas utilizadas para el enriquecimiento de los colonos, mientras que a los

²¹ Se habla de *creación* y no descubrimiento de América, para reconocer que antes de la llegada de los europeos a Abya Yala este continente tenía una identidad construida, que fue en su mayoría exterminada y colonizada por la instauración de un nuevo sistema de dominio.

colonizados se les ubicaba en condiciones infrahumanas en las cuales no se les cubrían las necesidades básicas, y además se les consideraba una mercancía más. El poder político se centralizó en el país de origen de los colonizadores, derrocando el orden interno que tenía Abya Yala; volviéndose así Europa el ideal que tenía que replicarse en América.

Mignolo, se recurre a una cita de Aimé Césaire (Discourse of colonialism, 1995) que logra captar la esencia del funcionamiento de la matriz colonial del poder:

“Hablo de sociedades a las que se les ha quitado la esencia, de culturas pisoteadas, de instituciones debilitadas, de tierras confiscadas, de religiones destruidas, de magníficas creaciones artísticas destrozadas, de extraordinarias posibilidades borradas de un plumazo [...]. Hablo de millones de hombres (y mujeres) a quienes les han arrancado los dioses, las tierras, las costumbres, la vida-la vida, la danza, la sabiduría. Hablo de millones de hombres (y mujeres) a quienes con malicia han infundido el miedo, a quienes se les ha inculcado un complejo de inferioridad, a quienes se ha instruido para temblar, arrodillarse, desesperarse y comportarse como lacayos [...]. Hablo de economías naturales- economías armoniosas viables- que han sido destruidas, economías adaptadas a las necesidades de las poblaciones aborígenes, de cosechas arruinadas, de malnutrición introducida para siempre, de desarrollos agrícolas orientados exclusivamente al beneficio de la metrópolis, de saqueo de bienes y materias primas” (2007, pág. 75) .

Aunque la matriz colonial del poder tuvo su origen en “el descubrimiento” de América y el periodo colonial, logró instaurarse como un nuevo patrón de poder mundial que ha evolucionado para mantenerse vigente en la actualidad. Esto se dio gracias a que Europa impuso su dominio colonial sobre todas las regiones del planeta, incorporándolas a su sistema-mundo²². Mignolo expresa la posición privilegiada en la que se colocó Europa y posteriormente Estados Unidos en el nuevo sistema forjado por la matriz colonial: “Occidente ha sido y sigue siendo la única región geohistórica que es a la vez parte de la clasificación del mundo y la única perspectiva que tiene el privilegio de contar con las categorías de pensamiento desde las que se describe, clasifica, comprende y *hace progresar* al resto del mundo” (2007, pág. 60).

²² El sistema-mundo impulsado por los europeos fue un proceso de re- identificación histórica donde se atribuyeron nuevas identidades geo-culturales a cada uno de los continentes (América, Europa, Asia, África y Oceanía). Identidades en las cuales Europa tenía una posición privilegiada por la creencia hegemónica de que era superior en el plano racial, religioso, filosófico y científico.

Cabe resaltar que tras la “independencia” del dominio europeo, nunca se cortó el cordón umbilical con los colonizadores, debido a que se mantuvo vigente el pensamiento colonial que ponía a las potencias de Occidente²³ en una condición de superioridad. América asimiló, interiorizó y aplicó la diferenciación colonial, hecho que se tradujo en una constante búsqueda de transformación hacia los ideales propuestos por los europeos y ahora modificados en ideales de progreso occidentales. La matriz colonial del poder pasó de ser *imperialismo/colonialismo*²⁴ a *modernidad/colonialidad*,²⁵exigiendo la segunda un desarrollo que culmina su trayectoria en Europa (Quijano, 2014). Europa y posteriormente Estados Unidos encarnaron el ideal de progreso, puesto que en ellos recae lo novedoso y más avanzado de la especie humana.

En las cuatro obras dramáticas contemporáneas santandereanas está presente, como eje transversal, la matriz colonial del poder. Se evidencia con mayor claridad en aquellas que están ambientadas en el periodo colonial de Colombia o muy próximas a éste, siendo el caso de *La Boda de las Vargas*, *La Culebra Pico de Oro* y 1810 de *Diez y los Días del Olvido*. La función ideológica del diálogo en todas las piezas dramáticas devela la retórica de la matriz colonial del poder. En las dos fábulas que tienen lugar en 1810, tanto en la población criolla como mestiza, prevalece el rechazo a la monarquía española.

En *La Boda de las Vargas*, escena nueve, mientras se desarrolla la fiesta de compromiso, los criollos se reúnen en secreto para hablar de la revolución que está prevista para ese día, y quejarse de las acciones fallidas que han orquestado para lograr una independencia pacífica. Enviaron varios oficios al Virrey quien se negó categóricamente a aceptar una junta de diputados, esto refuerza que el control político está centralizado en España. En escenas como *la confianza española* y *aspirante a inquisidor*; Don Gerardo y Don Pedro, europeos, expresan a toda voz su sensación de superioridad en relación con los criollos y cómo subvaloran a los americanos imponiendo una monarquía absolutista. Esto se reitera cuando Don Pedro recita una adecuación del credo a la

²³ El occidentalismo fue el nombre de la región del mundo y del lugar epistémico de quienes clasificaban y categorizaban el mundo.

²⁴ El imperialismo/colonialismo caracteriza momentos específicos de la historia en la cuales el poder era poseído por imperios coloniales, como el español, británico, ruso, entre otros.

²⁵ La modernidad/colonialidad hace referencia al conjunto de principios y creencias en los que se enmarcan actualmente ciertos imperios coloniales. Siendo la colonialidad un complemento lógico de la modernidad y la lógica de dominación y la modernidad un término que encarna la razón, el progreso, la democracia política, la ciencia, la producción de bienes y las transformaciones rápidas.

corona española y dice “D. PEDRO: ¿Poneís en duda los bandos emitidos por vuestra señoría, el Virrey? D. GERARDO: ¡Jamás! D. PEDRO: ¿No creéis en la sabiduría de Don Antonio José de Amar y Borbón? [...] D. PEDRO: ¿Creéis en la superioridad de los peninsulares? D. GERARDO: ¡Creo! D. PEDRO: ¿En la minusvalía de los americanos que los hace incapaces de gobernarse a sí mismos? D. GERARDO: ¡Creo! D. PEDRO: ¿En la autoridad legítima e indiscutible de la Junta Suprema, la Junta Central, La de Sevilla, La de Cádiz, ¿y de cuantas juntas y juntitas se promulguen en España? D. GERARDO: ¡Creo! D. PEDRO: ¿En comprar sólo a la península y obstaculizar la economía americana? D. GERARDO: ¡Creo! D. PEDRO: ¿En mantener a los criollos lejos de la educación y la ilustración? [...]” (Guerrero, 2010, pág. 8). En este fragmento de la pieza se evidencian contundentemente las cuatro esferas de la matriz colonial del poder, la económica, política, social y epistémica enunciadas por los dos españoles.

En *Diez y los Días del Olvido*, en la escena X, en las réplicas de María con Antonio se evidencia el control de autoridad que ejerce la monarquía española sobre el pueblo americano, recurriendo a acciones injustas para mantener el control político y económico: “MARÍA: Seremos excomulgados o peor obligados a declarar en público fidelidad a España. ANTONIO: ¡Si nos toca lo haremos, solo que lo haremos con los dedos cruzados! MARIA: Nos acusarán de traición, demencia y hasta herejía. ANTONIO: Igual que a José Antonio. MARÍA: Es mejor que los hombres se vayan acostumbrando que después de que los gobernantes te quieran muerto, justificaran sus acciones por de mil y una acusaciones falsas. ANTONIO: Esta noche hace frío, ¿No lo crees? MARÍA: Si. Pero pronto Arderá esta tierra, en Cartagena y Cali ya se alzaron las armas, mañana firmaremos el Acta en la plaza principal del Socorro y luego daremos el golpe final en Santa Fe. A partir de hoy seremos libres.” (Laserna, 2010, pág. 14).

La *Culebra pico de Oro* está ambientada entre 1879 y 1880, 60 años después de la independencia de Colombia. En esta pieza se evidencia con más claridad cómo la población americana se apropió de la matriz colonial y cómo las relaciones comerciales se centralizan en Europa. Y gracias a la independencia no total surge la idea de inferioridad de América latina, esto lo expresa Mignolo citando a Héctor A. Murena: “Así son los hechos: hubo un tiempo en que vivíamos en un territorio, llamado Europa, inseminado por el espíritu, pero de un momento a otro fuimos expulsados y caímos en otro territorio, una tierra bruta, carente de espíritu, que acordamos denominar América” (Mignolo, 2007, pág. 69). Tras la expropiación, explotación, masacres y finalmente

independencia, el país quedó expropiado de la identidad original que tuvo antes de la llegada de los colonos y la que le impusieron los españoles, dejando un vacío cultural y de poder que lo ubicó en la periferia de Occidente. Personajes como Franz Schrader son idealizados por los demás, gracias a su condición racial. Mientras que el personaje de Antonio se subvalora a sí mismo, considerándose incapaz de competir por la mano de Marina con un europeo. Esto evidencia que la sensación de inferioridad americana es un eje transversal en el pensamiento, vigente en la época en que se desarrolla la obra. La *Culebra Pico de Oro* hace énfasis en las relaciones comerciales que se dan en la ciudad de Bucaramanga, siendo la importación de productos europeos la más rentable, como es el caso de la tienda de Nicolás Ordoñez. Mientras que los productos locales en el mercado carecen de valor y no son comercializados y publicitados como los de importación. La economía del siglo XIX en la ciudad seguía girando en torno a la europea. Aunque no se materializa en la fábula, Franz deseaba tener control de las tierras de Nicolás para empezar la exportación de café, pero este negocio se ve frustrado cuando Mariana se niega a contraer matrimonio con él.

Las condiciones de vida de aquellos personajes que no se acoplaban al sistema-mundo no eran las mejores; los artesanos locales como Celestino estaban en una crisis económica ya que sus productos no podían ser comercializados y no se daban relaciones comerciales justas que permitieran la armónica coexistencia entre comerciantes y artesanos.

En la fábula de 1910 de *Diez y los Días del Olvido* los hombres uno y dos hacen una reflexión sobre la no independencia. Aunque se cambió el lugar donde se centraliza el poder, las condiciones que se brindan en el país no se transformaron; los gobernantes siguen silenciando a las minorías, sobre las que recae el peso de la matriz colonial del poder. La política y la economía está direccionada para aquellas clases más favorecidas, que, aunque no son de procedencia directa europea han interiorizado su sistema de dominio.

En la fábula de 2010 los personajes ven la celebración del bicentenario de la independencia del país por medio de la televisión. Doscientos años después de independizarse los personajes siguen haciendo fuertes críticas respecto al sistema de gobierno, esto se evidencia en la escena XXVIII, en la cual el Pintor le dice al Sepulturero en medio de una disputa “*PINTOR: Y que de los choques que salgan cheques y que los países se hagan más chicos. Y que el pez grande se coma al chico*” (Laserna, 2010, pág. 31). Como asevera Mignolo tras la guerra fría América latina pasó a formar

parte del tercer mundo²⁶ y se volvió blanco de explotación, una fuente de mano de obra barata y un centro turístico que “da la bienvenida a viajeros, invasores y explotadores” (Mignolo, 2007, pág. 118). Cuando el pintor dice “y que el pez grande se coma al chico” hace referencia a que los países como Colombia y demás naciones latinoamericanas siguen siendo el foco al cual se aplica la matriz colonial del poder; se siguen explotando sus tierras subvalorando sus subjetividades, mientras que el control económico lo poseen los países “más desarrollados”.

El hecho de que Colombia sea un país tercermundista, que sea foco de explotación de recursos y mano de obra, influye en las condiciones de vida que tienen sus habitantes. Hay pobreza, guerras internas, corrupción; elementos que hacen gran parte de la población no tenga calidad de vida. Como es el caso de *Entre la Orilla y el Silencio*, en esta dramaturgia los personajes que habitan en la periferia de la periferia (los sectores rurales de un país como Colombia) son expropiados de sus tierras, masacrados, no tienen acceso a la educación ni a la salud; y como en el período colonial son tratados de forma inhumana. Las tres mujeres de esta dramaturgia habitan en una población devastada por la violencia, perdieron a sus seres queridos y finalmente no tienen más opción que esperar su propia muerte.

En tres de las cuatro obras se dan enfrentamientos civiles para buscar la libertad. *La Boda de las Vargas y Diez y los Días del olvido* (1810) están ambientados en un acontecimiento real, el grito de independencia, hecho histórico de Colombia en el cual los americanos se sublevaron ante el gobierno español y reclamaron su libertad. Por su parte en *La Culebra Pico de Oro* se ambienta en un enfrentamiento entre comerciantes y artesanos, hecho que también aconteció históricamente en la ciudad de Bucaramanga. Partiendo de que el arte es una representación de la realidad, es lógico que en las creaciones dramáticas de los dos autores santandereanos estudiados encontramos una exposición de la realidad colombiana y santandereana; de modo que los dos autores estudiados aparecen como conocedores de su historia y presentan la matriz colonial del poder, la cual sigue circundando como método de dominio en la actualidad.

²⁶ Los países del tercer mundo son aquellos que no pertenecían a ninguno de los dos bloques que se enfrentaban en la guerra fría. Y actualmente se utiliza para designar a aquellos países o naciones con menor nivel de ingresos y supuesto desarrollo económico y tecnológico.

2.1 La opción decolonial

“El pensamiento decolonial es una opción (decolonial) de coexistencia (ética, política, epistémica). No una coexistencia pacífica sino de conflicto y reclamo al derecho de re-existencia” (Mignolo, 2009, pág. 259). La opción decolonial es una alternativa que busca que se reconozcan y respeten las maneras periféricas de ver el mundo, las formas que distan de la “única” manera de leer la realidad impuesta por el pensamiento occidental. En Mignolo, (2007) se afirma que la opción decolonial es un análisis y una visión del futuro que busca conectar proyectos políticos con una postura crítica sobre el eurocentrismo²⁷, proyectos provenientes de indígenas, afrodescendientes, mestizos e inmigrantes en América del sur y población latina en Estados Unidos.

La opción decolonial es un término acuñado en 1991 por Aníbal Quijano, sin embargo, la necesidad de un reconocimiento digno a minorías marginadas por la matriz colonial del poder es una necesidad transversalizada que surge con la implementación de este sistema de dominio. Esto se evidencia en las piezas dramáticas analizadas; personajes protagónicos como Juana María de *La Boda de Las Vargas* y Mariana de *La Culebra Pico de Oro*, muestran su inconformidad frente a las relaciones de poder vigentes en su contexto y le apuestan al cambio. Ambas mujeres logran desde su realidad y condiciones sociales encaminar sus decisiones hacia un futuro más equitativo, que les permita estar con las personas que aman y alejarse de la idea del matrimonio con un europeo en quien aflora el pensamiento colonial. Hombres como Celestino de *La Culebra Pico de Oro*, Estanislao, Leo Javier, Miguel Andrés y Feliz Gabriel de *La Boda de las Vargas*, y Antonio y Anselmo de *Diez y los Días del Olvido*, están dispuestos a dar sus vidas para adquirir condiciones más justas para los americanos.

Y aunque en las dramaturgias prima la matriz colonial del poder, muchos personajes y situaciones dan luces a un acercamiento a la opción decolonial, reclamando condiciones justas que admitan y reconozcan las otras formas de ver y gobernar el mundo.

²⁷ Eurocentrismo es una tendencia global que localiza a Europa como centro de enunciación, lugar en el que se centra y se desarrolla la historia humana.

CONCLUSIONES

Tras realizar un análisis dramatólogo en el cual se tomaron como ejes la escritura, dicción y ficción dramática, el tiempo, el espacio y los personajes de cada una de las cuatro obras dramáticas contemporáneas santandereanas se pudo extraer de cada una de ellas la visión, partiendo de la cual se llegó a las siguientes conclusiones.

Todas las obras dramáticas son ambientadas en Colombia entre el siglo XIX y XX. Y por su contexto espacial e histórico en todas ellas se puede visibilizar efectivamente la matriz colonial del poder.

En las dramaturgias cuya temporalidad es más próxima al periodo colonial se manifiesta más evidentemente la matriz colonial del poder; ya que durante este periodo se empezó a implementar el modelo de dominación del hombre blanco y su sistema euro centrista sobre las razas que se consideraban inferiores a nivel fenotípico, cognitivo, social y político.

En las dramaturgias cuyas fábulas distan del periodo colonial, la matriz colonial se evidencia, pero con un discurso adaptado a las necesidades de la época, en el cual el control de territorio, pensamiento, economía y política siguen vigentes y se mantiene la noción de raza como argumento de dominio, pero se matiza bajo la retórica de la modernidad, la globalización y el capitalismo.

En las cuatro dramaturgias se evidencia la inconformidad de las poblaciones dominadas por la matriz colonial del poder, quienes protestan por medio de levantamientos y guerras civiles con el fin de apuntar a una sociedad más incluyente y que genere igualdad de condiciones.

BIBLIOGRAFIA

- Barrientos, J. L. (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro*. Madrid: SINTESIS.
- Barrientos, J. L. (2017). *Dramatología*. Obtenido de Proyecto ADAE: <https://dramatologia.com/que/>
- Bonilla, M. F. (2021). *Teatralidades de(s)coloniales: Entre la formación, la creación y la política en las calles de Abya Yala*. Bogota.
- Heller, A. (2003). *Memoria cultural, identidad y sociedad civil*. Alemania: Indaga.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina (La herida colonial y la opción decolonial)*. Gedisa.
- Mignolo, W. (2009). La idea de América Latina (La derecha la izquierda y la opción decolonial). *Critica y emancipación, 1*, 251-276.
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Wilku.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO.