



FRITANGA

Acercamiento a la dramaturgia de la actriz desde el género.

Michelle Navarro Murillo

Santiago de Cali

Junio del 2021

FRITANGA

Acercamiento a la dramaturgia de la actriz desde el género

Presentado por: Michelle Navarro Murillo

Trabajo de grado para optar al título de: Licenciada en artes escénicas

Asesor: Bryan Steven Rocha Motato

Línea de investigación: Arte y Género – Creación escénica

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES

FACULTAD DE ARTES ESCENICAS

LICENCIATURA EN ARTES ESCENICAS

Santiago de Cali

Junio del 2021

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a todas las mujeres que en el camino, compartieron algo, así sea una sonrisa, para el crecimiento personal y artístico que inicié al empezar mis estudios en artes escénicas.

Especialmente para Zully una mujer y una madre quien a través de sus pinturas me demostró lo que es el amor propio, las alegrías que trae el arte, quien a través de su creatividad me enseñó que el mundo también es juego.

Y finalmente a Jair un hombre y un padre, que siempre en sus palabras torpes y llenas de una cultura que no lo describe en absoluto, busco enseñarme lo valioso e importante que las mujeres son en la sociedad.

Agradecimientos

A mis hermana Alison Navarro y hermano Jeison Navarro por compartir conmigo esta existencia, esta familia, las películas, las peleas, las ideas, las dudas.

A mis hermanos Bryan Navarro y Alison Navarro por llegar a inundar de humildad, comprensión, niñez y fuerza la familia.

A Bryan Rocha por ser un hombre que apoya y alienta, por las palabras que siempre sacan sonrisas y alegran la vida. Gracias por confortar siempre este proceso de aprendizaje.

A mis compañeros y compañeras de teatro por decir que sí, por compartir, integrar y cultivar las buenas ideas

A mis profesores y profesoras que siempre me enseñaron como personas, siempre convirtieron las clases en un campo de experimento que me dejaban con suspiros y con ganas de volver a otra clase.

A Luz Elena Luna Monart por las charlas de pasillo, por compartir conmigo sus pensamientos, ideas y libros que resignifican mi forma de ver el mundo como mujer. Sin duda su presencia llena de consciencia femenina deja una huella en mi conocimiento.

A la institución de Bellas Artes por abrirme las puertas a sus pasillos, siempre de frases, cuestiones, pinturas, exposiciones, obras, música y especialmente lleno de gente cálida. Gracias por las enseñanzas impartidas.

Tabla de contenido

introducción.....	1
Fase I.....	2
Diseño investigativo	2
Planteamiento del problema.....	2
Justificación	3
Objetivos	4
Objetivo general.....	4
Objetivos específicos.	4
Antecedentes	5
Marco contextual	10
Marco conceptual.....	12
Fase II.....	17
Metodología de la actriz para su propia dramaturgia	17
Fase III.....	19
Dramaturgia propia de la actriz.....	19
Reflexión sobre el teatro de mujeres.....	19
Creación de la escritura dramática Fritanga.....	24
Acercamiento escénico	29
División de sucesos.....	29
Partitura escénica.	30
Fase IV	31
Saberes de la actriz	31
Conclusiones	31
Hallazgos.....	33
Lista de referentes	34
Anexos	36
A. Entrevista Pilar Restrepo.....	36
B. Conversaciones.	38
C. Ejercicio de escritura Fritanga.	42
D. Partitura escénica Fritanga.....	45
Suceso 1: Recuerdo Accidental.	45
Suceso 2: Buena Memoria.	48
Suceso 3: Sonia.....	51
Suceso 4: Fractura.....	52

Resumen

Este documento es un trabajo que genera un acercamiento al acto creativo de la actriz desde el género, que parte de una cuestión sobre el uso consciente del concepto de la *dramaturgia de la actriz* en el discurso teatral y termina en reflexión sobre el Teatro de Mujeres. Se trata de una investigación cualitativa donde la estudiante y actriz Michelle Navarro Murillo, propone y cuestiona a través de la formación académica en el Instituto Departamental de Bellas Artes, la incidencia que puede tener el hecho de ser mujer para la creación actoral.

El desarrollo de la información está expuesto en cuatro momentos, el primero es el Diseño *de la investigación*, el cual, documenta la pertinencia del trabajo con los objetivos y los soportes teóricos. El segundo es la *Metodología de la actriz para su propia dramaturgia* donde se abarca el camino y las herramientas que la actriz encuentra para indagar la dramaturgia desde una problemática de género; el tercero *Hacia un primer acercamiento escénico desde la dramaturgia de la actriz*, responde a la aplicación de la metodología exponiendo el proceso creativo de escritura y acercamiento actoral a partir de recuerdos y testimonios sobre violencia sexual, y el cuarto *Saberes de la actriz*, refleja las conclusiones, hallazgos y resultados de la investigación.

Palabras Claves: *Dramaturgia de la actriz, Género, Teatro de Mujeres, Memoria*

Abstract

This document is a work that generates an approach to the creative act of the actress from the genre, which starts from a question about the conscious use of the concept of the actress's dramaturgy in the theatrical discourse and ends with a reflection on the Women's Theater. This is a qualitative investigation where the student and actress Michelle Navarro Murillo, proposes and questions, through academic training at the Departmental Institute of Fine Arts, the impact that being a woman can have for acting creation.

The development of the information is exposed in four moments, the first is the Research Design, which documents the relevance of the work with the objectives and theoretical supports. The second is the Methodology of the actress for her own dramaturgy, which covers the path and the tools that the actress finds to investigate dramaturgy from a gender problem; the third Towards a first scenic approach from the actress's dramaturgy, responds to the application of the methodology exposing the creative process of writing and acting approach based on memories and testimonies about sexual violence, and the fourth Knowledge of the actress, reflects the conclusions, findings and results of the investigation.

Keywords: *Dramaturgy of the actress, Genre, Women's Theater, Memory*

Introducción

El Instituto Departamental de Bellas artes Cali, ofrece una formación artística y pedagógica para una práctica laboral de sus egresados y egresadas que apunte al desarrollo social, cultural y político de su comunidad, así recibe en sus aulas un estudiantado diverso que responde a diferentes factores humanos. Desde este punto, el estudiantado dialoga los diferentes aspectos de la sociedad, construyendo a partir del arte una crítica y una expresión a las diferentes problemáticas que el presente atraviesa.

En esta lógica, nace el trabajo investigativo de grado *Recuerdos en el aire, Acercamiento a la escena desde el género en la dramaturgia de la actriz*, que realiza una reflexión sobre el Teatro de mujeres, a partir de referentes como La Máscara, Patricia Ariza y Victoria Valencia desde la cual, se demuestra la trascendencia que tiene el uso consciente de los conceptos que representan el conocimiento que las mujeres en el arte teatral, reflexiones que comienza a tener peso en los ámbitos investigativos, actorales y dramáticos.

Así mismo, la *actriz* (Michelle Navarro Murillo) desarrolla para la investigación un ensayo que permite dar cuenta la forma en que se integra el género a su proceso creativo a partir de lecturas, recuerdos y testimonios sobre actos de violación, los cuales estimulan y trasciende en un ejercicio de escritura, que desemboca en la escena, donde la actriz indaga un primer acercamiento frente a su propia dramaturgia.

Así este trabajo cumple su práctica en cuatro fases, la primera expone el *Diseño de la investigación*: contiene el planteamiento del problema a desarrollar, junto con la justificación, objetivos y los marcos contextual y conceptual

La segunda *Metodología de la actriz para su propia dramaturgia*: expone la modalidad y las líneas de investigación en la que está inscrita el trabajo. Por ello, contiene las herramientas y técnicas para la recolección de datos, además, se exponen las unidades de análisis con sus respectivas categorías.

La tercera *Dramaturgia propia de la actriz*: contiene la resolución de los tres objetivos planteados al principio de la investigación, así, presenta, una reflexión, el proceso creativo de escritura y la partitura escénica.

La cuarta *Saberes de la actriz*: Esta fase contiene las conclusiones, hallazgos y resultados de la investigación, con la lista de referencias y respectivos anexos.

Fase I

Diseño investigativo

Planteamiento del problema

La dramaturgia de la actriz desde el lenguaje técnico es la forma de referenciar el trabajo de las mujeres en el arte de la actuación, término que la *actriz* escucha solo hasta el final de su carrera de Licenciatura en artes escénicas y en efecto se pone en relevancia, que este concepto siempre ha estado implícito bajo el concepto principal que guio toda su formación actoral, *La dramaturgia del actor*.

La dramaturgia del actor, es un concepto que busca trabajar en el arte actoral una condición en actores y actrices que promueva la creación, la crítica, la observación de la sociedad en la cual se practica teatro; ahora, si se observa *La dramaturgia del actor* desde la perspectiva de *Género*, se puede decir que su propósito se ha visto afectado por la costumbre de utilizar como nombre genérico al actor para referirse al trabajo dramático que una mujer puede realizar, puesto a que ya el hombre y la mujer atañen aspectos culturales que pueden reflejar a la dramaturgia dos formas distintas de representar y crear el mundo.

Desde esta forma, la *actriz* observa que, aunque pueden existir diferencias relevantes entre la forma de crear de un hombre y de una mujer, en el contexto teatral y académico que frecuente, las actrices ni se nombran así mismas, ni aparecen nombradas por los otros en el discurso teatral como sujetos de acción, incluso nombrarlas es un acto obvio ya que se considera en el imaginario común que estas hacen parte de los actores.

Observación que comienza a generar diferentes cuestiones ¿Esta obviedad en el discurso, está conectada a la identidad de las mujeres en el teatro? ¿Este desliz en el discurso teatral incide en la enseñanza que se ofrece a las mujeres que como actrices y pedagogas se preparan en las aulas de la institución? Y ante este panorama también cabe preguntarse ¿Qué historia teatral se teje tras la tradicional costumbre de suprimir de manera inconsciente a la mujer en el discurso?

De acuerdo a estas observaciones y cuestionamientos es importante aclarar, que el trabajo no se dirige a una investigación lingüística, sino que más bien, se toma este vacío en el discurso como una puerta que abre otras puertas, las cuales van señalando un horizonte donde se comprende, que el hecho de ser mujer es más trascendental de lo que la misma *actriz* puede imaginar para su identidad artística, creativa, actoral y escénica.

Razón que lleva a la *actriz* a generar cuestionamientos aún más específicos, que lleva a replantear la importancia de *La dramaturgia de la actriz*, por ejemplo ¿Qué tanto ha afectado a las actrices la historia de inequidad que existe entre hombres y mujeres, teniendo en cuenta que es una problemática que atañe diferencias sociales, política y culturales? o ¿El hecho de ser mujer y actriz influye en la forma de hacer teatro, en la imaginación, en la forma de ver el mundo y por tanto en su dramaturgia actoral?

Por consiguiente y frente a los cuestionamientos anteriores, la *actriz* considera que ahondar en su trabajo creativo desde el nombre genérico del actor como lo hizo a lo largo de toda su carrera, ya no es posible. Así la estudiante con el objetivo de obtener el título de Licenciada en Artes escénicas y de comprender la incidencia que puede tener este cambio en su oficio se plantea la siguiente cuestión problema para la investigación.

¿Cómo acercarse a la dramaturgia de la actriz desde el género?

Justificación

Una de las denuncias más frecuentes en los contextos académicos frente a las cuestiones sociales en Colombia desde los estudios de *Género*, es la falta de referentes mujeres para la enseñanza. En este sentido, el campo teatral no es la excepción, pues si bien es cierto, que existe muy poca sistematización teatral realizada a mano femenina, la difusión de la poca que hay es escasa en comparación a la sistematización realizada por hombres.

En este sentido, la *actriz* frente a la propuesta académica que recibe desde la línea actoral en la Institución Departamental de Bellas Artes observa que ante su educación como actriz hay un vacío de referentes mujeres que se socializan frente al contenido actoral, y en especial frente al concepto de *La dramaturgia de la actriz*. Así, desde el conocimiento de las mujeres en el arte teatral colombiano, se considera importante comenzar a indagar, acoger y estudiar las aportaciones que ellas han realizado al teatro y observar cuáles son sus cosmovisiones frente al oficio.

De esta manera, la *actriz* cree pertinente ahondar en las aportaciones que el género carga a la identidad social y además, re-visar cuales son esas herramientas desde el arte que conectan con los afectos, que resignifican la mirada femenina, con el fin de enriquecer también su cosmovisión frente a la profesión y sus posibles alcances, puesto a que el rol artístico cumple un papel también pedagógico y este sentido, sus actos pueden contribuir a el refuerzo de miradas y referentes que empoderen las nuevas generaciones hacia un reclamo de la equidad, frente una exigencia de los derechos humanos en un momento donde las crisis sociales acabadas de trascender como El COVID-19 y el Paro Nacional en Colombia acentúan un escenario de violencia que se convierten en la muestra urgente de una transformación cultural de raíz.

Objetivos

Objetivo general.

- Proponer un acercamiento a la dramaturgia de la actriz desde el género.

Objetivos específicos.

- Reflexionar sobre el concepto de la dramaturgia de la actriz desde el género, en el contexto teatral de la investigación.
- Generar un ejercicio de escritura dramática alrededor de relatos sobre violencia sexual.
- Proponer una partitura escénica desde el ejercicio de escritura para visibilizar el acercamiento actoral.

Antecedentes

En este campo, se exponen documentos y procesos que contienen investigación sobre algunos aspectos que se desean trabajar en la reflexión sobre el teatro de mujeres, como los procesos creativos en el que el género y la memoria son aspectos relevantes.

Desde un Teatro de mujeres

Frente a este campo se considera importante la investigación que realiza *Liliana Alzate Cuervo: El teatro femenino: una dramaturgia fronteriza* hecha en el 2010, donde analiza algunos de los principales componentes característicos de la dramaturgia de mujeres, a través de tres capítulos *El hilo y el telar*, *hilando delgado* para finalizar, su capítulo *Punto cadeneta* donde aborda tres obras dramáticas, *Solo como de un sueño nos levantamos* - Beatriz Camargo, *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* - Carolina Vivas, *Mujeres en la plaza, memorias de ausencia ¿dónde están?* y *Antígona* Patricia Ariza desde los cuales hace un análisis que no solo contempla el lenguaje escrito, si no el momento de representación e interacción de estos con el público.

Desde su trabajo Alzate enuncia El sujeto - mujer es visto como el nuevo sujeto del saber. Pero el saber ¿de qué? ¿Qué valor se le ha entregado a la mujer en la crisis de la modernidad? un campo que Lacan llama *otro*, y que se define como un conjunto vacío. Ese otro es entonces la otra y esa *otra* ¿qué lógica tiene? (Alzate, 2007)

Su trabajo aporta a la investigación algunos datos sobre los antecedentes históricos y escénicos protagonizados por mujeres que permiten comprender cómo se ha llegado al estado actual del teatro realizado por ellas, además de la mirada sobre uno de los referentes principales para la reflexión sobre el teatro de mujeres en Colombia Patricia Ariza.

En el teatro actual Patricia Ariza quien es poeta, dramaturga, directora, actriz y activista política se convierte en una de las artistas más representativas del teatro colombiano y de su historia, sus aportes a la línea femenina también la convierten en un referente fuerte frente al teatro de género en el país. Además de ser reconocida como Fundadora de La Casa De La

Cultura, hoy Teatro La Candelaria y Fundadora de La Corporación Colombiana de Teatro (C.C.T.).

Para la reflexión son importantes, los aportes que hace La Máscara para ello se recurre a la recopilación de María del Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora*, documento da cuenta del proceso histórico, contextual y creativo de las condiciones en que surge el teatro de mujeres en Colombia.

Este documento se divide en dos secciones, que se titulan *Una Mirada Hacia Atrás y Lectura de Obras*. Estas hablan del trabajo creativo y metodológico que poco a poco el grupo teatral caleño, conformado en un principio por mujeres, el cual, va consolidando en la evolución precaria que existe en el país para ese momento en temas de género. También, Restrepo da lugar a los aciertos e inconvenientes que *El nuevo movimiento del teatro colombiano* va gestando en medio de un acontecer social y político.

Por otro lado, se referencia el proceso teatral de Victoria Valencia, abogada, actriz y dramaturga del teatro *La mosca negra*, desde el cual genera obras como: *¿por qué ponen a fulvia, fulvia?* - *“Rubiela roja”* - *“¿qué vas a decir, Rosalba?”* trilogía que se forma entre 1997 y 2007, además de obras como *Pernicia Niquitao, una verónica en la cara* (2008) que constituyen una dramaturgia que contiene un profundo diálogo con la violencia, como ella misma lo expresa.

De Valencia y su trabajo teatral se enfatiza para este proceso la necesidad de generar espacios para la reflexión, para el ritual, para la simbolización de la violencia, la importancia de crear espacios donde se exprese lo que nadie quiere recordar y evocar aquellos cuerpos que no pueden sanar por sí solos. Además, su proceso aporta ideas claves para la búsqueda de una dramaturgia propia como es el trabajo de las cuestiones personales. Valencia también contiene en su dramaturgia un trabajo con la Memoria

Desde el Género

Frente al género, también son importantes los apuntes y la crítica que hace Joan Scott, frente al uso popular del concepto, quien expone algunas dificultades en el entendimiento común, en su texto titulado, *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, donde visibiliza las raíces de esta confusión, una de ellas la relación que este concepto ha tenido con el movimiento del Feminismo *“las feministas se apropiaron de la palabra género para hablar de las diferencias del sexo anatómico, dicha palabra ha tenido diversos significados en distintos momentos”* (Scott, 1986)

De este mismo, ya que los movimientos feministas lo utilizan para integrar a las mujeres como sujetos históricos, punto importante a tener en cuenta en este trabajo, frente a la importancia de incluir y hacer uso consciente de los conceptos que se refieren al oficio de los sujetos teatrales también en femenino.

Así Scott expone la complejidad que contiene su uso, a través de los significados comunes y herrados que tienden a darse en sus estudios, por ejemplo: el género no es sinónimo de “mujer”, como tampoco de “sexo” así como hablar de “mujer” y “hombre” no tiene que ser sinónimo de antagonismo, una posición bastante marcada en los estudios que se realizan frente al patriarcado, así como, la historia de las mujeres no tiene que ser sinónimo de patriarcado. Scott además aclara que el sexo es de carácter biológico y el género de carácter cultural, y los roles sociales que estos juegan por lo tanto pueden cambiar. Así Scott define el género como el estudio de la difícil relación (en torno a la sexualidad) entre lo normativo y lo psíquico. y ello agrega que *“el género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una visión de igualdad política y social que comprende no solo el sexo, sino también, la clase y la raza.”* (Scott, 1986)

Esta crítica permite ubicarse frente al concepto, para saber cuáles son sus debates y las líneas de estudios que desde su obra académica pueden emprenderse en la dramaturgia de género, lo que agrega una comprensión de la trascendencia que esta dramaturgia tiene en la transformación cultural, social, política y económica de la historia teatral.

Por otro lado, se presenta el trabajo de la docente y lingüista Claudia Guichard Bello, quien se toma el trabajo de revisar el debate de los lenguajes incluyentes, desde el cual argumenta el rol que éstos cumplen en la evolución social y cuáles son esas características, recursos y recomendaciones que existen frente al problema, en su *Manual De Comunicación No Sexista. Hacia un lenguaje incluyente*.

En el cual aborda desde los estudios de Género, el contexto en el que surge este problema, dando respuestas a cuestiones como *¿natural o social?* y *¿En qué consiste el patriarcado?* desde las cuales explica, cómo esta ideología ha trascendido los diferentes ámbitos sociales, entre ellos el lenguaje, el cual, se utiliza para dar tratos desiguales y discriminatorios a los diferentes sujetos sociales, trato que tienen incidencia en las relaciones de poder, apoyándose en las nociones del Androcentrismo y el Sexismo donde expresa “Sólo lo que se nombra existe”. Entre otros temas, donde expone las confusiones que esta inclusión puede generar en su uso.

Este trabajo permite argumentar la trascendencia que tiene el lenguaje en el discurso teatral, punto importante para tener en cuenta en este trabajo, frente a la importancia de incluir y hacer uso consciente de los conceptos que se refieren al oficio de los sujetos teatrales también en femenino.

Frente al trabajo creativo desde el género, son de utilidad la tesis de la investigadora Rita Laura Segato quien en el 2003 publica nueve ensayos titulados, *Las estructuras elementales de la violencia*, donde la autora desde la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos analizan los diferentes aspectos que componen la estructura común que dinamiza lo que se conoce “relaciones de género”, análisis que le permite proponer un modelo de comprensión de la violencia. (Segato, 2013)

Así, en su capítulo titulado “La estructura de género y el mandato de violación”, Segato analiza las dinámicas que contiene los actos de violación, el cual funciona a partir de un Mandato, expuesto como la herramienta base para la estructura de poder impuesta por el patriarcado que enmarca las relaciones sociales en posiciones jerárquicas, las cuales funcionan a través de dos ejes que la autora señala como los “principios fundamentales de la violencia” (Segato, 2013)

Este trabajo aporta al interés de la actriz por indagar ¿qué es el patriarcado? de este trabajo se toman algunas situaciones que Segato estudia como actos que funcionan como constituyentes de una identidad bajo los valores de esta ideología. Por otro lado, esta investigación visibiliza algunos funcionamientos del discurso, la cual, señala Segato como una de las herramientas fundamentales de su sistema, que ayuda a comprender algunas dinámicas en el habla, como las que se señalan en el discurso teatral de esta investigación en torno a la *Dramaturgia de la actriz*.

Desde la Memoria

En este campo son importantes el trabajo teatral que se referencian en la presente investigación con el proceso de escritura de Carolina Vivas “La que no fue” (2016), trabajo que por azar o por destino se centra en la historia personal de actrices del Umbral Teatro que se atreven a indagar con Vivas, la difícil cuestión del ¿Quién soy? y desde el universo del Yo, construyen una obra que termina en la expresión y dramaturgia de todo un universo y linaje femenino de cinco mujeres que se buscan y reconocen a través del proceso.

De Vivas se acoge algunos elementos de su metodología creativa frente a la memoria, como son las libres asociaciones de la memoria respecto a los temas que son inquietudes para quien explora el hecho escénico, un ejemplo al respecto donde Vivas expresa algo de su forma de abordar el trabajo es:

“habríamos de indagar en el recuerdo. Una vez más no había parámetros, debían trabajar sobre cualquier recuerdo, el primero que viniera a su mente, con la idea que aquel que llegase seguramente sería el más potente”. (Vivas 2016)

Ante una dramaturgia desde la memoria es importante el trabajo investigativo de Genny Cuervo, actriz, fundadora y directora del grupo Labor actores. Quien remueve la memoria de raíz, familiar, femenina para la creación de texto dramáticos en diversos territorios y poblaciones a nivel local y nacional, uno de estos espacios son el taller de teatro autobiográfico *Formar Sororidades* que alberga un enfoque de género en donde los y las participantes parten de sus propios relatos para la escritura, Cuervo al respecto dice:

“...el teatro puede ser el vehículo para narrar las historias de las mujeres que resisten en nuestras familias y comunidades...evidenciando que la visión de igualdad entre géneros es un derecho y una necesidad que permite proteger la vida misma”. (Cuervo, 2020)

Espacio que además de visibilizar la violencia que rodea a las mujeres, también visibiliza el papel que la figura femenina teje en la sociedad, así, surgen narrativas que desestabilizan en la identidad de las mujeres esa figura de víctima como figura única, para dar voz también a esas historias que las constituyen como una figura de acción, que aporta y que crea.

Además, Cuervo alberga investigaciones sobre la dramaturgia de la memoria, que aportan al presente documento información valiosa para la comprensión de las dinámicas y los funcionamientos que proporcionan la memoria como herramienta de creación teatral, tema que desarrolla en el texto *Teatralidades de la memoria* (2014) y que alberga su ensayo *Juego, recuerdo y otros rodeos en la escritura de un texto teatral* (2014). desde los cuales, se toma para este trabajo ideas metodológicas para escribir un texto dramático a partir de relatos sobre violencia sexual.

Finalmente está el trabajo *Construcciones de Actoras Sociales a través del Teatro de Mujeres*, es la Investigación de maestría en *Educación con Énfasis en género, educación popular y desarrollo*, que aborda Luz Elena Luna Monar (2011) en la Universidad del Valle, la cual, acoge el teatro de mujeres como una alternativa creativa y pedagógica para generar espacios donde la población más vulnerable del conflicto armado en Colombia entre ellos mujeres, niñas y niños puedan acceder a procesos que aporten a la reconstrucción de sus vidas tanto en aspectos subjetivos y personales, desde el diálogo, la reflexión y la recreación de sus historias.

Esta investigación da como fruto la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, obra que se centra en las historias de mujeres desplazadas del pacífico colombiano. así el proceso se expone en cuatro momentos, la presentación de problema, justificación y delimitación del estudio. Después expone el macro relato consensuado desde las voces de las autoras, el cual desemboca en el tercer y cuarto momento donde se expone la interpretación del proceso y el análisis conclusivo de la investigación.

De este trabajo se resalta para la investigación presente, la visualización que Luna da a algunas de las artistas y pedagogas teatreras que crean espacios que contribuyen al desarrollo social, ya que aportan conocimiento a procesos de reconstrucción de las comunidades en torno a la violencia y que han fortalecido la constitución de nuevos grupos de mujeres que acogen el teatro como una forma de resistencia, de recuperación de la identidad y de la memoria en el territorio nacional. Por otro lado, se escogen elementos metodológicos como son los relatos consensuados como material base para el proceso creativo, además que este trabajo alberga desde el género un análisis importante frente algunos aspectos que afectan la identidad de las mujeres desde la violencia.

Marco contextual

En el marco contextual se integran diferentes ejes que se complementan entre sí: *Panorama nacional y local*; el cual, expone procesos que son relevantes en el país y en la ciudad frente a la cuestión que promueve la investigación en curso. *La actriz*; punto que expone el contexto académico que cultiva el interés artístico frente a este tipo de investigaciones. *La mujer - actriz*; señala las curiosidades y encuentros que desde los procesos académicos y artísticos se desarrollan a través del ámbito personal en la *actriz como mujer*.

Panorama nacional y local.

La presente investigación se realiza en la ciudad de Cali, capital del Valle del Cauca, que presenta una lamentable estadística del resumen ejecutivo del estado de violencia contra la mujer en el año 2020 hasta lo que va de corrido en febrero del año 2021; en el departamento se han cometido entre 17 y 27 casos de homicidios, 12 casos de feminicidios, 1292 casos de violencia intrafamiliar y 39 casos de delitos sexuales. Según Observatorio de género (OGEN, 2021)

Ante este panorama a nivel local y nacional, algunas artistas, de las artes escénicas (directoras, dramaturgas, actrices, entre otras) han logrado desarrollar importantes espacios que ayudan a visibilizar y cuestionar creativamente los diferentes aspectos sociales que rodean la problemática de las mujeres, las cuales, develan las cuestiones de género para una cultura de equidad y la evolución social.

En este sentido, son relevantes los trabajos de la directora teatral Patricia Ariza, quien lidera en Bogotá, desde la Corporación Colombiana de Teatro, el festival *Mujeres por la paz*, uno de los más importantes al respecto en el país. Por otro lado, se encuentra el trabajo del grupo de Cali *La Máscara*, reconocido a nivel nacional por el trabajo artístico, teatral y cultural que por más de treinta años ha desarrollado con distintas comunidades, produciendo dramaturgias e investigaciones con enfoque de género.

A este tipo de cuestionamiento sociales se han sumado también *El Teatro del Presagio*, grupo artístico que, en alianza a la subsecretaría de equidad de género del plan nacional de desarrollo, logran propiciar los primeros encuentros nacionales de arte *Queer* en Cali, con base a la diversidad del género en las construcciones de identidad.

Ante estos trabajos, es importante decir que sus causas es una muestra de que tanto en la ciudad, como en el país se está gestando un interés en el desarrollo de una cultura de equidad, que despierta cada vez más la necesidad de comprender, desde diferentes áreas los importantes aportes y cuestiones que las mujeres realizan a la dramaturgia social.

La actriz.

Desde esta perspectiva, la estudiante Michelle Navarro Murillo, reconoce que en su desarrollo artístico es importante la apropiación de procesos y referentes que enriquecen su investigación actoral y escénica, por ende, en este caso asume una postura creativa desde su posición, para despertar su pensamiento frente a los diferentes aspectos sociales que rodean las problemáticas de las mujeres. De esta manera, cuando se hable del proyecto investigativo de la estudiante, se refiere también a su labor como *actriz*.

Esta conciencia se forja a través de la participación de la *actriz* en diferentes espacios y procesos académicos en la universidad del Instituto Departamental de Bellas Artes, con la electiva - semillero *Género, Arte y Creación* (2019-2020) liderada por la docente Luz Elena Luna Monart, donde se propicia un espacio de reflexión, conciencia y planeación de proyectos artísticos alrededor de esta problemática social, lo cual contribuye al estudio y apropiación del aspecto de género en la identidad de las y los artistas.

En este mismo contexto universitario también son importantes los procesos académicos que inciden en la *actriz* una formación creativa, que aportan a la decisión de aplicar una línea investigativa desde el género para trabajar este tipo de problemáticas. Estos procesos

académicos son: *Pernicia Niquitao*, obra que tiene en su tema central la historia de un hombre que violenta a tres mujeres en la ciudad de Medellín (2017) y *Yo los domingos no cocino*, creación escénica desde la memoria que apunta a un trabajo de exploración de dramaturgia actoral, desde escritos que se realizan a partir de historias que pertenecen a las madres de las actrices y los actores partícipes. (2018).

Además, se consideran importantes para la decisión de la investigación, el taller de creación desde los objetos y la memoria realizado en el festival Kaly Drama, nombrado *La Dramaturgia del Actor* (2019), y la asignatura *Principios de Dramaturgia* (2019) dictada en la Lic. De Artes Escénicas a cargo de la docente Jenny Cuervo, quien articula la enseñanza de los elementos de la escritura dramática a partir de historias propias; estas dos experiencias aportan una apropiación de la voz autoral para el trabajo teatral.

Dichas experiencias sustentan y conducen el proceso creativo hacia una dramaturgia de la actriz.

Marco conceptual

Dramaturgia de la Actriz

Este trabajo presenta un interés por realizar un ejercicio escénico desde la dramaturgia de la actriz, lo que exige cuestionarse ¿Qué es?, ante ello la primera guía que se encuentra es que esta dramaturgia hace parte de las muchas dramaturgias que crean las mujeres, en este caso hay una marcación de este concepto en femenino y ello responde a unos antecedentes que son de suma importancia para las artistas teatrales frente a lo que implica ser mujer en el contexto de la investigación.

En este caso, se encuentra puntualmente la descripción que hace Julia Varley sobre la forma en que ella conforma y visiona su dramaturgia actoral, asumiendo desde el género qué ser mujer tiene una trascendencia en esa visión, por ende, titula su definición como actriz y no como actor, que es el calificativo general que se tiende a dar a la dramaturgia actoral hecha por mujeres, por un rezago cultural en el lenguaje enmarcado en el androcentrismo, ello ha generado que se encuentre pocas sistematizaciones de actrices que asuman este calificativo en su trabajo dramático, aunque sus propuestas escénicas sí lo hagan como es el caso de Beatriz Piñero y Sharon Figueroa(2011) y Diana Varón (2014) y en el contexto académico en que se realiza esta investigación.

Por otro lado, si se reconocen grupos como La Máscara que hablan de los procesos dramáticos donde participan las actrices que señalan específicamente lo que demanda

asumir a las artistas su identidad como mujeres como punto clave de sus creaciones dramáticas, en su caso, cada uno de sus procesos teatrales está determinado de forma distinta porque cada uno asume distintas cuestiones y responden a contextos específicos en medio de los cuales se gestan, ello define las metodologías y las formas de asumir y crear el hecho escénico (Restrepo, 2019)

Ahora, si se habla específicamente de la dramaturgia actoral se encuentran diferentes discusiones frente a lo que demanda asumir esta dimensión de la dramaturgia teatral, en este caso es un clásico y una lectura obligatoria como lo señala Patricia Ariza, Santiago García y Pilar Restrepo el documento de La dramaturgia del actor, escrito por Enrique Buenaventura el cual señala una emancipación necesaria de actores y actrices frente a su trabajo escénico, el cual no debería responder a una repetición exacta de la dirección, sino que sus propuestas deben implicar investigación sobre los temas a trabajar escénicamente, un trabajo sobre la identidad cultural, social y política en el contexto en el cual se realiza teatro desde el cual actores y actrices parten a *crear* propuestas escénicas.

Ante ello, se separa la dramaturgia escrita, de la dramaturgia escénica, señalando las dos como independientes, así, la dramaturgia actoral no depende de un texto escrito para crear en escena, su trabajo apunta más bien a un texto escénico compuesto por acciones que otorguen lectura en algún contexto determinado, en ello se estudia, la composición y la forma en que desde la actuación se utilizan las técnicas y herramientas expresivas para construir convenciones y significados desde la improvisación que van generando un texto escénico, que unido la mirada desde otras perspectivas como la dirección conforman el hecho teatral

Ante lo que puede implicar la dramaturgia actoral, existen otras declaraciones que sirven para dialogar la complejidad que puede adquirir las fronteras de este concepto, como lo hace Jorge Dubatti, cuando explica la separación entre la literatura y la dramaturgia como un vasto y complejo acto verbal de la siguiente forma (,,,)El pasaje de literatura al teatro constituye un acontecimiento de acciones físicas o físico verbales: la letra en el cuerpo transfigura su identidad para devenir, teatralidad en acto. El teatro sólo es literatura cuando lo verbal literario acontece en el cuerpo en acción (Dubatti, 2008)

En este sentido, se puede decir que el camino para llegar al resultado de una dramaturgia actoral es diverso, que en ellos no es necesario una dramaturgia escrita, pero sí es vital la creación que puede tener distintos puntos de partida, como dice Restrepo los insumos e impulsos creativos para la acción escénica pueden ser muchos, una canción, una cuestión, un objeto, una imagen, una palabra, un poema, un recuerdo los cuales dependen de las herramientas que se decidan utilizar para la creación y composición de los dramas.

Ahora, en el caso puntual de la investigación sí se utiliza un ejercicio de escritura dramaturgica como un insumo previo hecho por la actriz para pasar a la acción escénica, en este camino se aborda el género como contexto a trabajar, desde el cual se indaga una problemática como punto de partida para la investigación, específicamente ¿qué es el patriarcado? una cuestión que interesa a la actriz comprender, la cual se trabaja a partir de recuerdos que se convierten en los impulsos creativos de la dramaturgia.

Género

Desde el contexto que enmarca el género, se puede decir que este atiende una realidad cultura y social bastante amplia, por ejemplo, Gabriela Castellanos al respecto dice que el género remite a las relaciones sociales y culturales entre mujeres y hombres, a las diferencias entre los roles de unas y de otros, y nos permite ver que estas diferencias no son producto de una esencia invariable. Y es que hablar de estudios de género implica casi siempre hacer una revisión así sea breve por la historia patriarcal que enmarca una historia de inequidad en la sociedad que argumenta el sexo como significantes primarios de las relaciones de poder entre hombres y mujeres.

En este sentido la historiadora de género Joan Scott explica que el uso de este concepto como categoría de análisis se centra en algunas teorías que constituyeron su lógica sobre las analogías a la oposición del hombre y mujer, otras reconocieron una cuestión de la mujer como sujeto histórico, y otras, por último, se plantearon la formación de la identidad sexual subjetiva, pero en ningún caso hizo aparición el género como forma de hablar de los sistemas de relaciones sociales o sexuales.

Frente a esta mirada, una de las personas que aporta a la comprensión de cómo funciona los sistemas de relaciones sociales o sexuales es Rita Segato quien señala el patriarcado como un sistema se constituye a través de diferentes aspectos, los cuales componen la estructura común que dinamiza lo que se conoce como “relaciones de género”, las cuales funcionan a través de un mandato de violación.

“...imperativo y condición necesaria para la reproducción del género como estructura de relaciones... jerárquico e instancia paradigmática de todos los otros órdenes de estatus... forzada y naturalizada de un tributo sexual...de la economía simbólica...cuya marca es el género” (Segato, 2003. pág. 13)

Desde esta tesis, Segato señala que esta estructura funciona a través de una cultura que contiene unas prácticas y símbolos que circulan el ámbito tanto íntimo como público de la sociedad. Entre las practicas que se recalca hay diferentes prácticas de violación, entre ellas *el uso y abuso del cuerpo del otro, sin que este participe con voluntad comparables* siendo esta práctica la que se impulsa como problemática de género para indagar en la dramaturgia desde la memoria.

Memoria

Ahora, se acaba de enunciar la memoria como soporte de la dramaturgia a indagar, aquí entonces se aclara que esta presupone una metodología para integrar la investigación al campo creativo. Ante ello, cabe decir que describir los procesos creativos que se pueden emprender desde su potencia puede ser complejo, por ello se hace una conformación de ideas que permiten llegar a la forma puntual en que este trabajo se aborda, ya que cada proceso de creación genera unas intuiciones, unas cuestiones y unos *pre- textos* como dice Carolina Vivas en su proceso “La que no fue”.

Ahora desde las investigaciones que se realizan e integran a este indagación dramaturgica se considera válido decir que esta, está impulsada hacia el territorio memorístico por una mirada cultural, que al mismo tiempo se convierte en un acercamiento política y social, como lo enuncia Arfuch (2014), una de las formas contemporáneas de acercarse a las historias que rodean la vida cotidiana, que hablan de la herencia y la identidad en la historia son “Las narrativas autobiográficas en una transversalidad de géneros(literarios, testimoniales, mediáticos y audiovisuales) las cuales, tiene un lugar preponderante en la escena contemporánea, no sólo en cuanto a la configuración modélica de identidades y subjetividades sino también a lo que hace en la construcción de tramas y sentidos de la memoria pública.

De esta manera, existen numerosos análisis que arrojan visiones sobre los distintos modos de evocar al pasado en el presente, desde los que se conocen términos como la “post - memoria” acuñados por la investigadora Marianne Hirsch sobre las formas en que se integra la memoria colectiva- con la memoria individual.

Ahora aquí se busca generar una integración entre la búsqueda de recuerdos propios de la actriz frente a las enunciaciones que hace Segato, como también se busca trabajar con testimonios los cuales se convierten en los insumos principales para partir a una escritura creativa, proceso que se introduce por naturalidad a la introspección “...escribimos de

introspección por muchos caminos, por un lado está construyendo un universo ficcional que yo misma me impulsó a crear, está trayendo de mis registros, de mis recuerdos, los insumos necesarios para nutrir el mundo ficcional.” (Cuervo, 2014) escritura ficción que busca explorar “la memoria como conflicto” como los procesos dramatúrgicos que presenta Aristides Vargas “la memoria como un campo de conflictividad como un borde agónico donde combaten el recuerdo y el olvido” (2014)

Así, se busca desde lo creativo crear un diálogo con los recuerdos que si se suma al contexto de la problemática de género en ellos ya se anuncia una “acción dramática” que la actriz utiliza para conformar una dramaturgia que se busca en la escritura y se acentúa en la confrontación escénica.

Fase II

Metodología de la actriz para su propia dramaturgia

Este Proyecto investigativo es generado por la actriz Michelle Navarro Murillo, el cual se encuentra dentro de la modalidad de *Investigación escénica*, puesto a que busca enriquecer el ejercicio creativo escénico de la actriz desde una reflexión sobre el Teatro de Mujeres en base a una observación sobre la falta de uso de los conceptos que representan a las mujeres en el discurso teatral, lo que trasciende a la indagación del Género como contexto dramaturgico, por consiguiente este trabajo también se inscriben en la línea de investigación *Arte y género*. Así, también se inscribe en la línea de investigación *Creación escénica*, ya que la actriz indaga un ejercicio de escritura dramaturgica desde la memoria como componente creativo principal, en el que utiliza recuerdos y testimonios sobre una problemática de género que se convierten en el pre - texto que sirve como primer insumo para generar un acercamiento escénico.

Así este trabajo presenta un análisis estructural y cualitativo; desde el cual se reflexiona y propone la condición de la mujer como aspecto relevante y enriquecedor para la dramaturgia teatral. De esta forma presenta un análisis de la información de manera descriptiva a través de una observación del contexto que rodea a la *actriz*, observaciones que desembocan principalmente en una reflexión sobre *La dramaturgia de la actriz*.

Para el desarrollo del primer objetivo que es *Reflexionar sobre el teatro de mujeres*, se acogen tres referentes principales por medio del cual se busca visibilizar las condiciones que atañen el surgimiento del teatro de mujeres en el contexto teatral de la investigación, así se busca también demostrar el estado actual en que se encuentra su trabajo teatral y al mismo tiempo se pueda visibilizar algunos de los pensamientos más importantes que marcan su escena de creación en la historia contemporánea, con el objetivo final de dar respuesta algunas de las observaciones que se plantean desde un principio en la investigación, entre ellas el señalamiento de una falta de uso de los conceptos que representan en la academia el trabajo de las mujeres, como es el caso de la dramaturgia de la actriz.

Frente al desarrollo del segundo objetivo que es *Realizar un ejercicio dramaturgico a partir de una problemática de género* se trabaja la lectura "*Estructuras elementales de la violencia*" de la cual se extraen algunas situaciones violentas que se van integrando a los procesos de entrenamiento de escritura dramaturgica desde la memoria, entrenamientos que se propician en la clase *Principios de Dramaturgia* guiada por la profesora Genny Cuervo en décimo semestre de la Licenciatura de artes escénicas, en la universidad de Bellas artes.

Objetivo que será desarrollado a través de proceso de introspección razón por la cual, este se desarrolla a través de un ensayo escrito en primera persona que da cuenta de los hallazgos e integraciones que la actriz atraviesa para elaborar el ejercicio de escritura en búsqueda de un drama ficcional, el cual, después se convierte en el insumo principal para generar un acercamiento escénico de la actriz a su propia dramaturgia.

Finalmente, para el desarrollo del tercer objetivo, la actriz realiza una lecturas que le permiten hacer una separación de los suceso claves del ejercicio de escritura y pasa a la búsqueda de una partitura escénica que indague el mundo sensorial de la memoria.

16

- Unidad de análisis / Teatro de mujeres
Categoría de análisis / Pensamiento de las mujeres en el teatro
- Unidad de análisis / Problemática de género
Categoría de análisis / recuerdos
- Unidad de análisis / Ejercicio de escritura
Categoría de análisis / Partitura escénica

Fases del proceso investigativo.

Fase 1: *Diseño del trabajo de investigación*: Esta fase explica el problema que despliega la investigación, la importancia de su desarrollo, los objetivos que buscan resolver la cuestión principal, además de las investigaciones referentes del trabajo en curso.

Fase 2: *Metodología de la actriz para su propia dramaturgia*: Esta fase expone la modalidad y las líneas de investigación en la que está inscrita el trabajo. Por ello, contiene las herramientas y técnicas para la recolección de datos, además, se exponen las unidades de análisis con sus respectivas categorías.

Fase 3: *Dramaturgia propia de la actriz*: Esta fase contiene la resolución de los tres objetivos planteados al principio de la investigación, así, presenta, una reflexión, el proceso creativo de escritura y la partitura escénica.

Fase 4: *Saberes de la actriz*: Esta fase contiene las conclusiones, hallazgos y resultados de la investigación, con la lista de referencias y respectivos anexos.

Fase III

Dramaturgia propia de la actriz

Esta fase presenta la resolución de los tres objetivos que componen el acercamiento de la actriz a su dramaturgia.

Reflexión sobre el teatro de mujeres

A continuación, se presenta un panorama que busca darle contenido al hecho de reclamar el uso cotidiano de unos términos en el discurso académico que hablen de la figura femenina en el oficio teatral, así se presentan algunas de las figuras históricas y representativas del teatro de mujeres que han forjado un pensamiento frente a la cuestión del drama que se enuncia en el contexto colombiano.

“Quienes quisieran codificar los significados de las palabras librarán una batalla perdida, porque las palabras como las ideas y las cosas que están destinadas a significar, tienen historia” Joan W. Scott (1986).

El siglo XX, es sin duda un siglo de cambios y revoluciones en el mundo, su mayor trascendencia fue el giro que asumió para observar y registrar la historia, lo que se conoce como revolución de la subjetividad (Hobsbawm), el «salir a la luz» de todo aquello que permanecía en el secreto de la intimidad. (Lamus, 2009), Cambio que pone lupa en la historia de la vida cotidiana, dando voz a la historia de los otros y las otras, surge la historia de la diferencia, surgen con fuerza los estudios de género, cultura y poscoloniales hechos que renueva los paradigmas de acción, visión y adquisición del conocimiento en diferentes áreas del saber entre ellas el arte. (enriquecer con cita de los movimientos feministas)

Así se introduce en la historia contemporánea, la Historia de las mujeres, donde el feminismo tuvo un papel clave, este movimiento político y social que surge en defensa e igualdad de los derechos de las mujeres en todo el mundo, reclamó el derecho a ellas a estudiarse como sujetas históricas y en ello tiene un papel clave los estudios de género, puesto a que las feministas comienzan a utilizar su obra académica como una herramienta que permite estudiar y comprender el funcionamiento de las ideologías que argumentan el sexo biológico como una condición de inequidad entre mujeres y hombres, instalando en la cultura de las sociedades una naturalización de la desigualdad. (Scott, 1986).

En este sentido, Colombia no es la excepción, este siglo vio dar a las mujeres colombianas sus primeras luchas, como es el caso de María Betsabé Espinal una de las líderes

de la primera huelga obrera en el país en 1920 donde exige junto a cuatrocientas obreras una igualdad en los salarios y condiciones en el trabajo, en este siglo se consigue el derecho al voto, se producen acciones políticas en torno al divorcio y discusiones que exponen la decisión libre de las mujeres sobre su cuerpo, derecho al aborto, para después pasar a exigir una integración libre de las mujeres en el campo académico.

Así, llegan los setenta, donde las mujeres ya son partícipes en el ámbito público, en este sentido, los movimientos feministas logran articular una transformación más potente a nivel, social, político y cultural entre ellos el arte teatral que ve nacer el 1972 en la ciudad de Cali un espacio - tiempo destinado específicamente a pensar para las propuestas escénicas los problemas de las mujeres desde una dramaturgia, que se apropia de algunas de las cuestiones de género y se centra en re conectar con la identidad femenina.

Espacio - tiempo que da nacimiento al Teatro la Máscara, un hito en la dramaturgia de género en el país, siendo un teatro conocido por tener la valentía de asumir para ese momento, un tema que confronta los cánones sociales, sus propuestas creativas a través de un lenguaje femenino, comienza a desarticular la idea del deber ser de las mujeres, frente a un rol impuesto en la familia hegemónica, en las relaciones de pareja, el amor, la madre, los hijos, la vida cotidiana de ellas, una vida destinada al cuidado de los demás, menos al cuidado propio de su ser, de sus deseos, de su bienestar. “La máscara logra encontrar en su dramaturgia una potencia creadora que condensa y proporciona otras miradas sobre la realidad. En su repertorio ha podido encontrar una verdadera confrontación, un esparcimiento con inteligencia al ensayar una deconstrucción del sentido común y de las ideas recibidas acerca de las mujeres”. (Restrepo,1998. pág.17)

Grupo que no solo refleja en una dramaturgia innovadora que logra descentralizar la historia del varón blanco como única opción, sino que además refleja una visión del teatro que asumen las mujeres, de lo qué es y no es, cuál es su carácter en sí, esa necesidad por afirmarse en un pacto de sororidad, en este caso entre artistas y creadoras para lograr entre todas aporte a un cambio verdadero. El teatro de mujeres, no se trata de una confrontación de carácter competitivo es un movimiento de carácter de apoyo, solidaridad y convivialidad, que propicia una reflexión, una investigación y una capacitación para enriquecer y fortalecer las decisiones escénicas de mujeres. En este sentido, este grupo es una muestra viva de los fenómenos de resistencia que comienzan a realizar las mujeres de teatro frente a lo que este arte podría significar o ser para ellas.

Así, los setentas, los ochentas y los noventas, fue el escenario que dio desarrollo a muchas de las principales artistas teatrales de la historia contemporánea del teatro colombiano que logran diversificar la escena teatral y sacudirla de su homogeneidad, puesto a

que sus contribuciones equilibran las historias que llegan al público y nos salvan del peligro de una única historia, como dice Chimamanda Adichie “la única historia crea estereotipos, no es que sean falsos sino que son incompletos” (2009)

Por ejemplo, a la par se desarrollan magníficos procesos teatrales como el de Patricia Ariza quien en el presente es la directora del festival colombiano *mujeres en escena por la paz* desde el cual se puede enunciar el estado actual de este teatro, una muestra de ello, es el festival que en su versión número treinta culmina una inscripción de 300 grupos conformados por mujeres desde diferentes lugares del mundo, entre ellos Latinoamérica, espacio donde confluyen actrices, directoras, dramaturgas pero también gestoras y promotoras de los grupos de teatro, los cuales dejan los escenarios repletos de obras de alta calidad, sentido que cumple con el objetivo principal del festival que es “*visibilizar el teatro que hacen las mujeres, pero no solo teatro, también su pensamiento*” (Ariza, 2021)

Desde donde cabe preguntar ¿cuál es el pensamiento de las mujeres? Lo cierto, es que esta cuestión no tiene una respuesta inmediata, ni simple ya que su pensamiento a nivel teatral no se puede centrar en un solo contexto, en una sola forma, no se puede encerrar en una ideología, no se puede definir porque es diverso y confluye a través de distintos imaginarios, temas, no solo el de género, una idea bastante arraigada al hablar de su teatro y por supuesto, necesaria para abordar su historia, ante ello, se podría decirse más bien qué el género en sí es un concepto implícito en la vida de todos los que coexisten esta realidad, no solo en Colombia y no solo en el presente, sino en distintos momentos de la historia humana y en casi todo el mundo.

Ahora una forma de visionar esta cuestión es a través de sus propias dramaturgias, en este sentido y por ejemplo el proceso de Patricia Ariza es difícil de ubicar en una sola línea de pensamiento ya que su trabajo que atraviesa cuarenta años de experiencia no solamente se centra en una identidad femenina, sino que también alberga una importante construcción crítica frente al conflicto armado, Geopolítico y económico del país.

Desde una mirada interdisciplinar del arte y desde diferentes roles del oficio teatral (dirección, escritura, pedagógica, actuación). En su variedad de construcciones artísticas Ariza aborda dramas sociales desde la memoria de rebeliones en el país, habla de terrorismo, del narcotráfico, visibiliza la desaparición de colombianos y colombianas, señala el desplazamiento de los campesinos por la guerra hacia las grandes ciudades en condiciones extremas de inequidad, aborda acciones que hablan de los “falsos positivos”, de los muertos de la UP y el “palacio de justicia” pensamiento que se puede observar a través de trabajos como *Siembra y canto en la plaza de Bolívar*. (2007), donde se genera una voz sobre los derechos de las personas desplazadas, por otro lado, se puede observar en trabajos realizados en el día

internacional de la mujer 2007, donde una estatua de Manuelita Sáenz es colocada al lado de la estatua de Simón Bolívar en la plaza céntrica de Bogotá, o en trabajos como *Mujeres en la plaza, memoria de ausencia ¿dónde están?* agosto del 2009 donde son partícipes 300 mujeres víctimas y sobrevivientes de la violencia en Colombia, este último trabajo es minuciosamente estudiado por la investigadora teatral Alzate desde donde se puede demostrar que el pensamiento de la mujeres en el teatro no solo abarca diferentes líneas, sino que además contiene diferentes imaginarios, y se atreve a explorar otras formas de extender la escena dramática en un sentido social.

En este sentido, Ariza es una de las personas que ha hecho una contribución enorme a la discusión entre la guerra y la paz en el país, inspirando y compartiendo a través de su trabajo conocimiento con otros y otras artistas de distintas áreas, con pensadores y pensadoras de otros campos, con personas de distintas partes del país en distintos contextos siendo en el presente una de las caras principales del teatro colombiano.

Ahora ante esta línea de pensamiento que se considera de gran relevancia para abordar en el teatro Colombiano por un conflicto que en pleno siglo XXI aún se resiste a encontrar soluciones que permitan al país salir de un estado violento, se encuentra una interminable lista de artistas teatreras que la trasciende, puesto a que, de una forma u otra el hecho de habitar un territorio que brota en la gran mayoría de sus rincones una violencia tan real, tan absurda y tan cruel que se desborda, pero que también se debilita cada vez que se produce una transformación significativa en el estado social que busca un cambio.

Una de las mujeres que también se dedica a esta línea de pensamiento, es Victoria Eugenia Valencia una abogada que encuentra en el teatro una forma de exorcizar la violencia y de abrir un canal para que los muertos hablen, en un país donde la mayoría se les ha arrebatado la identidad. En este sentido, Valencia funda y dirige el grupo La Mosca Negra desde el cual promueve la dramaturgia como una herramienta potente para acercar a las personas a una conciencia, valoración y por tanto aceptación de las propias raíces.

En su dramaturgia, la ciudad se convierte en el escenario principal, su trabajo componen espacios imaginarios que se convierten en homenaje a los cuerpos sin vida, como ella misma lo dice “muchas de mi obras tratan de cuerpo de mujeres y otras incluyen cuerpos de hombres o transgéneros, animales, como todas las violencias que a mí me perturban que a mí me duelen profundamente” en este sentido, su teatro le es imposible tener como finalidad la diversión o la distracción, sino más bien conduce a una enfrentamiento con la violencia que busca sanar a los que se han ido, un teatro que se convierte en sí, en un gesto de resistencia al traer historias que enfrentan al público colombiano desde la empatía con aquello

que es difícil ver, difícil afrontar, difícil recrear, pero que se debe recrear, denunciar, resignificar.

En el presente, el pensamiento y el trabajo creativo de Valencia al igual que la mayoría de las mujeres aquí nombradas, cuenta con reconocimientos no solo dentro del país, sino a nivel mundial en el contexto artístico y en las organizaciones de derechos humanos, reconocidas por sus aportes a las problemáticas de mujeres y la problemática social que encierra Latinoamérica.

La importancia de lenguaje

Ante el panorama acabado de presentar, se considera sorprendente que a pesar de que el teatro de mujeres es una de las líneas fundamentales que atraviesan el teatro colombiano, su trabajo aún no se vea reflejado en lenguaje académico y cotidiano de quienes practican este arte, lo enseñan y al mismo tiempo lo estudian, puesto a que no solo existe una historia social, sino que hoy las mujeres en el teatro albergan una variedad de conocimiento que se convierte en el sustento del teatro actual.

Y en parte este fenómeno, que comienza apaciguar en la academia a partir de espacios que siguen presentando su historia como una categoría de estudios alternativa y no fundamental, en parte porque la realidad social generalmente en sus raíces aún está arraigada por la desigualdad -diferencia que se instauró desde una ideología sexista y androcéntrica que encerró el pensamiento en un solo sujeto de la sociedad, ya sea de manera consciente o inconsciente, muchas veces integrando las dos, ya que a causa de algunos intereses ignoró la pérdida y el atraso que se produce rechazar la mitad del conocimiento que trae consigo la otra mitad de la humanidad, las mujeres.

Es una manifestación que es importante comenzar a desarrollar en el habla y la escritura, ya que es principalmente las palabras y el discurso unos de los mecanismos de poder por medio del cual se expresa el estado de una sociedad. Como la ha estudiado Michelle Foucault, como lo integra Segato (2013) para explicar estos como herramientas claves en las relaciones de poder desde el sistema del patriarcado y como lo estudia (Guichard, 2015) en sus debates sobre la integración de los significativos femeninos en el lenguaje dando una fuerte explicación a la frase “lo que no se nombra no existe”.

En este sentido frente a los cambios conscientes que se están produciendo en las sociedades como han sido las distintas manifestaciones de mujeres desde diferentes campos sociales, con la llegada de la globalización a partir del internet y los diferentes estudios, como los de género que logran señalar el problema desde una diversidad de aspectos. Se considera que los debates de los lenguajes incluyentes sí aportan a la destitución de un conocimiento sesgado en la comunicación, un ejemplo de ello está ya implícito en el presente trabajo, que

inicia con la observación de una falta de uso de los conceptos que reflejan el oficio de la actriz en el discurso teatral, lo cual llegó a la apropiación de algunos de los referentes femeninos que integran este campo de conocimiento y ayuda al mismo tiempo, a la comprensión de algunos problemáticas sociales que se desprenden de este mismo contexto.

En este sentido, se encuentran pertinentes recalcar la frase con la cual se abre la reflexión, Quienes quisieran codificar los significados de las palabras librarán una batalla perdida, porque las palabras como las ideas y las cosas que están destinadas a significar, tienen historia, y ¡vaya! que las mujeres se han sabido dar uno en la historia del teatro Colombiano, tanto que en el presente, el fenómeno más importante del teatro colombiano es la irrupción de las mujeres en las distintas disciplinas que conviven en su realización” Patricia Ariza

Creación de la escritura dramática Fritanga

A continuación, se presenta el proceso que desarrolla la actriz en búsqueda de una dramaturgia desde la memoria en el género, la cual se enuncia como un ensayo en primera persona ya que su proceso acontece una introspección que determina los aspectos y componentes que permiten crear Fritanga.

Cadena de sucesos

Es 2019 y tengo que investigar algo para graduarme, no tengo claro qué, ni mucho menos cómo, lo que sí tengo claro es que quiero un proceso creativo actoral, entro a clase de metodología, me pregunto ¿qué voy a investigar?, escuché a alguien que preguntó en la clase sobre el género, la respuesta básica que se queda en mi cabeza es que tiene que ver con algo con las mujeres y sexo, la pregunta fue casual, pero se queda rondando en la cabeza, yo me pregunté ¿Qué es el género? ya había escuchado esta palabra varias veces, se supone que tiene que ver conmigo porque soy mujer, agarré libros, busco artículos y hablé con la gente en general, en los pasillos de la universidad, en los grupos de amigos y amigas, la gente responde una y otra vez “es el machismo” o en su defecto la frase “es por naturaleza “lo hablo en los pasillos de la universidad alguien me dice léete a Judith Butler y lo hago, pero se tornó engorroso, la mayoría de sus términos no los entiendo, pero sin darse una cuenta algo siempre queda, tengo clase de pedagogía teatral, trabajé con un grupo de estudiantes la escucha activa y se me activa la escucha, sigo preguntando a la gente ¿qué es el género? porque los libros no los entiendo, veo videos y la palabra mujer se repite hasta perder la cuenta, así que comienzo a convertir las ideas generales en cuestiones, ya tengo en mis manos algo y como dice Carolina Vivas Abordar un proceso creativo, sea en el escenario, sea en el papel, supone de la existencia de un pretexto, de un punto de partida.

Una semana después alguien me regala un libro, tiene una tapa verde lleva por título “Estructuras elementales de la violencia” su autora es una tal Rita, lo leo y algo entiendo la palabra patriarcado se acentúa, en primera instancia la entiendo como la otra palabra del machismo, para la lectura y entró a la primera clase de principios de dramaturgia en al U, la clase plantea como primera cuestión ¿cuál es tu primer recuerdo? se arranca a escribir de forma automática, el primer recuerdo que tengo es violento, es de un niño que tiene los dedos cortados, salgo de clase, re leo el texto de Rita, me voy a casa.

La clase de principios de dramaturgia ya deja instalada una estimulación de la memoria, es casual mi intención inicialmente la dramaturgia, ni la memoria, pero ya hay unas cuestiones ¿qué es el patriarcado? ¿Cuál es tu primer recuerdo? y un trabajo anunciado sobre la memoria el cual no se dio a esperar los recuerdos de la infancia comienzan a venir a mi cabeza, imágenes, personas, sensaciones, el hecho de preguntar cuál es tu primer recuerdo remite a esa primera parte la vida de una. entonces ya hay una ubicación en esa zona “riesgosa del yo”

No se para dónde voy, pero sigo leyendo a Rita quien se convierte en un significativo en mi cabeza de patriarcado, como una estructura que organiza y distribuye el poder a partir de las relaciones de género que tiene como primer significante el sexo, en realidad, comprender esto para mi desde un proceso creativo para este momento no tiene sentido, simplemente son ideas que van de la lectura, así que sigo leyendo, la cuestión ¿Cuáles son tus primeros recuerdos? sigue en mi cabeza sin yo ser consciente de ello, de pronto me topo con las siguientes idea que dialoga este texto

“Podría decirse que la estructura, a partir de la primera escena en que participamos (la escena familiar - o sustituta - primigenia, no importa la cultura de que se trate (...) se reviste de género, emerge en caracterizaciones secundarias con los rasgos de hombre y mujer o con los gestos de la masculinidad y la feminidad en personajes dramáticos que representan sus papeles característicos” (Segato, 2013. pág. 57)

y al lado de estas mismas palabras Segato explica que Kaja Silverman (1992) le llama a esto “Escena dominante” lo que se traspasó a mis pensamientos y junto a la estimulación de memoria que trae la cuestión ¿Cuáles son tus primeros recuerdos? mi memoria se enloquece y comienza arrojar recuerdos de mi niñez en que veo a mis padres peleando, mi papá con sus dichos “las mujeres deben ser sumisas”, frases ensayadas por mi abuelo, alas que se agrega “la mujer que trabaja se le sube la cucaracha a la cabeza”, historias de mis abuelas se devuelven a mi cabeza, comienzo a pensar sobre la educación que se le dio a mi hermano y a mi enfatizada en el hecho de que él es hombre y yo soy mujer, de un momento a otro tengo una cantidad de recuerdos, los cuales no sé qué hacer con ellos, pero ellos sí saben que hicieron conmigo porque comienzan a permitir comprender el texto que tengo en mis manos desde el cual comienzo a comprender un poco lo que se refiere Segato, cuando dice que las relaciones de género esta homogeneizadas por una estructura patriarcal que distribuye los significante y valores en la sociedad.

Para este entonces, ya llevo tres clases de principios de dramaturgia , en las que realizo texto pequeños desde la escritura automática donde comienzo a integrar algunos recuerdos o ideas que van llegando con el proceso, algunas se logran otras no, el caso es que ya hay un entrenamiento sobre el cómo se podría llegar a plasmar una dramaturgia desde este contexto, aun no muy clara, simplemente son exploraciones donde comienzo a integrar recuerdos donde el sentir ser mujer pesa o donde la idea de hombre vs mujer está marcada como una escena de horror, lo típico que tiende a escenificarse cuando se habla de género.

El que busca encuentra

El trabajo con la memoria puede llegar hacer engorroso, contiene tanto material en sí que puedes quedar perplejo, en este caso hay un trabajo que se comienza a enmarcar sobre la infancia, “el termómetro” que uno pone al principio de un proceso creativo en este caso ya está marcado, por lo menos ya hay remisiones clara al género, la infancia y la familia, por otro lado los recuerdos siguen llegando y yo sigo indagando, hago nuevas re- lecturas del libro, hasta que me encuentro con el siguiente enunciado.

“la violación cruenta es el tipo de delito con menor representación cuantitativa entre las formas de violencia sexual, como es sabido la violación doméstica y los abusos cometidos en la intimidad del hogar entre personas emparentadas son las formas más comunes y frecuentes de estos delitos” (Segato. 2013, pág. 22)

Enunciado, que explota como una crispeta en mi cabeza, a las horas de leer esto, rescato un recuerdo que había llegado a mi hace unos años atrás, una imagen de un señor que dentro de un cuarto me está tocando mis partes íntimas cuando estaba niña, después llega una imagen del apartamento exacto donde pasó, ubicado en el barrio de mi infancia y recuerdo a la muchacha que me cuidaba en ese momento llevándome al apartamento, recuerdo donde pasó y cómo paso, pero no recuerdo muy bien la cara de las dos personas que lo hicieron.

Una vez ronda este recuerdo en mi mente, lo comparto casualmente en una reunión familiar y comparto algunos conocimientos que me ha traído la lectura, cuando termino, mi papá responde “oiga las mujeres sí que hacen drama porque algún día las tocan” a él se une una tía quien dice “mija hay cosas que no son agradables contarlas, uno mejor se las guarda, a todos nos ha pasado” estas repuestas a decir verdad me deja inquieta, asombrada, perpleja y sus respuestas me permiten comprender esa idea sobre “lo natural”, una idea muy arraigada al hablar de género, el cual se entiende como una esencia invariable que no se puede cambiar, cuando en realidad, es todo lo contrario la violencia de género no es natural, más bien se naturaliza a través de un sistemas de herramientas como el discurso en este caso, el cual es cultura.

Así, las reacciones de mi familia me permitieron decir “lo tengo, este es el recuerdo a trabajar en mi proceso creativo”

Indago

Ahora, la pregunta es ¿qué hago con este recuerdo? y mientras encuentro una respuesta casualmente comienzo a compartir el mismo recuerdo en una reunión con otras amistades muy cercanas, después de eso, mis amigos y amigas comienzan a contar historias propias, de familiares, de conocidos parecidas a la mía, en una conversación donde las expresiones y los pensamientos acentúan cada vez más ese dote de naturalidad que adquieren los actos de violencia en nuestra sociedad, al mismo tiempo que me doy cuenta que mi recuerdo se convirtió de un forma u otra en una especie de detonador sobre historias violentas.

Y es desde estas reuniones espontáneas que decido recoger dos testimonios que permitan tener más insumos para el acto creativo desde la violencia cruenta como la que se enuncia desde la lectura. Entonces, decidí reunirme con un hombre y mujer ya que mi interés en ese momento es poder integrar lo que las lecturas sobre el género me aportaron, desde las cuales, lo primero que desarraigo en mi entendimiento común es que la violencia de género no solo afecta a las mujeres, sino que afecta también a los hombres.

Entonces llamé por separado a un amigo y una amiga que mencionaron algunos datos de sus historias sobre violación en la reunión, los citó en una fritanga cerca a mi casa y de esa reunión obtengo dos testimonios más, donde se comparten sensaciones, se gana resistencia y silencios por la dificultad que implica a veces hablar de algo que no es grato recordar, en sus historias de manera subjetivo encuentro respuestas algunos de sus pensamientos frente a su identidad de género, frente a sus miedos, frente a sus relaciones personales, frente a su familia y mi familia, frente a mi propia historia. (para ampliar ver anexo B)

Puentes del recuerdo

ahora, la cuestión de qué hacer con el recuerdo crece, porque a este, ya se suman dos testimonios, así que comienzo a buscar puentes entre las historias desde los enunciados de la lectura de Rita, entre los que encuentro que en los tres casos quienes realizan los actos, son personas cercanas familiares, amigos o personas conocidas con acceso al mismo espacio doméstico.

Recuerdo de la actriz: una imagen de un señor que dentro de un cuarto me está tocando mis partes íntimas cuando estaba niña, después llega una imagen del apartamento exacto donde pasó, ubicado en el barrio de mi infancia y recuerdo a la muchacha que me cuidaba en ese momento llevándome al apartamento, recuerdo donde pasó y cómo paso, pero no recuerdo muy bien la cara de las dos personas que lo hicieron.

Testimonio Sandra: “a mí me violaron cuando chiquita, entonces fue una cuestión tremenda, tremenda... un primo me hizo muchas cosas, pero son cosas, si me entiendes... y yo sé que pasaron...”

Testimonio Rodrigo: mi ex padrastro por decirlo así manoseaba a mi mamá, lo hacía consciente, él me veía y la tocaba. Le cogía el seno y todo el cuento y me miraba... y ella veía y no hacía nada...

Una vez definidos estos, también se relaciona la infancia como otro aspecto relevante, en este caso, suscitado por las cuestiones y espacio - tiempo que se indagan en la memoria desde el principio a través de la clase principios de dramaturgia, lo que acontece, que cuando hago el ejercicio de compartir mi recuerdo este ya detona una mirada implícita en la niñez.

Y por último de mi recuerdo y los dos testimonios, rescato la forma fragmentada que se encuentran en los tres casos para recordar, esa dificultad que contiene el hecho de recordar cosas que son importantes para cada uno, pero que al mismo tiempo se desvanecen por el tiempo tan largo que alberga la rememoración o por el hecho de ser traumático el recuerdo.

Lo olvido, es como un mecanismo de protección... ..muchas cosas las he bloqueado, es decir, yo sé que hubo un hecho, pero es muy difícil para mí recordar todo, por ejemplo rostro, acciones, y todas esas cosas

por otro lado, también quedan esas sensaciones de la naturalización de acto, que se repiten una y otra vez en las diferentes historias y reacciones que la actriz observa a medida que va compartiendo su recuerdo con distintas personas, idea que se vuelve a encontrar los testimonios “eso es normal, ¡uf! a mí me ha pasado muchas veces...”

Escritura automática

Una vez tengo mis puentes definidos entre mi recuerdo y los testimonios, Personas cercanas, Espacio doméstico, Infancia, Fragmentación del recuerdo, Naturalización me dispongo para realizar un ejercicio de escritura automática, con la consigna exacta de no parar, dejó claro que el recuerdo principal a desarrollar es mi recuerdo propio, me dirijo a juego de asociación libre, hago un pequeño repaso de los escenarios que me acompañan en este proceso, intento escuchar la voz de los personajes que quieran aparecer, que quieran ser, los dejo ser, confío en que todo el proceso anterior va dar frutos, me lleno de los recuerdos suscitados y comienzo a vaciar en el papel lo primero que se venga a la cabeza, no paro. Después de eso obtengo un paisaje, un bosquejo, el papel tiene una historia, la dramaturgia en un primer nivel está dada.

Comienzo a leer y me sorprendo, comienzo a ver una mezcla de los elementos y algunos de los ejercicios que se realizan en la clase Principios de Dramaturgia comienzan a entrecruzarse, por ejemplo, la muchacha de mi recuerdo que me llevó donde un hombre para que me tocara se convierte en personaje a través de Carmenza, una mujer importante de mi infancia a la que le guardo un cariño y a quien rememoró constantemente en mis escrituras automáticas, ello le imprime dificultad al ejercicio, porque permite trabajar con la sensación de los afectos ante una acción violenta, y dimensiona además, esa idea de cercanía que re aparece en los testimonios.

Así mismo, los personajes principales del ejercicio se convierten en una mujer y hombre, quienes remiten a las personas que comparten sus testimonios conmigo, en ellos se remarca esa sensación de la acción constante de retorno hacia a la infancia, bajo un proceso fragmentados sobre todo por parte del personaje “Jenny” quien comienza a recordar sin

quererlo desde un espacio, en este caso “una fritanga”, la cual le detona una imagen que no se puede sacar de sus cabeza, en este sentido, el espacio donde se recogen los testimonios reaparece, lo que permite darle un contenido simbólico a la obra, ya que, las fritangas son espacios representativos de la Cali, aspecto que se rescata también desde la clase, donde encuentro que al realizar el entrenamiento de escritura a partir de la memoria en compañía de un grupo, también permea lo que reconozco como memoria colectiva, puesto a que comienza a encontrarse en los diferentes ejercicios de los otros la ciudad como un mismo lugar al que retornamos todos.

(fin de relato en primera persona)

‘Acercamiento escénico

La propuesta a presentar es la continuación del ejercicio de escritura *Fritanga*, que en este punto, cambia su dinámica de creatividad y se dirige al desarrollo escénico de la situación dramática, que encierra el texto a partir de relatos de violencia.

De esta forma, este punto expone la fijación de una *partitura escénica* que se construye a partir de la improvisación del texto, como trabajo que complementa *La dramaturgia de la actriz*. Es el resultado final de la *propuesta actoral de la actriz* a través de su identidad como mujer.

A continuación, se expone la resolución de la *propuesta actoral de la actriz*, la cual se resuelve con la *división de sucesos* del escrito *Fritanga*, división que identifica los momentos claves de la situación dramática. Una vez divididos los sucesos, la dinámica de la *partitura escénica* se realiza a partir de lecturas automáticas improvisadas, desde las cuales, se comienza a desarrollar y organizar las *acciones, intenciones de interpretación y elementos escénicos*, buscando dibujar el mundo interno de los personajes.

División de sucesos.

En la situación dramática de *Fritanga* se encuentran cuatro sucesos, los cuales se basan en los estados de la memoria del personaje *Jenny* frente al recuerdo sobre violencia sexual, desde esta perspectiva se organizan *acciones, intenciones y elementos escénicos* que permiten generar una lógica a *La dramaturgia propia de la actriz*.

El primer suceso se titula ***Recuerdo accidental*** en donde *Jenny* visita un lugar especial para ella en su infancia, que le detona un recuerdo sobre abuso sexual, el cual comparte con *Guille*. Este suceso instala datos de la relación de los personajes con este lugar.

El segundo suceso se titula ***Buena memoria***, en este, *Jenny* expone que la violencia sexual es una experiencia común para ella y también se revela detalles de la relación cercana que existe entre *Jenny* y *Guille*.

El tercer suceso titulado ***Sonia***, revela que el abuso es cometido por cercanos, donde *Jenny* obstinada por recordar la identidad del abusador, señala a *Sonia* como la mujer que la lleva al sitio donde un hombre la ha tocado en sus partes íntimas.

El cuarto suceso se titula ***Fractura***, en el que *Guille* y *Jenny* deciden no ahondar en el asunto, pero accidentalmente *Jenny* logra completar el recuerdo y se revela la identidad del abusador de su infancia.

Partitura escénica.

Se encuentra la partitura escénica como una herramienta que vuelve fundamental la dinámica de creación de la *actriz*, el sentido más allá de un proceso de fijación de acciones, es el trabajo de investigación en sí, ya que, el desarrollo de las situaciones parten del el ejercicio escrito, pero logran dibujarse y complementarse como recursos dramáticos en el trabajo actoral, por medio de la expresión escénica.

En este sentido, se observa un despliegue del material investigativo de la memoria de la *actriz* para enriquecer algunas situaciones, como es el caso puntual que se presenta en el suceso ***Buena memoria***, donde el texto del personaje *Jenny* alude desde la escritura un ejemplo de acoso callejero; pero en la improvisación escénica, ese suceso se transforma en una sombra e imagen representativa del abusador de su infancia.

Así en las improvisaciones también se encuentra lo sonoro como recurso para representar sensaciones y personajes de los recuerdos de *Jenny*. Recurso que además se utiliza para dar vida al personaje de *Mencha* y los personajes *Abusadores*, a través de las voces en Off, lo que genera textos nuevos que no estaban contemplados en el escrito inicial, pero que se desarrollan en las improvisaciones.

Ante este proceso que apenas se pronuncia como un ejercicio actoral, se encuentra un avance significativo de *La dramaturgia de la actriz*, que puede apuntar a una puesta en escena desde el género. Es decir, una posibilidad más de reflexión teatral sobre el tipo de relaciones y acciones que se han construido socialmente, y además que han incidido en la identidad de las mujeres. (Para ampliar ver anexo D)

Fase IV

Saberes de la actriz

Conclusiones

De acuerdo con los tres objetivos planteados para el desarrollo de la investigación y la cuestión principal a resolver ¿Cómo proponer un ejercicio actoral a partir de *La dramaturgia de la actriz*? Se encuentran las siguientes conclusiones

Frente al primer objetivo que consiste en realizar una reflexión sobre el concepto de *La dramaturgia de la actriz* en el contexto de la investigación, se encuentra:

La separación hecha en el contexto de la investigación, entre los conceptos *La dramaturgia de la actriz* y *La dramaturgia del actor*, no responde a un capricho o a una decisión estética, sino más bien, es una respuesta de las actrices a la necesidad que presentan desde su identidad como mujeres, la cual consiste en la búsqueda de nuevas representaciones de sí mismas en los escenarios teatrales, para develar nuevas interpretaciones del significado de ser mujer en la historia y por consiguiente, en la construcción social.

Esta reflexión sobre la diferenciación de estos dos conceptos es realizada desde el contexto de las actrices en el campo teatral, y señala que la creatividad siempre está íntimamente ligada al tipo de conocimiento y conciencia que la *actriz* tenga sobre su propia historia. Así, la *actriz* ante este trabajo logra identificar que su identidad como *mujer* está conectada a la interpretación que existe sobre el cuerpo sexuado en la sociedad en la que está inmersa.

Interpretación que se define como problemática, ya que, el cuerpo sexuado en el contexto de la investigación responde a la sobrevaloración y la desvalorización de un cuerpo sobre otro. Es decir, que de manera consciente o inconsciente hay una tendencia a desvalorizar el cuerpo femenino ante el cuerpo masculino.

En este sentido, se encuentra que la historia pública del género en el contexto específico de la *actriz*, responde a una cosmovisión patriarcal, la cual, tiene una influencia sobre las decisiones que se construyen para formar el aspecto de género en la identidad propia e individual, al igual que ha tenido influencia en la identidad artística de las actrices y de los actores.

En efecto, se encuentra como conclusión que, en cualquier contexto, la identidad es recíproca, por ende, hablar de la historia afectiva, íntima, individual de cualquier persona es también hablar de la historia pública, social, comunitaria y colectiva.

Ahora, frente al segundo objetivo que consiste en generar un ejercicio de escritura dramatúrgica alrededor de relatos sobre violencia sexual, del cual surge el texto *Fritanga* permite concluir:

Que la memoria es un elemento fundamental para el proceso de creación de la *actriz*, ya que la exploración de este elemento en la escritura conscientemente permite retornar a la identidad cultural que la *actriz* tiene desde su contexto. Además, el ejercicio de revisar su historial de

experiencias que guarda en la memoria a través del género permite resignificar a partir de una posición crítica los actos que construyen la historia personal de la *actriz*, tanto las relaciones cercanas, como al tipo de educación que ha experimentado.

Por otro lado, las conversaciones realizadas para la creación del ejercicio de escritura *Fritanga*, condujeron al proceso investigativo a la confesión de tres relatos de violencia sexual contundentes, los cuales, dieron forma al proceso creativo. Por tanto, es importante decir que los *aspectos relevantes y comunes de violencia*, encontrados en los relatos de vida, señalan que este tipo de violencia se comete con regularidad en un *espacio doméstico*, por *personas cercanas*, en la *infancia*, y producen *reacciones* que llevan al olvido, la rabia y la impotencia.

Y aunque se sabe, que tres relatos no son suficientes para generar un balance general del contexto caleño, no se toma en poco que dentro del contexto personal de la *actriz* existan tres personas con este tipo de experiencias, es decir, no es una simple casualidad sin fundamento.

Por esta razón y frente a las cifras que se obtienen en el observatorio de género OGEN en el valle del cauca, se puede entrever, que la violencia sexual es un aspecto cultural en la comunidad caleña que se socializa y se aprende a través de la familia, para en marcar desde niveles muy tempranos de conciencia, el poder de unos cuerpos sobre otros.

De esta manera, se afirma que este tipo de violencia sí afecta la construcción de la identidad, ya que es precisamente el ámbito familiar la base de la identidad propia.

Después de este proceso, se abre paso al tercer objetivo, el cual era proponer una partitura escénica desde el ejercicio de escritura para visibilizar el ejercicio actoral:

Por ende, la creación de *Fritanga* como texto propio y dramático permite al cuerpo expresar saberes e interpretaciones que en la escritura no se logran, complementando de manera orgánica el proceso actoral desde la aplicación del concepto de *La dramaturgia de la actriz*.

En este sentido, se refleja un hacer actoral escénico enriquecido por la memoria y por las experiencias relacionadas a la violencia sexual. Aunque es claro afirmar, que no es agradable recordar experiencias en las cuales se ha sido violentada, para la *actriz*, este tipo de recuerdos detona un material dramático más allá de la escritura, el cual, se fija en *acciones, intenciones y recursos escenográficos*.

Las *acciones e intenciones* y los *recursos escenográficos*, forman la estructura que integra el texto escrito con las motivaciones y pensamientos de los personajes organizados a través de la improvisación y la representación teatral, lo que en general, es el logro de la *partitura escénica* del texto *Fritanga*.

La *partitura escénica* se despliega por los *sucesos principales* de la situación dramática: *Recuerdo accidenta, Buena memoria, Sonia y Fractura*, que se procesan a partir de las lecturas e improvisaciones y develan una lógica ficcional del mundo interior construido desde la experiencia. Como resultado, la *actriz* encuentra, que su búsqueda creativa esta relacionada con su lógica interna, es decir, con sus propias sensaciones, imágenes, recuerdos y pensamientos de su ser humana y mujer.

Por consiguiente, el proceso investigativo (nombre del trabajo *La dramaturgia de la actriz*) aporta a la estudiante actriz y futura licenciada en artes escénicas, la trascendencia de la identidad en el hacer artístico, educativo, laboral y personal; ya que, es la conciencia de la identidad aquello que la define ante los demás.

En otras palabras, la *actriz* enriquece sus concepciones culturales desde el aspecto de género y comprende la importancia que este aspecto tiene en el lenguaje y en su postura social, ya que como artista, no se puede reconocer solo como una *actriz* sino que también debe incluirse sus roles específicos como mujer y pedagoga.

Asimismo, es importante decir que definitivamente la práctica dramática nace de los aspectos culturales que acompañan a quién se abarca en el juego de la creación, y en ese sentido, La dramaturgia del actor como calificativo genérico no toma en cuenta todos los mundos que se pueden contemplar desde la diversidad que concierne el contexto cultural de las actrices. Por ende, partiendo de los conocimientos adquiridos en la presente investigación y en pro de una apropiación del lenguaje, se resalta y propone el término *dramaturgia actoral*, como base no generalizadora al referirse y entenderse como el resultado que una actriz o actor, desarrolla a través de su oficio.

Hallazgos

La indagación actoral desde *La dramaturgia de la actriz* deja a la investigación dos grandes hallazgos que se pueden señalar de la siguiente manera:

1. El uso de la memoria en la metodología permite reconocer la importancia de los símbolos culturales de la ciudad, símbolos colectivos que se conectan al imaginario común que rodea los contextos sociales. Es así que esta investigación también puede ser un proceso pedagógico para la educación actoral y también, no actoral como propuesta metodológica para el reconocimiento de lo social a través de la memoria individual.
2. Desde la perspectiva de género que interroga todo el proceso creativo e investigativo sobre *La dramaturgia de la actriz*, se puede también interrogar el concepto *La dramaturgia de la actriz*, ya que el género tiene incidencia tanto en la identidad la mujer como en la identidad del hombre, razón por la cual se considera valioso cuestionar ¿Tiene el género efecto sobre el proceso creativo de los hombres actores?

Lista de referentes

Alzate, Liliana. (2010) El Teatro femenino: una dramaturgia fronteriza. Recuperado de: https://www.academia.edu/11426480/teatro_femenino_una_dramaturgia_fronteriza

Arfuch Leonor (2014) (Auto)biografía, memoria e historia [Formato PDF]
<https://mail.google.com/mail/u/0/#search/ARFUCH?projector=1>

Arias, L. (2013) Saquen una pluma de dramaturgia rodante. Recuperado de: <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/FMfcgzGlkXrTtfjsmhLSzrcZzWzxKMR?projec>

Cuervo, G. (2014). Teatralidades de la memoria. Cali.

Cuervo, Genny entrevista Victoria Valencia (Cali: abril de 2019) Dramaturgia, Identidad y género II encuentro Internacional de Dramaturgia Kali Drama. <https://www.museartes.net/entrevistas>

Cuervo, G. (2020) Formar sororidades. Taller de teatro autobiográfico. Cali. Recuperado de: <https://cursosgennycuervo.wixsite.com/formarsororidades>

Castellanos, G. (2007) Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna. *Revista Genero*,(1) 223-251. Recuperado de: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/30966>

Chimamanda, A. (2009) El peligro de la Historia Única. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>

Dubatti, J. (2009) Agenda Cultural. Alma mater [Archivo PDF]
file:///C:/Users/frang/Downloads/2215-Texto%20del%20art_culo-7073-1-10-20090906.pdf

Figueroa, S, y Piñeiro, B. (2011) La Dramaturgia del actor en la creación de la puesta en escena de la obra La Edad de la Ciruela. (Tesis de pregrado) Instituto departamental de Bellas Artes. Cali, Colombia.

Guichard, B. Claudia (2015) Manual de comunicación no sexista. Hacia un lenguaje incluyente [Archivo PDF] http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/101265.pdf

OGEN Observatorio de género. (2021) *Estadísticas de resúmenes ejecutivos de estado de violencias contra la mujer*. Recuperado de: <https://ogen.valledelcauca.gov.co/>

Restrepo, M. P. (1998) La Máscara, La Mariposa y La Metáfora. Cali, Colombia: Eleázar Plaza.

Varley, J. (2007) Piedras de Agua. Lima, Perú: San Marcos E.I.R.L.
Vera, Luna entrevista a Patricia Ariza, Quira medios (6 agosto, 2021) Mujeres en escena por la paz <https://www.youtube.com/watch?v=IdlO9TZW-nQ>

Vivas, C. (2016) Dramaturgia y presente. Memorias de escritura sobre el proceso de La que no fue. Bogotá. Edición Umbral teatro. Recuperado de: [https://teatroycirco.mincultura.gov.co/Documents/DRAMATURGIA%20Y%20PRESENTE%20\(Libro\).pdf](https://teatroycirco.mincultura.gov.co/Documents/DRAMATURGIA%20Y%20PRESENTE%20(Libro).pdf)

Lamus, Canavate, Doris. (2009) Mirada a los movimientos de mujeres en Colombia [Archivo PDF] <https://observatorioddhhypaz.unicienciabga.edu.co/images/workingpapers/Miradas-a-los-movimientos-de-mujeres-en-Colombia.pdf>

Luna Monart, L. (2012-10-31.). Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres. Recuperado de: <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/3888>

Joan W. Scott. (1986) El género: una categoría útil para el análisis histórico [Archivo PDF] https://www.fundacionhenrydunant.org/images/stories/biblioteca/Genero-Mujer-Desarrollo/El_Genero_Una_Categoria_Util_para_el_Analisis_Historico.pdf

Segato, Rita Laura. (2003) Las estructura elementales de la violencia, Universidad Nacional de Quilmes, 2003

Varón, D. (2014) La auto referencialidad en la creación de la obra El Dulce Resplandor De Las Muchachas Tristes. (Tesis de pregrado) Instituto departamental de Bellas Artes. Cali, Colombia.

Anexos

A. Entrevista Pilar Restrepo.

Michelle: ¿Qué diferencias hay entre *La dramaturgia de la actriz* y *La dramaturgia del actor*?

Pilar: No, finalmente nosotros somos un grupo de mujeres, pero, tampoco es que hagamos énfasis en que es de la actriz o del actor. La Máscara tiene un método de creación, que es el método de creación colectiva y el trabajo que hemos hecho en los últimos años, con directores invitados o con Susana que ha hecho la dirección de las últimas obras. En la Máscara no es que abordemos que ésta es *la Dramaturgia del actor, ni de la actriz*, finalmente, lo que se hace es trabajo de improvisación que son trabajos colectivos, y esta dramaturgia como tal, es en caso concreto.

Por ejemplo: la dramaturgia *El grito de Antígona vs La nueva vida*, la obra fue un trabajo colectivo, finalmente la escritura la hicimos dos, una compañera, yo y el director Gabriel pero colectivamente, ¿Qué quiere decir?, se hicieron unas improvisaciones con cada actor o cada actriz, de ahí sacamos los núcleos que servían, así habían texto que se fueron tal cual, los hizo la actriz, ¿nosotros qué hicimos? organizar la dramaturgia que iban en las propuestas de las improvisaciones, organizar y darle como orden al texto escrito.

Ahí qué pasa, la escena del río la hizo Lina, tal cual, y el texto quedó tal cual, ella lo pasó, ella hizo otra improvisación y también hizo otra escena sobre una clase como de necrología, o sea, ella enseña en la escena “El ser humano cuando se muere se descompone, de esta manera, si es ahorcamiento, hay asfixia... de tejidos” ¡Bueno! va contando, esa pieza, esa escena quedó tal cual y es la propuesta de la actriz, entonces hay una propuesta de la Dramaturgia de la actriz, pero más allá, hay una dramaturgia de la actriz porque hay un punto de vista de ella como mujer.

Michelle: ¿Para usted qué es la dramaturgia de la actriz?

Pilar: Para mí es la posibilidad de hacer una dramaturgia propia, ósea no es solo hacer énfasis en que somos mujeres, hablando así, de las mujeres de teatro, hay muchas mujeres que ahora están escribiendo, pero lo que hay es que pillar, me parece a mí, es que no es tanto muchas mujeres escribiendo sino ¿Cómo escriben las mujeres la dramaturgia?

Sí, yo hablo de mis experiencia, yo puedo decir, que en el teatro cuando empezamos a trabajar sobre nosotros, sobre nuestros temas, sobre nuestras necesidades, sobre nuestra posibilidades, cuando empezamos a investigar en las condiciones en las que vivimos, nos dimos cuenta que éramos mujeres, comenzamos a encontrar ¡pues claro! Hay una diferencia, ¡somos

mujeres! y nos dimos cuenta que era significativo, que había un ¿por qué? y que había un punto de vista.

Y nosotras no estábamos haciendo énfasis en que el trabajo de las mujeres es distintos, simplemente comenzamos hablar desde nuestra mirada, a partir de temas propios del aborto, de la prostitución, del matrimonio y comenzamos a encontrar que esto no se habla en el teatro y menos en un grupo mixto, ¿Que paso? el grupo se fracturó, los hombres se fueron y nos dejaron solas porque estos temas no eran artísticos, ni teatrales para ellos y eso es lo que nos fortaleció a nosotras en cambio, entonces, nos dimos cuenta que había un problema grave, solo para darte un ejemplo.

Nosotros ensayábamos en el TEC y ensayábamos los domingos, unas obras que no tenían nada que ver con las obras del grupo y un día nos sacaron todos los chécheres afuera, nos dicen “Aquí no hay donde guardar esto” ¡Claro! los temas que comenzamos a tomar les incomodaban, escuchamos ideas como la de “esas viejas de la Máscara montando esas obras chimbas Feministas y mariconas, nos decían lesbianas” finalmente los mismo compañeros del gremio. Nosotros sentimos que tenemos este grupo de La máscara, tenemos esta sala, pero ha sido una lucha, ya que finalmente el apoyo es muy poco, ahora se está hablando del tema porque es políticamente correcto hablar de igualdades, pero finalmente hay mucho rechazo.

Y el problema ante este punto de vista en realidad es grave, porque hay un desencuentro con la identidad, ¡Sí! qué es lo difícil de asumir. ¡Sabe! pues para echarnos carreta de eso del género, es el punto de vista del feminismo, porque el feminismo compromete un lenguaje de las mujeres y a las mujeres mismas le da mucho miedo asumirlo, porque hay un prejuicio contra nuestro punto de vista.

Porque hace falta una conexión con el lenguaje femenino, con la genealogía femenina, falta buscar, cual es nuestra relación con la madre y a partir de ahí, vamos a encontrar que hay un mito, hay unas tradiciones y unas relaciones exclusivamente de las mujeres. Entonces no sé, creo que el problema es grave, porque si no reconocemos a la madre, difícilmente podremos reconocer a la hermana, a la tía, a la abuela y difícilmente como hacer dramaturgia si ni siquiera nosotras mismas reconocemos nuestros problemas.

Michelle: ¿Qué temas específicos trabaja la dramaturgia de la actriz?

Pilar: No, aborda todos los temas, solo que hay que voltearlos. Por ejemplo, hace poco se hizo un laboratorio y es criticar esto del romanticismo, “¡Ay! que la media naranja, que vamos a encontrar la media naranja”, entonces comenzamos a observar cómo eran las canciones ¿cómo se expresa el amor en las canciones? y uno se va dando cuenta que finalmente no hay tal amor, en las mismas canciones hay toda una ideología de la posesión, de la propiedad, sobre las mujeres. Por ejemplo: los celos, hacer sentir celos en nuestra cultura goza de un prestigio en las relaciones de pareja, es un juego entre dos, ¡cierto! y se motivan para supuestamente crear esto de la posesión, pero también es un juego que está como al límite de la violencia por ejemplo: “Es que él es muy celoso, yo no puedo salir a la calle o el me encierra”

y esta idea se acepta a tal grado de pensar “ Si no me cela es porque no me quiere” y ahí hay un problema, porque de los celos a la violencia no hay nada, entonces, hablamos de una sociedad que está cargada de todo una ideología.

Michelle: La idea de que si te quiere debe querer poseerte.

Pilar: Sí. Hay un ejercicio muy bonito que hizo una muchacha, que hacía referencia al novio, en ejercicio él le decía “¿A quién estás mirando? y le pegaba un pellizco” y ella contaba precisamente eso, que cuando iba en un carro con él novio, si ella volteaba a mirar algún lado y había un hombre, él le decía “estás mirando a ese” y la pellizcaba, entonces este cuadro comenzó hablar de la violencia sutil, donde el hombre no le pega pero tiene otros gestos que representan la idea de la propiedad, finalmente cuando ella hizo el ejercicio uno puede ver reflejada esa represión tan sutil. Y lo que pasa en el laboratorio, es que se ponen unas temáticas y son las mismas personas las que investigan en su historia personal. ¿Ves?

Entonces es encontrar el clic, buscar como narrar eso que es inofensivo. En este sentido, hay mucho por hacer, por ejemplo, Shakespeare es el que ha dejado muchos de los mitos patriarcales de la cultura occidental, uno de ellos es Romeo y Julieta que es un amor dado bajo la propiedad, el problema es ¿Quién se atreve a criticarlo, a cuestionarlo? Pues si vamos hablar de amor ¿Qué amor vamos a mostrar?, es decir, quien se atreve a cambiar la matriz patriarcal que en él está tan marcada.

Entonces en esta dramaturgia de la que hablamos es develar, develar el secreto del patriarcado primero, ¿Cómo ese amor no es nada sano, al contrario, es dañino? Para mostrar, el sistema de dominio, el sistema de la posesión, el sistema de la inequidad que está tan arraigado sobre las mujeres ¡sí!, primero hay que limpiar a través de la dramaturgia los problemas y nosotros como sociedad a un no hemos superado el patriarcal, entre muchos otros. Entonces ¿Cuál es el drama que como mujeres encontramos? si vamos hablar de una dramaturgia de la actriz.

B. Conversaciones.

Conversaciones entre Sandra y Rodrigo. Sandra es amiga personal de la actriz, es estudiante de fisioterapia en la escuela del deporte, es de sexualidad diversa, de 27 años de edad, proviene de barrio Valle Grande.

Desarrollo de la conversación:

Michelle: En estos días se me vino un recuerdo, un man tocándome en un apartamento, yo recuerdo que la muchacha que me cuidaba me llevó a un apartamento, recuerdo cuando el man le dio dinero, y él me metió al a un cuarto, se sentó en la cama, me bajo los calzones y me toco el clítoris mientras me preguntaba que si me gustaba.

Sandra: ¡A marica! ¡Es que uno a veces bloquea ciertas cosas, no! Uno mentalmente lo desbloquea como por protección, me ha pasado mucho, porque, pues también he tenido ciertas experiencias. Y como si fuera un mecanismo de protección las he borrado.

Sandra: Como si fuera Psicología, yo he tenido ciertas situaciones que me han hecho daño entonces, sentir es... Cosas que han sucedido, que se han bloqueado. Entonces yo sé que hubo un hecho pero es muy difícil para mí recordar ciertas cosas, por ejemplo rostro, acciones, y todas esas cosas, a mí me violaron cuando chiquita, entonces fue una cuestión tremenda, tremenda

Michelle: ¿Qué te hicieron?

Sandra: No pues un primo, que me hizo muchas cosas, pero son cosas, si me entendes y yo sé que pasaron. Pero hubo mucho tiempo en que yo no fui consciente de ello.

Michelle: Ósea lo olvidaste

Sandra: Como un mecanismo de protección, hasta que cierto momento, ciertas cosas los activaron, fue cuando mi hermana se casó con el man.

Michelle: ¿Con tu primo?

Sandra: Aja. Sí. ...mi hermana se casó con el man... entonces, cuando el man comenzó a ser violento con ella ¡uf! Ahí fue cuando otra vez recordé, de inmediato eso como que te conecta: ¡hay marica verdad!, pero ya es otro cuento...

Michelle: ¿Pero violento en qué sentido?

Sandra: Pues más violencia verbal y pues que estaba con otras viejas. Con todas las que usted quiera. Entonces me hizo acordar de muchas cosas

Michelle: ¿Y tú nunca, le contaste a tu hermana, nada?

Sandra: No. A uno le da cosita esas cosas, yo no sé pues uno es niño, uno no entiende, uno no comprende esas cosas.

Michelle: Fue niña que te toco

Sandra: (asienta con la cabeza) Sí. Él es hijo de mi tía, hermana de mi mamá

Michelle: ¿era mayor?

Sandra: Sí. Él era más mayor, mi hermana está cumpliendo treinta y algo, creo que treinta y seis años. Si hago la cuenta él en ese tiempo estaba como de diecisiete años.

Michelle: Y en realidad, cuando uno se acuerda ya adulta, pues uno ahí ¿qué hace?

Sandra: Complejo, que situación compleja.

Sandra: Exacto, eso me pasaba a mí también como que...¿Uno ahí que hace?

A mí me pasa, que no sé si reconocerme y darme la razón a mí misma del vago recuerdo que tengo, o ¿qué? entonces uno queda como ¡Marica! no sé, deje así. Es que es complejo. Yo no sé, con esas cuestiones emocionales y psicológicas, yo no entiendo nada.

Michelle: ¿tú siente que esa experiencia generó cosas diferentes en ti?

Sandra: Mira yo no sé, a mí siempre me han gustado las niñas, antes de que pasara eso. Pero sí puedo asegurar que eso me causo como una especie de desconcentración sexual, y es que a veces, cuando estoy con alguien primero soy muy asquenta, entonces no tolero esa emoción de follemos ya y hagámoslo ya. Yo tengo que pasar por un protocolo.

Entonces, cuando tengo relaciones con alguien me voy muchísimo, entonces si conecto y estoy emocionada y de un momento a otro se me vienen las sensaciones de esa experiencia y me voy, se me va el lívido, se me quitan las ganas.

Michelle: Se te viene esa cosa a la...

Sandra: Pues es más como la sensación, es como un recuerdo sensacional, una sensación de no, no, no era agradable, no me gustaba y me dolía, entonces como me dolía y me dolía más, entonces como que !Ya; dejemos así. Entonces si estaba con algún chico si él terminaba, yo era como ¡Ya, quítate! ¡Era eso! más o menos eso, entonces eso es complejo, la parte psicológica es complejísima.

Michelle: La sensación del dolor.

Sandra: Si el me violó, me penetro, fue una violación. Yo me acuerdo que eso me dolió, yo tenía como siete o seis más o menos, es estaba como en tercero de primaria.

Entonces, con los hombres pues casi no lo he disfrutado y llega el momento en que se comienza a sentir una aberración, ósea puedo sentir el libido, las ganas, y el querer hacerlo, pero me ha dado finalmente asco, entonces no sentido nada.

Y eso es lo que siempre va a pasar, siempre uno teme a que algo externo te venga a causar ese daño, pero finalmente termina siendo algo muy cercano y eso es lo que se ha evaluado muchísimo, ahora con el contexto de la violación, que se ha comprobado que siempre los que producen este proceso son los familiares más cercanos, entre esos está el papá, el padrastro, primos, tíos, los hermanos. Siempre se ha visto que en el contexto de violación se ha dado por un familiar cercano, completamente cercano, del que usted desconfiaría completamente, usted que va creer que el papá lo va a violar a uno, no tiene lógica.

Michelle: Que horrible

Sandra: Yo antes no salí rayada, pues más rayada de lo que esto, mi raye es manejable.

Por otro lado, Rodrigo es amigo personal de la actriz, es administrador de empresas y entrenador físico. Tiene 27 años de edad, proviene del barrio Alfonso López.

Desarrollo de la conversación:

Michelle: Quería hablar contigo, porque en estos días se vino un recuerdo de la nada, de una mana tocándome niña en mis partes íntimas, me pareció extraño haber olvidado eso por tanto tiempo. Pero después recordé que tú me habías insinuado en una conversación con Natalia que te había sucedido algo parecido.

Rodrigo: A mí me han pasado varias cosas, una fue en la época de Dj cuando yo estaba iniciando, eso fue cuando tenía como 17, en esa discoteca que se llamaba Mística, ahí trabaja un amigo Dj Triz, pues yo ya llevaba como un mes parchado, ahora él es pastor y había un man que no lo he vuelto a ver que se llama Eduar que manejaba unas agencias de modelaje para hombres y mujeres que se llamaba el Faraón

Yo nunca le vi que él fuera gay, nunca le vi nada, pues no se le notaba la maricada por encima. Él ya me había hablado de modelar y yo en ese tiempo intentaba como incursionar en el modelaje, entonces el me cito, porque necesitaba varios perfiles y como el mantenía mandando modelos pa todo lado, pues pensé que era serio.

Michelle: vos lo tenías referenciado como una persona seria.

Rodrigo: Sí. Y yo no sé la intenciones del man, pero nos citamos, en la discoteca, temprano, y comenzamos hablar y pues estaba en la discoteca el gerente, entonces pues nos metimos a un cuarto hablar, él me dice quítate la ropa yo te veo el cuerpo, y comenzó a maní

tantear, me bajo los bóxer, y yo me quede pasmado, fueron diez segundo larguísimos, así que me salí de ahí.

A los ocho días yo tenía que volver a la discoteca y un parcero me pregunta ¿Ve y vos qué estabas haciendo con ese man? y yo pues le conté que estaba preguntando unas cosas de modelaje y él me dice ¡tene un poco de cuidado! Y el man después hablándome, llamándome y todo el cuento, hasta que le dije no me hables más.

Michelle: no te hizo nada más

Rodrigo: No me hizo nada más. Yo le dije no me hables más dejemos esto hasta aquí.

La otra vez también me paso algo parecido, yo tendría unos 19 años y yo trabajaba en la discoteca Caoba, cúbica que quedaba al frente de la Santiago de Cali

Michelle: sí creo que una vez fui una discoteca que se movía mucho allá

Rodrigo: En esa época se hizo una rumba que se hacía en semana Santa que se llamaba Abril Meison en el Lago Calima, entonces era cuatro días de seguido, punchis, punchis, punchis. Entonces pues yo conocía a algunas personas, y yo relajado, me metí a la piscina cuando mi Jefe se metió con la pareja de él a la piscina, normal.

Michelle: ¿quién se metió a la piscina?

Rodrigo: El dueño de Caoba, entonces comenzamos hablar, cuando yo siento que me van cogiendo mi cosito y todo el cuento. Yo reaccione, y casi le parto la mano, el man se salió de la piscina y quedo lastimado y yo con ganas de... lesionarlo. Y lo sapié, cuando lo sapié, se enojó y me dijo abrace de acá.

Michelle: Vos la otra vez me contaste algo respecto a tu mamá y a tu papá, que te había afectado mucho, cuando estuvimos donde nata, hablando y tú nos contaste algo respecto de tu niñez.

Rodrigo: Sí, que yo veía a mi mamá teniendo sexo con mi padrastro, mi ex padrastro la manoseaba en frente mío

Michelle: ¿Tu padrastro la manoseaba en frente tuyo? ¿Lo hacía consciente?

Rodrigo: El me veía al lado y comenzaba a tocarla y mi mamá veía y no hacía nada. Lo hacía con intención de molestarnos a los dos.

Michelle: ¿Y llegaron hacer cosas fuertes, en ese sentido?

Rodrigo: Pues él le sacaba el seno y todo el cuento y me miraba y a mí me daba una puteria.

Michelle: ¿Vos cuántos años tenías en ese tiempo?

Rodrigo: Eso fue antes graduarme, estaba en noven, eso fue entre los once y catorce años, porque mostros convivimos catorce años con esa persona y fue raíz de eso que se tuvo traumas que se me presentaron qué fue lo que les conté cuando nos quedamos solos con Natalia, como la impotencia sexual, unas veces funcionaba y otras veces no.

Michelle: ¿Y vos crees que se debía a eso?

Rodrigo: Pues yo estuve hablando con mi una psicóloga, que me puso hacer una tareas, hablar con mi mamá, si había algún trauma, golpe o algo, revise historias clínicas y también hice regresiones de memoria, y en verdad yo relaciones todo con esa época de convivencia de mi mamá con él. Y es que el man también, me metió mucho complejo con el físico, se burlaba de mí por ser gordito, me ponía sobrenombres y se burlaba, me decía usted muy gordo, todos

los días. Hasta que un día, yo me estaba cepillando, no me acuerdo que me dijo la verdad y se me salió, yo azote todo y me iba dar duro con él, pero mi mamá se metió

Y te digo algo todos los seres humanos tenemos un instinto asesino, pero llega algo que no lo despierta, yo tenía la adrenalina hasta acá arriba, todo me dio ganas de voltearme, si no fuera por mi mamá, pero lo alcance a empujar y todo el cuento, me arrebaté porque ya había llegado a mi límite y ya llevaba tres años y medio aguantándomelo, y ese tiempo pues él se hacía cargo de nosotros, mi mamá estaba en una situación económica difícil. Entonces eso, me dejó secuelas, después la cosa mejor, solo fue porque hubo otra figura paterna.

C. Ejercicio de escritura Fritanga.

Texto escrito desde la experiencia y memoria de la actriz, con la técnica del Biodrama.

Personajes:

Doña Mencha

Sonia

Jenny

Guille

(La fritanga de doña Mencha en la esquina está a reventar. Guillo llega y pide un maduro con queso, busca a Jenny que está alejada de la fritanga sentada en un andén, ensimismada, mientras sostiene en una mano un tarro de piña y una papa aborrajada, Guillo se acerca y le arrebató el tarro de piña)

Guille: Métale la muela, Métale la muela. (Muerde y saborea el maduro) Doña Mencha sin duda es la Reina de la fritanga.

Jenny: Guillermo del monte usted no falla, ya iba a entrar a darle la sorpresa a Sonia yo sola. ¿Dónde andaba?

Guille: Visitando un arrocito en bajo. Y más bien ¿dónde andaba usted?, (Guillo le echa piña al maduro, lo muerde, Guillo mira el tarro de piña y le habla) Parece esto es... tantos años sin vernos. (Guillo mira a Jenny quien sigue ensimismada) ¡Jenny! ¡Coma! Ahí toda ensimismada mirando a la nada... ¿Qué tanto piensa? Y échele salsa de piña para que recupere todo el tiempo que no comió. (Jenny le rechaza, Guille queda extrañado) ¿Jenny Rodríguez Torres usted no va a comer salsa, la desconozco?

Jenny: Ahora. Solo que cuando llegué doña Mencha estaba calando piña, estaba tan concentrada que cuando la saludé se voltio brusco y regó la olla, el olor a piña estaba por todo lado y fue como ¡Boom! (*Jenny se vuelve a quedar ensimismada*)

Guille: *(Da un aplauso):* ¿Boom qué?

Jenny: Se me vinieron muchas cosas a la cabeza.

Guille: El maduro es grande y la papa también, cuente, cuente, como en los viejos tiempos.

Jenny: Lo que pasa es que Sonia, siempre que mi papá me daba muendas, me abrazaba, me sacaba de la casa y me traía pa acá, y le decía a doña Mencha: “Mamá dele una papa aborrajada a mi niña, que yo se la pago y dele toda la salsa de piña que ella quiera” (Jenny ensimismada le dice Guillo) ¿Vos te acordás bien de todas las cosas cuando estabas niño?

Guille: ¡Pues claro! Pues exactas no, pero uno tiene sus recuerdos, por ejemplo me acuerdo que cuando era pelao veía este tarro grandote, ahora lo veo chiquito.

(Pausa larga, Jenny sigue ensimismada, Guillo la interrumpe)

Guille: Pero ¡Ya parece! deje de recordar tanta “pela” que le dieron de niña... Acuérdense de cosas buenas, como cuando nos volábamos del colegio y nos tirábamos todo el día jugando maquinitas, ¡Éramos felices y no lo sabíamos!

Jenny: Es que cuando me senté en este andén, recordé imágenes de un man tocándole niña.

Guille: ¿Cómo así tocándote?

Jenny: Pues la vagina pues.

(Guillo se queda en silencio, Jenny observa que Guille se siente incómodo, le da gracia y le dice)

Jenny: ¡Vagina, Vagina, vagina! Lo único que lo calló. Sin drama, no pasa nada solo me tocó, sin traumas, “una” está acostumbrada, además no sería el único que lo intentó, cuando estudiábamos en San Felipe y me venía caminando para la casa, empezaban los manes con su "miradera", y más de uno me tiró a manosear pero vos ya sabes.

(Los dos hacen una secuencia de mortal kombat, se ríen. Pausa. Guille vuelve a devorar su maduro, Jenny lo queda mirando y le dice morbosamente)

Jenny: ¡Lengua por ese maduro!, ese fue el primer piropo que me echaron. ¡Ves! Tengo grabado al hijo de puto que iba en una bicicleta y me dijo eso. Entonces, ¿Por qué no me acordaba de este man que me manoseo, sino hasta ahora?

Guille: ¡Déjame la comidita quieta sí! No la metas en tus vaginas, digo, en tus vainas, y ya parece, déjelo así, déjelo ir, más bien entremos a ver a “La Sonia”, yo traje lo que acordamos, esa mujer se va poner contenta.

Jenny: (Le muestra la papa aborrajada) Espérate me la termino pues. (Jenny le hecha ají a la papa y le pega un mordisco) ¡Es que a mí no me falla la memoria! Recuerdo que el “Man” me abrió las piernas, se metió los dedos a la boca, los humedeció con su saliva... Me tocó el clítoris, me preguntó si me gustaba “¿Te gusta?”, recuerdo que afirmé con mi cabeza y tengo la sensación de que él sonreía, pelando sus dientes blancos mientras me miraba.

Guille: Jenny no se ponga a recordar esas cosas, déjalas ir, a todos nos ha pasado. Mi mamá tenía un novio que la manoseaba en frente mío, el man vivía con ella, y cuando iba a visitarla él me veía, le sacaba el seno en frente mío y me miraba, mi mamá se intentaba tapar y

él se lo sacaba a la fuerza. Pero eso fue como a los 11 años, pero como decís vos, no traumas, ni drama.

(Guille muerde el maduro y lo mira detenidamente)

Guille: ¡Uihs! Pero vení en verdad te gusto.

Jenny: ¡Sí! Pues la sensación es como que sí, o sea estaba niña tendría cinco o seis años, pues uno es niña, uno no sabe qué está pasando, uno siente.

Guille: Es hora de entrar, no estaba azarando porque me demoraba, cambiando de tema, el barrio está diferente, ahora pase por la tienda de don Alfonso y disque hace dos años se murió.

(Jenny mira a Guille)

Jenny: no sé porque tengo la sensación de que él se sonreía, una risita con un sonido particular que no logro conectar.

Guille: ¿parce va seguir? Pero usted es como masoquista con los recuerdos.

Jenny: Es que cuando me senté en este andén, se me vino una imagen tras otra. (Jenny intenta poner las imágenes en orden en voz alta) Recuerdo que Sonia me trenzo el pelo, me llevó a un lugar donde estaba un man, él le hizo una mueca a Sonia, ella me entro a un cuarto que estaba repleto de garabatos, Sonia salió, el man entro y quede yo sola con él. Y tengo esa sensación de su sonrisa.

Guille: ¿Sonia?

Jenny: Sí Sonia.

Guille: Estás diciendo que la Sonia... (Jenny lo interrumpe)

Jenny: sí o eso me acuerdo.

Guille: No será que te estás imaginando cosas, además estabas muy niña, de pronto estás confundida (Guille le quita la salsa de piña a Jenny) tanta salsa le hizo daño. ¿Cómo vas a decir eso de Sonia?

Jenny: Si tenes razón, debo estar imaginando cosas.

Guille: Además si fuera verdad, no creo que Sonia lo hubiera hecho con esa intención, a lo mejor la engañaron.

(Jenny mira fijamente a Guille)

Jenny: Sonia sabía que no me iban a hacer nada bueno. Recuerdo que cuando salí del cuarto él le dio algo a ella en la mano, como si le pagara, después tengo una imagen de mí, aquí en este andén con Sonia que me abrazó y le dijo a doña Mencha: "Mamá dele una papa aborrajada a mi niña, con toda la salsa de piña que ella quiera, que yo se la pago"

(Guille mira fijamente a Jenny)

Guille: Jenny a lo mejor estás confundida, cuando Sonia me cuidaba mientras mi papá se iba a trabajar, a mí nunca me pasó nada.

Jenny: Entonces pa que se pone a preguntar bobadas, "¿Qué tanto piensa?". Además, no se preocupe que no voy a decirle nada a Sonia, yo sé que a lo mejor la "cuentearon".

(Silencio, Jenny se termina la papa aborrajada)

Guille: Además si uno se pone a imaginar, no fue nada, el man solo te tocó, qué tal, si te hubiera... (Guille hace gesto de penetración con las manos), con seis años, los garabatos de las paredes se te hubieran convertido en garabitos.

Jenny: ¡bueno ya, no fue así!

Guillo: Vio, no se ponga a darle vuelta a las cosas, todos tenemos secretos. Más bien, trajo lo que acordamos.

(Guille saca un regalo del maletín, Jenny abre su maletín y busca el regalo)

Guille: Voltie pa conseguir esta crema, mi mamá fue la que me dijo dónde comprarla, ¡ah! y por cierto que saludes, que un abrazo y que ¿cuándo va ir?, ¡pa hacerle unos frijolitos como a usted le gustan!

(Guille hace una mueca, Jenny lo mira, ve de nuevo al olla de piña calada hirviendo caer, el olor la astia, sus neuronas se conectan, los colores en el recuerdo se intensifica, los garabatos en las paredes se aclaran, su rostro se define, el hombre por fin tiene un nombre, Don José)

Jenny: Esa mueca que acabas de hacer es de tu papá.

Guillo: Sí del viejo.

D. Partitura escénica Fritanga.

La partitura se divide en sucesos, además la letra cursiva expuesta en la partitura hace referencia a las acciones e intenciones construidas por la actriz.

Suceso 1: Recuerdo Accidental.

Personajes:

Doña Mencha

Sonia

Jenny

Guille

Hombre

Abusador

Entra sonido de fritanga

Jenny está sentada inmóvil en un casco de moto, mira al frente, sostiene en un mano una para aborrajada y en la otra un tarro de salsa de piña.

Jenny extrañada frunce el ceño, bate la salsa, mira la papa, deja de batir, alza la mirada, queda inmóvil. Bate la salsa y vuelve a quedar inmóvil. Guille aparece detrás de Jenny, con un casco en la mano, la observa. Jenny bate la salsa, queda inmóvil. Guille se dirige a Jenny en silencio. Jenny bate la salsa. Guille arrebató el tarro a Jenny. Jenny se asusta y empuña la mano, ve a Guille.

Sale sonido de fritanga.

Texto Guille: Métale la muela, Métale la muela.

Guille se burla, muerde el maduro, con delicia lo saborea y en voz alta se dirige a Mencha quien no se ve en escena.

Texto Guille: Doña Mencha sin duda usted es la Reina de la fritanga.

Se escucha la voz de Mencha.

Texto Mencha: Gracias mijo, si quiere más me dice.

Texto Jenny: Guillermo del monte usted no falla, pensé que me iba a dejar sola con la sorpresa.

Jenny mira a Guille con sospecha y picardía de arriba abajo.

Texto Jenny: ¿dónde andaba?

Guille con picardía.

Texto Guille: Por ahí, Visitando un arrocito en bajo. Más bien ¿dónde andaba usted?, Mirando ahí, a la nada toda ensimismada.

Guille imita a Jenny, quedando inmóvil, con la boca entreabierta y con la mirada perdida. Jenny se sonríe y con un gesto niega que esté recordando algo. Guille mira a Jenny con sospecha y hace una leve sonrisa, pone salsa a su maduro, lo muerde, lo mira, guille le da un pico al tarro de piña y le habla.

Texto Guille: ¡Mamacita... tantos años sin vernos! ¿Me extraño?

Jenny sigue callada y recordando, Guille la llama.

Texto Guille: ¡Jenny! Coma pues... Si ve que sí está pensando en algo o ¿alguien? ¡Cuenta a ver!

Guille bate el tarro e intentan poner salsa en la papa de Jenny.

Texto Guille: Échele salsa de piña para que recupere todos los años perdidos sin esta delicia.

Jenny Quita la papa.

Texto Guille: ¿No va a comer salsa, la desconozco?

Jenny hace gesto de hastiada.

Texto Jenny: Ahora. Es que cuando llegué doña Mencha estaba calando piña, y el olor estaba por todo lado y fue como...

Jenny come papa, sigue recordando, Guille muerde el maduro.

Texto Guille: ¡Huy pero la tienen volando!

Jenny lo niega. Guille curioso.

Texto Guille: Cuente, que el maduro es grande y la papa también.

Guille mira al frente, sonrío, mira a Jenny

Texto Guille: como en los viejos tiempos. Además, Mencha me dijo que Sonia va llegando por ahí a las siete.

Entra sonido de fritanga.

Jenny mira al frente y duda en contarle lo que está recordando a Guille.

Texto Jenny: Lo que pasa es que Sonia, siempre que mi papá me daba muendas, me abrazaba, me sacaba de la casa y me traía para acá, y le decía a doña Mencha: "Mamá dele una papa aborrajada a mi niña, que yo se la pago y dele toda la salsa de piña que ella quiera"

Texto Guille: Le dio la melancolía

Texto Jenny: ¿Vos te acordás bien de todas las cosas cuando estabas niño?

Texto Guille: ¡Pues claro! Pues exactas no, pero uno tiene sus recuerdos, por ejemplo, me acuerdo que cuando era pelao veía este tarro grandote, ahora lo veo chiquitico.

Guille le pone salsa al maduro, Jenny sonrío.

Sale sonido de fritanga.

Texto Guille: Pero ¡Ya parece! deje de recordar tanta "pela" que le dieron de niña... Acuértese de cosas buenas, como cuando nos volábamos del colegio y nos tirábamos todo el día jugando maquinatas.

Guille hace movimientos con una mano y hace sonidos con la boca, simula jugar maquinatas.

Texto Guille: ¡Éramos felices y no lo sabíamos!

Jenny ríe, repite el texto de Guille.

Texto Jenny: ¡Éramos felices y no lo sabíamos!

Jenny entre risa y extrañeza fija su mirada en el suelo.

Texto Jenny: Es que cuando me senté en este lugar, recordé imágenes de un man tocándome niña.

Texto Guille: ¿Cómo así tocándote?

Texto Jenny: Pues la vagina.

Guille neutraliza el gesto, mira a Jenny, baja la mirada, se queda en silencio.

Suceso 2: Buena Memoria.

Jenny le incomoda el silencio de Guille, rápidamente le arrebató el tarro, le pone salsa a la papa.

Texto Jenny: En eso pensaba, no pasa nada solo me tocó, y "una" ya está acostumbrada. Cuando estudiábamos en el San Felipe, y me venía para la casa, el camino era largo y culebrero, los manes empezaban con su morboseadera, y más de uno me tiró a manosear. Pero vos ya sabes.

Jenny pone una sonrisa de malicia mira fijamente a Guille. Guille pone la comida a un lado, Jenny también, se van parando sin perder la mirada, miran al frente y hacen una secuencia de pelea sincronizada con puños y patadas. Al terminar Guille hace un gesto de asombro.

Texto Guille: ¡Uy! No pierdo el "SUIN" Pensé que me iba "descachar"

Guille se sienta

Texto Jenny: A mí la memoria no me falla, a mí la memoria no me falla, por eso estoy pensativa, porque no me puedo acordar de la cara del man que me tocó.

Guille no dice nada, coge el maduro y muerde. Jenny observa a Guille comer maduro, dice el texto de manera morbosa.

Texto Jenny: "Lengua por ese maduro"

Un hombre en bicicleta a traviesa el escenario.

Guille para de comer y mira Jenny sorprendida.

Texto Jenny: ¡Ves! Ese fue el primer piropo que me echaron a los 11 años, mi mamá me mandó a comprar a la tienda algo, yo iba con un vestido naranja corto por el andén, mirando al suelo, jugaba a no pisar las líneas del pavimento...

Jenny hace un chasquido, señala a un lado

Texto Jenny: cuando escuché la voz de un man, alcé la cabeza, y él me miraba fijamente.

Detrás de los personajes aparece un hombre mirando fijamente al frente.

Texto Jenny: Era un señor Con bigote, flaco, iba en una bicicleta azul pequeña, manejaba lentamente y en zic zac. El man me venía persiguiendo hace rato y yo no me había dado cuenta, yo me hice la loca, comencé a caminar despacio y esperé a que se fuera.

El hombre detrás de los personajes, mira a Jenny

Texto acosador: ¡Lengua por ese maduro!

El hombre sale del escenario

Texto Guille: ¡Ve! pero ¡Déjame la comidita quieta sí! No la metas en tus vaginas, digo, en tus vainas, y ya parece... déjelo ir, de qué sirve acordarse de la cara del man.

Jenny lo piensa, con un gesto acepta que Guille tiene Razón, Guille termina su maduro, celebra cerrando los ojos, hace un aplauso y abriendo los brazos. Guille señala a Jenny.

Texto Guille: ¿Trajo lo que acordamos?

Texto Jenny: Obvio.

Texto Guille: Sonia se va a poner contenta.

Guille mira la papa de Jenny.

Texto Guille: Jenny pero usted está lenta con esa papa.

Texto Jenny: No te voy a dar papa.

Texto Guille: por eso me voy a comer otro maduro.

Guille grita hacia afuera.

Texto Guille: ¿Doña Mencha ya salió la otra tanda de maduro?

Se escucha la voz de doña Mencha.

Texto Mencha: Sí mijo, ya salió.

Guille sale del escenario. Jenny come y mira al frente fijamente. Guille vuelve con un maduro en la mano y se sienta a comer.

Texto Jenny: ¡Es que a mí no me falla la memoria! ¿Por qué no me acordaba de eso sino hasta hoy? Y recuerdo que ese man me preguntaba que si me gustaba.

Se escucha la voz del abusador

Texto abusador: ¿Te gusta?

Jenny se termina la papa, arruga la servilleta.

Texto Jenny: Lo peor es que cuando me preguntó.

Se escucha de nuevo la voz del abusador

Texto abusador: ¿Te gusta?

Jenny con rabia.

Texto Jenny: Yo le digo que sí.

Se escucha al abusador hacer un sonido particular con su boca

Texto Guille: ¡Uhs! ¿Y en verdad te gustó?

Jenny alza los hombros.

Texto Jenny: Pues la sensación es como que sí, o sea era niña tendría cinco o seis años, uno no sabe qué está pasando, uno simplemente siente.

Jenny mira al frente con curiosidad y extrañeza.

Texto Jenny: Y no sé porque tengo en la cabeza que el man tenía una sonrisita extraña, el man se sonreía.

Texto Guille: Jenny no se ponga a recordar esas cosas, déjalas ir, a todos nos ha pasado.

Guille recuerda con rabia.

Texto Guille: Mi mamá tenía un novio que la manoseaba en frente mío, el man vivía con ella, y cuando iba a visitarla él me veía, le sacaba el seno y me miraba, mi mamá se intentaba tapar y él se lo sacaba a la fuerza. Yo que podía hacer ¡Nada! Tenía como 10 años y no le meto mente a la cosa.

Jenny asombrada lo mira. Guille con intención de cambiar el tema.

Texto Guille: ¡El barrio cómo esta de cambiado! ¿No? Ahora pase por la tienda de doña Consuelo me dijo que don Alfonso, se murió hace dos años.

Texto de Jenny: ¡Don Alfonso se murió!

Texto Guille: El viejo era buena gente.

Jenny con rabia.

Texto Jenny: ¿Buena gente? ¡Ese era otro morboso!

Jenny insiste en seguir recordando.

Texto Jenny: ¿No sé por qué? Pero tengo en la cabeza una risita con un sonido particular que el man hacía y no logro conectar.

Suceso 3: Sonia

Texto Guille: ¿Parce va a seguir? Usted es como masoquista con los recuerdos.

Jenny impaciente y obstinada se golpea las piernas con las manos por no poder recordar.

Texto Jenny: Es que cuando me senté en este andén.

Jenny hablándose a sí misma intenta poner las imágenes en orden pero esta vez en voz alta.

Texto Jenny: Recuerdo que ella me trenzó el pelo, me llevó al lugar donde estaba el man, ella me entró a un cuarto, las paredes tenían garabatos, luego Sonia salió, el man entro y quede yo sola con él. Y tengo esa sensación de su sonrisa.

Guille para de comer, mira a Jenny.

Texto Guille: ¿Sonia?

Jenny alza los hombros con tristeza.

Texto Jenny: Sí Sonia.

Guille asombrado e incrédulo.

Texto Guille: Estás diciendo que “La Sonia...”

Jenny alza los hombros le interrumpe rápidamente.

Texto Jenny: Sí o eso me acuerdo.

Guille molesto.

Texto Guille: No será que te estás imaginando cosas, además estabas muy niña, de pronto estás confundida, ¿Cómo vas a decir eso de Sonia?

Jenny siente culpa y duda.

Texto Jenny: Si ténes razón, puedo estar imaginando cosas.

Guille guarda el maduro, se sacude el pantalón, mira a Jenny con duda y trata de explicar la situación.

Texto Guille: Además si fuera verdad, no creo que Sonia lo hubiera hecho con esa intención. A lo mejor la engañaron.

Guille y Jenny miran al frente, quedan inmóviles, silencio.

Entra sonido de fritanga

Jenny insiste en su recuerdo.

Texto Jenny: No. Recuerdo que cuando salí del cuarto él le dio algo a ella en la mano, como si le pagara, después tengo una imagen de mí, aquí en este andén con Sonia que me abrazó y le dijo a doña Mencha.

Guille quien sigue inmóvil, con su mirada al frente, repite de memoria las palabras que Sonia le decía a Jenny en tono tierno y triste.

Texto Guille: "Mamá dele una papa aborrajada a mi niña, con toda la salsa de piña que ella quiera, que yo se la pago"

Jenny voltea la mirada hacia Guille rápidamente, lo escucha. Guille todavía incrédulo mira a Jenny.

Texto Guille: Jenny a lo mejor estás confundida, cuando Sonia me cuidaba mientras mi papá se iba a trabajar, a mí nunca me pasó nada.

Jenny mira a Guille de forma tierna, entiende que es difícil comprender y asimilar para él lo que ella recuerda de Sonia, pero a la vez está convencida de lo que recuerda.

Texto Jenny: No se preocupe que no le voy a decir nada a Sonia, yo sé que a lo mejor la "cuentearon".

Guillo está inmóvil, con la mirada fija. Jenny se pone de pie y cambia de actitud.

Texto Jenny: Tienes razón, ¡Ya! Sin drama, cambiemos de tema, a lo que vinimos.

Sale sonido de fritanga.

Guille sigue inmóvil, Jenny lo mueve.

Texto Guille: Qué tal, si te hubiera...

Guille hace gesto de penetración con las manos.

Texto Guille: Con seis años, los garabatos de las paredes se te hubieran convertido en garabitos.

Texto Jenny: Guille por dios, con razón no le da mente a las cosas, mire lo que se está imaginando, no fue así, ¡YA!

Suceso 4: Fractura.

Jenny comienza a buscar en su mochila.

Texto Jenny: Yo traje lo que acordamos

Guille comienza a buscar en su canguro

Texto Guille: Mi vieja fue la que me dijo dónde conseguirla, que saludes, que un abrazo y que ¿cuándo va ir?

Guille hace con su boca un sonido particular

Texto Guille: ¡Pa' hacerle unos frijolitos como a usted le gustan!

Jenny se queda inmóvil.

Se escuchan voces alternas que se repiten.

Texto voces: Mamá dele una papa aborrajada a mi niña, que yo se la pago y dele toda la salsa de piña que ella quiera - !Lengua por ese maduro; - Gracias mijo, si quiere más me dice - ¿Te gusta? - El viejo era buena gente - Sonido particular con la boca.

Jenny mira a Guille.

Texto Jenny: Guille esa mueca es de tu papá.

Guille repite la mueca, orgulloso

Texto Guille: sí del viejo.

Fin

