

**AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA, LA
REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL
TEXTO COMPLETO**

Puerto Colombia, 15 de julio del 2023

Señores

DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECA

Universidad del Atlántico

Cuidad

Asunto: Autorización Trabajo de Grado

Cordial saludo,

Yo, **KATHERINE DEL CARMEN GARCIA ARRIETA**, identificado(a) con **C.C. No. 1.140.817.517** de **BARRANQUILLA**, autor(a) del trabajo de grado titulado **ECOS DEL TRABAJO DE UNA ACTRIZ. MEMORIA Y REFLEXIÓN DE PROCESO CREATIVO DEL MONÓLOGO MARIANA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ACTRIZ** presentado y aprobado en el año **2023** como requisito para optar al título Profesional de **MAESTRA EN ARTE DRAMÁTICO**; autorizo al Departamento de Biblioteca de la Universidad del Atlántico para que, con fines académicos, la producción académica, literaria, intelectual de la Universidad del Atlántico sea divulgada a nivel nacional e internacional a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera:

- Los usuarios del Departamento de Biblioteca de la Universidad del Atlántico pueden consultar el contenido de este trabajo de grado en la página Web institucional, en el Repositorio Digital y en las redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio la Universidad del Atlántico.
- Permitir consulta, reproducción y citación a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea en formato CD-ROM o digital desde Internet, Intranet, etc., y en general para cualquier formato conocido o por conocer.

Esto de conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables.

Atentamente,



Firma

KATHERINE DEL CARMEN GARCIA ARRIETA

C.C. No. 1.140.817.517 de BARRANQUILLA

DECLARACIÓN DE AUSENCIA DE PLAGIO EN TRABAJO ACADÉMICO PARA GRADO

Este documento debe ser diligenciado de manera clara y completa, sin tachaduras o enmendaduras y las firmas consignadas deben corresponder al (los) autor (es) identificado en el mismo.

Puerto Colombia, **15 de julio del 2023**

Una vez obtenido el visto bueno del director del trabajo y los evaluadores, presento al **Departamento de Biblioteca** el resultado académico de mi formación profesional o posgradual. Asimismo, declaro y entiendo lo siguiente:

- El trabajo académico es original y se realizó sin violar o usurpar derechos de autor de terceros, en consecuencia, la obra es de mi exclusiva autoría y detento la titularidad sobre la misma.
- Asumo total responsabilidad por el contenido del trabajo académico.
- Eximo a la Universidad del Atlántico, quien actúa como un tercero de buena fe, contra cualquier daño o perjuicio originado en la reclamación de los derechos de este documento, por parte de terceros.
- Las fuentes citadas han sido debidamente referenciadas en el mismo.
- El (los) autor (es) declara (n) que conoce (n) lo consignado en el trabajo académico debido a que contribuyeron en su elaboración y aprobaron esta versión adjunta.

Título del trabajo académico:	ECOS DEL TRABAJO DE UNA ACTRIZ. MEMORIA Y REFLEXIÓN DE PROCESO CREATIVO DEL MONÓLOGO MARIANA DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ACTRIZ
Programa académico:	ARTE DRAMÁTICO

Firma de Autor 1:						
Nombres y Apellidos:	KATHERINE DEL CARMEN GARCIA ARRIETA					
Documento de Identificación:	CC	x	CE	PA	Número:	1140817517
Nacionalidad:	Colombiana			Lugar de residencia:	Soledad, Atlántico	
Dirección de residencia:	Kra. 18C No. 59-59					
Teléfono:	3002851162			Celular:	3016113593	



FORMULARIO DESCRIPTIVO DEL TRABAJO DE GRADO

TÍTULO COMPLETO DEL TRABAJO DE GRADO	ECOS DEL TRABAJO DE UNA ACTRIZ. MEMORIA Y REFLEXIÓN DEL PROCESOCREATIVO DEL MONÓLOGO MARIANA, DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ACTRIZ
AUTOR(A) (ES)	KATHERINE DEL CARMEN GARCÍA ARRIETA
DIRECTOR (A)	DARIO MOREU
CO-DIRECTOR (A)	NO APLICA
JURADOS	MARIA ISABEL PIZARRO ALEJANDRA ORTIZ FERNÁNDEZ
TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE	MAESTRA EN ARTE DRAMÁTICO
PROGRAMA	ARTE DRAMÁTICO
PREGRADO / POSTGRADO	PREGRADO
FACULTAD	BELLAS ARTES
SEDE INSTITUCIONAL	BELLAS ARTES.
AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO	2023
NÚMERO DE PÁGINAS	77 PÁGINAS
TIPO DE ILUSTRACIONES	DESCRIBIR TIPO DE ILUSTRACIONES: FOTOGRAFÍAS
MATERIAL ANEXO (VÍDEO, AUDIO, MULTIMEDIA O PRODUCCIÓN ELECTRÓNICA)	NO APLICA
PREMIO O RECONOCIMIENTO	NO APLICA



ECOS DEL TRABAJO DE UNA ACTRIZ

MEMORIA Y REFLEXIÓN DEL PROCESO CREATIVO DEL MONÓLOGO
MARIANA, DESDE LA PERSPECTIVA DE LA ACTRIZ



TRABAJO PRESENTADO POR
KATHERINE GARCÍA ARRIETA
PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAESTRA EN ARTE
DRAMÁTICO

TUTOR: DARÍO MOREU

UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO
FACULTAD DE BELLAS ARTES – PROGRAMA DE ARTE DRAMÁTICO
BARRANQUILLA, 2023

*A Leo, Janeth, Helena, Santi y Adhara. A él
que ha sido impulso, consejo, inspiración, que en cada insistir encontró otra forma de
decirme Te amo: ¡Mi ejemplo de lucha! A
ella que no conoce de arte, pero que aprendió a quererlo porque cree en mí. Que me respalda en
cada nuevo reto teatral como si el haberme parido, como si el llevarme de su mano
por la vida, no fuese ya bastante. Y a
ellos, que son aliento vivaz de la diosa Gea sobre natura fértil, el sentido de todo a mi
alrededor. A todos ustedes entrego
ahora estas líneas, mi amor ya les pertenece.*

Agradezco a todos los que, de una manera u otra, me respaldaron en este proceso. A la Universidad del Atlántico y al programa de arte dramático por abrir la cuarta cohorte de profesionalización y permitir su feliz término a pesar de las dificultades surgidas. Al profesor Eduardo Chavarro por apoyarnos en el transcurso de la profesionalización y ser nuestro mayor doliente. Al profesor Darío Moreu, por su tutoría y su tiempo. A Julissa Núñez por acompañarme en la primera parte del proceso creativo y recordarme lo valioso del otro en la escena. A Deiler Díaz por aceptar ser parte de este sueño hecho meta, por guiar cada gesto y dar conmigo vida a *Mariana*. Por cada conocimiento compartido, por cada enseñanza invaluable. A Hugo Pava por ayudarme a dar luz a *Mariana*. A Maderos Teatro por la oportunidad, por el espacio de creación y el compartir. A Clarissa Cuadros, a Rafael Moreno y a Ailish Moreno porque toqué a la puerta de su casa y me abrieron las de su corazón.

Al maestro Jorge Naizir por el apoyo, por la escucha y por cada corrección. A Giselle Núñez por el respaldo y la escucha de mis reflexiones. A los misioneros claretianos y la iglesia de Chiquinquirá por ese lugar maravilloso donde empecé a cristalizar este sueño. A Carlos Amaya por abrirnos la puerta de su casa para los primeros ensayos y por sus aportes. A la Estación de los Sueños por el espacio y el apoyo. A Henry González por cada consejo de maestro y amigo. Al teatro la Sala por abrirme sus puertas. A mi grupo de teatro La Cigarra PensArte por la producción del montaje y logística de las presentaciones de estreno. A Camilo Narváez, a Álvaro Miranda por su acompañamiento y amistad. A mi madre y a mi padre por esperar, por el respaldo y la complicidad. A Kelvin, Kelly, Alex y Keilys por la ayuda en tiempos difíciles. A Helena y a Santiago qué sabían esperar mientras mamá ensayaba o escribía. A Adhara por la sensibilidad dada y por la complicidad conmigo desde el vientre. Y a Leonardo Aldana por poner el texto Mariana en mis manos, por apoyarme de principio a fin en todo el proceso creativo, por los consejos académicos y por no soltar mi mano nunca.

TABLA DE CONTENIDO

Listado de material gráfico.....	5
Notas de la actriz: El camino hasta los ecos del trabajo actoral.....	6
Introducción	10
Mariana a partir del texto.	11
Mariana a partir del proceso creativo.	12
Metodología	13
Memoria documentada del trabajo de la actriz	15
1. Etapa de creación: estudio del texto e inicio del proceso.....	15
Indagaciones.....	16
2. Etapa de creación: exploración, trabajo físico, improvisaciones.....	17
2.1 Exploraciones corporales.....	17
2.2 Improvisaciones de escenas.....	19
Sobre la primera escena del texto.....	19
Sobre la segunda escena del texto.....	25
2.3 La creación de <i>Mariana</i> yéndonos a su infancia.	26
2.4 Recuento o conclusiones de la segunda etapa de creación.....	29
3. Etapa de creación: montaje.....	30
3.1 Primer encuentro con el director y creación de la puesta.....	30
3.2 Ensayos de la primera parte del montaje e improvisaciones del final.	35
3.3 Situaciones personales que afectan el proceso.	37
3.4 Segundo encuentro con el director: Estructuración completa de la puesta en escena. ...	40
3.5 Las últimas esculpidas.....	44
4. Etapa de creación: ¿y las funciones?.....	46
Conclusiones	48
Listado de referencia.....	53
Anexos	54
Material fotográfico.....	54
1. Exploraciones corporales, al inicio del proceso	54
2. Improvisaciones con el director Deiler Díaz. (Primer encuentro	55
3. Segundo encuentro con el director.....	57
4. El escenario.....	57
5. Ensayos generales	58

6.	Temporada de estreno (Teatro La Sala)	58
	Reseña biográfica de la actriz.....	60
	Reseña biográfica del director.....	63
	Reseña biográfica del dramaturgo	67
	El Texto dramático	70

Listado de material gráfico

1. Exploraciones Corporales, al inicio del proceso.
2. Improvisaciones con el director Deiler Díaz. (Primer encuentro con el director)
3. Tratamiento de los objetos.
4. Desarrollo de las escenas. (Segundo encuentro con el director)
5. El escenario.
6. Ensayo general.
7. Estreno de Mariana

Notas de la actriz

El camino hasta los ecos del trabajo actoral

Cuando las llamadas brisas decembrinas llegan a la ciudad de Barranquilla, al parecer, hay un cambio de actitud y de mentalidad en las personas; los momentos cotidianos quizá son más gratos; es como si anunciaran que pronto llegarán nuevos tiempos y con ellos nuevas esperanzas. Se vuelve común escuchar en calles o esquinas que todo vuelve a empezar de cero, y se augura prosperidad y alegrías. Tal vez estas brisas refrescan las amarguras, tal vez al llegar al final del ciclo anual las premuras se cansan o el viejo viento juega a los encantamientos y se lleva por un tiempo las penas y frustraciones; o quizá simplemente respondemos a imaginarios colectivos de nuestra ciudad.

Lo cierto es que por aquella época decembrina del 2017 sentía que la mayoría de las personas con las que tenía algún contacto o acercamiento se encontraban alegres, entusiastas, empalagosamente amables, diría yo; pero eso no me ocurría a mí. Varias situaciones me abatían desde hacía mucho. ¡Los vientos decembrinos sólo aumentaban mi melancolía! No había equilibrio en mi vida, nada de lo que realizaba tenía un carácter constructivo, mucho menos de proyección; todo era resolver lo inmediato y casi que intuitivamente buscaba algo que me concediera un cambio trascendental -sin saber exactamente qué- algo que no fuera la rutina del trabajo en el cual me encontraba, ni los afanes del día a día.

Unos días previos a la navidad de aquel año llegó a mis manos por iniciativa de su autor, el texto, un texto que por dos o tres ocasiones anteriores estuvo a punto de ser montado por otras actrices, sin concretarse su puesta por diferentes motivos, y era una especie de texto que buscaba su propia interprete que le proporcionara un singular momento en el tiempo para llegar a los escenarios.

En algún momento el director y dramaturgo Leonardo Aldana, me mencionó una posible participación en su nuevo proyecto de puesta en escena, que me atraía por su dramaturgia y por el

tema. Pero ante mi desilusión por su anuncio del aplazamiento indefinido del antes mencionado proyecto, él puso a *Mariana* en mis manos. En aquel momento pensé que se trataba de un premio de consolación; aquellas 4 o 5 páginas que leí casi de inmediato no tenían punto de comparación con el nivel dramático del anterior proyecto, pensé.

Así que doblé aquellas hojas como quien dobla un pañuelo y lo sumé a la carga de mi bolso y de mis días, con miras a una relectura que me permitiera revisar el texto con calma para contemplar la idea de montarlo o descartarlo definitivamente. Ahora sé que era la actitud del personaje, lo que no me atraía; su falta de carácter, su comportamiento de niña indefensa siendo una mujer adulta, no tenía nada que ver con las características del personaje del cancelado proyecto.

Las siguientes lecturas del texto me trasladaron a unas circunstancias sociales que consideraba obsoletas, (craso error) pero también intuía que había algo más, que este personaje en su narración, no contaba todo y honestamente temía lanzar un juicio negativo contra el texto mismo sólo porque el carácter del personaje no me era atractivo.

De hecho, el texto no me resultaba simple; posee un juego entre la narración coloquial del personaje, el contexto local de nuestra ciudad y el conflicto planteado. Aunque no me identificaba con el personaje, algo me atraía una y otra vez a su lectura. Me preguntaba qué tan cierto era todo lo que contaba, sentía que no era una declaración acabada. En especial, por los espacios vacíos del texto que el director Deiler Díaz también había identificado mucho antes que yo, pues ya era conocedor del texto. A estos espacios convenimos en llamar más adelante “Zonas Oscuras”; zonas que, descubrimos, son frecuentes en la obra del autor y se presentan más por estilo que por descuido dramático. A mi parecer son la rendija que se permite dejar el escritor entre la metáfora y lo cotidiano. Ese espacio del que pueden originarse nuevas posibilidades de creación sin desligarse del texto, por el contrario, emanan de él. Esas zonas oscuras parecen tener el objetivo de empujarte a buscar aquello que subyace en el texto, atraídos por su propia señal, como si del *clac – clac* del talego de huesos de Rebeca Buendía se tratara.

Más adelante en conversaciones con el autor, este me comentó acerca del origen del texto, origen cargado de datos determinantes (anécdotas), que más adelante tuve en cuenta para la posterior construcción de *Mariana*. De esta manera pude acercarme un poco a las fuentes

directas de inspiración y tomar prestada información, qué sumadas a mi propia interiorización del texto, me fue llevando a la construcción de *ella*.

El autor me entregó también el registro de la conversación que sostuvo con el director de teatro Deiler Díaz Arzuaga un año antes de yo conocer el texto. Una conversación de colegas de la vida y amigos del teatro, en la que se denota una exquisita lluvia de especulaciones y posibilidades de hechos estéticos alrededor del argumento de *Mariana*. En la conversación se genera un universo de preguntas que parten de poner en duda la narración que da el personaje. También se indaga sobre las situaciones en las que no se comprende la actitud de este, (esto se vuelve cercano a mis primeras impresiones antes mencionadas). De ello deviene una serie de supuestos que motiva a los dialogantes a la imaginación de composición de escenas con un alto nivel poético y simbólico. Entonces presumí que aquello que no lograba comprender del todo sobre el personaje podía llegar a provocarme para esculcar en ella misma y descubrir otros aspectos de su realidad ficcional.

Me preguntaba entre otras cosas ¿Tomó Mariana la decisión de marcharse? ¿Eludió o confrontó a la madre? ¿Si no fue capaz de tomar la decisión, cómo fue su vida y su relación con la madre en adelante? ¿Qué hay detrás de la puerta? Pensé que solo el trabajo en escena podría aproximarme a las respuestas de estas preguntas. Entonces surgieron las otras preguntas; si me decidiera a montar *Mariana* ¿Con que tipo de exploración debería iniciar? ¿Desde qué técnica o modo de ostensión debería abordar la construcción de este personaje? ¿Debería ir de lo físico a lo psicológico o debía construir primero la siquis del personaje y que esta definiera su escorzo? ¿Debería construir primero el carácter con base en la anécdota considerando que el conflicto deviene de allí? En fin ¿Qué es lo que contaría al público acerca de *Mariana*? Y ¿Cómo abordar desde el trabajo de la actriz la construcción del personaje para presentar una propuesta al director en el momento en que el asumiera la construcción del espectáculo?

Aquella sensación de que el personaje no contaba todo, entonces no era solo mía. El director Deiler Díaz había ahondado también sobre ello y tanto Díaz como Aldana descubren a *Mariana* ocultando algo que inclusive escapa a los dominios del autor. Entonces comprendí que ese eco de verdades ocultas que resonaba a través de las rendijas del texto y lo “inverosímil” del carácter de *Mariana*, podría ser precisamente lo atractivo de este proyecto y entonces sí, me interesé por ser la actriz que hilara esta historia.

Consideré de inmediato que Deiler Díaz, quien fue mi profesor de la asignatura de montaje contemporáneo en la Universidad del Atlántico y de conocer sus impresiones sobre la historia de *Mariana*, fuese el director de la puesta en escena. Idea que fue bien tomada por el dramaturgo y aceptada por el maestro Deiler.

Entonces *Mariana* se convirtió en mi proyecto de montaje. En aquello que no dejaba ver del todo la dramaturgia y en aquello que no compartía con el personaje; en esas *zonas oscuras* descubrí el campo propicio para la creación. Además, vi la oportunidad de evidenciar las taras, las posiciones inflexibles y obsoletas de nuestra sociedad con respecto a la mujer, que aún permanecen en nuestra Región Caribe y que están muy marcadas culturalmente; inclusive, reproducidas por el mismo género femenino como consecuencia del sistema de crianza patriarcal heredado.

El propósito de esta aventura estaba resuelto entonces: Poner en escena el Monologo *Mariana* a partir de la exploración escénica, provocada por las zonas oscuras del texto, lo que podía contar yo, más allá de lo que narra el personaje. Mi aporte desde la construcción del personaje me permite confrontar las preguntas que este me suscitaba, no sólo para resolverlas, sino para darle libertad, a mis inquietudes actorales de la mano del director. Y de paso evidenciar, las complejidades de una vida basada en miedos heredados y prejuicios sociales.

Mariana se instaló en mi vida entre los agites del año nuevo como la oportunidad para realizar un trabajo unipersonal que me permitiera un avance en mi currículum artístico y en secreto, una corriente traviesa de aquella brisa decembrina que quiso hacer remolino en mí; un arrullo de espuma de mar, que me susurraba que todo iba a estar mejor.

Introducción

Memoria y reflexión del proceso creativo del monólogo *Mariana*, desde la perspectiva de la actriz son las pesquisas que se construyen en torno al proceso de creación. Es una mirada desde las pulsiones dadas desde mi condición de actriz; antes, durante y después de cada momento, durante el proceso creativo. Incluye afectaciones personales, sociales y de creación en función de la construcción e interpretación del personaje.

Por ende, el objeto de estudio de esta investigación son los aspectos físicos, psíquicos y de entorno que vivo en función del proceso creativo, siguiendo la modalidad de Investigación – Creación, que admite la facultad de Bellas artes de la Universidad del Atlántico.

Como creadora, parto de una exploración física, psicológica, y emotiva; de un análisis amplio del texto, del valor de la palabra y de una apropiación profunda de la historia para la construcción del personaje, dejándome llevar por los caminos impredecibles de la escena; pero como investigadora observo e indago las experiencias vividas en cada ensayo, la forma como el cuerpo responde o no, a ciertas situaciones y lo que esto conlleva, las complejidades en la actuación y en la construcción de la puesta, las dificultades presentadas por circunstancias personales o externas en el proceso mismo y no menos importante identifico la construcción particular que hago del personaje donde espontáneamente confluye la información del texto con mi propia subjetividad: con mi criterio, con mi manera de ver la vida y lo determinante que esto es, en la construcción del personaje. Claro está que estos dos roles nunca se dan por separado, se construye el camino de la creación al compás de la concientización de los pormenores del proceso, donde me entrego plenamente al juego de crear y me dejo sorprender por lo que acontece en el espacio creativo.

Ahora bien, el propósito de estas memorias, es llevar al lector de la mano por este recorrido y narrar las vivencias, aprendizajes, aciertos, desaciertos y complejidades acaecidos durante la creación del monólogo de autoría del dramaturgo Leonardo Aldana de Hoyos, puesto en escena bajo la dirección de Deiler Díaz Arzuaga y actuado por quien les narra. Es contar este proceso desde mi ser y mi sentir, como constantemente lo reitero: desde mi subjetividad.

Esta perspectiva se toma en cuenta considerando que los actores y actrices trabajan con emociones y su sensibilidad está al servicio de la creación, no es un cuerpo vacío que solo recoge información de un texto dramático como tal vez lo haría un grupo principiante o de niños; los actores están ahí, en el espacio de creación, poniendo su percepción, sus motivaciones, sus reflexiones, sus ideas, sus maneras de entender el mundo; cuestionándose día a día, están ahí desnudándose un poco en cada escena, aunque estén de acuerdo o no con el proceder de sus personajes.

Es aquí donde también se pone de relieve la importancia de registrar los procesos creativos desde la mirada de los actores y actrices. Registrar los procesos de creación desde la voz de quien interpreta o personifica o construye, posibilita otras teorizaciones que amplían el espectro académico sobre el quehacer teatral.

Mariana a partir del texto.

He de contar que, a *Mariana*, una mujer de 38 años quien ha compartido toda su vida con su madre; que nunca ha tenido metas propias en su vida, le ofrecen un empleo en el extranjero. Pero este hecho que debería ser visto por ella como su gran oportunidad de progresar, la enfrenta a una gran dicotomía: romper con el yugo que la mantiene atada a su madre; una mujer dominante, manipuladora hasta la crueldad, quien además es su única familia e irse a construir por fin su propio proyecto de vida, o rechazar aquella oferta y condenarse a continuar con una vida más que sumisa, una vida sin esperanzas y sin razón de ser.

En la terraza de su casa, *Mariana* repasa algunos de los acontecimientos más importantes de su vida; desde los abusos de los niños en el colegio, hasta la imposibilidad de tener un novio, pasando por la negación de la existencia de su padre, y la soledad. En sus manos tiene su pasaporte, un pasaje de avión y una oferta de trabajo en tierras lejanas, cosas apenas impensables hace unos días, solo le falta tomar la decisión de marcharse. Pero toda una vida sometida a la férrea y egoísta voluntad de su madre, apenas le dejan margen de reflexión. En el texto, el autor parece invitar al lector a adivinar qué decisión tomará *Mariana*, si aceptará la oferta o continuará sometida a la voluntad de su madre.

Mariana es una mujer de miedos, con dificultad para expresarse, para hacer amigos, o por

lo menos eso cree ella; no ha vivido su sexualidad y no tiene una postura particular frente a la vida; es como si no perteneciera al mundo, más bien se entiende que el mundo avanza sin ella y con el pasar del tiempo se va quedando en cada rincón de la casa materna un pedazo de ella con sus anhelos y sentimientos. Pedazos de su ser que suscitan inquietud muy desde su interior, desde el universo de sus fantasías que son afectadas inclusive por las supersticiones de historias locales que le permiten jugar a otras realidades.

Mariana a partir del proceso creativo.

Después de pasar por el tamiz de la creación tanto en dirección como actoralmente, en *Mariana* se revelan otras posibilidades de su propio relato; ya no puede ocultarse o esquivar el acecho de una dramaturgia de la actriz que escudriña en sus palabras, que ha aprendido tanto de ella que ya conoce sus gestos, sus vacíos, sus pensamientos más perversos. Ni ocultarse del acecho de una dramaturgia del espectáculo que escudriña en sus más profundos silencios, que inclusive toma sus sentimientos y los funde en una atmósfera inspirada en sus propios miedos. Ahora *Mariana* se permite ser en el cuerpo y en la potencialidad expresiva de la actriz, se encuentra fraternalmente con ella, se consuelan, se enfrentan, y le revela a ésta, a veces en susurros, a veces a zarpazos, secretos de lo que ella es, lo que aparentaba ser y lo que, aunque con miedo, quería llegar a ser.

Una mujer anciana, cansada, sola, marchita, inflexible consigo misma y de una tristeza insondable, es ahora nuestra protagonista y tiene en cada función la posibilidad fugaz de soñar, de pensarse, de volver a tener 38 años, de volver a ser niña y de imaginar durante el breve convivio en el espacio ficcional, una vida libre, sin tapujos. Nos adentraremos pues en el territorio de la investigación artística; reflexión académica y creativa.

Metodología

Existe una realidad, en este caso el texto dramático, que debe ser transformado para obtener la puesta en escena. En este proyecto somos sujeto investigador, pero nos encontramos implícitos en el objeto de estudio y nuestra acción investigadora arroja la transformación de una realidad, en nuestro caso doble: la ficcional y la experiencia actoral.

Esta acción transformadora está situada en el ámbito de la Investigación - creación.

Adicionalmente la perspectiva desde la cual abordamos la construcción de significados nos propone un enfoque de tipo cualitativo en donde se describe, se comprende e interpreta con nuestra percepción las problemáticas de creación que director y proceso arrojan.

El proceso constó de tres dinámicas de trabajo: Una de trabajo colectivo con acompañamiento de una actriz invitada, otra orientada presencialmente por el director, enfocada en la construcción de las escenas y el tratamiento plástico y otra concerniente al trabajo autónomo en busca de la construcción del personaje y de la interiorización de las situaciones.

Después de terminada la construcción de la puesta me he permitido organizar las experiencias del proceso vivido en cuatro etapas: *La primera*, referente al análisis del texto que corresponde a tener el primer encuentro con él, indagar y memorizarlo sin intenciones; *La segunda* enfocada en la realización de tareas de exploración referentes a la situación del personaje que llega hasta un trabajo de improvisación sobre las primeras escenas del texto. En esta etapa también se desarrolla un trabajo de exploración física acompañado de diálogos entre director y actriz por varias vías comunicativas. *La tercera* etapa consiste en la elaboración de la estructura del montaje, tratamiento del texto, utilización de elementos, creación de las acciones, transiciones, entre otros aspectos. Se incluyen los ensayos generales teniendo una valoración de los lenguajes artísticos y la continuidad del registro escrito y audiovisual. *La cuarta* etapa hace mención al estreno de la obra acompañado de la finalización del registro en el diario de la actriz y de la experiencia obtenida con las 10 funciones siguientes en el año 2019.

En todas estas etapas del proceso se enmarca la sistematización de toda la información que nos lleva a la materialización del trabajo de grado en cuestión y que no deja por fuera las reflexiones de la investigadora en torno al objeto de estudio, que como antes se ha dicho es su propio trabajo de creación, observado desde el ojo de la academia.

Nuestra metodología de estudio correspondió por ende a la observación y análisis de cada una de las etapas de creación de este proyecto y tuvimos como herramientas para la consecución del trabajo, un diario/bitácora donde se consignó lo que ocurrió en cada ensayo y en situaciones específicas nuestras reflexiones personales en relación a nuestro quehacer creativo; además de la realización de dos entrevistas, una al dramaturgo y otra al director sobre aspectos relevantes de sus vidas como artistas y de su participación en la creación del monólogo *Mariana*. Además, registro fotográfico de cada una de las etapas de la memoria

Ir más allá del dramaturgo o de la obra, para encontrar al verdadero personaje.

Mijaíl Chejov

Memoria documentada del trabajo de la actriz

1. Etapa de creación (Estudio del texto e inicio del proceso)

Luego de decidir montar *Mariana* y definir el equipo de trabajo, se inicia la primera etapa del proceso creativo concerniente al desarrollo de tareas preparatorias y al estudio del texto. El punto de partida es trazado por el director de la puesta, y consiste en una lista de tareas para realizar en un período de tiempo determinado. Dichas tareas fueron: el entrenamiento del cuerpo para una resistencia física, la memorización de un fragmento del texto sin intención, y estar a solas en la terraza de la casa, ya avanzada la noche, con ropa de salir, y decir el texto, como una forma de calcar las circunstancias en las que ocurre la acción de la obra.

Las dos primeras tareas las realicé en casa, en espacios personales y durante los calentamientos previos al ensayo, ejecutando primero secuencias aeróbicas y de resistencia física para potencializar el estado físico. La segunda tarea se hace de cara al texto, estudiando sin intención mientras se analizaba su información. De esta etapa inicial surgen unos primeros avances en cuanto al texto:

El descubrir factores de contexto o circunstancias dadas¹, que me llevaron a través de la especulación, como herramienta académica, a hipotetizar sobre la situación determinante de nuestro personaje en estudio: contar a su madre sobre su viaje al extranjero o irse sin avisar y cambiar rotundamente su vida.

La hipótesis que más atrae es que *Mariana* odia la versión que su madre ha hecho de ella, pero, aunque anhela una vida libre y realizada, no se perdonaría dejarla abandonada. Le teme y le duele su opresor; busca una situación ideal que es la comprensión de su madre e irse con su total apoyo, pero el suponer que esto ocurra es casi un deseo imposible, el miedo por lo que pueda

¹ conjunto de situaciones o condiciones que determinan el comportamiento del personaje. Stanislavski. Un Actor se prepara.

ocurrir es muy grande en la mente de *Mariana* y son precisamente sus miedos e inseguridades los que considero genera en ella este conflicto interno del que debo apropiarme.

El análisis del texto y el planteamiento de esta hipótesis nos ponen delante de la situación conflictiva principal y abren el camino de nuestra investigación teatral.

Indagaciones.

La realización de las últimas tareas dadas como punto de partida por el director las hago en dos noches diferentes; la primera noche estuve observando la soledad de la calle, contemplé la ventana de mi casa a sabiendas que dentro estaba mi familia. Tomé un tiempo para respirar y detallé mi propio cansancio, la fatiga con la que llegué esa noche; pude percibir que había una sensación de vacío, de incertidumbre, de soledad. La introspección me hizo sentir vulnerable mientras hacía un bosquejo mental de las emociones por las que pasa *Mariana* de acuerdo al texto. Racionalmente hacía un recuento de los problemas de ella sin ser los míos, y esto me arrojó a sentir pesar y a considerar su fragilidad; quizás sólo por eso, o quizá un tanto porque mis emociones vagas de cansancio y de soledad se unieron por unos segundos en una línea muy delgada con la problemática del personaje:

Diciembre 15 del 2017. Me duelen mucho los pies y tengo hambre, fue una semana muy larga, ...esta calle está sola, no sé qué tanto tiempo pueda estar aquí...el personaje desarrolla toda su revelación emotiva en su terraza, está a un paso de distancia de su madre y eso lo define todo, creo que sí se quiere ir, pero no molesta con su madre, no dejándola tal vez enferma o en un estado de histeria; creo que un personaje tan sumiso no soportaría el sentimiento de culpa... y yo, ¿por qué no he salido de casa? ¿Qué es eso que nos ata tanto a la casa paterna? ¿por qué no me he ido? ¿Las dificultades? o ¿la inseguridad? ¿Qué tan valientes somos en la vida para tomar decisiones? Creo que la brújula de la vida está dañada, si tan solo pasara algo diferente...

Mariana, ¿por qué has soportado tanto? ¿Puede ser tan grande una sumisión para no revelarse nunca? (Tomado del cuaderno de campo de la actriz)

Al día siguiente llego a casa entrada la noche cuando pongo la llave en la cerradura y me

detengo un instante recordando la primera escena, *Mariana* inicia su relato con la llave puesta en la cerradura y flaquea para entrar a su residencia. Me pregunto, ¿qué cosas tan feas pasan en esa casa para que *Mariana* se sienta capaz de encontrarse con ella misma en la oscuridad de su terraza que en otro espacio de la casa? su habitación, por ejemplo:

Diciembre 16 del 2017. ¿Cuántos secretos hay en el interior de este hogar? ¿Qué oculta esta familia más allá de la rigidez del carácter de la madre? está a unas horas de tomar un avión por primera vez en su vida, para irse muy lejos y su madre aún no sabe nada, eso ya es una gran carga emotiva.

Mariana tiene pavor de la respuesta de su madre y no es para menos. Piensa que su partida puede provocar el final de la mujer que le dio la vida y que al mismo tiempo no la ha dejado vivir. Tal vez es mejor tomar dos o tres vestidos e irse a dormir a un hotel. ¡Cuánto me duele este personaje! Está ante una disyuntiva muy difícil y prácticamente sin salida, lo que está claro para ella es que tome la decisión que tome, no será feliz. Hay preguntas no resueltas esta noche pero que están presentes en mi búsqueda a partir de este momento. (Tomado del cuaderno de campo de la actriz)

2. Etapa de creación (Exploración, trabajo físico, improvisaciones)

Iniciamos la segunda etapa de creación que involucra las primeras experiencias físicas. En la organización de esta etapa se identifican varias sub etapas o puntos de trabajo que surgieron espontáneamente en el proceso creativo. Se presentan a continuación:

2.1. Exploraciones corporales.

Inicia el año 2018 y doy inicio al trabajo corporal. Hay muchas inquietudes alrededor de la historia y un fragmento del texto está aprendido sin intenciones previas. Busco descubrir qué tanto puede mi cuerpo contar de ese personaje que ya ha sido desde hace un mes nuestra mayor inquietud.

Para ello no estaba sola, contaba con la presencia de la actriz y coreógrafa Julissa Núñez Ballestas, quien me acompañó en los entrenamientos y cuyos aportes son valiosos en nuestro proceso de investigación.

Este primer ciclo de exploración duró un poco más de tres meses. En ellas nos enfocamos en la creación de rutinas o secuencias corporales conformadas por movimientos coreográficos, juegos corporales, improvisaciones, coros. Iniciamos con acciones físicas realizadas con objetivos específicos de cada ensayo (improvisar comportamientos, su sexualidad, por ejemplo) y que fueron reorganizadas, ajustadas o reinventadas posteriormente de acuerdo a la necesidad del trabajo.

De esta manera descubrimos variadas maneras de explorar la situación del personaje en creación. Fuimos hilando las propuestas que nos iban llevando a diversas hechuras. Esta forma de trabajo nos abre los sentidos para percibir aspectos interesantes que surgen a partir de la exploración creativa como juegos sonoros, niveles y posibilidades corporales, distribución del espacio, estimulación de emociones que surgen por la energía del mismo ejercicio; pero principalmente nos abre los sentidos para hilar delgado en la vida del personaje y crear una conexión de las condiciones de su vida.

Más adentradas en la etapa de exploración se realizaron las mismas secuencias creadas, pero con dos intenciones en particular: la intención de alejarse y la de esconderse, variando estas intenciones de acuerdo a lo evocado por la acción misma, su fluidez y sus conexiones.

El cuerpo creativo entonces aborda el trabajo de una nueva forma. La emotividad que se usa para alejarnos o escondernos hace que piense en la decisión crucial que debe tomar *Mariana* con respecto a irse lejos de su casa y de su madre. Es decir, seguimos tomando como prioridad la acción física sin dejar de lado nuestra Psiquis.

Sobresale entonces que dentro de este periodo se realizan exploraciones sobre situaciones que, si bien no aparecen literalmente en la historia, llegan a ser momentos sugerentes que ayudan a ampliar nuestra indagación. Me pregunto, ¿qué puede ocurrir en una personalidad tan compleja como la del personaje en estudio, ¿cuáles serían sus límites? Se explora también el tema de la muerte; se indaga físicamente diferentes circunstancias en las que se puede presentar la muerte a un personaje con las características de *Mariana*. ¿Suicidio? ¿Asesinato? ¿Delirio?

A partir de este punto las improvisaciones se unen alterando sus momentos, buscando su intersección y fluidez. Es un trabajo de construcción colectiva donde se tiene el interés de

provocar sensaciones particulares, teniendo siempre como eje, la realidad de inestabilidad de nuestro personaje:

Enero 11 del 2018. Siento que me uno o me conecto más con la problemática del personaje, nace en mí un sentimiento de empatía haciéndome sentir la situación ficcional más comprensible. Lo ficcional que se está creando entonces se vuelve una especie de “verdad”; me conduelo y me compadezco por la situación que atraviesa ella, Mariana. (Tomado del cuaderno de campo de la actriz)

Dentro de este período creativo también exploro con el acompañamiento de la segunda actriz, un tema que avergüenza a nuestro personaje, la sexualidad. Especulamos cómo podría ser ese primer contacto del personaje con su cuerpo nunca amado, impulsada por la desesperanza. Este descubrimiento contiene asombro, inseguridad, tristeza, ingenuidad, placer, vergüenza.

Surge entonces un nuevo momento de improvisación. Es una escena donde Mariana se erotiza, juega con su cuerpo y culmina en un punto de tímida masturbación, casi que imperceptible en la acción, pero reafirmado en su consternación. Proponemos que tanto el momento del ahorcamiento como el momento de tocarse se entrelazan por medio de sonidos hechos con la voz; el mismo gemido seco emitido por la asfixia se vuelve el frágil o acortado sonido emitido por el acto placentero.

De esta manera, todo el resultado de esta etapa es un compendio de secuencias o partituras; sucesiones libres de acciones físicas que se han construido con el interés de querer gestar poco a poco al personaje en creación, por supuesto. En estas exploraciones pasamos de las intenciones de huir y esconderse a la fatídica decisión del suicidio, pero vuelve a liderar la fragilidad y el personaje en su soledad recurre a su propio juego sexual sin mayores resultados que el aumento de su desesperanza.

2.2.Improvisación de escenas.

Sobre la primera escena del texto. Pasamos a proponer improvisaciones sobre acciones que se presentan en el texto en pro de encontrar elementos para construir el personaje, no se trata de empezar a montar. Parto de la primera escena del texto, donde Mariana llega a su casa bajo una

noche oscura y solitaria, se detiene en la terraza de su casa, justo antes de abrir la puerta y empieza su confrontación. Esta primera improvisación se realiza de forma lineal porque nos enfocamos únicamente en lo que ocurre en la escena más que en el cómo llegar a representarlo. Nos interesa (a todo el equipo) identificar ya no desde el estudio del texto sino desde la improvisación las circunstancias de aquel primer momento de la historia; hacer un reconocimiento actoral de las circunstancias de la escena que permita más adelante, con otros recursos sýgnicos, transmitir el todo de la situación, aunque el escenario sea un espacio vacío. Es decir, tratar de construir lo más que se pueda lo que sugiere la escena para que la posterior deconstrucción o construcción simbólica del acontecimiento no sea un artificio vacío.

Sin embargo, un sentimiento de frustración se hizo presente:

Febrero, 02 del 2018. Particularmente no quedé satisfecha con el trabajo realizado en esta etapa del proceso, desde mi postura, mi andar por la escena, mi mirada, mi voz, nada llenaba o me permitía sentirme fluida al tratar de representar al personaje. Sin embargo, yo puedo hablar por varios minutos sobre los sentimientos de Mariana, lo complejo de su realidad y hasta poder hacer conjeturas de su psicología, ¿pero el físico? nunca me había detenido en su aspecto físico, no tenía claro cómo se paraba esta mujer en una acera, por ejemplo; pero lo que sí tenía claro es que mi cuerpo, mi postura, mis ademanes, no eran los suyos o, mejor dicho, yo no sentía que ninguna parte de mi cuerpo alcanzaba a caracterizar, a representar toda la información que sí contenía mi mente sobre aquella compleja situación. (Tomado del cuaderno de diario de la actriz)

La constante en mi formación como actriz, en mis entrenamientos y en la creación de personajes, es empezar a partir de exploraciones físicas para dar un cuerpo, un andar, una mirada, unos tips físicos que correspondan al carácter en invención. Esta vez con *Mariana* ha sido diferente. La información psicológica ha sido tomada como pilar, es decir, su personalidad es el elemento de aprehensión fundamental para la construcción de nuestro personaje. Sólo hasta este punto nos hemos detenido a preguntarnos por el físico. Y la sensación fue de total torpeza. Hasta ahora sólo hay preguntas.

Después nos alejamos un poco de la literalidad de las primeras improvisaciones, abriendo un abanico de acciones posibles. En esta nueva improvisación sucede algo particular. Hemos involucrado el personaje de la madre que aparece realizando acciones cotidianas dentro de la casa mientras se asoma por la ventana ocasionalmente, en espera de su hija.

Febrero, 07 del 2008. La madre está en sus últimos quehaceres antes de irse a dormir, luego Mariana llega a la terraza de la casa y duda de entrar, se desplaza por algunas partes de la terraza mientras la madre continúa haciendo ruido y observando por la ventana, Mariana se ve descubierta, la mirada de su madre la acecha y la domina dejándola totalmente estática, parece que no tiene opciones de nada, pero su madre realmente no la observa, la calle sigue vacía para ella y se retira a dormir. Mariana no comprende lo que ocurre. Tal vez la situación es real y su madre no ha conseguido descubrirla, tal vez sólo lo imaginó y su madre nunca ha estado ahí o tal vez las dos situaciones se dan de modo atemporal. Pero Mariana para mí, sí se ha dejado ver un poco, y paradójicamente lo hizo desde la mirada inquebrantable de su madre.

Se asomó a mis ojos dejándome percibir su mirada esquiva, su actitud de pánico sin mayor razón. Su rostro avergonzado por nada y por todo, sus manos pálidas y frías, sus caderas anchas, su impavidez. (tomado del cuaderno de diario de la actriz)

Rescato que mi actuación en la escena fluyó más, fue más visceral. Algunos aspectos que pudieron permitir este resultado es que se aclararon dudas respecto a las convenciones de la escena (entradas- salidas- espacialidad) y con la participación de la segunda actriz se ampliaron las posibilidades de creación.

Es muy oportuno hacer mención sobre la participación del otro en la escena. Es valioso contar con energías de otros actores porque se da la interacción de las miradas, la interacción de los cuerpos, el intercambio de ideas. A esto atribuyo el logro de la última improvisación, donde los cuerpos respondieron fluidamente, no porque se construyera un escorzo específico o porque cambiáramos nuestra postura previamente, sino porque al proponer circunstancias inspiradas por la historia misma, pero adaptadas por la inventiva de las mismas actrices, los cuerpos entraron en estado creativo y los sentimientos fluyeron potencialmente. Se aumentó la concentración y

orgánicamente nuestros cuerpos como instrumento de expresión, estaban totalmente dispuestos a evocar al personaje en estudio o por lo menos los conflictos que los atañen.

El texto fluyó, todo lo propio de la realidad pasó a un segundo plano sin saberlo. No había nada más en mi piel y en mi interior que ese momento. En otras palabras, el uso de la imaginación y de la inventiva actoral es el combustible de todo nuestro cuerpo creador, creador de acciones.

Raúl Serrano en su texto *Dialéctica del trabajo creador del actor* (1981) nos muestra como las acciones son las herramientas con las cuales: “el actor construye los tramos iniciales de la interacción, la que, a su vez, genera, ahora ya de un modo no totalmente consciente, los restantes componentes psíquicos, sentimientos, actos reflejos, etc.” (p.103).

Con las palabras de Serrano identifiqué la interacción con la otra actriz como un aspecto esencial porque dicha interacción nos permite acercarnos a las emociones que quizá pasa el personaje; mi cuerpo evoca miedo a estar sola en la oscuridad de la noche, miedo a ser descubierta, mis pies son inseguros, mi pecho se siente hinchado. Las acciones que surgen en la escena se dan de manera fluida y en sincronía, asintiendo las palabras de Serrano sobre la acción como eje de interacción, que apoyado por la imaginación nos lleva a un estado no consciente, pero orgánico, donde aspectos físicos y psíquicos empiezan a surgir.

Y es que el cuerpo como instrumento de la representación y desde la creatividad me permite ir dándole atributos al personaje y entonces *Mariana* siente frío y nervios, es de mirada baja, siente cansancio y vacío. Siente que la voz se atormenta con un nudo en la garganta, ese que nos revienta por dentro cuando queremos llorar, y muchas ganas de no ser, de dar cualquier cosa por no tener que estar en ciertas circunstancias. En contraste con la severidad y templanza de la madre representada por la segunda actriz.

Tengo entonces dos formas de representar la primera escena. Una literal al texto y otra adaptada a nuevas posibilidades ya expresadas anteriormente. Tal vez estas propuestas no lleguen al resultado final o tal vez sí; pero lo sobresaliente aquí es que junto con la participación de la segunda actriz potencializo cada vez más el apropiarme de la historia y construir el personaje.

Asumo que esta cercanía emotiva con el personaje y con la historia es propio de un proceso de creación en crecimiento. Pero lo relevante aquí, es cómo se da ese acercamiento.

Específicamente en esta experiencia creativa lo que descubro es que se está construyendo una relación entre actriz y personaje, que parte de una construcción de experiencias que responden al universo del personaje, pero de la inventiva de las actrices, es como crear en nosotras una memoria del personaje, algo que puede ser considerado análogo al concepto de memoria emotiva. Es decir, una especie de variable de la memoria emotiva planteada por Constantin Stanislavski; digo variable, porque si bien, de lo que plantea Stanislavski (2021) se deduce que los actores tienen como recurso emotivo potencializar sus experiencias y tomar de ellas las emotividades, que pueden llegar a conectarse con la realidad ficcional del personaje, en este caso las “experiencias” utilizadas son mera invención.

En mi caso las emociones no son tomadas de mis experiencias reales o de la vida que me rodea, sino que son construidas desde la inventiva actoral, partiendo por supuesto de premisas encontradas en el texto. Esto me lleva a poner en consideración las palabras del autor ruso donde sugiere que:

un actor no sólo crea la vida de nuestro tiempo, sino también la de tiempos pasados y futuros. He aquí por qué necesita observar, conjeturar, deducir, experimentar sensaciones y emociones...si su creación se refiere al pasado, al futuro, o a una época imaginaria, tiene que reconstruir o bien recrear algo sacado nada más que de su imaginación: Un complicado proceso. (Stanislavski, 2021, p.237)

Al respecto, las emociones que he descubierto no se dan sólo desde la capacidad mental de imaginar, sino que las he evocado con mi cuerpo a través de la improvisación como herramienta de creación teatral. Potencializando desde la inventiva de acciones la experimentación de emociones que me permite interiorizar el conflicto psicológico del personaje “La acción escénica es siempre una acción psico-física” (Serrano, 1981, p.104).

De esta manera construí junto con mi actriz invitada un pasado ficcional a partir de la acción, que me permite ahondar en la creación de *Mariana*. “Una memoria emotiva alterna”, la he denominado.

Memoria tal, que no partiría de nuestras vivencias personales, nuestra caja negra, sino de una memoria construida de hechos hipotéticos pero verosímiles en concordancia con la vida del personaje.

Y es que la improvisación corresponde a una de las herramientas fundamentales a la hora de la construcción teatral tanto en la construcción de montaje, como en la construcción física y emotiva de los personajes. Por lo menos en Colombia y en Suramérica donde la influencia del método de Creación Colectiva planteado por el TEC explorado a partir de 1965 y consolidado como método sistemático de creación en 1975 con la publicación de *Notas sobre el método*, de Enrique Buenaventura, ha sentado un hito histórico en nuestro teatro colombiano como paradigma de la creación teatral, que posteriormente se acentuaría como eslabón heredado desde los primeros laboratorios teatrales realizados en Colombia. Uno de ellos es el Laboratorio Experimental de la Universidad Nacional, dirigido por Santiago García, donde la improvisación actoral como herramienta de creación/investigación le dio un gran vuelco al teatro nacional y latinoamericano, para darle paso a la creación colectiva como el método de creación más usual en los posteriores grupos de teatro independiente hasta la fecha. Si bien no inicio la creación del monólogo considerando la Creación Colectiva como ruta de trabajo pre- establecida, si identifico en el desarrollo del proceso, a medida que busco referentes teóricos que apoyen el trabajo, que muchas de las herramientas que empleamos para la creación devienen de la herencia del Método de Creación Colectiva y que han llegado a nosotros (los artistas de esta época) gracias a que hace parte del acervo de conocimientos del teatro colombiano y es nuestra forma más usual de hacer teatro.

Es válido entonces enfatizar que cuando abordo el trabajo creativo con términos tan comunes para nuestro entorno artístico como creación de personaje, análisis dramático, creación de secuencias, exploración física, estamos insoslayablemente abordando términos y/o elementos técnicos recibidos como herencia del Método de Creación Colectiva del TEC. Tal como lo ha identificado Mario Cardona (2009). A ellos debemos, en gran medida, su construcción teórica. La improvisación es sin duda uno de ellos.

Y es que en la improvisación los actores tenemos la gran posibilidad y facultad de continuar creando y contando esa vida que nos ha llegado, quizá fragmentada, quizá con información diciente pero breve, quizá completa para el dramaturgo, pero no para el actor o

actriz que va a interpretar. Y es ahí, cuando nuestro hacer (crear) nos ubica en el terreno de la dramaturgia, no dejando de lado la unidad de la puesta sino en relación a ella precisamente, aunque la posición del personaje genere oposición, está sería una oposición de conflictos dentro de la ficción, no de la unidad de la puesta. Esto es llamado, dramaturgia del actor, aunque prefiero nombrarlo dramaturgia de actrices y actores, por obvias razones.

Como creadores de nuevos seres buscamos complejizar roles, ahondar o crear aquellas particularidades no solo físicas sino de conducta, de maneras de pensar. Materializar desde nuestro cuerpo, nuestra voz, nuestra mente, nuestras intuiciones y emociones, otros caracteres para lograr que la acción dramática sea un acontecimiento orgánico y no el mero cumplimiento de una instrucción dada por el director o el dramaturgo. A mi modo de ver no es posible representar historias si primero no han pasado por nuestro tamiz interior como algo que se impregna en nosotros y nos persigue a diario, incomodándonos, aumentando nuestras ganas de saber, de palpar, de encontrar, de hacer brotar, de urdir. Aunque la manera de hacerlo varíe de acuerdo a cada proceso.

Sobre la segunda escena del texto. Continuando con la exploración en pro de mi cercanía con el personaje antes de iniciar el proceso de montaje de manera presencial, realizamos la improvisación de una segunda escena la cual nos arroja otras circunstancias y nos amplía el conocimiento de la vida de Mariana. El texto escogido hace mención a Ricardo, tal vez su único y platónico amor y, al día en que su madre borró toda posibilidad de empezar una relación, humillándola y maltratándola en público.

Después de leer el texto e identificar la situación que la escena plantea, encuentro junto con la segunda actriz los sucesos imprescindibles de la escena, los cuales son los necesariamente desarrollados en las acciones que improvisamos.

En la improvisación el personaje pasa de la mecanicidad de la rutina laboral, a la emoción y ansiedad de la cita inesperada con el joven que le gusta, y luego, a la humillación y al sentimiento de culpa que le ocasiona su madre el día que los vio llegar juntos y la insultó en su terraza. Esta es una escena de puntos extremos donde luego de estos acontecimientos, *Mariana* tiene que pedir perdón a su madre por haber faltado a los principios de la casa y luego tranquilizarla para que ésta desista de su amenaza de quitarse la vida.

En esta improvisación el personaje nos deja ver nuevas facetas de su vida: su rutina como empleada en un almacén, sus ilusiones con el amor; podemos indagar, comprender, mucho más la capacidad de manipulación que tiene la madre sobre ella, por ende, esta experiencia nos permitió seguir ampliando el espectro de la vida de *Mariana*.

2.3. La creación de Mariana yéndonos a su infancia.

En este punto el proceso lleva tres meses de realización. Estamos próximos a realizar nuestro primer encuentro con el director; él ha recibido videos y fotos del proceso que se ha desarrollado, sin embargo, ha dejado este tiempo previo a la concreción del primer encuentro, a la exploración autónoma de la actriz sobre el personaje.

La energía la he concentrado en continuar aprendiendo el texto, en aspectos como la utilización de la voz o en las improvisaciones ya elaboradas logrando mayor seguridad en las propuestas que hemos hecho. Sin embargo, tengo claro que aún *Mariana* no está del todo; Aunque he alcanzado grandes acercamientos y ya no me angustia la falta de un escorzo distanciado de nuestra propia imagen, sí considero que aún no he llegado a una idónea creación de ella:

Marzo, 15 del 2018. Algunas veces no me siento completamente a gusto con mi forma de representar al personaje, me he apropiado de la complejidad de la situación por la que pasa, pero la actuación en ocasiones no la sentía sincera y muchas veces he terminado los ensayos frustrada; me regaño porque sé que puedo hacerlo mejor. ¿Será que debo aumentar el gesto? Tal vez había timidez a la hora de interpretar, tal vez aún mi mente se concentra más en el texto...tal vez mis angustias personales sin pretenderlo hacen un bloqueo en mi mente y aquello que quiero ¡ya! se vuelve difuso... Tal vez solo sea cuestión de tiempo para entrar en el personaje, pero lo cierto es que en ocasiones mi propio cuerpo lo siento extraño en la escena, acartonado. Es paradójico porque muchas veces puedo sentir mucha similitud de mi vida con la de Mariana: cuando me comprime la presión familiar, cuando siento que la voz de mi madre pretende sobrepasar la mía con respecto a mis hijos, cuando económicamente las situaciones son asfixiantes y sé que debo aumentar mis ingresos; o cuando no encuentro un rincón de mi casa donde

sentirme plena... pero sólo son momentos ocasionales, otras veces, definitivamente mi vida es muy diferente a la suya. Pero lo cierto es que todo esto en vez de acercarme a su interpretación, me desconcentra o me aleja de ella.

(Tomado del cuaderno de diario de la actriz)

Después de compartir al grupo de trabajo las inconformidades respecto a la creación del personaje, procedemos por recomendación del maestro Aldana, quien nos ha acompañado por momentos como orientador, a realizar una improvisación sobre *Mariana* niña y el momento en el cual le cuenta a su madre que un día cualquiera habló con un hombre a las afueras del colegio y que este dijo ser su padre. Situación que sólo es mencionada pero no desarrollada en el texto.

Ponemos en escena una escenografía improvisada para recrear el interior de la casa. desarrollamos la improvisación sin establecer movimientos o textos previos, sólo tenemos la información dada en el texto. A continuación, presentamos un resumen sobre el desarrollo de la improvisación.

Resumen de la improvisación. La madre sentada junto a la mesa del comedor espera. La niña llega, saluda respetuosamente sin contacto físico a la madre y luego se muestra algo afanada.

Con algo de reserva le comenta a su madre que debe regresar al colegio en dos horas porque empezará prácticas de voleibol. La madre muy rigurosa sirve el almuerzo mientras hace preguntas a la hija sobre el colegio, mostrándose en desacuerdo con las clases extracurriculares y con la nueva presencia de docentes hombres en el colegio de niñas. Tímida, pero certeramente la niña empieza a interrogar a su madre y le hace preguntas sobre los hombres, sobre su padre, ¿por qué dice que los hombres son tan malos? y realmente ¿dónde estaba su padre? Sólo recibe respuestas sin sentido claro. La niña entonces pregunta: ¿Por qué un hombre de unos 40 años aproximadamente se acercó a ella y luego de caminar a su lado le confesó que era su padre? Ella alegó y dijo que su padre había sido muy malo, pero no pudo continuar hablando y salió huyendo. La madre enfurece, entra en un ataque de histeria, tal vez es la primera escena de histeria y manipulación que su madre hace. *Mariana*, que es una adolescente, está consternada por la reacción de su madre y llena de miedo. La madre le asegura que su padre no fue un buen hombre, le niega el permiso para ir a practicar voleibol y anuncia que la cambiará de colegio, las lágrimas y el berrinche inundan a *Mariana*, pero es en vano, la decisión ya fue tomada.

Reflexión y conclusiones sobre esta improvisación. Mariana niña me cuenta que ella siempre ha sido una persona calmada, con una personalidad dulce, tímida e ingenua que siempre aceptó las leyes de su madre, aunque no sintiera que estas leyes la consideraran. Y qué podía decir ella si tan solo era una niña que veía cómo su madre completamente sola en la ciudad se defendía en la vida para sacarla adelante, sin un familiar cerca, sin un compañero que la respaldara y lo único con lo que ella podía responder a tantos sacrificios era con una conducta intachable. Asumiendo desde su infancia que su madre sólo buscaba su protección y seguridad, aunque sus medios no fueran los más comprensivos ni amorosos.

En medio de la histeria y la confusión esta niña aterrada acepta que su padre no fue un buen hombre y sólo espera que su madre esté bien; luego de hacer esta improvisación y de tomar lo más sustancial de ella, se comprende que *Mariana*, el resto de su vida procurará no fallarle nunca a su progenitora, bajo la conclusión que ella, aunque severa, sin duda busca su bienestar. Pero *Mariana* vuelve a estos recuerdos y reflexiones en la terraza de su casa la noche en que debe decidir si partir o no a otro país, y esta vez sí duda del amor y buen interés que pudo tener su madre en ese momento, inclusive en toda su vida.

En este punto del proceso el entorno en el cual vive *Mariana* está más dibujado; las improvisaciones nos permiten palpar el conflicto del personaje. Lo terrible que puede llegar a ser tener una madre que amenaza a su hija con quitarse la vida porque se siente decepcionada; vivir en un hogar de dos, regida por prejuicios conservadores, ortodoxos y severos; ya no se trata solo de entender lo que le pasa al personaje, ahora lo hemos representado, no sólo es entendible, sino que lo hemos aprehendido, palpado desde el lenguaje teatral. Aquí asimilamos mucho más la complejidad de la situación por la que pasa *Mariana* porque cualquier acción de este personaje buscando trazar su vida, proyectando sus propias metas, su madre lo tilda como algo negativo.

Por eso nunca optó por ingresar a la universidad, porque aquella consideraba que todo eso conlleva a entrar en terrenos de acciones indebidas. *Mariana* vive una situación agotadora y rutinaria y es gracias a las improvisaciones que podemos crear y palpar mayor información que luego se convierte, como otras veces ha ocurrido en este proceso, en nuestra “memoria emotiva alterna”. De esta forma se amplía, se descubre, se crea, se dibuja lo que habita entre líneas, de acuerdo con nuestro objetivo de abordar las zonas oscuras del texto. Descubriendo el pasado, presente y futuro desde el trabajo hecho en las tablas.

Me parece preciso recordar las palabras de Enrique Buenaventura (como se citó en Cardona, 2009) donde plantea: “la improvisación como un método de juego. Un juego en el que juega la vida. Y de ese jugar de vida surgen, muchas alternativas-núcleos- que servirán para llevarlas al montaje de la obra”. Es decir, dramaturgia desde la inventiva en escena.

En la etapa de exploración y en concordancia al concepto de E. Buenaventura sobre la improvisación, esta ha estado presente en todo momento permitiéndonos movernos por diferentes maneras de asumir la situación dramática de la historia. Y de igual modo los núcleos que han surgido, me han permitido acercarme a diferentes momentos de la vida de *Mariana*. Un día en el trabajo, sus ganas de querer jugar voleibol cuando niña y que se vieron truncadas porque su madre la retira del colegio, su sexualidad no explorada, etc. Y dichos núcleos o alternativas de creación, han emanado de nuestras inquietudes actorales a través de preguntas cómo: ¿por qué no ha huido? ¿qué la aferra a una vida infeliz? ¿por qué no se revela? ¿cuáles son las razones de su madre para someterla a una vida restringida? ¿la madre tiene miedo a que se repita su pasado? ¿Desprecia a *Mariana* por ser la hija del hombre que dice le arruinó su vida? ¿prejuicios heredados? Estas indagaciones me llevaron junto con mi actriz invitada a intuir que las cadenas mentales de *Mariana* son tan profundas, puestas desde la infancia, que no sabría como romperlas, aunque quisiera.

Recuento o conclusiones de la segunda etapa de creación

Considerando que esta etapa contiene varios momentos de creación y cada momento ha arrojado diferentes insumos creativos se hace a continuación un recuento de los resultados logrados en esta etapa.

✓ Primera improvisación: Una secuencia de movimientos creada desde la exploración de las actrices que incluye pretextos como alejarse, esconderse, intentar el suicidio, por último, intentar el asesinato de la madre con la asfixia, donde todo es un espejismo y la mujer termina en una tímida masturbación.

✓ Segunda improvisación: En la que el personaje principal llega a casa, se detiene en su terraza, cree ver a su madre andando dentro de la casa y luego desaparece, descubre una silla olvidada y con ella realiza una coreografía acompañada por los primeros textos de la obra

✓ Tercera improvisación: Donde podemos ver cómo funciona el día a día de este personaje, su amistad con Ricardo, percibir su comportamiento con otras personas distintas a su madre y graficar la humillación, el maltrato físico y psicológico que recibió el día que llegó a su casa en la moto con Ricardo.

✓ Cuarta escena: donde la madre se entera que un hombre se acercó a su hija y decide retirarla del colegio. Se puede palpar las complejidades entre madre e hija dadas desde la niñez de la última y donde se especula que en el transcurso de la vida de *Mariana* nunca ha recibido un hecho de amor honesto por parte de su progenitora.

Tengo entonces cuatro improvisaciones las cuales nos han permitido explorar, indagar y por supuesto empezar a crear la personalidad y el físico del personaje, así como hacernos a una figura de la madre. Este ciclo nos deja suficientes insumos que ofrecerle al director desde la dramaturgia de actor/actriz para la construcción de la puesta en escena, pero principalmente insumos para la construcción psicológica y sensitiva del personaje.

3. Etapa de creación: montaje

En esta etapa se da inicio a la puesta en escena; se realiza como pasantía en la sala Maderos Teatro, de Valledupar, con la presencia del director Deiler Díaz. En primera medida se presenta al director los cuatro cuadros o improvisaciones logradas de todo el ciclo de exploración; de aquí entonces se parte de lleno a la construcción de la puesta dando protagonismo al texto y surge el camino definitivo para la construcción del monólogo, *Mariana*.

Primer encuentro con el director y creación de la puesta.

(del 26 al 31 de marzo del 2018)

Mi primer encuentro con el director está lleno de ansiedades, de expectativas y de gran inquietud porque vamos a conocer: qué suscita en él *Mariana*, qué piensa de todo lo creado hasta el momento, e iniciar por supuesto, la estructura del montaje.

El primer paso de cara con el director fue presentarle las cuatro improvisaciones elaboradas en la etapa anterior. Luego de ello, el director nos ofrece las siguientes conclusiones acerca de lo visto:

- El personaje *Mariana* que la actriz presiente, se oculta en la acción. Es decir, de acuerdo con las palabras del director hay que dejar que *Mariana* hable, si la recargamos de movimientos o acciones de más, no logramos escuchar el pensamiento de nuestro personaje.

- En lo cotidiano está lo extraño. Desde la cotidianidad del personaje se debe construir lo otro, lo que no se cuenta de viva voz, lo poético que tratamos de buscar.

- Mantener un diálogo con ella misma, con *Mariana* y esto es desde el texto, el cual hay que perturbar, escudriñar, socavar en la acción teatral.

- Rigurosidad en la escena: se debe trabajar con gran sutileza cada acción para entender como “hacer” sin dañar lo que la palabra narra. Aunque el texto se perturba, la acción no debe dañar lo que se dice.

Esta es la primera jornada del encuentro con el director y después de mostrar el trabajo y conversar con él, nos aplaude que hay un cúmulo de trabajo que nos permite, por un lado, proponer sobre el desarrollo de las escenas, pero también y principalmente conocer el carácter, los resguardos del pasado, que nos permiten tener mayor dominio de lo difícil que es tomar una decisión para *Mariana*. Nos hemos apropiado del conflicto.

En la segunda jornada el ojo del director nos vuelve a poner a ambas actrices en el escenario para ver nuestros cuerpos trabajar, leer qué tanto hemos trabajado el personaje, qué tanto se ha llegado a conocer el texto y converger toda esta información con las premisas que él lleva consigo, muy privadas, referente a lo que le suscita el texto, desde su óptica de director.

El director nos invita entonces, como paso decisivo para trabajar nuestro montaje, que nos concentremos en la palabra, esa es nuestra primera premisa y tal vez la más fundamental para el proceso que emprendemos.

Ha notado que tenemos todo un cúmulo de información que contar, pero esta vez debemos contarlo desde la palabra y permitir que esta, sin más, logre capturar toda la sensibilidad de la

situación. Llevar al espectador a la credibilidad del momento. Se recurre entonces a un ejercicio que será determinante para la construcción del trabajo, nuestro director le llama: *trabajar el pensamiento vivo*.

El ejercicio se describe a continuación por su incidencia en el proceso creativo: sentada con la mirada fija, el cuerpo erguido y relajado, empezamos a decir el texto en la mente y nos permitimos dejarnos afectar por el texto que ahora es nuestro pensamiento, conocer qué nos afecta de cada una de estas palabras, qué nos impulsa cada parte del texto y sólo nuestra mirada les cuenta a los espectadores lo que ocurre internamente. En palabras de Deiler Díaz, es válido buscar una serie de ejercicios que produzcan o provoquen una relación diferente con la palabra: “trabajar el pensamiento vivo tiene como objetivo descubrir el mejor camino para tejer la palabra y la acción. Un camino donde la palabra no esté a merced de la acción y viceversa y lograr que la actuación alcance el grado de “eficacia” necesaria”.

El ejercicio se realiza dos veces más en distintas sesiones. Se agudizan por ende los sentimientos y mi cuerpo responde a dejar fluir toda esa carga de información sin mayor exageración en la acción. Es un trabajo fascinante:

Marzo, 29 del 2018. Es un ejercicio contundente que me permitió entender cómo todo lo que hicimos en Barranquilla me acerca a las problemáticas que tejen la vida del personaje y cómo llegar a Expresarlo. Estoy feliz, al fin he encontrado eso que no había podido tener a plenitud y era poder sentir cómo toma importancia en la escena la vulnerabilidad del personaje. (Tomado del diario de la actriz)

Ahora damos paso a la acción. Esta siempre se va a buscar con el texto, no antes, provocando la espontaneidad. Nuevamente sentada con la mirada gacha voy diciendo el texto, esta vez en voz alta, buscando lo sugerente en él. Se inicia por crear movimientos sencillos como el ligero movimiento del pie, levantar la mirada sutilmente, o sentir el silencio, sentir el momento para cambiar de posición, llegar al suelo, jugar con una rendija del piso. Luego surgen acciones más complejas, pero no forzadas como incorporarse, acicalarse, desplazarse, sentir que se es golpeada, llorar, pedir perdón, jugar, volver a llorar, recordar a su padre, odiar.

Hasta este punto hemos trabajado algunas improvisaciones, algunas mostrando solo el personaje de *Mariana*, es decir, una sola actriz en escena y otras tantas se han realizado con las dos actrices mostrando a *Mariana* y a su madre. En cada una desarrollando movimientos muy precisos y sutiles sin llegar a tener una conexión directa entre personajes. Se volvió un poco a la atmósfera de la improvisación de la primera escena donde tal vez madre e hija están en el mismo espacio de forma atemporal o tal vez todo es solo una alucinación de *Mariana*.

De poco a mucho, fuimos teniendo con relación a la primera escena, toda una partitura de movimientos, hecha desde lo que se dice y lo que puede proponer el cuerpo de acuerdo al movimiento anterior, es decir, una acción física surge ligada orgánicamente a la acción anterior.

Dicha partitura está cargada de movimientos fluidos y orgánicos, pero además exactos, que corresponden al lugar ficcional de la historia, que es la terraza. Hemos cambiado por sugerencia del director la cartera que lleva *Mariana* todo el tiempo, por una cajita de madera, considerándolo un objeto más sugerente.

Se ha explorado en los ensayos anteriores formas de representar con dos actrices lo que en el texto original es narrado por un solo personaje. A medida que avanza la situación del personaje nos encontramos que cada vez, es más complicado mantener al personaje de la madre en escena, inclusive, el director siente que la presencia de la madre puede llegar a alterar decisivamente la obra del autor, por lo que decide continuar el trabajo con una sola actriz y continuar el proceso de montaje desde lo que suscita el personaje que narra.

Al inicio de este proceso sabíamos que la segunda actriz era un apoyo en la exploración para que el inicio del proceso no fuese tan difícil, y en efecto, el tener una compañera en escena nos permitió hacer conciencia de lo significativo y constructivo que es trabajar con tu cuerpo en interacción con otros cuerpos, otras voces, otras mentes, otras pieles que te complementan y fortalecen tu propio camino de construcción.

Se continúa entonces con la partitura creada solo con el personaje de *Mariana* en escena. Conversamos sobre la situación por la que atraviesa *Mariana* y las zonas oscuras del texto, Dentro de la propuesta del director surge la posibilidad de empezar la historia con *Mariana* anciana. Con esto, el director nos deja ver que en su lectura de la historia y en su propuesta, *Mariana* no viajó. Su pasaporte y pasaje de avión son tan viejos como sus sueños. Y ahora está

ahí, en las afueras de su casa, o tal vez en algún otro rincón de la vivienda, recordando aquel día qué debió tomar una decisión.

Aún no sabemos cómo o de qué manera terminaron las cosas aquella noche y tampoco por qué está ahí recordando, “pero no se toman decisiones afanosas”, siguiendo las palabras del director. Se pulen entonces movimientos que aún no estaban claros en las primeras escenas, insistiendo en la búsqueda de movimientos no forzados, o impuestos a la dinámica del cuerpo. Se trabaja siempre teniendo como pilar el texto y se explora dónde están los cambios de situación y el tono de dichos momentos.

Esto incluye desde la primera escena donde *Mariana* está sentada en su terraza hasta la escena donde *Mariana* siendo una adolescente tiene un encuentro con un hombre que dice ser su padre.

Para los cambios de escena en la obra, se vuelve determinante el manejo de la silla como objeto significativo. Objeto que no es sencillo manejar considerando su peso y volumen; pero al avanzar en el trabajo se busca una armonía que se encuentra solo cuando el elemento se vuelve una extensión del cuerpo y surgen cuadros de imágenes que permiten evocar en la escena elementos como el juego, la picardía, los nervios.

Al final de este primer encuentro con el director Deiler Díaz la estructura del montaje queda trazada hasta un poco más de la mitad del texto y la gran tarea que asumo es continuar acentuando las emociones vislumbradas en este encuentro, codificar hasta su máxima limpieza cada movimiento e ir descubriendo desde la propia provocación de la escena la manera de decir cada texto.

Regresamos a Barranquilla con una maleta llena de conocimientos, impresiones y tareas para continuar puliendo el trabajo. Adicional a la estructuración de algo más de la mitad de la obra, logramos dar organicidad al personaje, definiendo mucho más su construcción, a través de un modo de trabajo que da protagonismo a la palabra, a la creación de cada escena, de cada acción y del personaje mismo, desde lo que pulsa el texto dramático, su poesía.

Ensayos de la primera parte del montaje e improvisaciones del final

De regreso a Barranquilla sigo ensayando tomando siempre como indicador lo expresado por el director sobre la importancia de la palabra. Voy tomando cada palabra y preciso en qué momento se da cada acción, cada cambio corporal. Se va descubriendo así la voz del personaje, pues sin pensar en una búsqueda específica y manteniendo la carga emotiva que lleva cada texto, descubro que mi propia voz adquiere un tono más seco, con una intencionalidad distinta en las escenas; es un trabajo de releer lo que se cuenta, encontrando la armonía de los silencios, de las palabras, los énfasis, las frases largas, la voz quebrada, la respiración al hablar:

Abril, 19 del 2018. Jamás había estado tan conectada con un personaje, aún tomo una y otra vez el texto y cada vez siento como me va mostrando nuevos subtextos que explorar. Qué hay más por detectar, de continuar con la especulación como medio de investigación, que nos ha generado grandes aciertos cuando llevamos todo este cúmulo de información a la escena y lo hacemos parte de nuestra pulsión, pero siempre orientado por el texto mismo, como un juego de acertijos tal vez, que ya no eres tú tratando de interpretar el texto sino a lo inverso, que el personaje vuelve y se asoma y esta vez nos habla y suscita en mí, otras interpretaciones, a medida que prosigo la lectura. (tomado del cuaderno de diario de la actriz).

Tal vez en este punto ya hay algo de misticismo en la creación del trabajo, pero solo en la real credibilidad de los actores sobre la vida del personaje se puede lograr una total conexión con la emotividad del mismo y por supuesto de la historia. Como actriz no sólo estoy convencida de la situación por la que atraviesa *Mariana*, sino que a este punto me siento totalmente unida a ella desde el sentimiento de cariño. Me consterna su dolor, me afecta su frustración y deseo al igual que ella, que de verdad pueda tomar por primera vez, una decisión.

Como actriz tenía claro que es mi cuerpo, es mi voz y por supuesto mi interpretación, pero lo particular está en la creencia de la situación que afronta el personaje; cuando abordo su estudio, ya sea en el contexto del ensayo o en algún otro momento de mi espacio-tiempo personal siempre trato de proporcionarle total verosimilitud. Por ello, luego del encuentro con el director mi trabajo de volver al texto y seguir descubriendo a *Mariana* no acababa, surgieron

nuevas inquietudes que me sumergían en su universo espontáneamente y pude coincidir de acuerdo a lo conversado con Deiler Díaz, que ya *Mariana* no tenía 38 años. Ella me habla de su pasado y las palabras que tanto me conmueven sobre su final, me dicen que conserva ahí, en ese cofre que siempre ha tenido a cuestas en cada momento de su narración, las cenizas de su madre, el motor y anclaje de su vida.

Grito, quedo absorta, tengo algo de asombro, de desconcierto, parece que alucino, pero a la vez es inquietante, fascinante. Mi corazón se acelera al descubrir desde el texto, tan particular y mística experiencia. Entonces cobran sentido claramente las palabras de Fernando Peñuela (1994) coautor de la obra de creación colectiva “El Paso”, del grupo de teatro La Candelaria, en el texto *Investigación y Praxis Teatral en Colombia*:

“Me atrevería a plantear que no necesariamente el rol del actor como dramaturgo termina en una etapa previa a la elaboración dramaturgica final, sino que también puede ser partícipe como colectivo actoral e individual de la dramaturgia final del espectáculo que se le presenta al público”. (p.30)

De hecho, aunque en la obra *El Paso*, el texto fue construido a la par del proceso creativo escénico y no antes como en *Mariana*; yo como actriz, no abandono mi capacidad creadora al final del proceso por estar ya la historia escrita. Y como bien lo afirma Fernando Peñuela, continúo construyendo la historia, ya no con la interacción entre actores porque no estoy acompañada por la otra actriz, sino a través de la relación que he creado con el personaje por medio de escudriñar el texto y la conexión creada desde las improvisaciones previas.

Entonces exploro nuevas posibilidades o rumbos que puede tomar la historia, desde la improvisación. Rumbos evocados principalmente por la inquietante búsqueda actoral de querer ahondar en las opacidades como me lo he planteado desde el principio y por el apasionamiento dado con la historia misma y con el personaje.

Como se había mencionado, en Valledupar se conversó con el director que *Mariana* al final de la obra muy probablemente terminaba anciana, tal vez mientras su casa se venía abajo y quedaba ella entre las ruinas. Entonces realicé improvisaciones poniendo esa idea en escena sumada a la idea de que en su cofre estaban todo el tiempo las cenizas de su madre.

En esta improvisación es *Mariana* anciana, quien lanza las cenizas de su madre con dolor, con furia, pero también con total desesperanza, reprochándole al mundo y sobre todo a ella misma todas sus limitaciones, quedando una *Mariana* solitaria y desvanecida, al final de sus días.

La propuesta la tomo como un punto de giro que puede resultar atractivo para la resolución del montaje, por ello en el transcurso de los ensayos vuelvo a tomar la idea de la asfixia, aquella que fue explorada en las primeras improvisaciones, esta vez sólo el momento concreto de la asfixia sin las secuencias corporales que lo acompañaban, terminando con una *Mariana* vieja, sentada en su terraza o en cualquier lugar, confundándose con la nada. Es momento de volver a Valledupar y permitirle al montaje su continuación... ¿su continuación?

Situaciones personales que afectan el proceso.

Volver a la ciudad de Valledupar fue complicado por la falta de recursos, habían pasado más de tres meses y no se tenía la estructura completa del montaje. Todo este tiempo había logrado alcanzar un buen ritmo de lo ya montado por constancia en los ensayos, sin embargo, el no poder programar un encuentro cercano con el director tenía completamente paralizada la posibilidad de un estreno próximo.

Se dio entonces una gran noticia: el proyecto “*Mariana*” resultó ganador del Portafolio de Estímulos de Barranquilla. El trabajo había encontrado el impulso faltante para poder garantizar la concreción de la puesta y poder trazar unas metas más concretas.

Sin embargo, se presentó otra situación que amenazaba la concreción del montaje. El proyecto que llevaba construyendo desde principio de año, que apuntaba a ser el armazón de mi proyecto de grado para optar al título de Maestra en Arte Dramático y que en ese momento era mi proyecto más concreto artísticamente, estaba en riesgo ante la nueva situación que se presentaba. Quedé embarazada:

Agosto, 30 del 2018. Yo, la actriz-creadora y relatora de este proyecto, estoy embarazada. “Mi cuerpo pronto cambiará, mi capacidad física se limitará. Mi personaje es virgen, hay una escena donde quedo en ropa íntima, es mi proyecto

de grado, ¿En qué condiciones lo tendré? ¿Lo tendré?... Estos y muchos otros pensamientos me acosaban. Estaba en una gran disyuntiva. Mariana, era mucho para mí y para mi carrera, aquel proyecto que con las brisas decembrinas llegó a darle un sentido a mi proyección artística; pero él era mi semilla, extensión de mi existencia, mi más pura y visceral creación. Por experiencia maternal, el fuego azul que sella al verdadero amor. El personaje entonces entró en un tiempo de espera, yo debía decidir...

Septiembre, 03 del 2018. ¿Cuántas veces los artistas nos encontramos en situaciones que ponen en la cuerda floja nuestros más profundos deseos, anhelos y hasta nuestras convicciones? Casi siempre se debe escoger entre lo que quieres y lo que necesitas, “lo más conveniente”; pero casi nunca lo más conveniente, el camino estable, o lo que nos dará una estabilidad, va acorde a nuestros sueños de creación. A nuestros ideales de vida. ¿y entonces qué? Entonces tienes que decidir, así cómo debía decidir Mariana y decidir muy rápido porque la vida casi siempre está lista para decidir por ti...

Meses estudiando a *Mariana*, muchas veces juzgando su incapacidad de decisión, otras tantas compadeciendo su situación venidera de una vida que ella no moldeó, buscando en la construcción del personaje comprender todos los alcances de su dilema para llegar a su interpretación, y ahora yo, no logro divisar la brecha de diferencia entre las decisiones profesionales que debo tomar con mi equipo de trabajo, incluyendo al dramaturgo, de la resolución personal que atañe directamente a mi cuerpo, a mi espacio, a mi amado, a mi familia”. (tomado del cuaderno de diario de la actriz)

Me asalta la inquietud de cómo el desconcierto muchas veces nos aturde y de paso nos niega la posibilidad de avanzar, sentimos que nos empezamos a mover en tierra lodosa y la incertidumbre nos hace trastrabillar y hasta nuestros ojos no pueden ver más que neblinas. Pero después, cuando te vuelves a ti y respiras y te aferras a tus más grandes convicciones, nuevamente un rayo de luz despunta hacia tu faz. De esta manera, decidí que yo seguiría prestando mi cuerpo, mis palabras, mi aliento, mis emociones, mi sensibilidad, a aquel personaje que había empezado a gestar desde hace algunos meses, mientras mi pequeño

pececito continuó nadando alegremente en las aguas mansas de mi profunda visceralidad sin importar todos los cambios profesionales y personales venideros.

Me permití ver nuevas posibilidades de creación y de organización. Se generó un nuevo plan de trabajo entre actriz, dramaturgo y director que nos permitiera continuar con el montaje y llegar al estreno sin tener que aplazar y sin tener que abandonar del todo lo ya creado. Que una situación no tenía que ser oposición de la otra. Me permití sobre todo estudiar y sentir a mi personaje desde mi nueva condición dándome mayor sensibilidad sobre los vacíos irreparables de la vida de *Mariana*.

Nuevos aires. El nuevo plan de trabajo incidió por ejemplo en la investigación del vestuario e imagen del personaje que tomaba ahora gran valor en nuestro proceso creativo, *Mariana* que es una mujer bastante discreta debía usar zapatos sin tacón, pero formales, y un vestido, tipo bata, más atrasado a su época que mantuviera la imagen conservadora de su madre, mientras ocultaba mis curvas. La secuencia con la silla, la cual era bastante exigente físicamente, fue transformada sin perder la inocencia del juego o la estructura inicial; se juega más con las características de ternura y de picardía que se habían propuesto para esta escena. La silla entonces tomó más relevancia aún porque se juega a la transformación del objeto y también debía ser más resistente y estable.

Sigo trabajando en la propuesta de la parte final. Me detengo en el momento del poema, sobre esto ya tenía una idea de lo que debe surgir allí, porque en la primera pasantía, aunque no se marcó ninguna secuencia, sí se involucró en una improvisación y lo determinante de esta escena es que el personaje se descompensa emocionalmente. Tal vez se imagina en la intimidad de su cama, dando vueltas, mientras se desahoga o llorando a susurros en la cotidianidad de su cuarto.

Busco entonces, frase por frase, movimientos evocados por los sentimientos que condensan en cada verso y no su ilustración. Tomé como inspiración la técnica *Reléase*, que consiste en la fluidez de la energía, del cuerpo y lo que inspira la emocionalidad de la escena misma.

Luego de crear la estructura realicé pasadas de la misma acompañados del bolero “Hola, Soledad”. buscando encontrar la musicalidad de las palabras, descubriendo a su vez la transición de sentimientos que confluían en ese momento.

Teníamos entonces hasta este punto dos nuevas propuestas: la escena final con las cenizas de la madre y la secuencia para el poema. *Mariana* nuevamente estaba lista en mi mente, en mi cuerpo y en mi corazón para llegar conmigo y con mis más grandes anhelos a la ciudad de Valledupar y mandar ese rayo de luz, a la escena final.

Segundo encuentro con el director:

Estructuración completa de la puesta en escena. (Del 12 al 16 de septiembre del 2018)

Realizo una muestra de lo trabajado en la ciudad de Barranquilla, mostrando todas las escenas hasta el final de la obra, poniendo de relieve qué un poco más de la mitad de la estructura fue montada en la primera pasantía y la última parte es una propuesta que entrará en consideración de la mirada del director.

Cabe anotar que realicé toda la presentación con elementos de utilería que fueron adquiridos durante el tiempo de ensayos y preparación en Barranquilla y que ya habían sido aprobados por el director de manera virtual. Entre ellos el cofre de madera y un paño de color rojo quemado; color que tomará una gran importancia en la creación.

El director se siente satisfecho con lo visto porque a pesar de mi nueva condición física, los ejercicios mostrados dan cuenta de una constancia en los ensayos y lo estructurado hasta la fecha no se había desfigurado, manteniendo los ritmos y la plástica otorgada a cada momento. Sobre la parte final del trabajo, el director se sintió atraído por varias propuestas incluidas en el último momento y aunque era notorio que el final ha sido elaborado por una mano distinta a la suya, había información que podía tomar, reorganizar y pulir para reconstruir imágenes e ideas esbozadas. *Mariana* no me había mentado, ese era el camino

Días antes de ese segundo encuentro el director había pedido al dramaturgo leer el texto y quizá notar si se ameritaba ampliar, o intervenir el texto, pero partiendo siempre de su pulsión como dramaturgo, sin llegar el director o la actriz a imponer ninguna información precisa.

Ya el dramaturgo, contado por él mismo, había tenido la inquietud de ajustar algunos textos o incluso agregar otros. Se dispuso entonces a intervenirlos y desarrolló una serie de

cambios como reubicación de los textos, otros de sintaxis y se agregaron un par de párrafos que amplían la situación y tal vez propician una mayor comprensión de lo que le ocurre al personaje.

Esto nos amplió el espectro para trabajar el final del montaje. Esta particularidad del proceso me trajo a colación las palabras del maestro Fernando Peñuela (1993) en las que se ve claramente lo valioso del trabajo colectivo incluyendo dramaturgos y dramaturgistas:

Un nuevo concepto de dramaturgia entiende a ésta como la globalidad e interrelación en los diversos niveles o lenguajes escénicos que conforman la estructura dramática del espectáculo, dentro de las cuales el texto verbal es otro de los lenguajes de la obra...pudiendo este ser escrito antes, durante el proceso de creación o aún incluso después del espectáculo. (p.29)

En nuestro trabajo el diálogo entre los lenguajes estéticos que hacen parte de la puesta es continuo, entendiendo entonces las palabras de Peñuela, desde el momento mismo en que se empieza a indagar sobre el texto y lo que cuenta el personaje; los aspectos visuales de la puesta y su valor simbólico empezaron a corresponder directamente con los aspectos psicológicos del personaje. Esto me permite reconocer la dramaturgia como esa interrelación global entre lenguajes escénicos y que se convierte en la columna vertebral de nuestro proceso de creación.

Durante todo el trabajo de la pasantía a medida que se avanzaba en la puesta en escena se dialogaba sobre la escenografía, los detalles de la utilería, la música, la luz, la ventana, los efectos técnicos que se iban a necesitar y hay todo un compendio de tareas a realizar en la ciudad de Barranquilla. De ello sobresale la escogencia de los colores de la escena, se piensa en colores tierra, en texturas secas, áridas, que se sienta abandono, soledad. El color rojo es preponderante en la escena con el uso de la mantilla roja. Mantilla que todo el tiempo cambia su funcionalidad y que algunas veces es transformado en otros objetos. Es en la mantilla roja, también en el uso de la silla, en el cofre deteriorado por el tiempo, donde recae el componente simbolista de la obra.

En una nueva sesión de trabajo se hizo nuevamente una lectura y un trabajo de análisis de los textos, ya no era un análisis para estudiar al personaje, era para determinar ya desde el ojo del director que material nos funcionaba y en qué orden. El director qué, aunque no contaba todo lo

que tenía en mente, si deja poco a poco descubrir hacia donde apunta la propuesta del espectáculo, solicitó entonces, el aprendizaje de los dos nuevos párrafos agregados al texto, y trabajar inicialmente los últimos textos del libreto, puesto que la obra empezaría precisamente con el texto final.

Se creó una secuencia de imágenes referentes a la asfixia de la madre, representadas con distintas partes del cuerpo y usando el paño rojo.

El haber realizado varios ensayos en Barranquilla que llevaban por objeto precisar cada momento de las escenas fue determinante para mostrar un trabajo organizado al director; saber dónde va cada pie, manejar las velocidades del texto y principalmente saber cuál es la variante de emociones con la que sucede cada escena, dónde se encuentra el personaje calmado, tímido, molesto, devastado.

La percepción de actriz y director no son opuestas, al contrario, mantienen muchos puntos en común, quizá porque lo que nos suscita el texto, que como sabemos es un texto abierto, tiene puntos de encuentro y tanto su mirada de director que desea y necesita entender la obra para montarla como nuestra mirada de actriz que necesita adentrarse a la situación del personaje, convergen en un interrogante en común, ¿qué es lo que cuenta el personaje más allá de sus palabras?

Septiembre, 15 del 2018. En el trabajo de crear las imágenes de asfixia, lo cual fue la última actividad del día, ya predominaba el cansancio tanto del ensayo como del viaje y fue al principio un tanto frustrante la actividad, porque no lograba imágenes que me agradaran, sentía que no lograba dominar el objeto de trabajo, el paño rojo. Luego noté que estaba preocupada más por las transiciones de una imagen a otra, por cambiar la posición del paño limpiamente, que, de la intención vivaz de cada imagen; así que empecé de nuevo y esta vez mi concentración se dirigió a pensar en la madre y en qué esa parte de mi cuerpo forrada al azar por el trapo rojo realmente era una persona a la que asfixiaba. Entonces empecé a imaginar el cuerpo en apuros que estaba boca abajo, si yo estaba de pie o encima, algunas imágenes sobre el piso, otras veces sentada, otras veces era la madre quien estaba sentada y entonces entra en la imagen el uso de la

silla, el cuerpo se expandió, el rostro cambiaba para cada imagen y el trabajo resultó orgánico. (tomado del cuaderno de campo de la actriz)

Retomamos en un nuevo encuentro y de acuerdo con las últimas decisiones de dirección, el final de la historia sería el inicio de la obra y sería representado con las imágenes creadas el día anterior respecto a la asfixia de la madre, con el paño rojo. Hay que aclarar que las imágenes propuestas son muchas, pero el director selecciona sólo algunas e instruye cómo tomar esa imagen sin desdibujarla y adaptarla a la escena.

En esta experiencia es fascinante sentir cómo mi cuerpo y mente son material de creación para que el director esculpa la obra, el actor no tiene que dar nada acabado o perfecto, pero sí orgánico, vivaz y dicente. Pulsar sentimientos y emociones constantemente. Situación muy parecida a lo realizado al principio de este proceso creativo con las secuencias iniciales de exploración.

Se define también que luego de las imágenes de asfixia, quien surge a la luz de la escena es *Mariana* ya anciana, ella con su narración, nos deja ver su pasado y surge luego *Mariana* joven, adulta, continuando con la historia en el mismo orden en que lo presenta el texto dramático.

Durante el proceso se van presentando correcciones, búsquedas de intenciones, se afianza en los cambios de la edad del personaje: de anciana a adulta; de adulta a niña; de niña a adulta; de adulta a anciana. Es un trabajo dinámico.

Entonces retomo interna y emotivamente a las improvisaciones iniciales en las que exploré la vida de *Mariana*. También se dio el ingreso de nuevos detalles que cada nueva propuesta visual arrojaba. Los inconvenientes el director los iba solucionando sólo en el momento preciso. No se adelantaba a suponer nada. No omitía una propuesta temiendo que se dañara la imagen siguiente.

Aquí resalto la forma de trabajo del director que no ve en los problemas que traen consigo las invenciones, la razón para abortarla, este siente que ahí donde tienes una complicación, es donde el teatro te reta a descubrir propuestas más interesantes. Cada problema lo va solucionando en su momento sin adelantarse y teniendo siempre en cuenta lo que le sugiere el texto y lo que le sugiere la forma como lo dice la actriz.

Tal vez por ello, las imágenes no se sienten forzadas, el director ocupa el lugar de un escultor que trabaja sin olvidar leer cómo funciona cuerpo y voz; así cuando se establecen las imágenes, éstas no son impuestas. Se puede decir en otras palabras que el director no sólo escucha lo que le evoca la historia y lo que a él le interesa contar como director, también lo plasma en función de la corporalidad del actor/actriz.

Y es aquí en relación a esta organicidad que las decisiones respecto a la plástica cambiaron. De acuerdo a lo evocado en la escena misma, de acuerdo al camino que fue tomando la historia misma, *Mariana* puede estar en una especie de vacío, de lugar alterno, en una especie de limbo que deja un abanico abierto lleno de posibilidades para que esta parte de la obra sea completada con las apreciaciones del público.

Por lo que en colectivo (actriz, director y dramaturgo) exploramos ideas sobre ese espacio vacío, llegamos a definir que el color blanco (hueso) sería el color para toda la puesta; con velos sutiles y piso también blanco que indiquen su soledad, su desesperanza.

¿Un cuarto de manicomio? ¿La nada? ¿El más allá? ¿Su soledad? ¿Su castidad? Cualquiera de estas nominaciones puede ser válida, teniendo en cuenta que ya han pasado aproximadamente 40 años para nuestro personaje, cuando está contando su historia. Y lo que impera en ella, hasta el último segundo de su vida, es la soledad, que es su nada misma.

Las últimas esculpidas

Después de esto nos detuvimos en los detalles teniendo presente que el personaje tiene una completa relación con el cofre todo el tiempo. Después de la escena del cigarrillo, las acciones deben ser en función de ese objeto, el cofre. Se sigue presentando espontáneamente en dichas acciones, la metáfora. Por ejemplo, el amarre de los pies con el paño rojo, remite al sentimiento de frustración que carga el texto: ... “Y luego cuando pasaste al bachillerato y pediste a tu madre que te matriculara en el colegio de niñas no recibiste el mismo trato de ellas... ¿Eso no es signo de que eres una persona rara, que no se relaciona bien con los demás y necesita de protección? A los 38 años aún eres virgen, ningún hombre querría comerse a una mujer fea y sin espíritu”.

La sensación al tacto de tomar nuevamente entre sus manos el paño rojo mientras considera el asfixiar a su madre, representa la decisión finalmente de *Mariana* de soltar sus ataduras invisibles, esas que le forjó su madre en la crianza y arremeter contra ella implacablemente.

Ya las miradas esquivas y temerosas de la *Mariana* recién llegada a su terraza han cambiado. En este punto le habla al cofre con mucha propiedad, como nunca le hablaría a su madre en vida, es claro en este momento de la obra que el cofre ocupa el lugar de la madre. Las cenizas de la madre son arrojadas con dolor, con ira, sobre todo con total desolación.

La parte musical y sonora no se había desarrollado completamente hasta este punto, pero sí es claro que de acuerdo al tratamiento de la obra esta no iría recargada de tantos efectos pregrabados. De hecho, muchos de los sonidos que aparecen en la obra son creados directamente con mi voz y la musicalización está descansado en un leitmotiv; distintos cortes de un tema orquestal de finales del siglo XIX llamado La Noche Transfigurada, del alemán Arnold Schoenberg. Predominan sí los silencios. Esta obra recae preponderantemente en el trabajo actoral donde la palabra, la imagen y el silencio, deben conjugarse en una sola atmósfera de complejidad psicológica y/o emotiva, que lleve al espectador a hundirse en las introspecciones del personaje, bien sea considerándolo o cuestionando.

Estábamos cerca de lograr su construcción; se requiere tener claro que ahora *Mariana* es una puesta circular. Que debemos lograr que el espectador evidencie que el tiempo presente de la obra realmente es con *Mariana* Anciana, mientras que todo lo ocurrido con la *Mariana* joven es un flash back. Y luego de ello, tras un amplio y fascinante proceso de 11 meses, luego de un intenso proceso de aciertos y frustraciones, de gozos y ansiedades, de cambios personales y decisiones determinantes, *Mariana*, que, si bien no pudo constituir una vida libre y propia, ahora me lanza libremente al vuelo de la representación, todo logrado con el cúmulo de ideas, sentimientos y formas de creación que suscitan en la mente y en la piel de dramaturgo, director y actriz. Y que se abra el telón.

4. Etapa de creación: ¿y las funciones?

Abrimos el telón como obra ganadora del Portafolio de Estímulos Distrital de Barranquilla en la modalidad de creación, año 2018. Realizamos un total de tres funciones los días 15, 16 y 17 de noviembre del 2018 y entregamos a la Secretaría de Cultura Distrital de Barranquilla, la memoria escrita de nuestro proceso creativo.

Con tres meses y medio de embarazo, el estreno fue un paso contundente para continuar explorando en la construcción del montaje y de la concreción del personaje. De antemano sabía que no todo estaba concluido. Pero era necesario seguir trabajando teniendo en cuenta uno de los principales elementos en la realización del teatro: la relación con el público.

Tengo como material de trabajo la vivencia de la relación actriz- público, dadas en cada función, como también las apreciaciones dadas por ellos en los conversatorios realizados al final de cada presentación. Las sintetizo a continuación:

❖ El cuadro de telas beige y piso blanco fue inspirador de diversas apreciaciones en cuanto a ¿dónde está el personaje? ¿un sueño, la nada, en la cárcel, en un manicomio, en su mente?... Y son válidas cada una de estas apreciaciones porque rodean el universo del personaje. Dan cuenta de que la pretensión del director más allá de aclarar una espacialidad o de ilustrar un espacio es ahondar en la situación dramática del personaje. Es crear una atmósfera que acentúe el mismo conflicto dramático aún desde la plástica de la puesta. Esto nos pone de frente a una alteridad de la realidad, que juega con la presencia del personaje entre una historia con una estructura dramática aristotélica y una dramaturgia del espectáculo contemporánea, que no teme a fragmentar las categorías de tiempo y espacio, tanto desde la trama, como desde los lenguajes visuales de la puesta.

❖ El texto atrajo tanto a conocedores de los textos del dramaturgo Leonardo Aldana de Hoyos como al público no conocedor, por tratarse de un tema que atañe directamente a problemáticas que son recurrentes en los hogares del Caribe colombiano. Las frustraciones o impedimentos por parte de algunos familiares en el seno del hogar, especialmente hacia las mujeres, eran muy comunes hace menos de 30 años. Inclusive, las órdenes más severas eran las impartidas por las madres y abuelas para mantener el orden en la ausencia del padre. Aún en

nuestra realidad hay grandes diferencias estructurales en la crianza de niñas y niños, no siendo una más favorable que otra, ambas enmarcadas en prejuicios sociales y de género, que generan ataduras invisibles. Noto entonces que el público adulto logra sentirse familiarizado con esta situación de frustración y vulnerabilidad del personaje y se da a lo largo del desarrollo de la puesta una relación de comunicación entre público y actriz de reconocimiento de la situación expuesta.

❖ Dicha comunicación no podría darse eficazmente sin un trabajo de interpretación actoral que dé cuenta del proceso creativo puesto en marcha. En esa búsqueda de la interpretación del personaje y que ya se ha sentado en estas hojas, encontramos la necesidad no sólo de interpretar, sino de lograr transmitir al público mi emocionalidad sobre las circunstancias de *Mariana*.

Es ahí, luego de un trabajo de búsquedas sensoriales y transmisoras a través de las funciones de estreno que descubrimos que no sólo tiene presencia en mí, la carga emotiva que da el personaje, sino que siempre están presentes mi propias sensaciones como actriz que se expone a un público, cómo un ser frágil que está en el escenario poniendo su voz, su cuerpo, sus verdades, sus propios miedos, sus anhelos, sus sueños y sentires; así como mi propia posición frente a los problemas del personaje y todo ello, se vuelve motivacional en el momentos antes en que se inicia la escena.

Dentro de todo este cúmulo de experiencias y sentires se abre un nuevo nivel de exploración: el crecimiento de la obra de acuerdo a su propia construcción en el escenario mismo. De esa forma, hasta la fecha en que se terminan de escribir estas líneas, Mariana lleva 10 presentaciones y en cada una de ellas ha podido apropiarse un poco de los sentires de los espectadores, al conversar con ellos, como eslabón importante para la construcción de estas memorias y que me han permitido reconocer problemáticas puntuales como la musicalidad de la voz, los cambios del tiempo, la interpretación, el ritmo, las transiciones, los silencios.

Es así como en estas memorias queda registrada la construcción de la vida de *Mariana* y de cómo *Mariana* reconstruye mis sueños de tabla en cada presentación

Conclusiones

Los principales hallazgos de este proceso, referidos al trabajo actoral son fundamentalmente la constatación de intuiciones o la interiorización de nociones teóricas que han acompañado mi proceso como actriz a lo largo de los años; que han cobrado relevancia por el rigor tanto en el trabajo de la puesta en escena como en la elaboración de la memoria y posterior sistematización en este documento. La dramaturgia actoral, desde las primeras exploraciones con mi invitada, ha sido un eje transversal que se constituyó en el pilar sobre el cual se construyó el personaje en sus distintos momentos. Esto quizá no lo vi tan claro en mis reflexiones iniciales ni mucho menos fue detonante o punto de partida; pero en la medida en que avanzó el proceso y descubrí nuevos referentes teóricos se hizo tan evidente que el artículo sobre Dramaturgia del Actor de Enrique Buenaventura, por ejemplo, fue solo la validación del camino recorrido. Otros elementos relevantes, indispensables para el resultado final, que transversalizan el proceso, relacionados directamente con la dramaturgia actoral, fueron:

la improvisación, herramienta por excelencia para la construcción del personaje y para la puesta de secuencias misma, pero me remitiré, específicamente, a la creación del personaje. En lo que respecta a *Mariana* la improvisación nos permitió darle vida e intentar que fuera tan verosímil como nuestra propia existencia, en cuanto a la credibilidad escénica se refiere, para transmitir y comunicarnos física y emotivamente con el público, esto es, desde las acciones.

La improvisación propulsó la emotividad actoral, en relación a mi capacidad como actriz de empatizar con las circunstancias de la vida del personaje. Me permitió la construcción de vivencias ficcionales del personaje que me llevasen a la apropiación de la situación dramática de la obra, apropiación tal que considero se da de la siguiente manera: texto (identificación de las circunstancias y de los conflictos), cuestionamiento, improvisación, acciones, pulsión o dinámica de las emociones, aprehensión de la situación dramática del personaje.

La energía misma de los actores, entendida como la potencialidad para obrar, surgir, crear, transformar o poner en movimiento, y que surge en las improvisaciones, me permite vivenciar y considerar lo particular, lo emotivo de cada escena. Todo esto abre la puerta a un universo mayor,

a una realidad alterna a la nuestra, donde el personaje pudo mostrarse de frente a la actriz, contar su historia y hasta confrontarse.

Ese universo es: *La imaginación*, otro pilar fundamental de este proceso. De acuerdo a los postulados de Mijaíl Chejov (1999) una de las tres fases activas de la mente junto con sanar, pensar/recordar y es en la imaginación donde encontramos la gran riqueza de estímulos para la transmisión orgánica de las emociones.

La imaginación en nuestro proceso creativo siempre estuvo en función de principio a fin, desde las primeras lecturas, desde las primeras exploraciones hasta los ensayos generales y en cada función. No se puede considerar que ahí donde las emociones y las acciones físicas ya están estipuladas, se prescindiera de la imaginación. De hecho, sin la presencia de ésta, la obra sería un recital, muy frío y sin comunicación. La imaginación aquí funciona como combustible para la vivacidad, para la credibilidad, para emular la vida y el universo del personaje, propulsar en nosotros, los actores, nuestras potencias psíquicas, y llegar a la técnica del trance que propon Grotowski al integrar dichas potencias psíquicas con nuestras potencias corporales y dejar fluir lo más íntimo de cada quien. A mi modo de ver es crear una *armonía* entre la visceralidad de las acciones y la conciencia actoral en el espacio de representación.

El trabajo de improvisación- creación dinamizado por la imaginación me llevó a la construcción de lo que he denominado una *Memoria emotiva alterna*, es decir, a la creación de unos hechos que se adhirieron al historial de *Mariana* y con los cuales pude ampliar el espectro de la situación que plantea el texto dramático. Lo menciono como “*Memoria emotiva*” pero alterna, porque no parto de mis recuerdos personales o de situaciones humanas reales, como se postula en la teoría de la Memoria emotiva de Constantin Stanislavski (2021). Parto sí de mi propia inventiva sin olvidar que en algunos momentos estuve acompañada por una segunda actriz, teniendo como brújula el texto mismo.

Estos acontecimientos agregados desde la acción claro están, al hilar delgado fueron inspirados por los acontecimientos que el dramaturgo sí nos deja ver. Así se le atribuye al personaje situaciones de la infancia, de su juventud, de su trabajo, de su sexualidad, de sus travesuras; cada uno de los nuevos acontecimientos surgidos me permitieron formar el universo necesario para darle forma, cuerpo, voz y espíritu a *Mariana*.

Pero principalmente porque estos hechos, como inventiva actoral me permitieron dar forma definitiva al personaje: verlo, sentirlo, quererlo estuviera o no de acuerdo con varios aspectos de su forma de ser. Pude crear visceralidad desde la inventiva muy a la manera de Mijaíl Chéjov (1999) quien propone ir más allá del dramaturgo y de la obra para encontrar al verdadero personaje. Esto no es minimizarlo o trivializarlo, es poner el sello actoral desde la inventiva propia que viene cargada de nuestra subjetividad; es completar el círculo creativo y no ser meros instrumentos que se conforman con las acotaciones dadas. Por ello considero que ahí donde el autor entrega las primeras premisas del universo del personaje en todo el entramado de la obra, empieza el actor o actriz a darle continuidad a ese universo con la improvisación y con la imaginación hasta hacerlo único.

De ello concluyo en este proceso no solo de creación sino de reflexión, en el que no se dejaron por fuera los aspectos sociales o personales de gran impacto en la vida de la actriz, sino que al contrario estos dejan ver y comprender un trabajo, más humano, más honesto con todo lo que acaece alrededor del sujeto creador y que el camino de la investigación creación, no es un camino trazado por alguien sin información previa al respecto, sin un universo de referencia, en suma, sin contexto, sino que las afectaciones sociales, psicológicas y hasta biológicas de la actriz, es decir mi subjetividad, también hacen parte del andamiaje de creación que pongo junto con mi trabajo técnico, con mi concentración, con mis pulsiones, con mi interpretación de *Mariana* y de la vida misma.

Por ello culmino estas líneas con la convicción a posteriori de que el universo que estaba siendo creado para el personaje fue resignificando a la vez aspectos propios; mi sensibilidad, mis sentidos, mi forma de observar los entornos. Entendí que el estar dispuesta psicológica, sensitiva y físicamente a la construcción, aunque ficcional de otro ser, es decir, a estar preguntando en muchos aspectos cotidianos de mi vida por las vivencias y problemáticas del personaje para ampliar el espectro de creación y la conexión entre personaje y actriz, me hacía más vulnerable, más doliente sobre diferentes aspectos de la vida, aumentaba mi sensibilidad y mi capacidad de percepción.

Mi cuerpo y mente estaban en función de sentir, de hacer conciencia de los aspectos elementales pero vitales de la existencia misma. Los resultados de cada improvisación, de cada viaje al universo de la imaginación, la disposición corporal y el entrenamiento físico de 11 meses

de trabajo inevitablemente arrojaron no solamente la construcción del personaje sino nuevos sentires, nuevas miradas, nuevas formas de comprender la vida.

Otro elemento fundamental o pilar dentro de esta investigación creativa es la palabra dramática. De hecho, fue tomado como premisa fundamental en el trabajo de dirección.

Como se ha dicho antes, partimos de la palabra, de perturbarla, de buscar en ella hasta hundirnos en su discurso, no afectamos el texto nunca, nos dejamos afectar por él, nos permitimos (director y actriz) sentir que es un inmenso túnel donde hay que cavar y cavar, aunque no sabes exactamente qué vas a hallar; hasta que lo descubierta nos sorprende, nos transgrede, nos provoca acción... hasta que la palabra se volvió acción.

La investigación en este trabajo sobre la importancia de escudriñar el texto me llevó nuevamente a la herencia que hemos recibido del método de Creación Colectiva impartida por el Teatro Experimental de Cali donde el texto no sólo está ahí para ser aprendido, o para ser ignorado, sino en palabras del TEC (2010): “es necesario elaborar un texto estructurado y luego distanciarse de ese texto, tratarlo como algo extraño, algo que hay que desentrañar, decodificar, como una estructura que tiene su propio código. Así el grupo no elabora un texto a su medida, un texto que ilustre la ideología del grupo, sino que elabora algo que lo desafía” (p.115).

La palabra del texto *Mariana*, es una palabra cargada de muchos atributos como pausas, alteraciones, opacidades, subtextos, vulnerabilidad. Nos permite ver desde el relato mismo del personaje cómo es su contexto, su condición socioeconómica, -no sólo por lo que dice-, sino por cómo lo dice; por su manera de hablar podemos decantar varias características del personaje en sí, de su manera de ser. Pero principalmente el texto nos inquieta al punto de presuponer que el personaje tal vez oculta cosas, que hay más por descubrir, y esto fue todo un detonante creativo para el proceso donde la búsqueda de actriz y director, inquietos por lo que no cuenta el texto, estimularon a la actriz y al director a buscar sus aspectos más complejos.

Es decir, los atributos de vulnerabilidad del personaje presentes en el texto, (sus dudas, cambios de ánimo, cargos de conciencia, resentimientos) nos provocó escudriñar en las rendijas o fisuras dejadas por el mismo texto, pero resueltas desde la acción. En palabras técnicas, le

atribuyo que propició el movimiento dramático de la historia, permitiéndonos encontrar la acción dramática de nuestra *Mariana*, revivir, contar su historia.

A nivel de puesta en escena la palabra dramática hecha acción nos lleva a una secuencia de movimientos precisos, honestos: las acciones físicas emanadas del texto dramático. Es una provocación emotiva continua que nos permite encontrar desde el texto dicente, la poesía en lo cotidiano de la vida de *Mariana*; al compás del movimiento concreto. Palabra y acción pasan por el tamiz mental y corporal de la actriz creadora y la creación se hace obra.

En el monologo *Mariana*, la Actriz- investigadora pone en valor su organicidad, su voluntad, pero también su vulnerabilidad como atributos fundamentales que dan lugar a la intercomunicación entre espectáculo y público. Y es que los artistas de la escena no tenemos más opción que poner a disposición del acto de creación nuestro sentir, nuestra intuición frente a los asuntos tratados, nuestras percepciones, nuestra forma de amar, nuestros temores. En síntesis, nuestras subjetividades; considerando el teatro como esa interconexión de múltiples subjetividades que intervienen en el discurso escénico. El teatro, como un acto humano.

Listado de referencia

Cardona, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Rhec. Revista histórica de la educación colombiana*, Vol.12 (12), 105-121.

Chejov, M. (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona, España. Editorial: Alba editorial.

Duque, F., Peñuela, F., y Prada, J. (1993). *Investigación y praxis en Colombia*. Bogotá, Colombia. Editorial: Colcultura.

Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. México DF. Editorial: Siglo XXI editores.

Stanislavski, K. (2021). *Un actor se prepara*. Bogotá, Colombia. Editorial: Skla.

Teatro Experimental de Cali. (2010). Cómo trabajamos en la denuncia. En Y. Vidal y N. Buenaventura. (Ed.) *La Denuncia. Enrique Buenaventura*. (PP. 111-117). Cali, valle del Cauca: Teatro Experimental de Cali.

Serrano, R. (1981). *Dialéctica del trabajo creador del actor*. Argentina. Editorial: Grupo editor "Colección teoría teatral"

Anexos

Material fotográfico

1.Exploraciones corporales, al inicio del proceso



Entrenamiento con Julissa Núñez



Secuencia física con Julissa Núñez.



Improvisaciones Con Julissa Núñez

2.Improvisaciones con el director Deiler Díaz. (Primer encuentro)



Improvisaciones con Julissa Nuñez y Deiler Díaz



Improvisaciones Con Deiler Díaz



Creando imágenes de asfixia



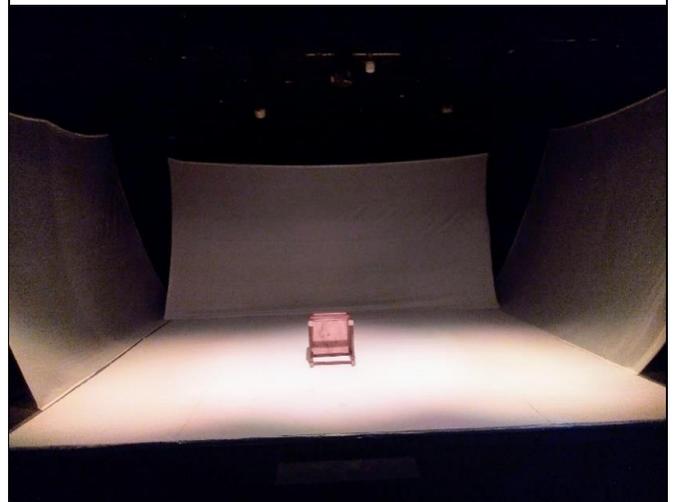
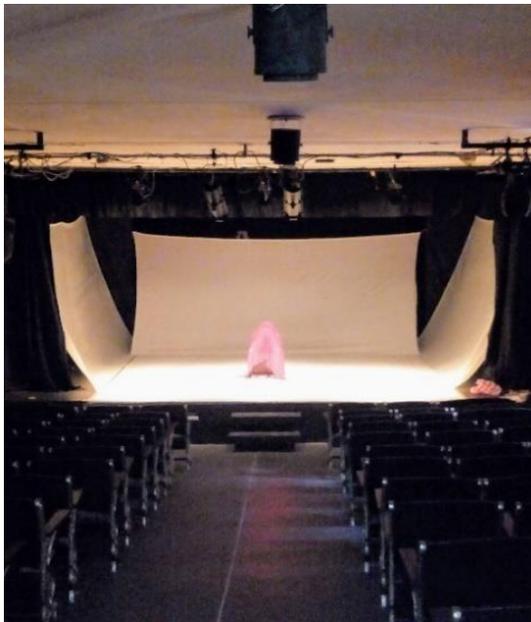
Montaje

3. Segundo encuentro con el director.



Montaje y propuesta de elementos

4.El escenario.



Escenario temporada de estreno en el teatro La Sala 2018

5. Ensayos generales



Ensayos generales con vestuario y elementos

6. Temporada de estreno (Teatro La Sala)

Beca de creación Portafolio de estímulos Distrito de Barranquilla 2018



La agresión de la madre



En la terraza de su casa

Reseña biográfica de la actriz

Katherine García Arrieta es actriz, titiritera teatral barranquillera que ha formado parte de diversos procesos creativos como intérprete escénica y gestora cultural con diferentes entidades artísticas del distrito y el departamento y a su vez en diferentes escenarios carnavales municipales y de la ciudad.

En el año 2006 a sus 17 años ingresa a la Escuela Distrital de Artes y Tradiciones Populares (EDA), sin ninguna experiencia más que las dadas por el teatro escolar, pero con una gran curiosidad por el arte de actuar que estuvo siempre presente desde la infancia. En la EDA tuvo la oportunidad de estudiar con grandes maestros como: María del pilar reales, maestra reconocida de la ciudad; Carlos Gómez, actor del grupo Ensamblaje Teatro; Jairo Vergara, entrenador corporal y maestro de teatro; Guillermo Henríquez, Reconocido actor y escritor de nuestra Región (QEPD).

Después de dos años, obtiene título como **Técnico Laboral en Teatro** y para este tiempo ya hacia parte del grupo de teatro universitario de la Universidad del Atlántico, de la cual era estudiante del programa de filosofía. El mundo de las letras, se unificó con el mundo del teatro donde cada nuevo día, llegaba con más fascinación solo para vivir un ensayo o una presentación. En el 2009 junto con un grupo de amigos de la academia con inquietudes por el teatro y por contribuir socialmente a un sector deprimido de la ciudad, conforman el colectivo Chenê, y el proceso teatral trascendió hasta desplazarse al municipio de Soledad y llegar a participar desde el 2009 hasta el 2011, de las muestras municipales de teatro que por entonces organizaba la secretaria Departamental de Cultura, Patrimonio y Turismo. Hasta ese mismo año hizo parte del grupo universitario del colectivo Chenê.

Pero ya desde el 2010 el teatro es su universo cotidiano del que no quiere salir, ni poner como segunda opción, se retira del programa de filosofía y se dedica por entero al teatro. A partir de este momento vive un proceso de búsquedas en el hacer teatral, ya como oficio y se incorpora al grupo de teatro Sapopelele, del municipio de Malambo, agrupación con la que trabaja por dos

años y aprende el arte de los títeres, que, junto con el teatro, son su gran pasión. Realiza también en 2010 el **Diplomado de Teatro para Espacios Abiertos** ejecutado por la secretaría de Cultura Departamental teniendo como resultado la puesta en escena: La Bolivariada bajo la dirección del maestro Misael Torres

En el 2014 realiza un nuevo proceso con el maestro Torres como actriz y coordinadora local del *proyecto: “teatro y carnaval”*, proyecto ejecutado por ensamblaje teatro donde el resultado fue la obra: La parranda de los Buendía, homenaje a Gabriel García Márquez.

Desde las primeras experiencias donde pudo gestar su proceso actoral, Katherine siempre se ha visto provocada por el gesto extra cotidiano y dicente, proveniente de los actores festivos del carnaval de Barranquilla.

Ha participado individual o colectivamente en diferentes festivales de comedias. En batallas de flores de los municipios: Santo Tomás, Malambo, Soledad, y por supuesto de Barranquilla. Son propuestas de comparsas y disfraces donde el teatro vuelve un tanto a su origen de ritual y es puesto al servicio del carnaval y a su festividad.

Durante su proceso también iba germinando la experiencia de la enseñanza con estudiantes de básica primaria y de secundaria de diferentes Instituciones Educativas, desde Soledad hasta Ponedera, pasando por Santo Tomás, Palmar, Polo nuevo y Sabanalarga, bien sea como tallerista o instructora por ciclos formativos y de montaje. Pero es en Malambo donde labora continuamente desde el 2011 hasta el 2017 como **docente de teatro en la Institución Educativa Antonia Santos**. En el 2016 ingresa nuevamente a la Universidad del Atlántico; esta vez al programa de arte dramático, adscrita a la 4º cohorte de profesionalización donde culmina el proceso académico a principios del 2020.

En el 2018 es **ganadora del Portafolio de Estímulos de la ciudad de Barranquilla con beca de creación mediana trayectoria en el año 2018 con el monólogo “Mariana”**.

Desde el año 2014 Katherine desarrolló su arte y su trabajo como actriz independiente, y el resultado de ello es la creación, en el 2017, de la **Fundación Cultural de Artes Escénicas La Cigarra PensArte**. Es con la fundación donde se concreta su proyecto teatral, su campo cultural se amplía y ha logrado llevar a cabo, junto a un valioso equipo de trabajo, significativos proyectos

para el fortalecimiento del acervo cultural de Soledad, de Barranquilla y de la Región Caribe.

Actualmente es la directora general de la fundación, coordinadora general del Encuentro Regional de Teatro Caribe @LaCuartaPared, productora del proyecto de Aquí pa'lla y de allá pa'ca tras los sabedores del departamento del Atlántico. Además, no deja de ser actriz y titiritera de las obras en repertorio

Reseña biográfica del director

Deiler Diaz Arzuaga, es oriundo de la ciudad de Valledupar. Su familia había soportado y sobrevivido a los enfrentamientos bipartidistas en el municipio de Codazzi, Cesar. Por lo que su madre no dudó en tomar la decisión de trasladarse a Valledupar para proteger a su familia. De esta manera Deiler es recibido por los brazos de una partera, en medio de los aires híbridos del valle del cacique Upar que acogieron a muchos y a muchas que querían alejarse de la guerra; aires con alientos de indígenas guajiros, con alientos de indígenas de la Sierra Nevada, de la serranía del Perijá. Aires con olor a Café y motas de algodón del que recogían los negros que venían de Bolívar. Su primer roce con el teatro, se dio desde muy joven, en los festivales Inter cursos de su colegio donde siempre lideraba la preparación de las obras a montar, por supuesto intuitivamente. Era un juego fascinante al que Deiler se entregaba con dedicación y esmero llevado por la intuición y el ánimo de querer vivir experiencias gratas. A mediados de 1993 gana un casting para hacer el personaje principal de la obra: A la Diestra de Dios padre en la Casa Municipal de Cultura de

Valledupar.

De esta forma entró a ser parte del grupo de teatro de la casa de la cultura de Valledupar con el que hizo sus primeras circulaciones teatrales en diferentes lugares de Valledupar y la Guajira. Hasta este punto el teatro seguía siendo un encantador juego, solo eso. Disfrutaba mucho hacer teatro, pero su interés artístico tenía otra inclinación, el cine.

Más que la actuación, en el cine le atraía fuertemente la magia detrás de las cámaras, la producción. Se imaginaba construyendo el universo de posibilidades que da este arte, hasta contempló la idea de convertirse en doble de acción, después de ver las películas del Western. Alternaba entonces su actuación en el grupo de teatro con su participación en el Cine Club: “Ojo Pelao” que existía por aquel entonces de la mano de Sigilfredo Correa, hombre cinéfilo que había conocido a Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Sebastián Ospina y con quien Deiler podía conversar cada semana, aprender de nuevas películas y avivar más su interés por el cine. Cada vez el teatro

se reducía a un espacio de diversión y de compañerismo; sobre todo al comparar las condiciones de creación entre uno y otro arte. Sentía que el teatro era muy básico en comparación con las posibilidades de expansión creativa que promete el séptimo arte.

Entonces el universo conspiró. En el año 1995 llegó a Valledupar el “Colectivo Teatral Teatro a Cuestas”, conformados por dos grandes actrices: **Mérida Urquía** quien interpretó un monólogo de “Madre Coraje” y **Miguelina Isaguirre**, quien realizó el unipersonal “Luciana, para que no me olvides”.

Cuando Deiler Diaz las vio en el escenario, cambió toda su visión del teatro para siempre. Observó un teatro distinto al que estaba acostumbrado a ver y distinto del que hacía. Cada monólogo fue para él un acto mágico, actos llenos de mucha plasticidad, movimientos, códigos difíciles de comprender, pero extraordinarios; podía percibir un trabajo de mucha pasión y rigor. Esta experiencia definió en gran parte su proyecto de vida. Toma la decisión de viajar a Cartagena para estudiar teatro.

Estudia arte dramático en la Escuela de Bellas Artes y se relaciona con el grupo: **Teatro A Cuestas**. Asiste en primera medida a los entrenamientos del grupo como espectador, hasta que pudo ingresar a los ensayos. Luego de algunos meses de entrenamiento actoral, el director le entregó el texto: El Otoño del Cerdo Antonio, y le anunció además la particular manera como ese texto se iba a montar.

Las tareas asignadas se realizarían en espacios y tiempos personales. Por cinco meses, en una habitación desocupada de una casa hostel y en ruinas, ubicada en la calle del espíritu santo, del barrio Getsemaní, del centro de Cartagena. Diaz dejaba ahí fluir sus intuiciones alrededor del texto, sus avances o sus retrasos; guiado por la mano del maestro Ricardo Muñoz. Realizaron una corta temporada que fue todo un éxito y le mostró ir por buen camino en su proceso personal. Además del resultado de las presentaciones lo más significativo fue el proceso vivido; a manera de una escuela, un laboratorio intenso que le permitió comprender dinámicas del trabajo actoral y de dirección, Así como leer importantes teóricos del teatro.

Egresado del Instituto de bellas artes de Cartagena, se fue a Bogotá para continuar su formación profesional, pero ya estando allá, esa posibilidad no se concretó. Se concentró en conocer los procesos más incidentes del teatro bogotano, realizó varios talleres con la casa del

teatro nacional. Pero más allá de contemplar el teatro de la capital, no había ningún proyecto concreto, así que decidió volver a Valledupar.

En Valledupar se relaciona con un grupo de jóvenes de la escuela de Bellas artes que querían realizar teatro. Organizaron una sala de teatro que denominaron Peter Brook y en la que estuvieron programando teatro durante 4 meses, hasta que Diaz ingresó a la Universidad Popular del Cesar para dirigir el grupo de teatro de la universidad, el grupo La carreta.

Aquí empieza una etapa de gran riqueza para Deiler y es su desempeño como docente. Deiler siguió jugando, explorando, pero muy profesionalmente el juego de la construcción de realidades alternas, juegos de la poesía de los cuerpos, de los códigos de la escena, sus colores, sus matices; Haciéndose merecedores de varios premios en diferentes versiones de los festivales universitarios regionales y nacionales.

En el año 2005 inició un proceso de teatro independiente con jóvenes de la Universidad del Cesar, llamado Musaraña.

En el año 2011 Deiler realiza la profesionalización con la Universidad del Atlántico, obteniendo el título de Maestro en Arte Dramático y en el año 2015 junto con algunos de los jóvenes que conformaban el grupo de teatro Musaraña y que al terminar sus estudios deciden consagrarse profesionalmente al teatro. Surge entonces Maderos teatro. Un grupo, un laboratorio y una familia que coincide en la búsqueda inquebrantable de maneras de contar las historias de nuestro Caribe, de nuestras dolencias y alegrías. Se conforman como un laboratorio que se funde en la investigación y en la creación teatral y con gran rigor, con mucho talento, pero también con mucha humildad, asumen actualmente un trabajo acentuado en la búsqueda de una dramaturgia propia, dicente, identitaria; asumen cada nuevo montaje con asombro, descubriendo este camino de invención y poesía en ascenso que es el teatro.

Así es como Deiler Arzuaga junto con su grupo de trabajo hoy por hoy asumen las historias que los han formado, retribuyéndole a su ciudad, a su río, a sus paisajes vecinos de sierras y valles, la memoria que no puede pasar al olvido, el pulso de muchas culturas que han dado paso a la Valledupar actual, más allá de parrandas y acordeones, entendiendo que esos mismos aires híbridos en los que nació Deiler Diaz, hoy son la base identitaria de todo un territorio que reclama beber más de sus fuentes artísticas como lo es, **Maderos Teatro** y su dramaturgia Caribe.

Hasta la fecha y bajo la dirección de Deiler Díaz se han hecho merecedores de los siguientes premios:

- Beca de Creación Teatral. Obra: Caballitos Del Diablo. programa de estímulos, ministerio de cultura 2020.
- Ganadores de la convocatoria “La Cultura Va”. Categoría teatro. Obra: Venturo y Manzanillo No andan Muertos. Convocatoria local, municipio de Valledupar 2020.
- Ganadores de la Beca de Creación Teatral con la obra: Roja Canción de Cuna Para Humberto. programa de estímulos del ministerio de cultura año 2015 Ganadores de la Beca de Circulación: Itinerancias artísticas por Colombia 2016 con el proyecto Un Viaje Teatral por el Magdalena Grande.
- Ganadores De La Beca De Creación Internacional FONDO NACIONAL PARA LAS ARTES Y LA CULTURA DE MEXICO, cooperación Colombia- México 2016. Proyecto: Cuando La Luna Hace Ruido.

Reseña biográfica del dramaturgo

Leonardo Aldana de Hoyos, es **maestro de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico, 2011** y **Magister en Estudios Avanzados en teatro con énfasis en dramaturgia de la Universidad de la Rioja, España, 2018**; en donde pudo realizar estudios con **Cesar Amestoy, Patricia Trapero y Alberto Conejero**.

Nació en Santa María la nueva, chocó, en 1965 en las riberas del Kuty viejo. Su infancia estuvo marcada, por una gran recepción de poesía y literatura en el seno de su hogar y de las historias de la señora Ana, su nana, pero a la vez su contadora de historias, su sherezade. Historias que él, de tan sólo 7 años, a su vez contaba a los demás niños en las mañanas de colegio y desde ese entonces no ha dejado de contar historias.

En secundaria su lugar predilecto fue la biblioteca del colegio: Allí se daba cita a diario con los grandes clásicos de la literatura universal: La Eneida, La Ilíada, La Odisea, Pimpinela Escarlata; las novelas de Alejandro Dumas, padre e hijo, como: La Dama de las Camelias, Los tres Mosqueteros; las hazañas de Julio Verne. Con menos de 14 años leyó Cien Años de Soledad y las obras de Juan Rulfo y después no pudo escapar de la literatura. Descubrió la poesía rural y lo fascinante de las historias de la música de acordeón, lo que provocó en él sus primeros versos inéditos a la edad de 15 años y sus primeras canciones a los 18 años.

Hacia los 19 años el teatro ya buscaba de él; entre juegos de titeres, de pantomima, de la narración oral sin tener conciencia de ella, llegando a dirigir el grupo de teatro de la Casa de la Cultura de Montelíbano, que estaba conformado por jóvenes y adultos.

Aparece la oportunidad de la formación. Leonardo Aldana viaja a Bogotá por invitación del maestro **Enrique Vargas**. fue recibido en el taller de la Imagen dramática dirigido por el mismo Vargas y además hizo parte del taller de narración oral: Cuentos con Todos, del TPB. Realizó varios talleres y procesos de formación durante dos años.

En Montelíbano a su regreso de Bogotá se entrega a la escena ya no como un aventurero sino como un hombre de y para la palabra. Es invitado a varios eventos locales y regionales y tiene la fortuna de conocer a Guillermo Valencia Salgado y a su personaje “**El Compae Goyo**”, con él resignificó el valor de la narración oral y el valor de su cultura Cordobesa. Aldana llega a Barranquilla en 1990 donde pudo hacer parte de varios procesos teatrales.

En 1996 escribe *Zenaida*. Un poema con una gran carga de dramaticidad. Este texto posteriormente daría origen a *Lumbalú*, un texto fragmentado, donde cantos, decimas, versos libres y responsos, dan cuenta de la problemática social del país, pero también del lenguaje dramaturgico que ya él empieza a construir.

Nuevamente en Montelíbano, escribe *El Circulo* (1996), una obra donde los integrantes de una familia víctima de la violencia de nuestro país, aún no descubren que han fallecido, como en Pedro Paramo de Rulfo. En esa época conoce la poesía de Raúl Gómez Jattin, de Jaime Jaramillo Escobar, de Cavafis, de León de Greiff, de los poetas malditos y su universo poético cobra más pasión que nunca.

Su interés por la tradición no quedaba de lado. En 1999 regresa a los encantos de Barranquilla y funda junto con el maestro Álvaro “El Pichi” Miranda, el **Colectivo de Artes Escénicas A Todas Voces**, con el interés de poner en valor las tradiciones orales. Así surge: *Contando Historias Cantando, 1999; Cholo Chorlito el pajarito, 2000; Lumbalú, 2010.*

Realizó talleres de dramaturgia con importantes dramaturgos como **Eduardo Chavarro, 2000; Carlos Parada, 2004; Mauricio Kartun, 2007; Linda Mclean 2007; Sanchis Sinisterra, 2011;** y en todo este proceso de formación rebrotaron de su memoria antiguas historias sin concretar como La Visita y Salomé, escritas en el año 2008 y Ríos y Sangre en el 2012.

Es por estos tiempos donde la historia real de una mujer introvertida, que vive del otro lado de la calle, totalmente sometida a la voluntad de su madre, atrae poderosamente su atención. Y es en el taller de dramaturgia con Sanchis Sinisterra donde germina la historia de aquella mujer que el autor puede ver sólo desde su propia ventana, a retazos. Sin embargo, su percepción le muestra las historias de otras mujeres más cercanas con las que continua su búsqueda. Y el resultado, es Mariana.

Publica en el 2015 con el Fondo Mixto de Promoción de la Cultura de la Guajira, una compilación de textos dramáticos de autores guajiros llamada, “**Antología de Teatro de la Guajira**”. En ese mismo año, ingresa al Magisterio del Atlántico, como **docente de teatro de la Escuela Normal Superior Santa Ana de Baranoa, Atlántico**.

Durante sus estudios de maestría (2017-2018) continua su búsqueda por las riberas de la dramaturgia, en alusión al niño que jugaba en Tanela y buscaba piedras de colores en Kutu Nuevo. En esta época se concreta su adultez dramática y con ella su pasión por la estructura clásica que, sumada a su interés por las tradiciones orales, su sensibilidad por las crudas y sangrientas realidades de nuestro país y su encantamiento con la poesía dan como fruto sus más grandes trabajos dramáticos.

Así lo vemos en sus escritos últimos como *Nueva Esperanza no se vende, 2017; Las Arcadias o las viudas de la guerra, 2017; Los Nómades del Norte, 2018; Ríos y Sangre* que fue iniciada en el 2011 también en el taller con Sanchis Sinisterra, pero corregida en su lenguaje en el 2019; *La Custodia; Alicia Dorada, 2019; y El Canto de Sororia, 2020*. También en este año realiza algunas correcciones en textos escritos anteriormente como *zorros; La dama*. Y realizó **una compilación de adaptaciones propias para teatro** sobre cuentos o historias de la literatura universal, adaptaciones realizadas durante su trayectoria como docente de aula de teatro, desde el año 2015 hasta la fecha.

Sus escritos, puestas y trabajos de investigación encarnan las voces de mujeres y hombres dolientes, abatidos, maltratados, pero de un ímpetu inquebrantable, hasta más allá de la muerte. Historias contadas *a todas voces*: voces de las tierras que han visto abundancias y plagas de todo tipo; voces hechas con cantos, aventuras, responsos; con susurros y con anhelos, con el graznar de los pájaros, con el sonido del cántaro que cae al pozo, o con el aleteo de diminutos seres mágicos que vivían, en tiempos antiguos, en los huecos de los árboles

El Texto dramático

MARIANA

Estoy en la terraza de mi casa, la puerta está cerrada y la llave puesta en la cerradura, mi madre duerme en su habitación al fondo de la casa. Me molesta un poco la luz del alumbrado público pues, justamente hoy quisiera permanecer en la oscuridad para pensar. Acabo de llegar del trabajo; le avisé a mi madre que llegaría tarde porque estamos en inventario y me detuve aquí aprovechando el silencio de la noche avanzada y la distancia que aún tengo de ella para tomar la decisión quizá más importante de mi vida.

Tal vez deba decir mejor “la decisión más importante de nuestras vidas” ... La única que habré tomado hasta ahora, si soy honesta; porque todas las decisiones que me han afectado hasta la fecha las ha tomado mi madre: En vez de ir a la universidad hacer un curso en un instituto, no tener amigas para que no verme metida en bochinchas, no tener novio para que no me lastimen, no ver telenovelas para no llenarme la cabeza de cucarachas, no leer para no creer en fantasías...

Jamás me vi abocada a una decisión tan importante; mis manos tiemblan un poco, quizá porque llovió y la noche está fresca, quizá por el miedo que hace un hueco gélido en mi pecho. Jamás he imaginado una vida diferente a la que tengo, no sé qué sueños anidan en esa parte de mí que desconozco (pausa).

A veces sueño con el fantasma de mi madre, que me reclama por haberla asesinado; me recita una y otra vez los miles de sufrimientos y humillaciones que hubo de soportar para sacarme adelante. Me enrostra la mala sangre que heredé de mi padre, cuya única prueba de existencia soy yo misma, y cuya única misión en esta tierra fue hacerla infeliz encajándole un embarazo que le impidió para siempre optar a un matrimonio decente en algún lejano pueblo del interior, obligándola a venirse a vivir lejos de los suyos. Entonces me despierto llorando y corro a su habitación para asegurarme de que ella sigue durmiendo allí en su lecho de sábanas blancas arrullada por el zumbido un tanto ronco de su ventilador de aspas metálicas.

Temo a la oscuridad, pese a que hoy quisiera permanecer en ella; solo me siento segura

cuando puedo percibir todas las aristas de las cosas y en la penumbra esto es poco probable... Ah, mi madre olvidó guardar la silla que dejé esta tarde junto a la matera, no tendré que sentarme en el piso... La calle permanece desierta, todas las puertas están cerradas, también lo están las cortinas de las ventanas, solo hay luz en mi ventana. A lo lejos se ven bajar los carretilleros rumbo a Barlovento En algún momento se escuchará la sirena de la media noche; cuando estaba niña mi madre decía que anunciaba la hora mala... ahí está... Que, de esta hora en adelante, las criaturas de la oscuridad se tomaban el mundo y terribles desgracias amenazaban a quienes osaran aventurarse en la noche. Después empecé a imaginar que escapaba con las criaturas de la noche a lugares lejanos y aunque seguí temiendo a la oscuridad a veces dejo que mi imaginación se adentre en ella.

¿Realmente tienes sueños, Mariana? ¿Alguna vez te imaginaste un aquí y ahora distinto del que vives? ¿Crees que esa mujer que duerme sin preocupación distinta a tenerte todo el tiempo bajo control piensa alguna vez en tu felicidad? ¿En verdad la amas, o sólo desconoces otra forma de vida distinta a depender en cuerpo y alma de ella? ¿Buscaste adrede una fisura, un cauce alterno por el cual escapar? ¿A tus 38 ¿Serás capaz de construir una vida lejos de ella, teniendo que tomar siempre tus propias decisiones, no teniendo que rendirle cuentas, riendo o llorando por las cosas que a ti te producen risa o llanto? ¿Mariana, iras...?

No he sido una mala persona, ni una mala hija; he tratado de vivir según sus reglas así algunas veces siento que no me toman en cuenta. Esa vez cuando vino Ricardo ni siquiera era para retarla. Yo quería honestamente tener su opinión y que ella aprobara lo que surgiera entre nosotros, porque aún no había nada... ni lo hubo después. Él nos llevaba el almuerzo al almacén, donde trabajo, en una moto y era muy gracioso; siempre nos contaba algún chiste o hacía bromas sobre esto o aquello. Yo no podía dejar de mirarlo ni de reír hasta que se iba. A veces, antes de irse ponía su mano empuñada sobre la mía y me dejaba alguna golosina. Un día le reclamé que no me había llevado mi postre y me dijo que era que me iba a invitar a comer uno cuando saliera del trabajo; comimos napoleón en la barra de una heladería y me dejó cerca de aquí. Después de otra ida por postre me invitó a cine y le dije que no me atrevía a llegar tarde a casa, fue cuando me dijo que el vendría a pedirle permiso a mi madre. Eso fue Troya. Mi madre estaba aquí, en esta terraza, cuando llegamos en la moto; me reconoció antes de quitarme el casco e inmediatamente empezó a proferir insultos contra los dos, me tiró del cabello y luego dijo que se tomaría un veneno porque todos los esfuerzos de su vida habían sido en vano; “tanto sacrificarme, tanta soledad, tantos

desvelos, para verte convertida en una coya que se lo da al primer zarrapastroso que pasa en una moto”. Yo solo lloraba y le decía que me perdonara, Ricardo no acertaba a hacer nada, mientras la calle se iba llenando de vecinos, entonces le pedí que se fuera y que no me volviera a hablar. Con todo hube de recurrir a la señora Lalisa para que entrara a hablar con mi madre, pues tenía temor de que en verdad se tomara un veneno... No sé por qué le prometí entonces que jamás volvería a ver a Ricardo ni a llegar a casa con ningún hombre, entre lágrimas y oculta tras la vecina. Entonces se durmió. Ricardo fue todavía al día siguiente a llevar los almuerzos, pero no hizo bromas ni me miró, yo lo miré un poco de reojo mientras se iba en su moto, después no volvió más. Por entonces anduve más de un mes ocultando mi rostro a los vecinos por el mero bochorno.

(pausa)

Una vez un hombre mayor se acercó a una adolescente que venía saliendo del colegio. Era la hora de la salida de clases y todas las niñas salían para sus casas, pero al hombre no le costó trabajo abordarla porque aquella siempre iba sola. La niña recordó entonces que lo había visto los últimos días en distintos sitios del recorrido de su casa al colegio. La incomodó un poco, al principio, la presencia del desconocido, porque sintió las miradas que se posaron en ellos desde ambas aceras, pero él definitivamente no le causaba ninguna incomodidad; a decir verdad, se ruborizó un poco porque imaginó que le gustaba. Al abordarlo el hombre dijo cualquier tontería sobre el clima, o quizá fue sobre el efecto del sol sobre los colores del uniforme a cuadros del colegio. Ella respondió algún sarcasmo referido a la impertinencia de las personas mayores. El, sin embargo, siguió caminando a su lado; su voz era cálida y su tono amable. Dijo llamarse... había escuchado alguna vez ese nombre... La muchacha lo miró y pensó o quizá deseó... El hombre atajó una lágrima... (silencio)

LA MUJER SE DIRIGE A LA PUERTA QUE ESTA AL FONDO A UN COSTADO, HACE GIRAR LA LLAVE EN LA CERRADURA, UNA RALLA DE LUZ SE DIBUJA OBLICUA SOBRE EL PISO, ELLA SE DETIENE Y VUELVE A CERRAR LA PUERTA, RECOJE EL BANCO QUE ESTA AL LADO DE LA MATERA, LO LLEVA HASTA EL CENTRO DEL ESPACIO DONDE DA LA LUZ QUE SE FILTRA POR LA VENTANA Y SE SIENTA. LA LUZ MARCA EL CONTORNO DE SU SILUETA, ELLA BUSCA EN EL BOLSO QUE SIEMPRE HA TENIDO APRETADO BAJO SU BRAZO SACA DIVERSOS OBJETOS: UNA CAJA DE POLVOS FACIALES, UN MONEDERO, UN PASAJE DE AVIÓN,

UN PASAPORTE, HASTA QUE ENCUENTRA UN CIGARRILLO BASTANTE MALTRECHO DEL INTERIOR Y UNA CAJA DE FOSFOROS.

Sin encender el cigarrillo guardamos apresuradamente la polvera, el monedero y nos concentramos el pasaporte y el pasaje de avión, leemos el destino en voz alta “Barcelona” ... apresuradamente miramos a nuestro alrededor temerosos de que alguien nos haya escuchado, volvemos a leer el destino con voz susurrante “Barcelona” ... hojearnos el pasaporte, ponemos el pasaje dentro y lo ocultamos todo en el seno. Tomamos el cigarrillo y los fósforos que han caído sobre la falda, deslizamos la cartera hasta el piso, luego nos llevamos el cigarrillo a la boca y buscamos con manos temblorosas un fósforo en el interior de la caja...

Y si toda esta vida de mierda que llevo no es sino mi culpa... piensa Mariana eres una mujer más bien tontarrona, siempre lo fuiste, acaso no llorabas cada semana en la escuela porque los niños te hacían objeto de sus bromas más horribles. Y luego cuando pasaste al bachillerato y pediste a tu madre que te matriculara en el colegio de niñas no recibiste el mismo trato de ellas... ¿eso no es signo de que eres una persona rara, que no se relaciona bien con los demás y necesita de protección? A los 38 años aún eres virgen, ningún hombre querría comerse a una mujer fea y sin espíritu...

Ir, cada día, por las mismas calles,
con la misma tristeza,
imaginando a veces tener una esperanza.
Ir con la cabeza gacha, entretejiendo sueños,
sin percibir apenas la ciudad a tu paso.
Ir oculta a las miradas, ajena a la
esperanza.
Eludir el recreo,
ocultarse el domingo,
refugiarse en la noche,
deambular el silencio,
andar sin pisar raya.
Morirse lentamente.

No Mariana. Esa mujer que está durmiendo lo ha dado todo por ti...

¿La vida? ¿Daría su vida por mí?

Si tu vida ha sido solitaria la de ella sí que lo ha sido, jamás buscó otro hombre ni te alejó de ella y si hoy tienes una posibilidad de decidir es justamente porque ella ha abierto esa posibilidad para ti.

¿Decidir...? Si ella no estuviera entonces sería mucho más fácil decidir...

También tienes un buen empleo en esta ciudad. Es tu ciudad, la que conoces, donde viven las personas que conoces. Podrías relacionarte mejor con los demás. Podrías hablar con tu madre para que te dé un poco de autonomía.

“El día que yo me muera, entonces podrás hacer de tu vida lo que te venga en gana” ...eso diría. Tal vez no. Ve despiértala y dale un abrazo; dale las gracias por todo lo que ha hecho por ti, que ha sido mucho. Ahora ya no dependen de su exigua pensión como en otros tiempos, te ha dejado trabajar, con paciencia lograrás que te deje ser un poco más independiente.

...

Él dijo que era mi padre, ¿no debí haberle creído o por lo menos permitirle que me diera sus razones? ¿Fue correcto contarle a mi madre aquel encuentro, que no sólo ocasionó su ira sino mi retiro del colegio aquel año? ¿Al menos no debí contarle a la Hermana Ligia aquel suceso?

¿Dime madre, debo otra vez pensar primero en el disgusto que te pueda dar lo que yo decida? Tu jamás has creído en mí por eso no quisiste pagarme una carrera en la Universidad como yo quería,

¿creerás que la patrona considera que soy eficiente y me ofrece irme a trabajar en su tienda en Barcelona, al otro lado del mundo?... pensé que era broma, pero hace un mes que me hizo sacar pasaporte y firmar unos papeles solicitando la visa. Nunca volvimos a hablar de ello por lo que creí que ya lo había olvidado, pero hoy cuando llegue al trabajo me mandó al consulado por la visa y cuando regrese ya me había comprado pasaje de ida para viajar mañana. Me negaste a mi padre, me engendraste el miedo a los otros y cuando tuve un enamorado lo espantaste. Ahora me voy madre; entraré a mi cuarto y en silencio meteré dos o tres vestidos en un bolso, me iré a

dormir a un hotel y mañana cuando te des cuenta estaré viajando tan lejos de ti, que no podrás alcanzarme ni volverme a hacer feliz.