

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Teatralidades y violencia de género

Impacto S.H.A.R.O.N. (2016) y El juicio popular (2017)

Yohana Lorena Pereyra

Tutora: Alicia Ortega Caicedo

Quito, 2019



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Yohana Lorena Pereyra, autor/a de la tesis titulada “Teatralidades y violencia de género: *Impacto S.H.A.R.O.N.* (2016) y *El juicio popular* (2017)”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura, Mención Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

3 de julio de 2019

Firma: _____

Resumen

Esta investigación reflexiona acerca de las obras performativas teatrales *Impacto S.H.A.R.O.N.* (2016) y *El juicio popular* (2017), como expresiones poéticas y estéticas alrededor de la problemática de violencia de género. Ambos montajes se basan en casos judiciales y testimonios de violencia de género acontecidos en Argentina y Ecuador, durante los últimos diez años. La reflexión teórica se organiza alrededor de la metodología autoetnográfica que justifica la escritura en primera persona. Para analizar *Impacto S.H.A.R.O.N.* el primer capítulo se estructura a partir de la experiencia de la autora, como actriz y directora escénica del montaje, y con los testimonios de violencia atravesados por Adriana Pereyra, Analía Baigorria y el de su propia vida. También forman parte del proceso creativo, y de la reflexión teórica que la tesis propone, los casos de femicidio de Ángeles Rawson, Melina Romero y la cantante ecuatoriana Sharon La Hechicera. El segundo capítulo se concentra en *El juicio popular* y en la experiencia de la investigadora como ciudadana-mujer: su participación en la marcha de Vivas Nos Queremos, del 25 de noviembre de 2017, en diálogo con su propia observación de la obra. En definitiva, es una tesis que indaga sobre el uso del testimonio, la memoria, y las diferentes formas teatrales como instrumentos expresivos y políticos ante la problemática de violencia de género.

Palabras clave: teatralidades, violencia de género, testimonio, memoria, política, performance, autoetnografía poética, Impacto S.H.A.R.O.N., El juicio popular

A Sharon La Hechicera, Melina Romero, Ángeles Rawson, Adriana Pereyra,
Analía Baigorria y mi madre Amanda Calderón.

Agradecimiento

Mis más sinceros agradecimientos a Pablo Roldán por el apoyo, compromiso, amor y compañerismo.

A mi familia por confiar y creer en lo que hago.

A Alicia Ortega por su inteligencia, sensibilidad, humanidad y profesionalismo para llevar adelante este proceso de trabajo.

Alejandra “Sam” Romero por su trabajo y calidez.

A la Universidad Andina Simón Bolívar por su apoyo financiero a este proceso de escritura de tesis.

Al equipo de trabajo profesional docente y directivo por confiar en mi propuesta de tesis y darme acceso al apoyo financiero obtenido.

Y principalmente a las testimoniantes, activistas y artistas que me brindaron la apertura y sensibilidad de sus experiencias y que por ellas y ellos logro escribir el presente texto.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: <i>Impacto S.H.A.R.O.N.</i> Una autoetnografía poética sobre la violencia de género.....	25
1. La trama entre el cuerpo y el texto en la obra de teatro <i>Impacto S.H.A.R.O.N.</i>	29
2. La trama entre el cuerpo y las estrategias visuales en la obra de teatro <i>Impacto S.H.A.R.O.N.</i>	38
3. La trama entre el cuerpo y los testimonios en la obra de teatro <i>Impacto S.H.A.R.O.N.</i>	43
4. La trama entre el cuerpo y las ausencias en la obra de teatro <i>Impacto S.H.A.R.O.N.</i>	53
Capítulo segundo: <i>El juicio popular.</i> Una expresión activista sobre el feminicidio.....	63
1. <i>El juicio popular:</i> un documento jurídico poético y social.....	67
2. Análisis del testimonio en la obra <i>El juicio popular</i>	77
3. Análisis del personaje en la obra <i>El juicio popular</i>	81
Conclusiones.....	91
Bibliografía.....	95
Anexo 1. Dramaturgia de cruce de <i>Impacto S.H.A.R.O.N.</i> (2016)	101
Anexo 2. Dramaturgia de <i>El juicio popular</i> (2017)	110

Introducción

Soy de las que confía en el arte como un espacio de transformación, discusión, reflexión y generador de otros modos de vivir, de percibir el mundo, de remover las ideas, de quebrar las normas establecidas que muchas veces se construyen bajo interés de unos pocos. Lo digo porque eso es lo que hizo la práctica artística conmigo y es lo que trato de promover a la hora de pensar una escena, de actuar, dirigir, producir, gestionar o pensar alrededor del arte contemporáneo. Arte contemporáneo que habito y me significo en él.

Creo que el arte genera mundos posibles y en esos mundos las personas cohabitan la experiencia de insertarse por un tiempo en otra realidad. Es decir, un espacio convivial que se manifiesta en un lugar y tiempo específico en comunión con la materia artística. Mi cuerpo, a través de la experiencia artística, habita en una lógica que es extra cotidiana, ampliando el campo perceptivo y simbólico, mostrándome nuevos horizontes y trayectorias posibles.

Ahora bien, el campo del arte es amplio, complejo y tiene sus propias problemáticas, lógicas y conflictos. Por eso, en esta investigación, no me ocuparé de definir ¿Qué es el arte? o ¿Qué es una obra de arte?, o a querer sostener una verdad sobre si tal o cual obra es arte o no. Poco me ha ocupado esta definición durante mis procesos de creación. Lo que sí me ha ocupado durante el desarrollo de mis producciones es ser consecuente con lo que estoy creando, es dialogar con lo que me rodea, es expresar por algún medio del arte lo que me atraviesa en este tiempo. Mi tiempo. Es decir, ocuparme de expresar con y a través de las posibilidades que me brinda mi cuerpo en comunión con los aconteceres sociales.

El entramado que se produce en esta comunión lo expongo o despliego a través de núcleos expresivos que develan de alguna manera la inconmensurabilidad de la vida, pero también de la muerte, las precariedades, las contradicciones humanas, la falacia de los individuos, la fragilidad de las relaciones, y la vulnerabilidad del cuerpo. Es por lo que podría llamar a esto un manifiesto político en el cual trato de procurar que el arte se habite como un estado espacio - temporal y político específico más que como un hecho definido por normas, reglas y estructuras provenientes de una lógica y razón occidental.

Mi producción artística se ha desarrollado desde varias perspectivas, específicamente desde el cine, el teatro, la performance, la experimentación

interdisciplinar. Es así como desde la visualidad y específicamente desde el cine, en el año 2010, estrenamos el largometraje *Decaravana*.¹ Esta obra cinematográfica muestra poéticamente, por primera vez, en salas de cine, a la clase popular de Córdoba. La trama visibiliza un tipo particular de mujer popular y pone en evidencia la discriminación, racismo, homofobia y transfobia que existe hacia este sector de Córdoba capital, mi ciudad de origen.

Cabe mencionar que esta película logra permanecer en salas de cine independiente y comerciales de la ciudad de Córdoba durante seis meses seguidos a sala llena, y paralelamente recibe reconocimientos y premios tanto a nivel local, nacional e internacional. Podría decir, que la repercusión de este audiovisual en los diferentes estratos de la sociedad significa el reconocimiento y visibilización de la clase popular de Córdoba ante la población en general. En este filme es el sujeto de la clase popular el protagonista, gestor, productor y vocero de sus propias problemáticas e imaginarios en trabajo conjunto con artistas y profesionales de cine de la misma ciudad.

En un siguiente plano, y dentro de la disciplina teatral continué mi investigación por medio de *Woyzeck-un drama social*,² obra de teatro interdisciplinar que pone de manifiesto las diversas problemáticas de los y las jóvenes en el sector popular de Córdoba. Esta obra refleja el grave conflicto de marginación y segregación que acontece en

¹ *Decaravana* es una obra cinematográfica donde me desempeñé como actriz principal y desarrollé la idea original del guión. Esta obra filmica está basada en los elementos constitutivos de la identidad popular cordobesa a través de la música popular “cuarteto”. Esta película recibió los siguientes premios y menciones: Premio CINECOLOR a la mejor película elegida por el público en el 25° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Premio FUJI al mejor largometraje argentino FICIC, 2011; Mejor film largometraje ficción FESAALP, 2011; Mención FEISAL al mejor director, Mar del Plata; Mención especial del jurado, Competencia Nacional de Largometrajes Rio Negro Proyecta, 2011. Declarada de Interés Cultural por la Municipalidad de Córdoba, 2011. *Decaravana* fue realizada por la Productora El Carro S.R.L, producida por Inés Moyano y dirigida por Rosendo Ruíz. La película fue estrenada el 3 de noviembre de 2011.

² *Woyzeck, un drama social* es una versión libre cordobesa realizada y dirigida por Emanuel Tete Muñoz del clásico *Woyzeck* (1837) del alemán George Büchner. Estrenada en 2015 y sostenida en cartelera hasta el 2016 en diferentes teatros de la ciudad de Córdoba. *Woyzeck un drama social* narra la historia de Pablo Woyzeck y su novia María, ciudadanos de un barrio periférico de la ciudad de Córdoba. En esta trama los personajes son contratados para trabajar en una institución ilícita, más precisamente como conserje y empleada doméstica en una iglesia de pastores narcotraficantes. La relación entre estos dos contextos es el escenario en el que los personajes de este drama se mueven para ofrecer su exposición de la realidad en un mundo corrompido.

Córdoba ante los famosos casos de “portación de rostro”,³ y “gatillo fácil”⁴ ocurrido sobre las corporeidades de los compañeros y compañeras de barrio Villa Páez, Zumarán, La France, Las Margaritas, Los Boulevares (por mencionar algunos barrios populares) pertenecientes a la ciudad de Córdoba capital.

También es necesario mencionar *Vos Sos vos o no Sos vos*,⁵ obra de teatro e investigación académica que trabajé para obtener el título de Licenciada en Teatro. Esta obra fue desarrollada en comunión con la Universidad Nacional de Córdoba, el Espacio 351, y el apoyo del Instituto Nacional de Teatro Argentino. Esta investigación escénica fue teórico-práctica y abordó las caretas de la ciudad, una ciudad colonizada, que en los imaginarios hegemónicos quiere ser rubia y europea, y que por lograrlo estropea cuerpos, avasalla territorios.

Luego mantuve mi línea investigativa y desarrollé *Mundo Gabi*.⁶ Esta obra fue construida junto a Gabi, adolescente vecina, hija de Patricia, mi vecina de toda la vida. Gabi vivió una infancia y adolescencia atravesada de violencias institucionales al tener a sus padres presos y una estructura familiar primigenia precaria, desamparada, despojada. *Mundo Gabi* la defino como una investigación etnográfica de carácter social y político.

³ *Portación de rostro* es una denominación a la discriminación social que sufren los y las jóvenes de barrios populares y periféricos en la ciudad de Córdoba. Denuncia las detenciones arbitrarias de la CAP (Comando de Acción Preventiva) que se realiza sobre todo a jóvenes pobres que circulan en los diversos espacios públicos de la ciudad. El Código de Faltas de la Provincia de Córdoba promulgó a fines de 1994, durante el gobierno de Eduardo César Angeloz, la doctrina de la *Tolerancia Cero* proveniente del ultraderechista *Manhatan Institute*; el método de “prevención” ante la inseguridad urbana se basa en el aislamiento de sujetos sociales “sospechosos”. El título de sospecha se caracteriza por pertenecer a una clase social, por ser “morochos” de piel trigueña y vestir ropas típicas de los chicos y chicas de barrios marginales de la ciudad como las gorras. Así las detenciones arbitrarias por parte de la CAP es una práctica que se extiende cada vez más, que legitima y naturaliza el abuso a partir de la denominada “portación de rostro” y “merodeo”.

⁴ *Gatillo Fácil* es una expresión utilizada en la ciudad de Córdoba y en Argentina en general para indicar la utilización abusiva de armas de fuego por parte de las fuerzas de seguridad, generalmente presentada por la policía como una acción accidental o de legítima defensa. En Córdoba, es una problemática que se presenta en los y las jóvenes de barrios periféricos y populares de la ciudad, y se manifiesta todos los años en la conocida *Marcha de la Gorra* a cargo del Colectivo de Jóvenes por Nuestros Derechos. Esta es una organización social juvenil que nació en 2007 y todos los años se hace eco junto a otros espacios y organizaciones pro- derechos de los y las jóvenes de los barrios populares de Córdoba.

⁵ *Vos Sos vos o no Sos vos* es una versión libre cordobesa del clásico personaje Ofelia de *Hamlet* de William Shakespeare, estrenada en 2014. Fue escrita y dirigida por la actriz cordobesa Sandra Mangano y la escritura de esta dramaturgia fue realizada por Sandra en base a mi improvisación y narración de experiencias que indagaban el ámbito de lo íntimo, privado y público sobre mi condición como mujer y actriz.

⁶ *Mundo Gabi* es un unipersonal de teatro documental desarrollado en el marco del proyecto teatral de antropología urbana *ZooCiedad* escrito y dirigido por el cordobés Jorge Villegas y estrenada en octubre de 2011. *Mundo Gabi* forma parte del retrato que se realiza a dos adolescentes de barrios distintos y condiciones económicas diferentes. Ambas comparten la edad, la ciudad, el despertar sexual, sueños propios y proyecciones de los adultos que las rodean. Ambas aprenden cómo manejarse en un mundo que parece inmodificable.

En el año 2016 bajo la invitación a participar en la coproducción Argento Ecuatoriana a desarrollarse dentro del programa de residencia del colectivo Xona Bastarda, creamos la obra de teatro multidisciplinar *Impacto S.H.A.R.O.N.* Esta obra convoca a la presente investigación, en la que abordamos la problemática de violencia de género desde una expresión poética teatral multidisciplinaria. La misma se organiza a partir de una metodología autoetnográfica, en la cual trabajé los testimonios de violencia de mi hermana Adriana Pereyra y su suegra Analía Baigorria en conjunto con la experiencia de violencia padecida por mi madre durante mi infancia. También la obra hace eco de los casos judiciales de femicidio ocurridos con Ángeles Rawson, Melina Romero y la cantante ecuatoriana de tecnocumbia Sharon La Hechicera. Estos casos conforman un cuerpo expresivo poético alrededor de la problemática de violencia de género ocurridos tanto en Argentina como en Ecuador durante los últimos diez años.

Es necesario resaltar que luego de crear la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* junto al colectivo Xona Bastarda continuamos la investigación respecto a la temática de la violencia de género. En octubre de 2016 regresé a la ciudad de Quito para trabajar con este colectivo y luego de un tiempo estrenamos *Mi Cuerpo Es Una Celda*⁷ y *UIO Del País Que Somos*.⁸ En estas obras afrontamos la problemática de violencia no sólo en la que acontece en el cuerpo de la mujer, sino también la que acontece en los cuerpos feminizados.

Estas producciones escénicas son construcciones trazadas y creadas, en unas más y en otras menos, junto a los y las narradoras de la experiencia. Y en algunos casos, es mi propio testimonio como testigo directa o, bien, víctima de esas violencias. Estas situaciones de violencia han sido expresadas tanto en el espacio público como en el espacio privado. Más de una vez mi madre debió buscarme en la comisaria por ser arrestada al estar con mis amigos en la vereda, o en la plaza. Más de una vez fui testigo de las peleas violentas de mi padre contra mi madre y contra mis hermanas. Más de una

⁷ *Mi Cuerpo Es Una Celda* es una obra de cruce de lenguajes (visual, corporal, verbal y sonoro) que por medio de la performance enfrenta al cuerpo de la performer con los dispositivos tecnológicos comunicacionales, las redes virtuales de comunicación masiva y los acontecimientos políticos sociales actuales. Fue estrenada el 29 de septiembre de 2016 bajo la dirección de Pablo Roldán.

⁸ *UIO Del País Que Somos* es una obra performativa teatral de cruce de lenguajes (visual, corporal, verbal y sonoro) que pone en escena la muerte de Samuel Chambers, un joven que fue encontrado descabezado y descuartizado en Guápulo, conocido barrio de Quito, Ecuador. Este caso judicial inconcluso es el que permite abordar una serie de temáticas que entrecruzan los tipos de violencia que someten a los cuerpos femeninos y feminizados. Esta obra fue estrenada en junio de 2018 y cuenta con la dramaturgia y dirección de Pablo Roldán y mi asesoramiento general y académico del proyecto.

vez albergamos a Patricia,⁹ porque no tenía donde comer, dormir, o bañarse. Mi vecino murió en un encuentro de *Gatillo Fácil*. Junto a mis hermanas debimos contener a Analía Baigorria, suegra de mi hermana Adriana Pereyra, al ser víctima de violencia por parte de su marido. Él, con tragos de por medio, en reiteradas oportunidades argumentaba sus acciones indicando que la forma en que ella se viste se peina y se maquilla es de “putas”.

Así el cotidiano puede ser visto, escuchado, sentido; o simplemente no verlo, naturalizarlo, ser indiferente. Yo decidí verlo, y traducirlo en el arte. El instrumento expresivo con el cual lo manifiesto siempre implica a mi cuerpo: por medio de la danza, el teatro, la performance, el cine. Es decir, herramientas como la imagen, la cámara, el cuerpo, el movimiento, la acción, el concepto, el sonido, la palabra, los objetos. Todos ellos son los medios y recursos que fui investigando de diversas maneras para crear obras poéticas que expresen estas problemáticas de emergencia social.

Muchas veces los sistemas del arte ponen reglas y normatizan nuestra forma de crear. Allí está el problema. Creo que el arte se hace eco en el lugar cotidiano, en aquello que nos rodea constantemente. Ahí el arte puede transformar, puede aportar a mirar, mirar-se de otras maneras. En “eso” que acontece en el presente. Un presente que es difícil de capturar, de congelar, pero con el cual sí podemos jugar, romper, trozar, sentir. Como un ser aquí y ahora. Por más que las historias o vivencias pertenezcan al pasado, se viven como presentes. Porque cuando las recuerdo se sienten en la piel, en los órganos, en lo que respiramos.

Las experiencias que estoy focalizando han sucedido a lo largo de estos 19 años que trabajo en el arte, algunas durante mi infancia. Historias de vidas que rodean mi tiempo, o bien son contemporáneas a mi vida. Boris Groys dice que lo contemporáneo “significa estar ‘con el tiempo’, más que ‘a tiempo’ [...] Puede entenderse como ser un camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas, cuando tiene dificultades” (2014, 93). Esta definición de “ser un camarada del tiempo” traza y permea la presente investigación.

Muchas veces, en la práctica artística, mientras unos se ocupan de narrar historias banales, insulsas, apolíticas, comerciales, otros nos ocupamos de mirar allí, en la oscuridad como dice Giorgio Agamben “contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada de su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad” (2008, s.p.). Mis historias no

⁹ Patricia Mansilla es una amiga y vecina de barrio La France lugar donde pasé mi infancia. Patricia provenía de una familia de clase baja y estructuralmente disfuncional. Ella es la madre de Gabi Mansilla con quien yo trabajé en el proyecto teatral *Mundo Gabi*.

son para reír, pero tampoco para llorar: son para visibilizar, sentir, pensar, atravesar aquello que el común de la sociedad busca callar, opacar, ocultar.

En la conferencia magistral realizada por la docente investigadora mexicana Ileana Diéguez, en el marco del Congreso Internacional *Cuerpos, despojos, territorios: la vida amenazada* –llevado a cabo el 16 al 19 de octubre de 2018, por el área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador– decía que “el arte aparece cuando el tejido social está roto” (Diéguez 2018). También diría que necesitamos del arte cuando el tejido social está roto. El arte siempre está presente, no es algo que existe circunstancialmente. Creo que la sociedad requiere la práctica artística en estos instantes de emergencia, debido que las vías tomadas para la resolución de sus problemáticas ya fueron agotadas.

Además, esa rotura, quiebre, fractura como le llama Diéguez, el artista la puede observar, sentir, leer, escuchar. Algunos, por diversas razones, hacen la “vista gorda” mientras que otros y otras buscamos nuevas formas para ese tejido dañado. Buscamos restituir ese vacío que aparece en la fractura para establecer y proponer nuevas relaciones. Hacemos producciones estéticas y poéticas donde el arte y sus espectadores no estén pasivos o contemplativos, sino que habiten una experiencia relacional, de acción, movimiento, vitalidad; como plantea Nicolas Borriaud “la posibilidad de un arte relacional que tomaría como horizonte la esfera de las relaciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (2008, 13). Esto produce un cambio en los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno.

Me gusta, motiva y moviliza habitar y enfocar el arte como un “intersticio social”, meterme en la trama, en los tejidos rotos de la sociedad, y desde allí producir y crear “obras intersticiales”. Borriaud dice que el “intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema” (2008, 16). Es por ello por lo que en la presente investigación me enfocaré en reflexionar sobre propuestas artísticas que se crean desde esa fractura del tejido social y que habitan en ese espacio intersticial.

En suma, para la presente investigación elegí primer objeto de estudio el montaje teatral multidisciplinar *Impacto S.H.A.R.O.N.* producido junto al colectivo Xona Bastarda. Esta obra fue estrenada en febrero de 2016 en el Teatro Variedades de la Fundación Nacional Teatro Sucre, en Quito, Ecuador. El segundo objeto de estudio es la

obra performativa teatral *El juicio popular*, llevado a cabo en el marco de la Marcha Vivas Nos Queremos el 25 de noviembre de 2017, en la misma ciudad.

Con el análisis de estas obras me pregunto ¿cómo las prácticas artísticas escénicas pueden ser un medio y/o una salida estética a una preocupación social? Tanto la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* como *El juicio popular* trazan la temática de violencia de género donde se plantean lineamientos estéticos que dialogan con sus propios espacios de lucha; generaron un encuentro entre lo estético y lo político que resignifica los espacios y lógicas de producción escénica. Es decir, indagaré sobre lo político y la política, la memoria, el testimonio y el cuerpo como dimensiones socio culturales donde las artes escénicas cumplen la función de mediar con los diversos espacios de activismo social y político.

Por ello, para el primer capítulo, analizaré la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* que tiene por objetivo investigar el uso del cuerpo como testimonio poético de la violencia de género. Para tal fin es necesario mencionar que la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.*, en la cual participe como actriz e investigadora escénica, se gestó a partir de una necesidad de diálogo creativo alrededor de la temática de violencia de género desde territorialidades diferentes (Ecuador-Argentina), donde la experiencia de lo personal se articuló con la perspectiva del montaje. De esta manera, se llevó adelante un trabajo de carácter auto etnográfico con mujeres familiares que fueron víctima de violencia de género. Específicamente trabajaré con el caso de mi hermana Adriana Pereyra, su exsuegra Analía Baigorria y mi madre Amanda Calderón. Estos casos dialogan con los femicidios mediatizados de las jóvenes Ángeles Rawson y Melina Romero de Argentina y el femicidio de la cantante ecuatoriana Sharon La Hechicera.

Además, para tal creación, busque que mi cuerpo tenga un encuentro poético con la memoria de esa experiencia vivida de la violencia. El cuerpo como una expresión poética que se resignifica en este montaje a través del cruce de cuatro núcleos expresivos: lo visual, lo corporal, lo textual y lo sonoro. Estos cuatro núcleos se manifiestan en escena desde su propia potencia expresiva, y son ubicados en el montaje de forma independiente. Dejamos de lado la relación a priori, de carácter narrativo y/o representativo para exponerlos de forma azarosa y rítmica en relación con la temática general de la obra. El sentido emerge por destellos sensoriales, consecuencia de ese enlace rítmico, azaroso, y simultáneo. La relación de estos núcleos expresivos es mutua, acumulativa y busca conectar los elementos originados desde distintas perspectivas hacia un mismo fin. Al respecto, plantea el director-actor-técnico de la obra Pablo Roldán “es una estrategia estética que relaciona y conecta unidades artísticas. Estas unidades no se conciben desde

la exclusión ni desde la jerarquización, si no desde la combinación y descentralización de una unidad hegemónica” (2016, 83).

De la metodología artística antes planteada emerge esta obra de teatro multidisciplinar. El soporte fue un espacio teatral donde se manifestó una forma artística por medio del cruce de lenguajes haciendo dialogar las autonomías hacia un mismo destino temático. Dadas las características contemporáneas de *Impacto S.H.A.R.O.N.* y para correrse de las convenciones tradicionales que acarrea el término “teatro”, también podría caracterizar a este formato de obra como una “puesta multidisciplinar”, un “acto multidisciplinar” o “una escenificación multidisciplinar”. Varias son las acepciones que podría utilizar durante el desarrollo de este corpus teórico; la significación abierta que caracteriza a esta forma artística me permitirá navegar en esos límites.

Escribiré sobre el cuerpo y sus entramados con el texto, lo visual, los testimonios y las ausencias no solo desde una posición narrativa y crítica de la experiencia, sino también como investigadora escénica, intérprete de la obra y mujer-ciudadana política. Escribiré sobre el cuerpo como acto performático alejada de la cuestión fisiológica y/o anatómica: es decir, “como un cuerpo semiotizado, un cuerpo que se conforma como lenguaje corporal; por que al tratarse de un acto de construcción/percepción, el cuerpo del intérprete se organiza en función de aquel otro que lo percibe, y, visto desde el otro lado, quien percibe lo hace desde una perspectiva signica” (Rosenbaum 2009, 50). Escribiré sobre el cuerpo desde una no/representación de un otro/a sino desde una presentación de mí misma en diálogo “tramático” (límite entre trama y dramático) donde el concepto de ficción hace trizas y el lenguaje corporal se presenta como una materia que se cita y cita actos presentes de la cultura y el sistema político social en el que habito.

En el segundo capítulo trabajaré con la obra *El juicio popular*, y tiene por objetivo desarrollar una propuesta teórica que permita entender cómo emergen a partir del montaje las dimensiones de lo privado y lo público. Esta obra fue producida, creada y realizada por el colectivo Vivas Nos Queremos de Quito, en el cual participaron activistas, artistas y diversas personas afectadas por casos de feminicidios. La primera versión de este formato escénico tuvo lugar en el año 2011, en la misma ciudad, bajo la iniciativa del colectivo Articulación Esporádika en conjunto con otros colectivos organizados en el marco de la problemática de las clínicas de deshomosexualización.

Al observar esta obra, descubro el uso del montaje escénico como instrumento de denuncia y testimonio de la violencia de género, aportando así dos aspectos importantes para la investigación: por un lado, es una obra que maneja un artilugio escénico, en el

sentido que monta un escenario, elabora unos personajes, con unos vestuarios, textos y formas. También monta luces, música y tiene unos elementos estructurales a nivel de la dramaturgia que permite su presentación. Y, por otro, dentro del desarrollo de la obra se hacen presente los testimonios y denuncias públicas de personas que siguen adelante casos legales por femicidios de familiares o allegados.

Me referiré a *El Juicio Popular* como una obra performática, primero por su carácter de presentación única, de acto único. Segundo, porque los hechos y sujetos/as que la convocan tienen su raíz en la necesidad de una ciudadanía despojada, desamparada de derechos la cual encuentra, en la vía artística, un espacio de contención y expresión que da forma a nuevos significados, consecuencia de este espacio y tiempo específico. Su narrativa se compone de hechos frágiles y fragilizados que se desasen por la fuerza del tiempo que muchos actores e instituciones buscan olvidar. Sus palabras provienen de una ciudadanía que se sube al escenario, como actor/actriz principal del hecho político y denuncian a los autoproclamados en el poder.

Nace fuera de los espacios y tiempos formales del arte para empoderarse de su valor por asalto. Para hacer visible sus testimonios y experiencias. Es un sector de la cultura que no se muestran como producto o sensacionalismo judicial, sino que es una ciudadanía en escena que actúa ante su propia realidad y le hace frente a su problemática desde puntos cardinales diferentes. Como a propósito menciona Jesús Martín Barbero “las culturas [...] no son esencias ni autenticidades, sino saberes y sentidos *performantes* que hoy los ritos y las fiestas, las teatralidades de las marchas, la paródica espectacularidad de las protestas [...], pueden hacer parte constitutiva de las revanchas sociales, las resistencias culturales, los sabotajes políticos, las transfusiones identitarias o las subversiones estéticas” (2009, 32).

En este contexto, los artistas participantes de la propuesta aúnan las fuerzas con estas activistas militantes disponiendo de su saber artístico al servicio de la necesidad ciudadana porque, en definitiva, los artistas también son ciudadanos afectados por el mismo sistema. Son artistas que transitan el fino límite simbólico entre artista y ciudadano: ambos seres se manifiestan en este montaje, se cruzan, se enlazan, se chocan. Nadie sale librado de un sistema opresor. Tanto oprimido como opresor tienen un rol que cumplir en este sistema de poder que desdibuja las fronteras y binariza la vida, abstrayéndola de su contexto como método que justifica las prácticas coercitivas y violentas. De esta manera, esta obra performática permite entender cómo las prácticas artísticas pueden ser un escenario posible para visibilizar y acompañar procesos

socioculturales que en su expresión diaria existen en terrenos conflictivos de constante invisibilización, y se enfrentan a normativas corporales que atentan su propia causa, ética y justicia.

De esta forma, me resulta importante analizar cómo la dimensión de lo privado y lo público se entrecruzan, entrelazan y confluyen a través de estos montajes como un espacio posible de resignificación y reflexión alrededor de los imaginarios de estos colectivos. Entiendo lo privado como parte del proceso de creación de una obra, sea teatro o performance, y lo público como el lugar donde ese proceso de lo privado se traslada al dominio de lo público y entra en diálogo con otras subjetividades.

Es por lo que para esta investigación trato de valorar la posibilidad y capacidad que las artes escénicas brindan: ubicar en el plano de lo público las problemáticas acaecidas en el plano de lo privado. Hacer visible lo invisible. Lo privado se lanza a lo público cobrando nuevos sentidos, para de esta forma entender que las prácticas artísticas no se engloban únicamente dentro de los escenarios de consumo y uso exclusivos del arte, y no es el arte un devenir exclusivo de quienes lo practican, sino que es un elemento de la cultura que busca trascender sus propios límites y es un discurso que se resignifica según los sujetos que la operan.

Para cumplir con tales objetivos procesaré la información a través de dos vías: por un lado, a través de la información bibliográfica de diversas fuentes, principalmente en la biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar, de la ciudad de Quito. Los autores y las categorías con las cuales dialogaré serán: la idea de “amor romántico” que piensa Diana Maffia, la noción de “sentido común” de Chantal Mouffe, la metáfora teórica “imagen síntoma-imagen fantasma” que sostiene Didi Huberman, la metodología teatral del “distanciamiento” de Bertolt Brecht, la categoría de “lo liminal” trabajada por Víctor Turner e Ileana Diéguez, más la teoría de “lo abyecto” y “cuerpo mercancía” que proponen Julia Kristeva y Hal Foster.

Para pensar las nociones de lo público-lo privado, lo político-lo artístico acudiré a las propuestas de Judith Butler, Nelly Richard, Ana Longoni, Jean Luc Nancy. Y para reflexionar respecto al tema de la memoria y el testimonio trabajaré con Elizabeth Jelin, Ponciano Del Pino, John Beverly y Jean Paul Ricoeur. Además de acudir a otras fuentes como son páginas webs, revistas, notas de periódico, notas radiales y televisivas. También utilizaré la información que me puedan brindar las redes sociales como Instagram, YouTube, Vimeo, entre otros.

El análisis está basado en el montaje performativo *El juicio popular*, y el montaje teatral *Impacto S.H.A.R.O.N.* y para tal fin me basaré en el soporte de video y fotografía de estas obras. Para la reflexión de *Impacto S.H.A.R.O.N.* trabajaré con las entrevistas realizadas a Adriana Pereyra y Analía Baigorria. También acudiré a la información recopilada por medio de la web de los casos judiciales de Melina Romero, Ángeles Rawson, Samanta Grey y Sharon La Hechicera. Además, la reflexión se sustenta en los diversos diálogos acontecidos junto a Pablo Roldán, no solo durante el proceso de creación de la obra, sino los ocurridos dentro del marco de otros procesos de trabajo que realizamos posteriormente. Debido a que en *Impacto S.H.A.R.O.N.* realicé la actuación y dirección de escena, consideraré el material complementario en formato bitácora recopilado desde los inicios de este proceso - julio de 2015- para organizar las diversas facetas trabajadas durante el proceso creativo.

Para la obra *El juicio popular* formularé la reflexión en base a la experiencia acontecida durante la marcha Vivas Nos Queremos y mi participación como observadora del montaje. Complementaré la formulación a partir de las entrevistas realizadas a Cayetana Salao conocida como Caye Cayetana, artista y activista del colectivo Vivas Nos Queremos, y de algunos artistas que participaron en la obra que son Pablo Tates, Tamia Maldonado, y Andrés Marcillo quienes me permitieron comprender la dimensión del proceso creativo. Además, me valdré del texto dramaturgico de la obra otorgado por el Colectivo. Es necesario mencionar que mi estadía en Ecuador, sumado a mi participación en las diversas marchas sobre violencia de género realizadas desde el 2017 hasta la fecha y el paso por la Universidad Andina Simón Bolívar, me han permitido tener una mayor comprensión de los aconteceres sociales, culturales e históricos que transversalizan la producción de la obra *El juicio popular* y la problemática de violencia de género.

Es decir, en ambos montajes me ocuparé de analizar el abordaje escénico como estrategia para hacer emerger la obra y plantear una perspectiva respecto a este tejido social específico. Además, mi preocupación en la producción de otras formas de mostrar, indagar, pedagogizar las problemáticas sociales dentro del campo de las artes escénicas teatrales es el motivo que me lleva a indagar sobre el tipo de formato de presentación del presente escrito. Por ello, la estrategia escrituraria de dicha reflexión teórica se hará a través de una narrativa desde el *yo* cuerpo, desde el *yo* como ciudadana politizada, artista, mujer, en estado relacional y en cruce con el universo ficcional de la escena, situada en el marco de una experiencia que acontece como preocupación social.

En términos procesuales, abordaré esta escritura como un gran testimonio que narro desde la experiencia acontecida en el proceso creativo y en la presentación al público de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* y desde la experiencia acontecida como espectadora militante de la obra performativa teatral *El Juicio Popular*. El relato en primera persona tendrá como finalidad partir de la catarsis como un instrumento que habilita el pensamiento crítico, político y cultural y lograr así conformar un nuevo objeto escrito a partir de las obras antes mencionadas.

Capítulo primero

***Impacto S.H.A.R.O.N.* Una autoetnografía poética sobre la violencia de género**

Imagen 1

Montaje híbrido y multidisciplinar de *Impacto S.H.A.R.O.N.*



Fuente: *Impacto S.H.A.R.O.N.*

Elaboración: Gonzalo Guaña (2016)

En el presente capítulo voy a tomar como objeto de estudio el montaje teatral *Impacto S.H.A.R.O.N.*, producido junto al colectivo ecuatoriano Xona Bastarda.¹⁰ El objetivo es investigar el uso del cuerpo como expresión poética alrededor de casos específicos de violencia de género. *Impacto S.H.A.R.O.N.* es una obra de teatro multidisciplinar que expresa la problemática de violencia de género por medio de cuatro lenguajes: el textual, visual, corporal y sonoro. Estos cuatro lenguajes se despliegan en el

¹⁰ *Xona Bastarda* es un colectivo de Teatro Experimental de Quito-Ecuador. Nace en el año 2007, bajo la propuesta creativa de Pablo Roldán. El colectivo se encarga de investigar al intérprete/ performer del teatro dentro de los mitos contemporáneos. Sus propuestas teatrales se enmarcan en el corpus: teatro - performatividad - política y memoria, buscando la reestructuración de la historia sociopolítica del país a través del relato del subalterno, sujeto que se encarga de construir la nueva historia. El colectivo atravesó por varios procesos. Primero, bajo el nombre de *Retablo Teatro* estrenan obras como: *Desecho Común* (2005), *Relato de una Criatura* (2008), *El Hombre Perro* (2008). Luego continúan trabajando bajo el nombre de *Xona Bastarda*, y van a fundar el *Teatro La Bastardilla* en El Tingo del Valle de los Chillos en Quito, Ecuador. Con este nombre inician un nuevo período con estrenos como *Testimonio de un Centauro* (2011), *División de Gozo* (2015), *Impacto S.H.A.R.O.N.* (2016), *Mi última morada* (2016), *Mi Cuerpo es una Celda* (2016), *Mnemosine* (2017), *IUO Del país que somos* (2018). A nivel creativo, desde el 2013 el colectivo amplió el radio de visión y busca despegarse del lenguaje exclusivamente teatral, para abrirse a la experimentación con lenguajes artísticos combinados. Allí realizan intervenciones en espacios públicos, y en el interior de diversas casas, ejemplo de ello es, *Inside, Pepita la pistolera (parte I y II)*, *El Sueño del Alce*. Por otro lado, sus obras han estado dentro del marco de festivales tanto en Latinoamérica, Europa, USA.

escenario y producen el hecho teatral por medio del cruce entre ellos. De esta manera, se arriba a una expresión poética teatral de carácter híbrido y multidisciplinar (imagen 1).

En el espacio escénico de la obra participamos dos intérpretes: Pablo Roldán desempeñó el rol de actor-técnico, y yo trabajé en la parte de actuación e investigación escénica. Ambos fuimos componiendo y eligiendo los elementos expresivos que articularían la trama de la obra. *Impacto S.H.A.R.O.N.* es una obra que pone en escena diversos casos judiciales y testimonios alrededor de la temática de violencia de género durante los últimos diez años, tanto en Ecuador como en Argentina. Estos casos de violencia son de carácter autoetnográfico; es decir, casos tanto personales como de familiares. Específicamente me voy a referir al caso de violencia ocurrido por parte de mi padre contra mi madre durante mi infancia. También el caso de violencia padecido por mi hermana Adriana Pereyra¹¹ por parte de su expareja Sebastián Luna. Y el caso de Analía Baigorria¹² y su esposo Alberto Luna. Los testimonios, tanto de Adriana como de Analía, se produjeron a través de los diversos encuentros, en sus hogares y en mi casa durante el proceso de creación de *Impacto S.H.A.R.O.N.* También traeré a mención los casos de femicidio ocurridos en Argentina, durante 2013 y 2014, de Ángeles Rawson¹³ y Melina Romero.¹⁴

¹¹ Adriana Pereyra es una de mis hermanas mayores. Ella sostuvo una unión de hecho con Sebastián Luna con quien tuvieron tres hijos: Alex, Tomás y Nahuel. Esta unión de hecho fue disuelta luego de las continuas situaciones de violencia que Sebastián Luna producía contra mi hermana Adriana. Este es un típico caso de violencia de género que decidimos junto a mi hermana Adriana adentrarnos en discutir al respecto como un elemento recursivo para crear la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* De esta manera organizamos diversos encuentros en su casa durante julio y septiembre. En estos encuentros Adriana me narro con detalles los diversos motivos, causas y consecuencias de la violencia intrafamiliar acontecida en su etapa junto a Sebastián Luna.

¹² Analía Baigorria es la suegra de mi hermana Adriana. La madre de Sebastián Luna y esposa de Alberto Luna. Analía también es víctima de la violencia producida por su esposo. Mi encuentro con ella se produce durante el mes de diciembre de 2016 y enero de 2017, mientras estaba en pleno proceso conflictivo de violencia. Para esta investigación me resultó importante enfocarme en el caso de Analía porque las situaciones por las que ella atraviesa reproducen el mismo mecanismo que se manifiesta en la relación que tuvo mi hermana Adriana con Sebastián. Se observa a través de este caso una práctica heredada y sistematizada de violencia de género. Los encuentros con Analía se produjeron en mi casa familiar, algunos de estos encuentros pudieron ser organizados y otros fueron el resultado de las escapatorias que Analía debía realizar ante las amenazas y abusos de su esposo.

¹³ Ángeles Rawson es una joven argentina de 16 años que fue asesinada el 10 de junio de 2013 cuando ingresaba a su edificio de Ravignani 2360, en la ciudad de Buenos Aires, para volver a su casa tras la clase de gimnasia. La joven fue asesinada por el portero del edificio Jorge Mangeri quien fue condenado por femicidio, abuso sexual y homicidio agravado por asfixia mixta.

¹⁴ Melina Romero es una joven argentina de 17 años que fue abusada y asesinada por un grupo de amigos. Su cuerpo fue encontrado dentro de una bolsa con piedras en un arroyo, a pocos metros del predio de la Ceamse, de José León Suarez en provincia de Buenos Aires. Su cuerpo desaparece el 24 de agosto de 2014 luego de salir del boliche “Chankanab”, de San Martín adonde había ido a festejar su cumpleaños. El cuerpo es encontrado el 23 de septiembre de 2014, un mes después de su desaparición.

Por último, tomaré como referencia el femicidio de la cantante de tecnocumbia ecuatoriana Sharon La Hechicera de nombre original Edith Rosario Bermeo Cisneros. Este caso inspira al nombre de la obra y se toma de la cantante tanto su música como ciertos aspectos característicos de su vida que formarán parte de la construcción de algunas escenas de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* La cantante es asesinada el 4 de enero de 2015 en el kilómetro 2.5 de la vía Monteverde-San Pablo, provincia de Santa Elena, Ecuador cuando viajaba con su esposo Geovanny López. También mencionaré a Samantha Grey, hija de Sharon La Hechicera, como una figura pública para cuestionar diferentes facetas alrededor del asesinato de la cantante. Estos hechos de violencia de género sirvieron como filiación dentro del proceso creativo de la obra y se expresan a través de los distintos lenguajes antes mencionados, dando como resultado esta composición poética que denominamos *Impacto S.H.A.R.O.N.*

El proceso creativo de esta obra ocurrió desde junio de 2015 hasta su estreno en febrero de 2016. La creación e investigación se planificó en tres etapas. La primera se produjo desde nuestras propias localidades. En el caso de Roldán, desde Quito- Ecuador, y en mi caso desde Córdoba-Argentina. Durante la segunda etapa, trabajamos durante dos meses en formato de residencia artística en Quito. De esta manera, llegamos al estreno de la obra a finales de febrero de 2016, en el *Teatro Variedades* de la *Fundación Nacional Teatro Sucre*. Por último, en la tercera etapa, realizamos funciones en diversos teatros tanto en Argentina como en el Ecuador.

Para pensar el cuerpo como expresión poética de la violencia de género he organizado el capítulo en cuatro partes. En el primer subcapítulo, “La trama entre el cuerpo y el texto en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N.*”, voy a desplegar las estrategias textuales que utilizamos para el montaje de la obra. Estas estrategias permiten desarrollar una postura crítica a las diversas facetas que constituyen la problemática de violencia de género. Los textos *Mi Sueño*, *Ahora nado*, *Quiero un amante* y *Soy trava, soy acuariana* (ver anexo 1) fueron creados junto a Pablo Roldán durante el proceso creativo a partir de los testimonios y las experiencias personales de violencia de género. También utilizamos textos de otros autores como *El Analfabeto de Político* (ver anexo 1)

de Bertolt Brecht¹⁵ y *Plástico Cruel*¹⁶ (ver anexo 1) del escritor argentino José Sbarra.¹⁷ Tanto los textos de nuestra creación como los de otros autores permiten discutir categorías hegemónicas como la idea de “amor romántico” y “sentido común” instaladas en nuestro medio social como un discurso de poder que se manifiesta a través del sistema patriarcal dominante.

En el segundo subcapítulo, “La trama entre el cuerpo y las estrategias visuales en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N.*”, pongo especial atención en el uso de cámara en vivo y el video editado dentro del montaje. Para ello, tomaré la categoría de “distanciamiento” de Bertolt Brecht y la categoría de “lo liminal” que profundizan Víctor Turner e Ileana Diéguez, como conceptos críticos a las formas en la cual participa la visualidad en esta problemática.

En el tercer subcapítulo, “La trama entre el cuerpo y los testimonios en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N.*”, describiré la manera en la que las gestualidades obtenidas de los testimonios fueron transformadas en secuencias coreográficas no verbales. Para ello, estableceré el diálogo con la propuesta teórica de Iliana Diéguez y su propuesta de intérprete como “ente liminal”. Es decir, mi cuerpo como un “ente habitante de bordes y conector entre arte y experiencia de violencia” (2007, 162).

Por último, en el cuarto subcapítulo, “La trama entre el cuerpo y las ausencias en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N.*”, haré hincapié en reflexionar alrededor de la cantante Sharon La Hechicera como un cuerpo ausente, del cual se sigue obteniendo rédito económico. Partiendo de la pregunta ¿Cómo recordamos?, me permito pensar esta figura como un cuerpo fabricado, “abyecto” que se reconfigura para los intereses del mercado musical de la tecnocumbia, telenovelas, *reality shows*, *mass media*. Es decir, recordar a Sharon La Hechicera puede significar un acto de homenaje como se trabaja en

¹⁵ Eugen Berthold (Bertolt) Friedrich Brecht fue un dramaturgo y poeta alemán. Nació el 10 de febrero de 1898 en Augsburg y muere en Berlín Este, RDA el 14 de agosto de 1956 a los 58 años. Fue creador del teatro épico, también llamado teatro dialéctico. Esta considerado uno de los más grandes autores teatrales alemanes del siglo XX. De ideas comunistas, Brecht tuvo que escapar de Alemania tras el auge del partido nazi. En el exilio escribió algunas de sus mejores obras como *El Circulo Caucásico de Tiza* o *La Vida de Galilei*.

¹⁶ *Plástico Cruel* (1993) es la octava obra de José Sbarra. Trata de un amor no correspondido entre Bombón, un travesti-poeta-puta, y un chico de 17 años llamado Axel El Cerdo. Axel El Cerdo llega desde el campo a la ciudad de Buenos Aires y se enamora de una niña de clase alta porteña. La narrativa de José Sbarra propone una escritura y lectura fragmentada, con cortes que se acercan a una linealidad cinematográfica, con un fuerte potencial poético respecto a las relaciones en el submundo de Buenos Aires.

¹⁷ José Sbarra fue un escritor, autor teatral, poeta y guionista argentino fallecido en el año 1996. Su obra poética transita por un estilo que combina lo sórdido, lo delirante, lo juguetón y lo azaroso. Entre sus diez obras se destacan *Obsesión de vivir* (1975), *Marc, la sucia rata* (1991), y *Plástico Cruel* (1993) y *El mal amor* (2017).

esta obra. O bien, un acto imitativo como lo hace su hija Samanta Grey a través de la fotografía y del *reality show* *Buscando a Sharon*.¹⁸

1. La trama entre el cuerpo y el texto en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N.*

Imagen 2
Cruces: un tercer cuerpo



Fuente: *Impacto S.H.A.R.O.N.*
Elaboración: Sebastián Ruales (2017)

El mundo está lleno de cuentos. Escuchamos estos cuentos en la infancia con historias de príncipes y princesas. En la adolescencia, con historias de telenovelas. Y en nuestra vida adulta, con películas de amor de finales felices. Paralelamente, escuchamos música donde las mujeres buscan “quién será su propietario”, sufriendo por su ausencia. Confundimos el amor con ser objeto de posesión. O bien, estamos rodeadas de melodías musicales donde las mujeres somos objetos de penetración, y se nos hace creer que ese es nuestro deseo (imagen 2). A su vez, miramos en televisión las biografías de mujeres que, de la noche a la mañana, se convierten en figuras públicas. Generalmente, ellas son grandes modelos, vedettes, cantantes, exitosas empresarias, santas, madres o esposas ejemplares.

¹⁸ *Buscando a Sharon* es un reality shows que preparó Ecuavisa para la teleaudiencia. Este espacio se presentó en el programa *En Contacto*, también del Canal del Cerro, y en el que compitieron como actrices imitadoras desde el inicio María Fernanda Ríos, Janan Velasco, Samantha Grey, Carolina Jaime y Krysthel Chuchuca, siendo las tres primeras las que llegarían a la gala final. Ellas inspiraron el papel que luego estaría en la novela sobre la vida de la cantante ecuatoriana de tecnocumbia Sharon La Hechicera, tanto para la etapa de vida adulta como joven. Peko Andino es el director general de la producción y *Buscando a Sharon* forma parte de un proyecto de bionovelas sobre artistas nacionales ecuatorianos. Peko Andino está a cargo de la concepción creativa de la historia de Sharon La Hechicera, y el guión es escrito junto al cineasta y guionista Fernando Mieles. Finalmente, María Fernanda Ríos y Samanta Grey, la hija de Sharon La Hechicera, son seleccionadas para interpretar a la reconocida cantante.

Esa información que nos rodea a lo largo de nuestras vidas construye una “idea” de mujer, unos estereotipos a los cuales seguir y que normatizan nuestro cuerpo. Esa información que se almacena en nuestro cerebro queda archivada; queda guardada en una especie de “chip” al cual consultar para actuar en nuestra vida cotidiana. Diana Taylor propone pensar esos acontecimientos que nos rodean como un “ADN de performance” (2011, 415). Según la autora, este ADN “opera como un archivo biológico que almacena y transmite los códigos que marcan la especificidad de nuestra existencia como especie y como individuos” (415). Es decir, interpretamos esas narrativas que nos rodean y las traducimos inconscientemente a través de nuestros actos, en los vínculos, proyectos, actitudes corporales, respuestas emocionales, traumas, comportamientos.

Estas narrativas que traducimos inconscientemente se convierten a lo largo de nuestra vida en actos interpretados que constituyen la identidad del sujeto; o como bien lo llama Judith Butler “actos constitutivos del género” (1998, 296). Estos actos elaboran un “repertorio” de ideas, imágenes, experiencias, narrativas que consolidan a través del tiempo, un modo particular de existir en el mundo. Este “repertorio” que Diana Taylor denomina como aquel que “almacena y recrea la memoria encarnada” (2011, 416) transita en nuestra experiencia de vida y puede manipular nuestra subjetividad, traza la historia a seguir.

Muchas veces, estos “repertorios” son manipulados por sujetos que accionan desde la lógica del sistema patriarcal. Esta lógica patriarcal puede configurar simbólicamente la forma en la cual “debemos” percibir el mundo, ubicando a la mujer como objeto de ese sistema. Pero existen otras alternativas a ese sistema, donde las mujeres buscamos otras formas de representación simbólica que dialogue de manera directa con nuestros deseos y libertades. Mujeres que apostamos por experiencias que discutan y corrompan ese sistema en el cual, muchas veces, nos sentimos oprimidas. Pero, entre tanto, convivimos y nos confrontamos con esa estructura unívoca. Somos las histéricas, quejonas, peleonas, feas, irritantes, raras, mal humoradas, criticonas, aburridas, brujas, abortivas, feminazis, y demás calificativos peyorativos que el sistema patriarcal necesita definir para cuantificarnos y cosificarnos. En este contexto, debemos buscar y construir lugares alternativos para encontrarnos con narrativas que dialoguen con nuestra experiencia. Pero esos lugares alternativos no siempre están al alcance de nuestras relaciones, espacios y tiempos: los imaginarios hegemónicos no son fáciles de desechar en lo individual y colectivo. Pasan años hasta que logramos encontrarnos con aquellos

lugares, pero cuando esto sucede no hay camino de regreso. Ese camino se vuelve una historia propia donde quien escribe no es el otro, sino una misma.

Ahora bien, podríamos llamar a esta una actitud contrahegemónica. Pero ¿Qué hacer con esta actitud? En mi caso, el camino que elegí para buscar una voz propia es el arte. Específicamente, el arte escénico, la actuación, la investigación, el cine, el trabajo con el cuerpo, la danza, la performance. Con el tiempo, fui buscando en diversos espacios artísticos, el lugar y las personas con las cuales pueda tramar mis propias ideas, escribir mis propias historias. Es decir, una práctica artística basada en una “política contrahegemónica”, como dice Chantal Mouffe con el fin de “fomentar otras formas de identificación” (2014, 97). Claramente, esta tarea es ardua y difícil porque “el arte ha sido subsumido por la estética del capitalismo biopolítico” (93), y en ese contexto, producciones independientes y autónomas como *Impacto S.H.A.R.O.N.* resultan a contra reloj.

Frente a esto, la posición “política contrahegemónica” es clara y precisa. Y para llevar adelante tales deseos, en *Impacto S.H.A.R.O.N.* utilizamos tres estrategias textuales que permitieron arribar en una composición poética de la escena. Las estrategias que a continuación voy a mencionar fueron los eslabones para crear la dramaturgia de la obra y plasmar nuestro propio “repertorio” de ideas y subjetividades, elaborando así nuestro propio cuento.

a) *Textos políticos de carácter crítico*

Imagen 3
Cruce de narrativas



Fuente: *Impacto S.H.A.R.O.N.*
Elaboración: Gonzalo Guaña (2016)

La violencia de género no se puede pensar como una problemática aislada de su contexto político, tampoco de su tiempo y espacio. La violencia de género se presenta dentro de una cadena compleja de construcciones históricas y de actos (imagen 3). Estos son ubicados de manera jerárquica y colocan a la mujer en un lugar simbólico y político subordinado ante el poder operante. Durante el proceso creativo de la obra se nos hizo presente la discusión respecto a ¿Cuáles son las narrativas que operan en nuestra sociedad fortaleciendo el poder hegemónico patriarcal? Una de las respuestas fue apuntar a aquellas narrativas que cuestionan y/o significan los sistemas políticos imperante en los países latinoamericanos y ofrecer desde allí la posibilidad al espectador de pensar y reflexionar alrededor de ellos. Estos textos aparecen de manera intermitente durante toda la obra.

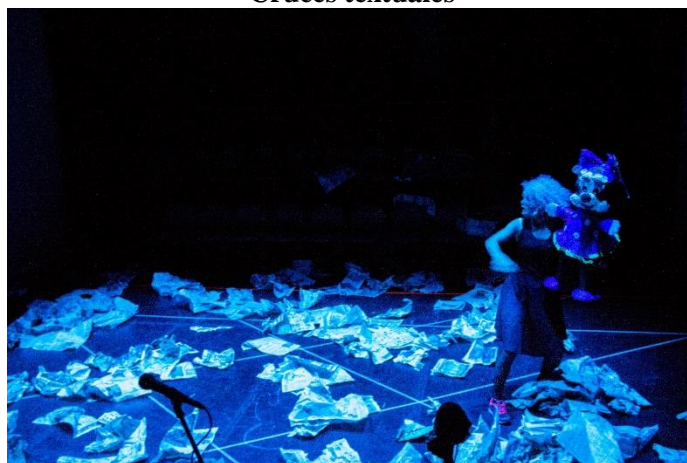
Uno de los textos es *Analfabeto Político* de Bertolt Brecht (ver anexo 1, p. 105). Este es un poema que invita al espectador a pensarse como sujeto político consecuente con lo que acontece en su medio social. Pone en evidencia que las decisiones tomadas desde nuestras instituciones estatales son responsables, de una u otra manera, de las carencias sociales. Y da cuenta que nuestra vida no es dominada únicamente por nosotros o nosotras, sino que otros y otras toman decisiones por nuestras vidas, afectándonos de manera psíquica, corporal, vincular, laboral, económica, educativa.

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Pablo Roldán escribe el texto *Mi Sueño* (ver anexo 1, p. 102). Estas líneas expresan a través de la parodia y el sarcasmo una crítica a líderes políticos que, con sus discursos, fortalecen el poder hegemónico patriarcal. En *Mi sueño*, se puede leer a través de un juego de palabras, los nombres de diversas parejas políticas que terminan por burlar el universo ficcional burocrático en el cual se circunscriben. Además, la performatividad de las palabras que conforman *Mi Sueño* se manifiesta dentro de la escena a través de una secuencia rítmica producida por medio de un juego sonoro vocal con intervención técnica a micrófono abierto, como una metáfora y crítica a las formas y estructuras de los sistemas de gobierno que dirigen a los países latinoamericanos. Esta forma escénica se presenta con la intención de denunciar las diversas violencias institucionales ejercidas sobre las sociedades. Para ello, también se vale del recurso de la ironía, la sátira, la fragmentación, la repetición, la antiforma, la descontextualización, la anti-solemnidad como estrategias compositivas del texto y actuación.

Estos recursos textuales tienen por objetivo desarticular el poder hegemónico en el cuál tienen vida los discursos políticos latinoamericanos, romper con la epicidad que simbólicamente representan, y de esa manera despatriarcalizarlo. Además, buscamos problematizar y desarmar los mitos y ficciones políticas que contribuyen su poder perpetuo. Es por lo que, en varios puntos de la obra, se repite por medio sonoro la frase del expresidente ecuatoriano Febres Cordero¹⁹ al decir, en uno de sus tantos discursos, “Yo no me ahuevo jamás” (ver anexo 1, p. 101) como una forma política que se hace con “los huevos”. Es decir, el orden patriarcal imperante manifiesta su hegemonía.

Textos artísticos de carácter popular

Imagen 4
Cruces textuales



Fuente: Impacto S.H.A.R.O.N.
Elaboración: Sebastián Ruales (2017)

Para componer esta estrategia textual, en *Impacto S.H.A.R.O.N.* recurrimos a expresiones de carácter popular como son la letra de la canción *Ámame Suavecito* (ver anexo 1, p. 107) que interpreta la cantante ecuatoriana Sharon La Hechicera, y a fragmentos de la obra literaria *Plástico Cruel* (ver anexo 1, p. 102, 103, 104, 106, 108) del escritor argentino José Sbarra. Estas expresiones populares se despliegan en la obra en diferentes intervalos (imagen 4). Con estos textos buscamos desarticular las narrativas basadas en el llamado “sentido común” y “amor romántico”, que operan en el campo de

¹⁹ León Esteban Febres Cordero Ribadeneyra fue un político ecuatoriano, dirigente del Partido Social Cristiano. Fue presidente del Ecuador desde 1984 hasta 1988; legislador entre los años 1970 y 1984, y desde el 2000 hasta 2004. Miembro de la Asamblea Constituyente entre 1966 hasta 1967; Senador entre los años 1968 y 1970; alcalde de Guayaquil en dos periodos, primero entre 1992-1996 en el cual fue reelegido para el mismo puesto hasta el año 2000.

lo popular como una forma intersubjetiva de construir las relaciones y las representaciones sociales.

Consideramos que el mercado global económico y cultural contemporáneo instala en la subjetividad de las identidades unos estereotipos acordes a la lógica de su propio mercado, y de su propia necesidad. Parafraseando a Mouffe, el capitalismo produce mundos de fantasía con los cuales los consumidores de bienes se pueden identificar para volverse parte de una comunidad imaginada. De esta manera, movilizan constantemente los deseos de la gente y moldean sus identidades (2014, 97). En este sentido, existen prácticas culturales y artísticas que aportan al llamado “sentido común”. Estas prácticas fortalecen significados y formas hegemónicas que muchas veces atentan los cuerpos de las mujeres. En ese lugar, la violencia de género se articula de manera simbólica, en la reproducción de los mismos valores, formas y actitudes, aparentemente obvias o convencional.

Frente a esta cuestión, vimos pertinente utilizar la canción *Ámame Suavecito* de Sharon La Hechicera porque es una representación estereotípica de ese discurso hegemónico que trata a la mujer como objeto de su mercado. Es por ello, que esta canción aparece en algunos momentos de la obra con formato distorsionado y ralentizado tratando de ampliar y resignificar el campo simbólico que la inscribe. Con el recurso de distorsión y ralenti, se propone escuchar la letra de esta canción desde otra perspectiva que no aluda a aquella figura sexual y erótica que tenemos sobre Sharon La Hechicera desligándola de las referencias estereotípicas instaladas como única verdad en el medio social. Buscamos poner en jaque ese “sentir común” que nos habita al momento de escuchar esta canción. De esta forma, vamos en contra de aquella representación acrítica y cosificante que recrea la canción *Ámame Suavecito* a través de la lógica del mercado artístico neoliberal en el cual se circunscribe y reproduce.

Por otro lado, aludiendo a los casos de violencia de género tanto de Adriana Pereyra, Analía Baigorria, Sharon La Hechicera y mis propios padres, tienen como característica central el conflicto de violencia ocurrido dentro del seno matrimonial. Estas experiencias de violencia nacen de exigencias y disputas de poder dentro de la pareja. Las crisis matrimoniales que se plantearon en estos casos fueron el motor creativo y conceptual que nos llevó a discutir sobre la idea de “amor romántico” instalada como una forma hegemónica patriarcal en las relaciones humanas. Frente a este particular, es que decidimos con Pablo acudir a un texto para interpretar dentro de la escena, que narre la

historia de una pareja heterosexual y que muestre más que los ideales, los fracasos de las relaciones de amor.

Luego de buscar en varias obras teatrales y literarias, nos encontramos con la narrativa del escritor argentino José Sbarra, autor de la obra *Plástico Cruel*. De este texto, tomamos fragmentos donde se narra la historia de amor que nace entre Linda Morris y Axel el Cerdo mientras viajan en un bus por rutas argentinas. En esta trama, el autor desmitifica la idea de “amor romántico”. Esa idea de “amor romántico”, que parafraseando a Diana Maffía, explica cómo las relaciones que se dan en base al ideal de complementariedad entre un hombre y una mujer que se adapta bien a una sociedad capitalista en la que prima el individualismo porque excluye otro tipo de alianzas fuertes de afecto; de satisfacción de los objetivos existenciales en la intimidad que pone a las mujeres en un lugar vulnerable. Esa idea dice que para ser valiosa debemos encontrar una pareja, tener hijos, porque nuestro éxito personal, nuestra trascendencia depende de otros sujetos. La idea de romanticismo es una idea de satisfacción absoluta de todas las necesidades en ese vínculo, es decir, en esta lógica la mujer estaría completa hasta que encuentra esa pareja ideal que nos vende la idea de “amor romántico”.²⁰ Esa pareja que es: el todo. (2018, párr. 4).

El encuentro amoroso que se da entre Linda Morris y Axel El Cerdo en la obra *Plástico Cruel*, muestra las torpezas, arrebatos, vulgaridades, confusiones, deseos, malentendidos que aparecen en las relaciones de amor. A través de la ironía, el humor negro y una forma de escritura fragmentada, el autor rompe con las representaciones románticas del amor, planteando así que la derrota y los malentendidos son el combustible para la construcción de las relaciones humanas. Con esto, no tratamos de indicar cuál es la “verdadera realidad” en la cual se inscriben las relaciones, sino que se trata, como dice Mouffe, de “desarticular el marco en el cual tiene lugar el proceso de identificación dominante” (2014, 100).

De esta manera, se busca alentar el desarrollo de nuevas formas de relaciones sociales, nuevas subjetividades y elaboración de nuevos mundos. Por eso, interpretar este texto dentro de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.*, para discutir la idea común del “amor

²⁰ La filósofa Argentina Diana Maffía indica también que “el amor romántico es un invento entre el renacimiento y la modernidad que tiene que ver con fijar determinado tipo de roles a partir del cambio en la familia. La idea del amor, la sexualidad y el matrimonio unidos en un mismo espacio es absolutamente reciente. Estas vías transcurrían cada una por su lado, los matrimonios eran asociaciones con objetivos, a veces la procreación, a veces alianzas políticas o tribales. El amor y la sexualidad no siempre concurrían. El amor romántico es pensar en dos imanes que en algún momento conforman una totalidad, un amor heterosexual en el cual un varón y una mujer se van a ver atraídos y complementados.”

romántico”, da lugar a que el espectador se encuentre con nuevos modos de identificación. Esto, mediante el uso de recursos estéticos antihegemónicos, ampliando así el universo perceptivo, sentimental y subjetivo en el que se inscriben las relaciones amorosas.

Textos de carácter autoetnográfico

Imagen 5
Devenires dramaturgicos



Fuente: Impacto S.H.A.R.O.N.
Elaboración: Gonzalo Guaña (2016)

Durante el proceso de la obra decidimos elaborar escritos que tuvieran relación con la experiencia que a mí como intérprete y mujer me acontecían al reflexionar sobre la temática de violencia de género. Fueron varias las sesiones donde dialogábamos con Pablo respecto a mi opinión sobre la información recopilada y los testimonios relacionados con la temática. Estas sesiones de diálogo le sirvieron a Pablo para realizar una primera escritura de textos que luego iba compartiendo conmigo y juntos fuimos corrigiendo. De este proceso de escritura, los textos que finalmente aparecen en distintos momentos de la obra fueron denominados *Ahora nado*, *Quiero un amante*, y *Soy trava, soy acuariana* (imagen 5).

Con el texto *Ahora nado* (ver anexo 1, p. 104) se expresan pensamientos y sentires que acontecían en mi experiencia con la natación. Este es un escrito de carácter íntimo que expresa aquello que jamás podría contar a nadie, pensamientos y sentires que ni siquiera antes habían sido puestos en palabra y que, junto a Pablo, logramos elaborar.

El texto *Quiero un amante* (ver anexo 1, p. 104, 105) es de carácter privado. Se escribe como una respuesta al fracaso que Analía Baigorria expresaba respecto a su crisis matrimonial. La idea del amante aparecía en sus discusiones maritales de manera frecuente. Su esposo le reclamaba que su forma de vestir, maquillarse y peinarse estaba

motivada por un amante que escondía. Esto era uno de los motivos que justificaba sus frecuentes persecuciones, amenazas y discusiones a gritos. Por otro lado, a través de estas líneas se expresa la necesidad interna de buscar afuera lo que en mi propio contexto no logro encontrar. Un deseo frustrado, relacionado con la idea de un hombre ideal, que satisfaga mis propias necesidades y deseos. Alguien que acompañe mi vida de la forma que yo quisiera. Un hombre de fantasía, que conforme los deseos individuales e ideales.

Y, por último, aparecieron las palabras de *Soy trava, soy acuariana* (ver anexo 1, p. 106) que muestra la experiencia del cuerpo femenino en el espacio público. Tomamos el espacio público como un campo de batalla donde lo femenino es objeto de agresión, acoso y violencia. En este sentido detonan la escritura los casos de femicidio de Melina Romero y Ángeles Rawson, ambas fueron encontradas en el espacio público envueltas en fundas negras de consorcio, tras haber sido golpeadas, violadas y muertas por parte de “amigos” y “conocidos”.

De esta manera los textos *Ahora nado*, *Quiero un Amante*, y *Soy trava, soy acuariana* expresan los pensamientos y emociones que me acontecen en las dimensiones tanto íntima como privada y pública para hacerle presente al espectador historias y sensaciones más próximas, cercanas a nuestros lugares de enunciación. Es decir, tramas de palabras evocativas con carácter autoetnográfico que comuniquen otras realidades sobre la condición del sujeto mujer en el medio social.

Podría decir que estos textos nacen de un lugar “liminal”, como lo llama Ileana Diéguez: “lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional, con una temporalidad acotada por el acontecimiento producido, vinculada a las circunstancias del entorno” (Diéguez 2007, 60). Es decir, nacen de mi propia experiencia como mujer-artista, y los efectos que me producen los casos de violencia de Analía Baigorria, Melina Romero, y Ángeles Rawson para poner en “crisis a la propia materia humana, adelgazando los límites entre experiencia estética y experiencia de vida” (2007, 158).

Finalmente cabe decir que, tanto las estrategias denominadas como textos políticos de carácter crítico, textos artísticos de carácter popular, y los textos de carácter autoetnográfico pueden funcionar como un mapa crítico que optimice narrativas posibles para construir una dramaturgia teatral basada en una actitud estética contrahegemónica. Esto como un ejercicio deconstructivo de imaginarios hegemónicos instituidos y de esta manera hacer frente a las características y estructuras que son constitutivas de la violencia de género. Así el arte y las narrativas que de ella se desprenden pueden ser una

herramienta que exprese y sensibilice alternativas posibles a esta preocupación social y política de urgencia.

2. La trama entre el cuerpo y las estrategias visuales en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N.*

Imagen 6
Uso de cámara en vivo dentro de la escena



Fuente: *Impacto S.H.A.R.O.N.*
Elaboración: Gonzalo Guaña (2016)

Para el desarrollo del presente subcapítulo es necesario recordar el objetivo específico de este capítulo: investigar el uso de mi cuerpo como expresión poética de la violencia de género en el montaje *Impacto S.H.A.R.O.N.* Para tal fin, voy a proceder con una reflexión alrededor de la trama entre mi cuerpo y las diversas estrategias visuales que se presentan en dicha obra.

La primera estrategia visual que mencionaré será el uso de una cámara de vigilancia en vivo dentro de la escena (imagen 6). Este recurso se utiliza en el inicio y en la mitad de la obra, y se expresa de dos maneras: por un lado, a través de la multiplicación del plano en la parte posterior del escenario y, por otro, como un recurso donde el espectador forma parte del plano visual que se expresa en la escena. Ambos recursos serán utilizados como un mecanismo de “distanciamiento” político, según lo propone Bertolt Brecht.

La segunda estrategia visual que expondré será el uso del video editado como expresión poética de la imagen disparadora del proceso creativo de *Impacto S.H.A.R.O.N.* el cual se muestra en diferentes momentos de la obra. Para ello indagaré sobre las nociones de “imagen síntoma-imagen fantasma” que propone Didi Huberman, y las nociones de “entidades liminares” y “liminoide” que trabaja Víctor Turner. Con el recurso

del video editado y la cámara en vivo acompañado de mi acción dentro de la escena, buscamos exponer la visualidad como un campo de conflicto, de efectos sensoriales múltiples, y de puesta en juego simbólico y estético constitutivo de la problemática de violencia de género.

Primera estrategia visual: el uso de la cámara en vivo dentro de la escena. Esta estrategia se utiliza al inicio y en la mitad de la obra de formas diferentes. Por un lado, ubicamos la cámara, al lado izquierdo del espacio escénico, y la imagen se proyecta en la parte posterior del escenario. En esta imagen se proyecta mi cuerpo, en plano medio, y a través de un recurso técnico entre luz y posición de cámara, multiplicamos la figura dentro del plano. La multiplicación de mi figura en la imagen del plano es “un evento de visión” (Bal 2016, 20), a través del cual buscamos expresar la idea política de que: la violencia ejercida sobre la mujer no es de carácter individual, sino que tiene causas y efectos colectivo, múltiple. Es decir, la violencia machista que le acontece a una mujer se hace eco en otras mujeres que seguramente también atraviesan por las mismas experiencias de violencia.

Más allá de que en el escenario el espectador pueda observarnos a Pablo y a mí como únicos intérpretes, el recurso de multiplicar la imagen tendrá como propósito dar cuenta de que no es “la violencia de género” sino “las violencias de género”. Para ser más explícita, tanto los casos de femicidio de Sharon La Hechicera, Ángeles Rawson, Melina Romero, y los casos de violencia de Adriana Pereyra, Analía Baigorria y mi Madre, desplegados en la obra de manera simbólica y metafórica, no representan un acto individual sino de resonancia colectiva o, como bien lo plantean las feministas, “si nos tocan a una, nos tocan a todas”.

Otra forma de multiplicar mi figura en el plano de la imagen se observa en la mitad de la obra junto con un texto de carácter íntimo. La diferencia es que, en esta segunda fase, estoy con una máscara. Esta acción se enlaza con un paneo de cámara hacia el centro del escenario y la acción continúa desarrollándose con el público integrado al plano visual. Es decir, el público se ve así mismo proyectado en esa imagen, como testigo-participe de la acción que se está desarrollando en vivo.

Con esto buscamos poner en evidencia mecanismos e instrumentos constitutivos de los diversos “eventos de visión” que participan en nuestras vidas cotidianas. Muchas veces, se naturaliza la reproducción y multiplicación de ciertos objetos visuales que atentan contra los cuerpos femeninos. Aludiendo a los casos específicos de femicidio de Melina Romero y Ángeles Rawson es que pude notar cómo la sociedad argentina

naturalizó la reproducción en televisión de las imágenes de las adolescentes como estrategia mediática y de rating televisivo, más que como una real manifestación de compromiso y reflexión respecto a la problemática de violencia de género. Muchas veces, naturalizamos la reproducción de objetos visuales y los volvemos acríticos y apolíticos, los volvemos parte de nuestra “cultura visual” (Bal 2016, 22) dominante.

A su vez, ubicar al espectador dentro del plano visual es una estrategia expresiva que busca que el espectador se mire así mismo dentro del mismo plano de la acción como una analogía de aquellas violencias sobre la mujer en la cual participamos cotidianamente, sin cometer acciones que modifiquen esa realidad opresiva. Constantemente vemos el acoso sexual en la vía pública, en las instituciones, la desigualdad en los diversos espacios de trabajo, el uso comercial del cuerpo de la mujer, sin siquiera dar una opinión crítica a esa situación. Es decir, incluir al espectador dentro de esa imagen y que tenga la posibilidad de verse a sí mismo es una expresión de carácter político. Busca activar en el espectador un ejercicio de “distanciamiento” así como lo plantea la metodología Brechtiana. Esta metodología propone “interrumpir la construcción de la ficción mediante la puesta al descubierto de los mecanismos que la construyen” (Sánchez 2007. 9). Al evidenciar el mecanismo, el espectador puede reflexionar alrededor de la problemática planteada en la obra y no dejarse engeguercer por la dimensión espectacular o emotiva que muchas veces aparece en otros espectáculos.

Segunda estrategia visual: el video editado con carácter evocativo en relación con el cuerpo. Para pensar esta estrategia, es necesario traer a mención la imagen disparadora del proceso creativo de *Impacto S.H.A.R.O.N.* Me resulta importante reconstruir la imagen que apareció en el proceso de la obra como un síntoma del pasado. Esta trajo a ese presente del proceso múltiples significados culturales, sociales, políticos y de género. Además, confluían diversas sensaciones, recuerdos, vínculos, el espacio y el tiempo.

Es una imagen que me había quedado grabada en algún lugar del cuerpo, en la carne, en la piel, en lo que palpaba, en lo que podía o no podía ver en ese presente. Se podría decir, aparecía como una “imagen fantasma”, así como plantea Huberman en su metáfora teórica. Según el autor las imágenes que aparecen como un fantasma “señalan las supervivencias, latencias y reapariciones que habitan las imágenes y se anuncian a modo de síntoma, para reaparecer en otros tiempos” (Diéguez 2013, 135).

Esta imagen disparadora era el resultado de una experiencia de violencia acontecido en mi infancia a partir de la pelea entre mi madre y mi padre. La experiencia quedó arraigada en mis huesos, en mi mirada, en mis recuerdos, en lo que podía nombrar,

decir, articular. Como plantea Sarlo “la narración de la experiencia esta unido al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común” (2005. 29). Por eso no es en vano que, a partir de esta imagen disparadora del proceso creativo, surja o devenga una propuesta escénica que busque reconfigurar ciertas ideas respecto a la temática de violencia de género. A continuación, trataré de describir esa imagen disparadora que estoy mencionando:

Caminar en la luz de la noche

Pablo Roldán, compañero de escena y director del colectivo Xona Bastarda, me preguntó en junio del año 2015, qué temática me gustaría trabajar en el proyecto escénico. Yo le respondí que me interesaría trabajar sobre la temática de violencia de género. Le narré y describí una imagen que me rodeaba desde niña. Una experiencia que había quedado sintetizada en una imagen y que aún resonaba en mi cuerpo:

YO– Caminar por la calle, una noche de verano, en Córdoba, haciendo sonar mis ojotas. Recuerdo la luz de la noche, es de color naranja.

MADRE– Camina más rápido.

NIÑA– es que no puedo (*ella tropieza con sus ojotas, no son de su talla*)

MADRE– (*habla para sí misma, entre dientes. Mientras carga un bebé en sus brazos*). ¡qué mierda esto! ¡qué desgraciado!

(*Ella camina enfurecida. Llegan a una comisaría, seccional 9. La madre realiza una denuncia policial*).

OFICIAL DE POLICÍA– ya quedo registrada la denuncia, vuelva a su casa.

MADRE– ¡por favor! ¿Van a protegerme? Tengo miedo de que mi marido regrese a molestarme con gritos, o a golpes...

OFICIAL DE POLICÍA– (*mira a la mujer sorprendido del pedido. A este sujeto no le cabe la posibilidad de pensar que una mujer de clase baja, con un problema marital y cuatro niños rodeándole pueda solicitar protección*). Vuelva a su casa, no va a pasar nada.

Era el año 1990, en Córdoba- Argentina, período de pos-dictadura. Los militares y policías aún respiraban la posibilidad de ser impunes. Aún miraban la “queja femenina” como una molestia.²¹ Aún afirmaban, en el plano de lo social, que el conflicto de las mujeres con sus parejas era de “carácter pasional”. Yo tenía 7 años, y ya me había convertido en hija de la violencia, ya me daba cuenta de que aquello era un sistema que

²¹ En Argentina, la Ley n° 26.285 “Ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que se desarrollen sus relaciones interpersonales” es sancionada el 11 de marzo de 2009.

podía dominar potencialmente mí cuerpo, como dice Segato “el patriarcado es un sistema dominante que se plantea sobre la base de potencia. Una potencia que es a su vez ‘dueñidad’ porque se producen unos señoríos que conllevan la violencia, además de relaciones de poder y normatización funcional a los agentes dominantes” (2003, min 6:47).

En esta claridad, me sentí desolada, atrapada, triste ¿Qué se podía hacer? Claramente, no podía nombrarlo, pero sí me quedó resonando aquella experiencia como una imagen que rebota en los diferentes rincones del cuerpo. No sólo la de la violencia intrafamiliar, sino también la que estaba ejerciendo la institución judicial, el sistema estatal a través de su ineficacia, postergación, desvalorización e indiferencia.

Es así como, a partir de esta experiencia anclada en una imagen, pudieron desplegarse otras que dieron un mayor espesor de sentido a la escena. En la experiencia antes relatada deambulan imágenes como: la noche, la calle, la policía, los militares, la infancia, la mujer, el caminar. Estas forman parte tanto del video editado como de mis acciones en escena y se expresan de manera conjunta. Mis acciones ocurren al mismo tiempo que la proyección del video editado. También se observan figuras y tomas visuales de un gorila, la noche en una gran ciudad, titulares de diarios con anuncios de muerte por femicidio, diversos tipos de cuerpos femeninos y feminizados; diversos gestos incompletos, perdidos, desenfocados hacen de cortina expresiva para nombrar aquello que sucedió en un pasado aún sin nombre, pero impreso en mi memoria.

Creo que las imágenes que se guardan son aquellas que importan. Son aquellas que necesitan ser vistas, que necesitan salirse al campo de lo público para poder habitar en la experiencia sensorial colectiva. Estos archivos visuales de nuestra memoria son aquellos que aún no han sido nombrados, pero que persisten por su ambigüedad. Ellos están grabados en algún lugar del cuerpo y son los procesos creativos una vía que permite que ellos afloren. Es decir, habitan en el cuerpo como una “entidades liminares”.

Según Turner las “entidades liminares [...] no están aquí ni allá; están en medio de las posiciones asignadas y reguladas por la ley, la costumbre, la convención y el ceremonial” (Turner 1969, 95). En ese medio, que no está “ni aquí ni allí”, se manifiestan las rupturas, los quiebres; aflora lo innombrable, se manifiesta el descontrol y el no-control. Es allí donde se produce lo que Diéguez llama “un destello intuitivo, por efecto de tensión, desautomatizando maneras de ver las cosas” (2007, 36). Pero también de hacer acciones, de elaborar estrategias, de reconocer los recursos; de identificar las carencias,

de potenciar las habilidades, de escuchar lo que acontece. Es decir, donde se ubican los elementos que componen nuevos símbolos que permiten reconfigurar la escena.

De esta manera lo subjetivo se despliega en la escena desde un espacio insospechado, intuitivo y formativo de unas nuevas narrativas, donde dialogan elementos sociales, culturales y estéticos. Un espacio “liminoide voluntario” como también propone Turner (1985), que se refleja en acciones simbólicas que van construyendo aquello que aún no ha sido nombrado, aquello que aún flota en las diversas estructuras corporales, en la psiquis, en el recuerdo, en la sensorialidad.

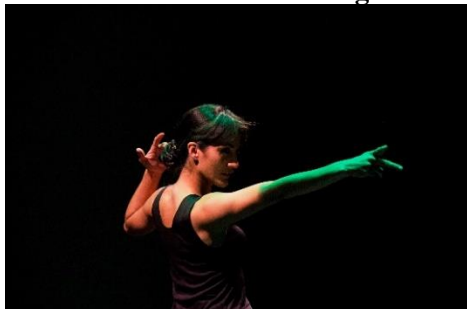
Con esta imagen disparadora y su performatividad a través de la trama entre mi cuerpo y el video editado, se busca “cumplir con una función dramaturgia de abrir ‘nuevas ventanas’ de sentido sin acompañar ni ilustrar la acción” (Alvarado 2017, 26). De esta manera, se pone en diálogo una experiencia personal, de carácter privado en un escenario de carácter público, convirtiéndola en un objeto simbólico, ético y estético.

En definitiva, puedo decir que el arte, y en este caso el teatro, presentan mundos posibles y es a través de las diversas formas de instalación visual escénica (en este caso, a través del uso de la cámara de vigilancia en vivo y del video editado) como logra expandir sus posibilidades expresivas y proponer nuevos discursos. Como menciona Ana Alvarado “en nuestra nueva cotidianidad poblada de imágenes completamente insuficientes para mostrar el dolor [...] el arte debe preocuparse por darle cuerpo a la imagen y la palabra debe buscar una nueva articulación con la imagen [...] no se trata de evitar la imagen ni el espectáculo, sino de reinscribirlos en un nuevo territorio o mapa” (2017, 31).

3. La trama entre el cuerpo y los testimonios en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N.*

Imagen 7

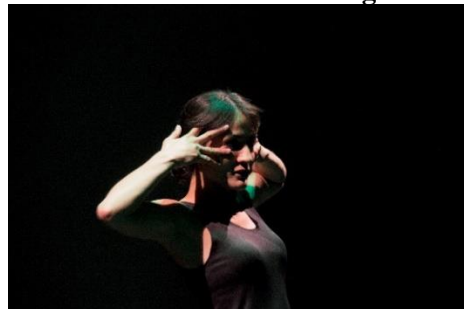
Partes de la secuencia coreográfica 1



Fuente: *Impacto S.H.A.R.O.N.*
Elaboración: Sebastián Ruales (2017)

Imagen 8

Partes de la secuencia coreográfica 2



Fuente: *Impacto S.H.A.R.O.N.*
Elaboración: Sebastián Ruales (2017)

Gráfico 9
Partes de la secuencia coreográfica 3



Fuente: *Impacto S.H.A.R.O.N.*
Elaboración: Gonzalo Guaña (2016)

En el presente subcapítulo desarrollaré una reflexión alrededor de cómo se estableció la trama entre mi cuerpo y los testimonios de violencia de género en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N.* Los testimonios en los cuales voy a basarme son de Adriana Pereyra y Analía Baigorria recogidos desde julio de 2015 hasta enero de 2016. A partir de la observación y escucha de estos testimonios extraje material expresivo corporal que luego me sirvió para construir secuencias coreográficas dentro de la escena, a modo de “citas gestuales” que propicia atmósferas territoriales de aquellas experiencias de violencia. Las “citas gestuales” no pretenden representar estereotipos gestuales de la violencia sino más bien son como resortes o trampolines gestuales propios de la experiencia de estos cuerpos y son particulares a ellas (imagen 7, 8 y 9).

Más allá que podamos definir patrones que conllevan las prácticas violentas, también considero que cada caso es único y situado. Por ello la importancia de rescatar esas gestualidades presentes en el momento en que se narra la experiencia. Estas secuencias coreográficas se muestran en la primera mitad de la obra y las “citas gestuales” que habitan en ellas son las que manifestaron, conscientes e inconscientes, estas mujeres por medio de su relato de violencia. Para adentrarme en la reflexión primero es necesario conocer ciertas particularidades de los testimonios de Adriana Pereyra y Analía Baigorria.

Los encuentros con Adriana Pereyra se hicieron en su casa durante los meses de julio y octubre de 2015, donde le solicité si podía narrarme en tres etapas su experiencia con Sebastián Luna, su expareja. Estas tres etapas eran: el periodo en el que se conoció con Sebastián Luna. Luego, cuando comenzaron las situaciones de violencia y finalmente, cómo hizo para salir de esa situación opresiva que vivió durante largo tiempo.

En el relato de Adriana Pereyra, dejaba notar que la pareja, en un principio tenía grandes ilusiones compartidas. En esos planes estaba la idea de tener hijos y su propia

casa. Por eso, con el tiempo, construyeron un departamento en la casa de los padres de Sebastián Luna, y tuvieron tres hijos: Alex, Tomas y Nahuel. Durante ese periodo, al ir adquiriendo mayores responsabilidades, las necesidades se hacían más recurrentes. En esta situación, Adriana se comprometía cada vez más con su trabajo, a lo que su pareja no accedía de manera positiva. Constantemente, Sebastián buscaba las estrategias para controlarla, hacerle escenas de celos, no accedía a cuidar a los hijos en sus momentos libres, a lo que Adriana se resistía. Con el tiempo, estos conflictos se fueron acrecentando y llegaron a situaciones de violencia tanto en el espacio público como en el interior de su hogar.

Paralelamente estos conflictos se extendieron a los padres de Sebastián. Adriana tenía mucho conflicto con su suegra y cuñada por lo que decidió irse de ese departamento. Adriana solicitó a mi familia si podíamos acogerla en nuestra casa. Claramente, nuestra familia accedió a su pedido sin estar al tanto de los maltratos que había sufrido. Con el tiempo ella y su marido, más el aporte de mis hermanos, logran tener su nuevo departamento en el terreno de mi familia.

En esta nueva etapa, Adriana logra estar más cerca de nuestra familia y encontrar mayor protección. Luego de un tiempo, Adriana comparte con la familia lo que está sucediendo, y Sebastián es expulsado de la casa. Claramente, la separación no le resultó fácil. Adriana relata que Sebastián la perseguía al trabajo, y con agresiones de por medio trataba de evitar que fuera a su labor. En las visitas que Sebastián hacía los fines de semana a sus hijos, amenazaba a Adriana diciéndole que nunca más los vería. En este marco y ya agotada de vivir en situación de opresión y violencia constante, Adriana denuncia a Sebastián en la comisaría Seccional 14 ubicada en el barrio Cerro de las Rosas de Córdoba capital. Desde la institución restringieron a Sebastián la posibilidad de acercarse a Adriana y establecieron que la visita y retiro de los niños debía realizarse por parte de los padres de Sebastián. Adriana cuenta que esta denuncia le permitió estabilizarse emocionalmente, e incluso económicamente.

En cambio, el encuentro con Analía Baigorria inició mientras estaba viviendo el problema de violencia de género. Analía es la madre de Sebastián Luna, expareja de mi hermana Adriana. El encuentro con Analía surgió en la navidad de 2015. Ella llama a mi hermana Adriana y me indica que está encerrada en su casa porque su marido la está esperando fuera de su hogar, borracho y con intención de golpearla. Mi hermana Adriana junto con mis hermanos, y mis otros cuñados acuden inmediatamente a buscarla y sacarla

de esa situación. Logran rescatarla y por seguridad traen a Analía a la casa de mi madre, donde estábamos festejando el encuentro navideño.

Esa noche Analía decidió expresar su conflicto de violencia. La sentí desesperada por narrar y encontrar un espacio donde ella pudiera expresarse y junto a la familia dialogamos respecto a esta problemática que nos aqueja como mujeres. Luego continuamos los encuentros con Analía durante el mes de diciembre y enero, profundizando así las diferentes situaciones por las que estaba atravesando. De esta manera, ella encontró un espacio de contención donde podía expresar su problema sin ser juzgada.

Analía relataba que por mucho tiempo ella creía que algunas de las actitudes de su esposo Alberto Luna eran por amor. Su enfoque dio un giro cuando ella comenzó a cambiar, a intentar hacer actividades que le daban placer. Ella había decidido ir al gimnasio para adelgazar, comenzó una dieta; paralelamente, fue a la peluquería y cambió su color de pelo. Comenzó a maquillarse todos los días. Con el tiempo, su imagen fue transformándose y su autoestima fue elevándose. Con estos cambios, ella se sentía más satisfecha de sí misma. Sentía que podía lograr hacer más cosas.

Estos cambios de Analía repercutieron en su relación marital de manera negativa. Alberto, al igual que en la experiencia de Adriana, hacía grandes escenas de celos a Analía. En muchas oportunidades, su esposo la esperaba en la cocina de la casa, con un juego de cuchillos en la mesa, y mientras los limpiaba le pedía explicaciones de porqué o para quién se vestía de esa manera. También, Alberto la esperaba a Analía fuera del trabajo diciéndole que la buscaba para acompañarla a la casa. Cuando Analía le solicitó que, por favor no hacía falta que fuera a buscarla porque luego de su trabajo se iría al gimnasio o a la peluquería, él, aun así, insistía en buscarla. Cuando se encontraba con ella, le prohibía que continuara con su actividad, y que su lugar era estar en la casa. Con esta actitud Analía se dio cuenta que las intenciones de Alberto no eran por cuidado o acompañamiento, sino por control.

También, Analía narraba que en reiteradas oportunidades recibía maltratos por parte de su esposo, principalmente cuando estaba borracho. Ella continuamente huía de él, pidiendo ayuda a sus vecinas, u otros familiares. Muchas veces tuvo que permanecer largas horas encerrada en su casa por temor a sus maltratos, o amenazas con cuchillos. Paralelo a esto, Analía relataba que se sentía muy sola en todo este conflicto. Tuvo discusiones con sus vecinos y vecinas, ya que las peleas se escuchaban por fuera. Ella

relataba que sus vecinas le decían que ella era la culpable de todo lo que sucedía. Las vecinas decían que “por algo Alberto le pegaba, que algo habrá hecho”.

Tanto en los encuentros con Adriana Pereyra como Analía Baigorria salieron a flote muchos elementos que combinaban circunstancias familiares, historias personales, emociones guardadas; palabras que nunca se habían dicho; broncas encalladas, miedos acontecidos y presentes. También preguntas y dudas respecto a cuánto había sido su responsabilidad ante tales acontecimientos, acompañado de posibles hipótesis, que, de alguna manera, podían darle respuesta a ese presente que aún les aturde.

Mientras desarrollábamos las entrevistas, pude observar que tanto el cuerpo de Adriana como de Analía se llenaba de gestualidades que iban acompañando sus relatos. Por momentos, las gestualidades que aparecían dentro de sus narraciones eran conscientes y permitían representar aquello que ellas no podían pronunciar con palabras. Adriana, mientras relata las situaciones de violencia, hacía el gesto del golpe e interpretaba la situación. Dibujaba con sus brazos y manos el espacio donde sucedieron sus situaciones de violencia. Y, además, indicaba tanto en mi cuerpo como en el de ella, las zonas en las cuales había recibido golpes. Esto lo hacía mientras cocinaba para sus hijos, ya que los encuentros generalmente se realizaban justo antes del almuerzo. O bien, mientras doblaba ropa, u ordenaba su casa.

Analía, en cambio, se comportaba más parca. Ella se sentaba junto a mí, y de a poco iba narrando lo que había sucedido. Su cuerpo manifestaba más temor, y expresaba con los brazos de forma sistemática las escenas de violencia. Sus movimientos eran medidos, esquemáticos y organizados. El tiempo de su relato era más pausado, con silencios tensos y emotivos.

A su vez, el cuerpo de las testimoniadas sacaba a relucir gestualidades corporales inconscientes. El relato de Adriana era de una velocidad más acelerada, y se combinaba con movimientos corporales más rápidos. Su narración pasaba abruptamente de un espacio temporal a otro, y cuando se adentraba en alguna parte que a ella le causaba dolor, trataba de evadirse. Ahí su voz se quebraba por lo que le restaba interés o resumía con alguna palabra ofensiva. Aun así, continuaba con su testimonio y por momentos se quedaba sin aire teniendo que hacer una pausa para continuar, como si se agotara profundamente.

En cambio, el relato de Analía se sentía más pesado. Su cuerpo estaba quieto en la mayor cantidad de encuentros, casi ningún desplazamiento espacial, y sus dedos siempre estaban en movimiento, como un tic nervioso. Su voz era clara y segura, sin

vacilamientos. Además, mientras rememoraba su historia se le producía sequedad en la boca, a lo que yo le ofrecía mate. También, mientras hablaba, sus ojos casi no pestañaban. Sus ojos se volvían grandes, redondos y secos, alertas de todo lo que estaba sucediendo. Como si de repente hablar de sus experiencias eliminara el alma del cuerpo. O bien, como sí el cuerpo se quedará sin espíritu, sin vida; como un esqueleto. Dice Diéguez al respecto “los cuerpos de la violencia serán siempre cuerpo irreversiblemente dislocados, cuerpos que hablan a través de su descuartizamiento” (2013, 19).

En el relato, tanto de Adriana como de Analía, se pueden leer particularidades propias del contexto de producción del testimonio. Puedo suponer que la expresividad de Adriana está muy relacionada con el lugar y el tiempo en el que se desarrolla el testimonio. Las entrevistas al ser realizadas en su hogar (con el sentido de pertenencia que esto implica) y luego de tantos años de acontecidos aquellos hechos violentos, permite observar en ella una cierta seguridad en lo que pronuncia y un buen estado de reflexión respecto a la problemática. Además, otro ingrediente propicio para tal apertura en el diálogo se alimenta del nivel de relación y alianza que ella tiene conmigo (con una relación positiva de hermanas /la apoye en el proceso de distanciamiento de su relación con la expareja y conozco los momentos difíciles por los que pasó), lo cual despertó momento de humoradas, tristezas, y la libertad para remover hechos dolorosos del pasado con la confianza que este vínculo amerita.

En cambio, con Analía fue diferente. El contexto de producción en el que se da su testimonio es en mi casa materna con la consideración que esto representa. Por un lado, le brindó la posibilidad de dialogar sobre este tema sin miedo a recibir reproche o acusación por ello; dado que en mi hogar materno estas experiencias ya habían sucedido con anterioridad y las mujeres allí presentes comprendíamos la situación (cada una a su manera). Por otro lado, ella narraba la experiencia que le acontecía en ese tiempo, todo aquel tema estaba siendo una novedad para ella lo cual limitaba sus posibilidades reflexivas, y su relato se centraba en una descripción más profunda y detallada de la situación. Además, el nivel vincular era más complejo porque su propio hijo había sido quien golpeó y maltrato a su nuera (Adriana) con una posición acrítica de ella en su rol de mujer/ madre y esposa. Esa misma nuera es la misma que en ese instante la estaba conteniendo por la misma violencia machista. Aquí se muestra que una de las herramientas de este sistema violento es la división/pelea/individualización de las mujeres entre las mujeres.

También, debo considerar que mi relación con Analía estaba contradictoriamente condicionada. Por un lado, porque aquella adolescente que ella conoció en un pasado, le estaba proponiendo tener un diálogo abierto respecto a una problemática vinculada con su universo privado; y además yo le estaba dando cuenta de otro mundo posible respecto a la realidad de las mujeres y por ende el de ella misma. La perspectiva desde una mirada joven, renovada, actual frente a su propia mirada y experiencia sujeta al mandato masculino, le permiten romper con viejas tradiciones, campos simbólicos otorgados y adquiridos históricamente. Pero, por otro lado, yo soy familia directa de su nuera (Adriana), quien observo de ella la reproducción de aquellos juegos de rol que pretende el machismo: en este marco, la culpa acompaña su relato. El peso de un pasado en el cual se descubre a sí misma que ha sido instrumento de un sistema patriarcal, pero con la suavidad de un presente en el cual ella logra entender su realidad y el de muchas mujeres desde otra perspectiva. Como si de repente se sacara una venda de los ojos y lograra mirar otra realidad. Frente a mujeres que no la juzgarán por aquel pasado.

Ahora bien, luego de observar lo que sucedía con el cuerpo de las testimoniantes mientras narraban, el desafío era ¿Cómo hacer presente en el espacio escénico aquellas experiencias de violencia sin caer en un acto representativo directo? Es decir, ¿Cómo hacer performativo ese relato? Mi intención era arribar a escenas evocativas que constituyan restos metonímicos antes que operar por sustitución metafórica. Para lograr esto, la estrategia de composición coreográfica que utilicé fue retener internamente en mi cabeza el motivo que produce ese movimiento y relatarlo internamente mientras lo ejecuto. Es decir, la imagen que está presente en ese recorrido espacial, las palabras que son el motor e impulso corporal dentro de la rítmica, basándome en lo que había sentido y observado en los encuentros con Adriana y Analía. De esta manera, logramos una partitura de movimientos que pulsa, en el aquí y ahora de la escena, un tejido de múltiples pasados y de múltiples experiencias de violencia. Mi cuerpo, en la escena, se convierte en un espacio por donde se atraviesan las diversas experiencias y fragmentos de mundo: un cuerpo político que se expresa como un particular texto político.

La partitura de movimientos se compone de “citas gestuales”, es decir de expresiones corporales producidas por las testimoniantes durante las entrevistas que tomo como ejes para la composición, puntos de anclaje y giros rítmicos de la partitura. Estas expresiones se manifiestan en el espacio escénico a través de diferentes recursos como son dinámicas de movimiento: gestos ampliados, potenciados con las dinámicas de cortar, golpear, sacudir, deslizar. Gestos repetidos y cortados- secuenciados. Por otro lado, gestos

que combina la movilidad expresiva en tres planos de lectura: el plano exterior, el plano periférico, y el plano interno del cuerpo. Esto significa:

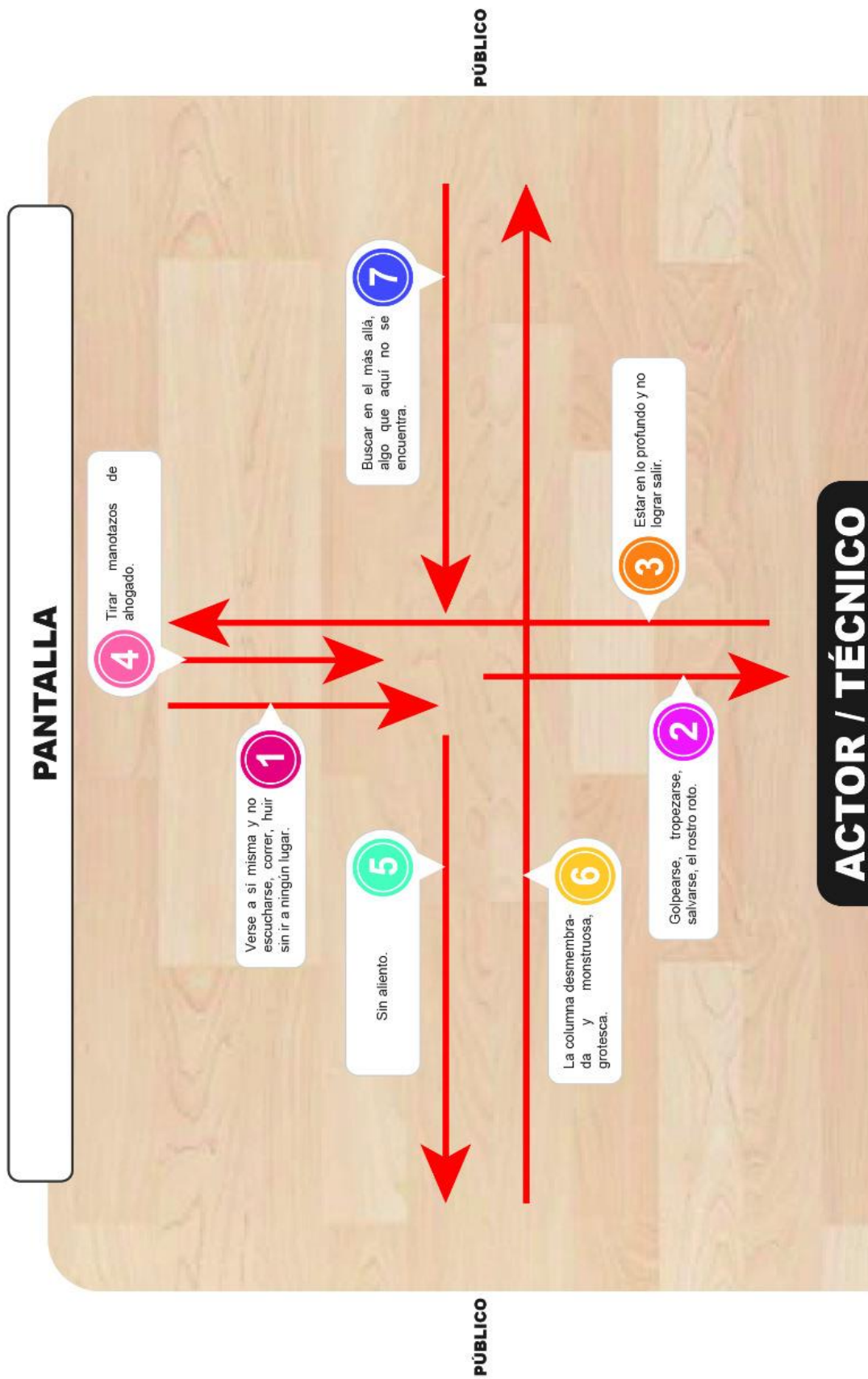
-En el plano exterior del cuerpo: que vitaliza el espacio escénico a través de desplazamientos rápidos, lentos; con puntos de llegada y partida. Una espacialidad que se manifiesta en su verticalidad: a través de la relación con los diferentes haces de luz que provienen desde la parte de arriba del teatro y los laterales. Y en su horizontalidad, a través de calles que se forman en diálogo con el traslado gestual. Se evocan geográficas críticas, distancias dramáticas- tensas, rectas y diagonales basadas en las experiencias de violencia de las testimoniantes ocurridas en el espacio público.

-En el plano periférico del cuerpo: acontecimientos del universo privado, restos metonímicos que evocan la especificidad de la violencia sobre el cuerpo. Es decir, gestos puntuales de las testimoniantes ocurridos en el marco de la performance del testimonio y de las anécdotas narradas. Además, gestos corporales de violencia provenientes de diversos archivos visuales investigados en el amplio espectro informativo de las redes virtuales.

-En el plano interno del cuerpo: son los acontecimientos y sentimientos emocionales, pensamientos que transitan en los órganos, la sangre, los huesos. En aquella materia invisible pero vital como es la energía, el alma, el espíritu, el temperamento y el carácter que proveen al movimiento de espesor.

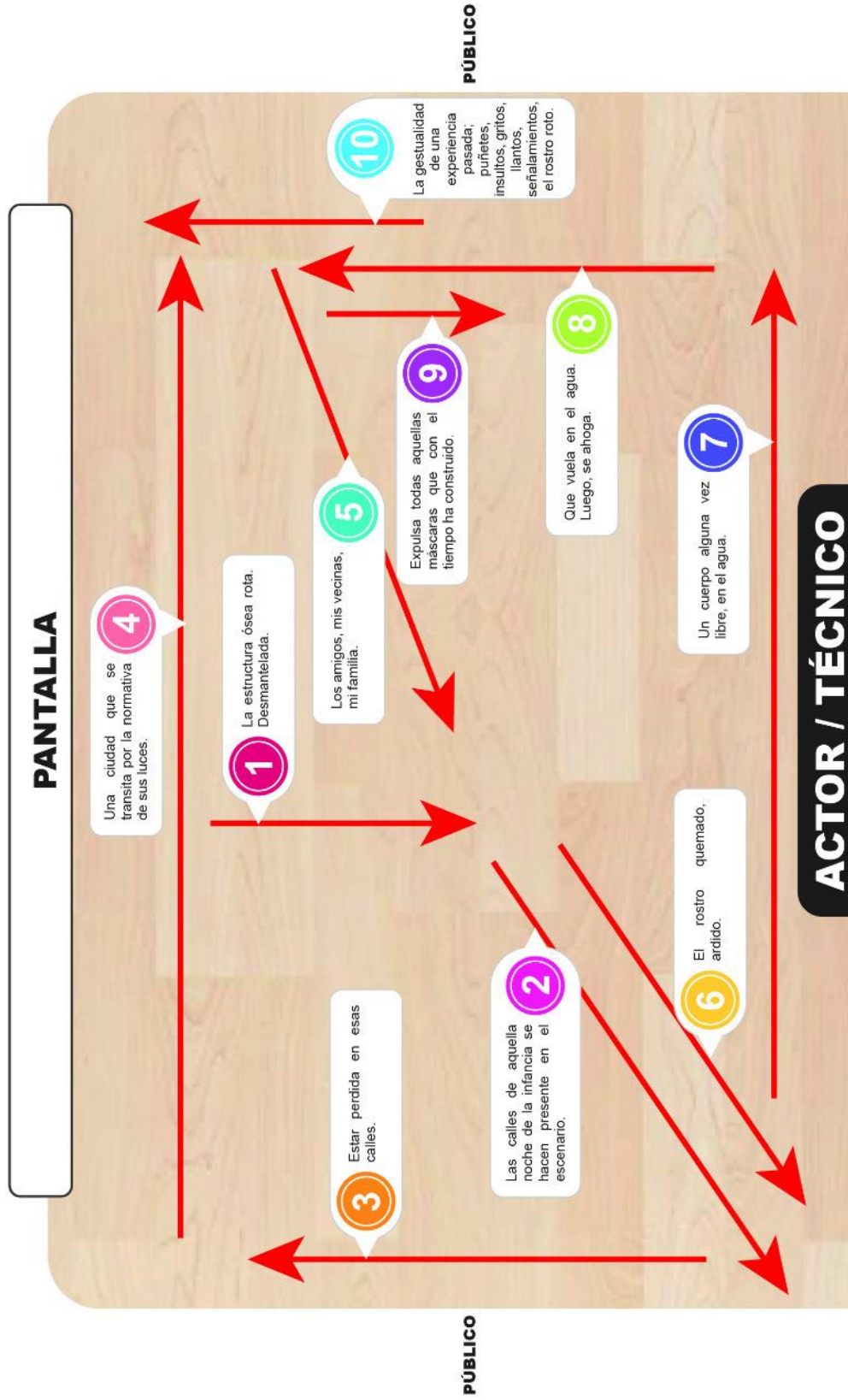
En infografías 1 y 2 pondré por escrito estos motores que atraviesan las dos secuencias de movimiento que finalmente quedaron montadas en la obra:

Infografía 1
Secuencia coreográfica



Fuente: Yohana Pereyra
Elaboración: Luis Lema

Infografía 2 Secuencia coreográfica 2



Fuente: Yohana Pereyra
Elaboración: Luis Lema

De esta forma, las secuencias coreográficas dentro de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N*, revelan aquello que Diéguez nombra como “la génesis de un extrañamiento que poetiza el discurso político, estetizando el gesto político” (2007, 126). Es decir, la secuencia coreográfica coloca en un escenario público una transformación simbólica de estas experiencias de violencia, plasmándola en una nueva forma de discurso no verbal: una secuencia rítmica que navega en el filo de las memorias, la subjetividad de las narraciones, la presencia política del cuerpo, las represiones descomprimidas; un traslape de los relatos en abstracciones, potencia sensorial y la producción de atmósferas escénicas que se elevan por la fuerza poética del movimiento.

Mi cuerpo se expresa como un “ente liminal: habitantes de bordes y ente conector” (161). Un cuerpo que está en el medio de las experiencias de violencia acontecidas dentro del ámbito de lo privado, pero expresado en un espacio escénico público ante la mirada fresca de los espectadores. El teatro se transforma en un laboratorio de las violencias y de cuerpos que habitan de manera fantasmagórica en el medio social. O como bien menciona Kantor, “la obra de arte se localiza en la estrecha frontera entre realidad de la vida y ficción artística” (1984, 242); acerca así al espectador de forma sensible y estética la experiencia de los hechos cotidianos, en este caso específico, las experiencias de violencia de Adriana y Analía.

4. La trama entre el cuerpo y las ausencias en la obra de teatro *Impacto S.H.A.R.O.N*.

Imagen 10
Mujer mascara



Fuente: Impacto S.H.A.R.O.N.
Elaboración: Sebastián Ruales

Imagen 11
Mujer abyecta



Fuente: Impacto S.H.A.R.O.N.
Elaboración: Sebastián Ruales

Para escribir el presente acápite una pregunta me rodeaba de manera insistente ¿Cómo recordamos? Específicamente ¿Cómo recordamos a Sharon La Hechicera? Durante el proceso creativo de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N*. su presencia habitaba en mí de maneras diferentes: por medio de su música, a través de las diversas noticias que miré

y leí, mediante las diferentes lecturas que realicé respecto a la temática de violencia de género. Pero principalmente me preguntaba ¿Cómo hago presente su figura en la escena? Estaba fuera de mis intereses actorales y creativos hacer presente la figura de Sharon La Hechicera desde su biografía, o desde la construcción de personaje, o incluso desde una perspectiva sensacionalista del caso. Esto se planteó en los diversos encuentros que tuvimos con Pablo. Creíamos que esos caminos eran los más fáciles y comunes.

Vamos por parte. Primero, es necesario indicar que Sharon La Hechicera es una cantante ecuatoriana de tecnocumbia de nombre original Edith Rosario Bermeo Cisneros. La cantante es asesinada el 4 de enero de 2015 en el kilómetro 2.5 de la vía Monteverde-San Pablo, provincia de Santa Elena, Ecuador cuando viajaba con su esposo Geovanny López. En un principio, las hipótesis de este caso indicaron que la muerte de Sharon La Hechicera se había dado por un “incidente automovilístico”. Luego, la hipótesis cambió y determinó que su muerte se había dado por un incidente de borrachera. Tras varias investigaciones la teoría volvió a cambiar y los medios indicaron que la muerte había sucedido a raíz de una discusión pasional (El Comercio 2016, s.p.).

Samantha Grey,²² hija de Sharon La Hechicera, cuestiona estas hipótesis judiciales y expone públicamente los resultados de la autopsia donde se indican golpes en el cuerpo de la cantante ocurridos antes de su muerte (El Diario 2015, s.p.). De esta manera, cambia la perspectiva y se inician las investigaciones enfocadas en el tipo de relación que tenía Sharon La Hechicera con Geovanny López. En estas indagaciones salen a relucir pruebas en las cuales queda en evidencia que la cantante había pasado, en reiteradas oportunidades, por situaciones de violencia y amenazas por parte de su esposo. Incluso existen registros con denuncias policiales de violencia por parte de la cantante a su esposo. Con estos antecedentes, el caso se declara públicamente como un femicidio (RTS 2017, min 01:30).

Frente a esto, nos preguntamos, entonces ¿Cómo hacemos presente a Sharon La Hechicera sin caer en el sensacionalismo espectacular en el cual ya se estaba manifestando? Decidimos hacerlo por varias vías. Por un lado, a través del título de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* La palabra “impacto” alude a la muerte. A un golpe repentino,

²² Samantha Grey de nombre completo Samantha Steffi Grey Bermeo tiene 24 años y es hija de la unión entre la cantante de tecnocumbia Sharon La hechicera y del cantante ecuatoriano Eduardo Grey, líder de la orquesta *Los Hechiceros*. Samantha Grey es actriz, cantante y bailarina. Participó en el reality shows *Soy el Mejor* de TC Televisión; Fue coprotagonista de la telenovela *La Trinity* de Ecuavisa y formo parte del equipo de conducción de la revista *En contacto*. Además, fue parte del reality show *Buscando a Sharon* transmitido en el programa *En Contacto* e interpreto la telenovela *Sharon La Hechicera*.

que irrumpe en nuestro presente, inevitable y sorpresivo. Veloz y fuerte. Insospechado y contundente. Y la palabra “S.H.A.R.O.N.” decidimos ponerla en mayúscula y con un punto entre letra y letra. La palabra en mayúscula busca tener visibilidad, busca dar importancia al nombre, no solo por la cantante, sino porque es un nombre propio y es femenino. Con este nombre, combinado con la palabra “impacto”, sabemos que hablamos de un sujeto femenino a quien le sucede algo impactante o de impacto. Sabemos que en esa obra observaremos algo de impacto que le sucedió a esa persona. Por otro lado, al utilizar el punto entre letra y letra buscamos abrir nuevos sentidos. Es decir, el nombre puesto como sigla contiene información oculta, que se develará a través de la obra.

Otra de las vías por la cual hacemos presente a la cantante es a través de lo sonoro. En varios momentos de la obra acudimos a su música para representar escenas de fiestas, encuentros, y pasajes de escena a escena. La música de esta cantante es utilizada como recurso sonoro; es decir, se utiliza con diversos efectos sonoros como el ralentí, y la distorsión lo que permite adentrar al espectador en diferentes atmósferas. Con esto no buscamos hacer un homenaje a su música, sino sacarla del lugar ya conocido. Nuestra intención es romper la significación popular y adentrar al espectador en nuevos sentidos para ampliar así el campo simbólico que la representa (imagen 10 y 11).

Con estas decisiones arribamos en el estreno de la obra. Realizamos funciones tanto en Córdoba- Argentina como en Quito- Ecuador desde marzo a octubre de 2016. Las decisiones creativas y estéticas tomadas en la obra contienen las voces, presencias y experiencias de forma simbólica y metafórica de Sharon La Hechicera, Adriana Pereyra, Analía Baigorria y de mi madre. Pero aun así yo sentía que algo me faltaba, me sentía insatisfecha. Había mucho más por mostrar, sentir, pensar y decir respecto al caso específico Sharon La Hechicera y la problemática de violencia. Esta inquietud permaneció en mí hasta que ingresé a la Maestría en Estudios de la Cultura con Mención en Artes y Estudios Visuales de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Durante el desarrollo de esta maestría volvió a mí el interrogante ¿Cómo recordamos a Sharon La Hechicera?, y a partir de ella se abrieron otras inquietudes ¿Cómo habita la ausencia de Sharon la Hechicera en el imaginario popular? ¿Cómo siento yo su ausencia? ¿Cómo se hace eco su presencia en el cuerpo de los artistas o intérpretes que toman de tema la figura de Sharon La Hechicera? ¿Recordamos a Sharon La Hechicera como figura pública, cantante de tecnocumbia, diva, mujer, madre? ¿O la recordamos por el femicidio?

Estas preguntas me invitaron a reflexionar sobre la figura de Sharon La Hechicera como un objeto del mercado artístico musical de la tecnocumbia, de la televisión y los *realitys shows*. Pero también a reflexionar sobre la hija de Sharon La Hechicera, Samantha Grey. Ella será quién perpetúa la imagen de la cantante en los distintos medios de comunicación masiva y del mercado artístico de la tecnocumbia que se produce en Guayaquil, Ecuador. Es decir, comencé a mirar el cuerpo ausente de Sharon La Hechicera como un objeto negociable del mercado neoliberal. Eso que en un principio con la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* yo miraba con amor, con cariño, con nostalgia, victimizando a Sharon La Hechicera, ahora era más duro. El asesinato comenzaba a cobrar otros sentidos: El femicidio no era sólo resultado del tipo de vínculo que mantenía con su esposo, sino que estaba inserto dentro de un sistema mayor, un sistema entrampado, de redes simbólicas inalterables que no solo marcaban el destino de esta mujer, sino que además, su muerte pasaría a formar parte de una estructura económica redituable para los diferentes funcionarios /agentes de ese mercado.

Imagen 12

Sharon La Hechicera Adolescente

Fuente: Internet

Elaboración: Sin dato de autor

Imagen 13

Sharon La Hechicera Adulta

Fuente: Internet

Elaboración: Sin dato de autor

Para adentrarme a explicar el sistema entrampado en el que habita la figura de Sharon La Hechicera primero es necesario indagar sobre su transformación física. Esta transformación será mirada como una forma de “abyección”. Una forma abyecta que se constituye como recurso económico capitalista de la música tecnocumbiera del Ecuador. Es decir, la transformación física de Sharon La Hechicera atiende a las necesidades de este mercado musical (imagen 12 y 13). Julia Kristeva explica que lo abyecto “es aquello de lo que debo deshacerme *a fin de ser un yo* [...] una sustancia fantasmal no solamente ajena al sujeto sino íntima con él [...] siendo esta superproximidad la que produce el pánico en el sujeto” (Foster 2001, 157). La transformación física de Sharon La Hechicera

podría pensarse como un cuerpo abyecto ya que busca en otra imagen algo que por sí misma no alcanza.

Tanto agrandarse los senos como volverse rubia y posar como una “diva” para los diversos medios de comunicación masiva puede verse como un acto necesario constitutivo de este sistema de mercado musical que le permite a Sharon La Hechicera *ser un Yo* específico. Un *Yo* simbólico, representativo de un mercado donde la figura femenina más allá de su habilidad musical se vale de la imagen que presenta el cuerpo para poder *ser* en ese mundo. Esta imagen del cuerpo está ligada directamente con lo sexual, erótico. Es decir, un cuerpo de mujer rubia, con cadera y bustos grandes, cintura pequeña y un rostro que denota una mirada sexual y provocativa: una “diva”. Gestos constitutivos de una forma expresiva establecida de lo femenino al servicio de la mirada hegemónica patriarcal.

Claramente, en la contemporánea competencia relacionada con la industria musical y visual la perspectiva de género se vuelve conflictiva a la hora de elaborar una producción. Existen sentidos visuales instituidos respecto a la construcción simbólica de lo femenino que es redituable para las productoras de contenido audiovisual. Obviamente, está ligado a una perspectiva de lo femenino como producto-consumo-sexual y la posibilidad de elaborar otros “contenidos” podría variar en cuanto y en tanto sea redituable. De no ser así, estas industrias no tendrían motivo alguno para cambiar su perspectiva; es decir, las industrias de sentido se disputan el dominio visual de género como bien lo aborda José Luis Brea (2009, 4-22).

Por lo antes mencionado, es que no sorprende observar cómo, a través de esta transformación física, Sharon La Hechicera busca “su sueño de ser diva”, entrar en estos cánones establecidos (Gallant 2016, min 0:54). Para lograr encarnar esa representación de diva que tiene en su imaginario y que el mercado neoliberal necesita (un imaginario gestado previamente en ella y en la sociedad: un tipo de construcción visual histórica). En otras palabras, se busca “sacar la imagen del cuerpo de cualquier significado profundo a la superficie simulacral” (Foster 2001, 130), ubicando a la cantante como un producto mercantil de la música tecnocumbiera. En definitiva, el cuerpo de Edith Rosario Bermeo Cisneros, nombre original de Sharon La Hechicera, se vuelve un objeto que se fabrica con fines específicamente comerciales para satisfacer la mirada de un mercado dominado por la perspectiva machista patriarcal.

La fabricación del personaje Sharon La Hechicera deviene así para un mercado de consumo masculino, como un “signo mercancía simulacral” (Foster 2001, 132). Esta

imagen construida, fabricada para un mercado servirá de información artística para otras mujeres que miran en Sharon La Hechicera la representación de un sueño, “el sueño de ser una diva”. Esta representación construye identidades al servicio de la mirada machista y el ideal a seguir de mujeres que se inspiran en esta representación femenina.

En este sentido, no se trata de juzgar si este camino es correcto o incorrecto, si son víctimas o culpables. De lo que se trata es de observar que dentro del sistema capitalista y neoliberal en el cual vivimos, algunas mujeres tienen la posibilidad de elegir alrededor de qué tipo de representación femenina quieren habitar. Mientras que otras mujeres viven en condiciones precarias de educación, economía, salud, es decir, en espacios de emergencia social donde las posibilidades de vida están ligadas directamente a la idea del cuerpo como mercancía; potenciando así la violencia simbólica que se ejerce desde las grandes industrias productoras de sentido y subjetividad que actúan con perspectiva machista patriarcal. Ahora bien, este aspecto me lleva a la siguiente pregunta ¿Qué vale más, un cuerpo, la imagen de ese cuerpo o el nombre de ese cuerpo?

Para establecer una reflexión respecto a estos cuestionamientos, es necesario ubicar la mirada al efecto mediático que causó la muerte de Sharon La Hechicera. Allí podemos observar que la hija de la cantante, Samanta Grey, utiliza esa mediatización para fines económicos personales y de su familia. En un primer momento, la problemática de Sharon La Hechicera como un caso de femicidio logró introducir en las pantallas mediáticas reflexiones políticas un tanto superficiales y amarillistas respecto a la problemática de violencia de género (la lógica de este tipo de mercado carece de límites ya que incluso lo que se propone como un avance en la lucha de derechos de la mujer se convierte en un nuevo producto del mercado). Pero, posteriormente, las diferentes productoras tanto musicales, televisivas y *mass media* crearon programas de telenovela, *reality shows*, series, con la figura de Sharon La Hechicera como eje central, dejando de lado la problemática social que aqueja y rodea la muerte de esta mujer. En estos programas, participa Samantha Grey reproduciendo el mismo modelo de mujer fabricado para el consumo machista y patriarcal (imagen 14 y 15).

Imagen 14

Sharon La Hechicera y Samantha Grey en la costa



Fuente: Samanta Grey

Elaboración: Sin dato

Imagen 15

Retrato Sharon La Hechicera y Samantha Grey



Fuente: Samantha Grey

Elaboración: Sin dato

De esta espectacularización, da cuenta el reality show *Buscando a Sharon*, (Ecuavisa 2017, min 08:21) realizado en diciembre de 2017. En este programa no sólo participa Samantha Grey, sino también diversas actrices y cantantes imitando a Sharon La Hechicera. Aquí podemos observar cómo estas mujeres forman parte de una “escenografía orquestada mediante una matriz del poder” (Butler 2002, 55). Esta contradicción que se presenta en Samantha Grey también es una forma de “abyección”. Samantha Grey proclama judicialmente que la muerte de su madre es un femicidio con todo lo que implica tal categoría judicial, pero al mismo tiempo reproduce el mismo canon femenino fabricado para la mirada machista. ¿Cómo explicar este fenómeno? ¿Samantha Grey toma conciencia que la violencia de género se construye en base a un lenguaje de poder instalado simbólicamente en la sociedad? ¿Comprende que los actos que imita de su madre son parte de ese lenguaje de poder que hace a la violencia de género?: poder que, por otro lado, aparenta cuestionar la violencia de género en el discurso superficial denotativo.

Es decir, a través de la imagen 14 y 15 podemos observar cómo Samantha Grey se significa en los actos imitativos de Sharon La Hechicera, participando así del mismo mercado que cosificó a su madre. Como explica Butler: “imitar significa participar precisamente de aquello que se imita y si el lenguaje imitado es el lenguaje del falogocentrismo, luego, este es sólo un lenguaje específicamente femenino en la medida en que lo femenino está radicalmente implicado en los términos mismos del falogocentrismo que se procura reelaborar” (2002, 84). Por lo tanto, ¿a quién imita Samantha Grey, a su madre muerta, o a la diva criolla Sharon La Hechicera?

De la fractura aflora un “otro” cuerpo: un tercer cuerpo que se constituye según el medio y las redes que participan de ese crecimiento. Los tejidos que de ella devengan podrán proponer una nueva versión de sujeto, amarrado subtextualmente, a lo establecido, pero superficialmente mostrado como algo nuevo. El monstruo degluta en una nueva materia aquello que trago, que devoro de su propio sistema. El monstruo devora y degluta aquello que el mismo fabricó con sus propias sustancias: es una gran paradoja. Se manifiesta en el sujeto femenino (artista Samanta Grey) una necesidad artística y humana, pero los *mass media* para realizarlo se valen de una femineidad realizada-prefabricada y no de un devenir propio-que se gesta en sus propias bases. La tarea es deshumanizar la densidad del arte y de la sensibilidad artística para convertirla en producto.

En las imágenes 14 y 15 se puede observar el trabajo fotográfico realizado por Samanta Grey: imita la posición física, la actitud corporal, el vestuario, el peinado, el maquillaje, espacio, plano visual que aparece en la fotografía de Sharon La Hechicera. Este trabajo fotográfico es publicado en diversos programas televisivos y mediatizado a través de las diferentes redes sociales. En este caso, la fotografía que estamos mirando está ubicada en la cuenta personal de Instagram de Samantha Grey. Lo que podemos observar a través de este trabajo es la manera en la cual Samantha Grey participa de una serie de normas que fabrican aquella “mujer diva” que también representa a su madre Sharon La Hechicera convirtiéndose en una pieza más del juego mediático, espectacular que motoriza este tipo de mercado artístico. Como bien reflexiona Butler:

[...] lo femenino se doméstica y se vuelve ininteligible dentro de un falogocentrismo que se pretende auto constituyente. Rechazado, lo que queda de lo femenino sobrevive como el *espacio de inscripción* de ese falogocentrismo, la superficie especular que recibe las marcas de un acto significativo masculino solo para devolver un reflejo (falso) y garantizar la autosuficiencia falogocéntrica, sin hacer ninguna contribución por sí mismo (2002, 72).

Este juego normativo en el que participa Samanta Grey da cuenta de la intrincada red de entrapamiento del sistema mediático espectacular. Este configura el campo simbólico representacional de Samantha Grey, y es el mismo que configuró Sharon La Hechicera para posicionar su estatus social y artístico alimentando aquel régimen escópico que necesita ver cuerpos sexuados. Con esto no trato de juzgar a Sharon La Hechicera o a Samantha Grey por su forma de vestir, actuar, comportarse, sino que trato de poner a consideración el hecho de que muchas veces son esas las únicas vías o posibilidades que ofrece el mercado para las trayectorias de vida de las mujeres; y, en consecuencia, opaca, suprime, desvaloriza la presencia de otro tipo de mercados posibles para el trabajo o economía de las mujeres.

Cada sistema del arte tiene sus propias normas. En este caso, las estructuras y sentidos que se juegan tienden a reproducir el mismo patrón femenino para poder sostenerse y conservar su poder. Es necesario dar cuenta de ello y reflexionar al respecto para no caer en la trama seductora de luces y estrellas que promete este sistema de arte espectacular. A saber, que participamos de un sistema normativo que nos precede. Estas normas circulan en el mundo antes de recaer sobre nosotros. El sistema tiene asignadas normas para el cuerpo de las mujeres que son el instrumento necesario para perpetuar su poder. Como indica Judith Butler, “las normas actúan sobre nosotros en todas direcciones, es decir, de un modo múltiple y a veces contradictorio; actúan sobre una sensibilidad a la vez que la conforman; nos empujan a sentir de una manera determinada, y esos sentimientos pueden penetrar incluso en nuestro pensamiento, y es muy posible que acabemos pensando en ellos” (2016, 16).

Claramente, las fotografías que aquí se presentan tienen popularidad en redes sociales, eventos sociales, espectáculos teatrales, televisivos. Estas fotografías dan a Samanta Grey un estatus social y económico que sostienen la discursividad machista. Pero a su vez, esta producción visual permite reconocer que la abyección nos permite comprender cómo funciona la norma, y es en la transgresión de la norma donde aparece el hecho abyecto. En este sistema, la violencia es un elemento constitutivo y estas figuras femeninas, alimentan aquellos deseos masculinos donde la materia corporal femenina es reconocida como productora sexual, territorio de posesión y control. La violencia es, en este tipo de sistema, el objeto fundamental de las prohibiciones. Lo que se moviliza, a través de esta imagen de mujer, es pulsión, es deseo y es allí donde la razón se desborda siendo los cuerpos femeninos objeto de ello.

A modo de cierre de este primer capítulo, me interesa que a usted como lector/ra le quede plasmado en su proceso intelectual las formas y estrategias posibles en la cual podemos llevar adelante una propuesta escénica estética y poética que ponga en el escenario intereses políticos que reflejen el contexto en el cual habita. Crear y poner en crisis aquello que muchas veces consideramos cotidiano o que por diversas razones lo dejamos en el olvido.

Impacto S.H.A.R.O.N. es una obra que desconfigura, una experiencia escénica que se traduce en caos de ideas, en la desnaturalización de narrativas establecidas; una ruptura constante de sentidos, una insatisfacción, una provocación, un deseo de incomodar al espectador. Es un hijo/a “bastarda” que coloca la humanidad en una “xona” de guerra de las percepciones- multidisciplinaria. Muestra la debilidad y monstruosidad al mismo tiempo. Lo desagradable y agradable que puede ser el humano; seduce y deserotiza.

Un vaivén de contradicciones y paradojas que poco o nada se distancia de lo que ocurre en la vida fuera del escenario teatral; como se puede notar en el subcapítulo 1.4 al reflexionar sobre el caso de Sharon La Hechicera, el accionar de los medios de comunicación y su hija Samanta Grey. En esta reflexión podemos notar como se espectaculariza lo humano, la lucha por los derechos de la mujer se transforma en un producto del mercado. La lógica neoliberal transforma en producto los acontecimientos de la zona límite, una espectacularización de las frágiles fronteras humanas.

¿Cuál es el alcance? Estas experiencias planteadas claramente no se manifiestan desde una especificidad militante como lo veremos en el siguiente objeto de estudio *El Juicio Popular* (próximo capítulo). Para el caso de *Impacto S.H.A.R.O.N.* instala una militancia de la percepción, reconstitutiva de campos simbólicos establecidos. Instala en la experiencia del espectador otra/otro sistema de lecturas perceptivas que escapan a la narrativa tradicional del teatro y lo esperado del cuento. La percepción es múltiple, invisible y caótica. *Impacto S.H.A.R.O.N.* libera al espectador al camino de las elecciones, de las decisiones políticas en función de su lectura perceptiva, según su captura de la experiencia. No busca dominarlo, busca desubicarlo.

Pero, en la vereda contraria a esta propuesta escénica, tenemos grandes industrias de la percepción que se creen en el derecho de dominarla. Estas industrias luchan de forma potente y veloz por ser percibidos. Una lucha contemporánea por quien atrae la mayor cantidad de miradas, quien es más y mejor percibido en la contienda cultural. Una lucha salvaje del mercado por quien captura la mirada más allá de cualquier forma ética y de derecho. Y en ello, los acontecimientos sobre el género juegan un rol protagónico.

Capítulo segundo

El juicio popular: Una expresión artivista sobre el feminicidio

Imagen 16

El escenario del Juicio



Fuente: Página de Facebook del colectivo Vivas Nos Queremos
Elaboración: sin dato de autor

En el presente capítulo busco reflexionar sobre el uso de la obra performativa teatral *El juicio popular*, como estrategia de emergencia política y social para la construcción de espacios de resistencia y lucha contra la violencia de género. La obra *El juicio popular* fue creada, producida y realizada por las integrantes del colectivo Vivas Nos Queremos junto a familiares de víctimas de violencia y artistas del medio teatral de Quito, Ecuador. Esta obra performativa de carácter único e irrepetible, se presentó al finalizar la marcha de Vivas Nos Queremos del 25 de noviembre de 2017 y la cita se dio en el parque El Arbolito (imagen 16).

Para esta reflexión me basaré en fotografías de la obra extraídas de distintos soportes web; en entrevistas realizadas a Pablo Tates, Tamia Maldonado y Andrés Marcillo, actores y actriz ecuatorianos participantes de la obra. También, en la entrevista a Cayetana Salao más conocida como “Caye Cayetana” (nombre al cual me referiré en todo el desarrollo de este capítulo), una de las coordinadoras actuales del colectivo Vivas Nos Queremos. Además, me valdré del texto dramaturgico (ver anexo 2, p.110) proporcionado por la misma organización y también de los datos proporcionados por Mayra Estévez Trujillo, artista-intelectual quien trabajó en la idea y diseño del primer *Juicio Popular*. A ellos y ellas extiendo mi profundo agradecimiento ya que me permitieron a través de sus reflexiones y materiales comprender la magnitud de este acto performativo.

El objetivo central de este capítulo es desarrollar una propuesta teórica que reflexione sobre el cruce entre lo privado y lo público en el montaje performativo teatral *El juicio popular*. Para tal fin voy a dividir el capítulo en tres etapas: La primera, “*El juicio popular: un documento jurídico poético y social*”, hará referencia a mi testimonio como manifestante dentro de la marcha y a la experiencia vivida al espectar la obra. La segunda parte, “Análisis del testimonio en la obra *El juicio popular*”, tendrá el foco de reflexión en el testimonio de Yadira Labanda, madre de la adolescente Angie Carrillo quien fue asesinada por su expareja. En la tercera parte, titulada “Análisis del personaje en la obra *El juicio popular*”, me centraré en indagar al personaje Justicia representado por el actor ecuatoriano Pablo Tates.

Para la reflexión teórica que compete a este capítulo, tomaré la perspectiva que propone Judith Butler al mencionar que “lo personal es político” (1998, 301). Esta afirmación es sustancial al momento de encarar esta suma de reflexiones ya que pone en el escenario el acontecer de la vida privada en la esfera de lo político, en cuanto vida pública, y expresión en lo público: “lo personal es pues implícitamente político en el sentido de que está condicionado por estructuras sociales compartidas, pero también lo personal ha sido inmunizado contra el desafío político al grado tal que la distinción pública/privado perdura” (302). Esta distinción “pública/privada perdurable”, tal como lo afirma Butler, es el escenario de conflicto de este capítulo, y busca develar cómo estas dos esferas se entrecruzan, entrelazan y confluyen a través de este montaje como un espacio posible de resignificación y puesta en diálogo alrededor de la problemática de violencia de género.

Además, reflexionaré sobre la obra *El juicio popular* desde una perspectiva relacional entre arte y política, como lo plantea Nelly Richard: la política en el arte “tiende a ser expresiva y referencial: busca una correspondencia entre forma artística y contenido social, como si este último fuese un antecedente ya dispuesto y consignado que la obra luego va a tematizar a través de un registro de equivalencias y transfiguración del sentido” (EE. UU Hemispheric Institute 2018, 10).

La plataforma Vivas Nos Queremos es el colectivo que organiza la Marcha Nacional contra el feminicidio en el Ecuador. Para el Colectivo resulta necesario expresar a través del arte las problemáticas que conllevan los familiares de las víctimas durante el proceso de búsqueda de justicia de sus parientes. Este Colectivo se inscribe dentro de una lucha que denominan anti-patriarcal y con una forma de organización autogestionada generando alianzas estratégicas con otros colectivos que militan dentro del mismo ámbito

de interés. Trabajan la problemática de violencia de género y desarrollan prácticas artísticas de contenido político que aportan a la lucha que llevan adelante. Es decir, acciones performativas que representan contenidos propios de la problemática.

Además, conllevan una práctica activista de identidad propia que con el tiempo ha logrado legitimarse entre las feministas, activistas y familias víctimas de violencia de género. Caye Cayetana, una de las coordinadoras del colectivo, manifiesta a través de la entrevista realizada para esta investigación que “Vivas se ha convertido en un referente radical social feminista y ha adquirido una vocería muy legitimada” (Cayetana 2017, entrevista personal). Además, indica: “las autoridades piden nuestra presencia. Hemos logrado una vocería legitimada a partir de las acciones que hemos hecho” (Cayetana 2017, entrevista personal).

La obra *El juicio popular* es una propuesta escénica teatral de carácter performativo que se presenta en un escenario móvil montado en un espacio público; específicamente en el emblemático Parque El Arbolito²³ un lugar importante de concentración popular y política ubicado en la zona céntrica de la ciudad de Quito. Este escenario móvil fue montado circunstancialmente con equipamiento de luces, sonido y proyección de audiovisuales. La composición de la estructura escénica es de cuarta pared, es decir, caja a la italiana en el cual el espectador observa de la línea del horizonte hacia arriba y de manera frontal al escenario.

Es una creación colectiva que presenta un juego escénico entre lo ficcional y lo real; es decir, durante el desarrollo de la obra se intercalaron los testimonios de familiares de víctimas de violencia con personajes que desempeñan el rol físico de diversas instituciones públicas y sociales instrumentalizadoras de la violencia de género. A través del juicio buscaban ridiculizar el sistema judicial inoperante en la actualidad quiteña. Los personajes que se presentaron fueron: Caye Cayetana como la Jueza, Pablo Tates en el personaje de Justicia, Manuela Romoleroux interpretó el personaje de Iglesia, Tamia Maldonado representó la Salud y Carlos Andrés Marcillo del grupo de teatro Los Perros Callejeros interpretó a la Comunidad y Educación. El guión y logística fue realizado colectivamente entre Caye Cayetano, Anahís Córdova junto al colectivo SurKuna. La

²³ El Parque El Arbolito es uno de los íconos de la concentración popular y política desde el gobierno de Sixto Durán Vallen (1992-1996). Ubicado entre las avenidas 6 de diciembre y Tarqui (aledaño al Parque El Ejido) en el centro de la ciudad. Ha sido y es un escenario estratégico de masivas concentraciones políticas, culturales y sociales. Desde este escenario se facilita el desplazamiento hacia los poderes del Estado. Es un centro simbólico de concentración y marcha de los movimientos indígenas del Ecuador (CONAIE).

concepción estética y visual fue trabajada por Daniel Moreno en conjunto con Viviana Cervantes y Ana Gómez.

También conformaron el acto performático familiares de víctimas de violencia de género que hicieron el papel de jurado por medio de lo cual sentenciaron, sanaron y propiciaron justicia de manera simbólica a sus familiares. El público- conformado en su mayoría por los mismos asistentes a la marcha- entre integrantes de diferentes colectivos, militantes, artistas, activistas, organizaciones, víctimas de violencia, profesionales, entre otros- jugó el rol de apoyar a través de silbidos, gritos e insultos las decisiones que tomaba el jurado ante el accionar de los personajes, conformándose así como otro actuante importante dentro del hecho teatral.

Se puede decir que la reflexión teórica de este capítulo funcionaría como un desmontaje de aquello que en los diversos sistemas aparece naturalizado por los diversos estatutos del poder pero que, al estar presente en un escenario, transfiguran, extrañan y modifican las experiencias subjetivas e intersubjetivas. Así, estetizar la política a través de la práctica artística escénica puede funcionar como diseño, o como símbolo capaz de aglutinar a esta comunidad (militantes, artistas, activistas, víctimas de violencia, profesionales), puede juntar y animar a expresarse políticamente. Pero, para aplicar política a la estética, es necesario identificar los símbolos, las narraciones o los episodios históricos y actuar sobre ellos. Es en la frontera de ese juego entre uno y otro que me posiciono.

Por eso, la metodología a desarrollar para tal reflexión será desde una perspectiva autoetnográfica y observadora. Se tomará en cuenta no solo mi experiencia acontecida al observar la obra, sino también el material que he logrado recopilar a través de las distintas fuentes como entrevistas, fotografías propias y de redes sociales, material videográfico y el texto dramático proporcionado por el Colectivo. Reflexionar alrededor de esta práctica escénica significa abrir el telón para pensarse políticamente, sin dejar de ser consciente que estoy dentro de una sociedad construida bajo normas que regulan la vida diaria, los cuerpos y la sociedad.

1. *El juicio popular un documento jurídico poético y social*

Imagen 17
Furia marchante I



Fuente: Yohana Pereyra
Elaboración: Yohana Pereyra (2017)

Imagen 18
Furia marchante II



Fuente: Yohana Pereyra
Elaboración: Yohana Pereyra (2017)

En la marcha Vivas Nos Queremos del 25 de noviembre de 2017 en Quito, Ecuador (imagen 17 y 18), fui testigo del grito de muchos ciudadanos de diferentes colectivos y organizaciones, entre militantes, artistas, activistas, víctimas de violencia, profesionales ecuatorianos en busca de justicia ante casos de asesinato por femicidio, y en reclamo por mayor atención y responsabilidad institucional ante la problemática de violencia de género y violencia institucional denominado como “femicidio”. Este término acuñado por Jane Caputti y Diana Russell en 1990 en su reconocido libro *Femicide: Speaking the unspeakable* y representa:

El extremo de un *continuum* de terror antifemenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuosos o extrafamiliar, golpizas físicas y emocionales, acosos sexual (por teléfono, en las calles, en la oficina y en el aula), mutilación genital (clitoridectomía, escisión, infibulaciones), operaciones ginecológicas innecesarias (histerectomías no justificadas), heterosexualidad forzada, esterilización forzada, maternidad forzada (por la criminalización de la contracepción y del aborto), psicocirugía, negación de comida para mujeres en algunas culturas, cirugía plástica y otras mutilaciones en nombre del embellecimiento. Siempre que estas formas de terrorismo se transforman en muerte, se transforman en feminicidios (Segato 2008, 36).

Los tipos de violencia que se contemplan en esta definición se expresaron de maneras diferentes durante el desarrollo de toda la marcha. Entre ellas, el testimonio de mujeres que llevan adelante casos judiciales específicos por femicidio y que padecen la violencia institucional. Estos reclamos fueron acompañados de múltiples

representaciones artísticas de diversa índole que hicieron del acontecimiento una compleja puesta de sentidos y formas expresivas.

Ese día me hice presente en la marcha como es habitual, ya desde Argentina, mi país de origen. Asisto a las marchas de mujeres como gesto que reivindica mi lucha como ciudadana política, mujer y artista. En ella me encuentro con diversos colectivos que reivindican la lucha desde distintas perspectivas, y la acción performativa es uno de esos recursos donde las mujeres y hombres se simbolizan y resignifican el reclamo.

Las formas de expresión en esta marcha fueron diversas: el uso de fotografías, cartelera, cantos, gritos, discursos, objetos simbólicos, acciones, danzas, y hacia el final de la marcha, dos grandes escenarios se hicieron presentes: uno era del colectivo ecuatoriano Vivas nos Queremos, y el otro fue Luna Roja.²⁴ En ambos espacios de expresión que, dicho sea de paso, se dieron de manera simultánea, se hacen presente las víctimas por violencia de género. Al finalizar la marcha, la gente se dio cita en el reconocido parque El Arbolito; allí aguardamos el inicio del montaje performativo teatral *El juicio popular*.

Este es un montaje elaborado por el colectivo Vivas Nos Queremos de Quito junto a activistas, artistas y diversas personas afectadas por casos de femicidio. La primera versión de este formato escénico tuvo lugar en el año 2011. Nace en el contexto de la problemática de las clínicas de deshomosexualización²⁵ y fue motorizada por el colectivo Articulación Esporádika²⁶ en alianzas estratégicas con colectivos, artistas, intelectuales,

²⁴ Luna Roja es una organización ecuatoriana joven, independiente y autogestionada de mujeres y hombres que realiza un trabajo de base y permanente en barrios, en el campo, en universidades contra la estructura del sistema capitalista y patriarcal.

²⁵ En Ecuador, las clínicas de deshomosexualización buscan “curar” a personas con identidad lésbica, gays o transexual. Estas clínicas funcionan de forma privada vinculadas a ámbitos de salud como adicciones (alcoholismo, drogadicción) o psiquiatría (psicopatía, bipolaridad, esquizofrenias). Estas clínicas son de conocimiento público desde 1997, año en que se despenaliza la homosexualidad, pudiendo de esta manera efectuar denuncias ante la justicia y exigir a los diferentes organismos de salud, la erradicación de estas. Dado el nivel de clandestinidad, para el año 2011 se calculaban 150 clínicas funcionando en Ecuador, de las cuales el 50% de ellas eran clandestinas o funcionaban como clínicas sin cumplir con todos los requisitos sanitarios para su funcionamiento. Los “métodos de curación” que estas clínicas ofrecen pasan por la violación sistemática del cuerpo como forma de estimulación, terapias psiquiátricas conductuales contra su voluntad, electroshock en zonas genitales, golpes y obligaciones sobre el modo de vestir y comportarse de acuerdo con la idea de “ser hombre o mujer”.

²⁶ Articulación Esporádika se presenta y acciona como colectivo desde el 2010: “Inicio sus actividades en Quito- Ecuador y ha desplegado su trabajo a nivel nacional, así como algunos países de Latinoamérica. Se enfoca en realizar acciones de visibilización pública a través del uso del arte como herramienta de acción política y sus intervenciones buscan causar alto impacto social. En su trayectoria ha obtenido buenas coberturas mediáticas (tradicionales y de medios alternativos) lo que le ha permitido incursionar en la exigibilidad formal de derechos a favor de las mujeres, las personas LGBTI y varios sectores sociales con los que colabora. Apuesta por proceso de producción participativos teniendo lazos de colaboración y complementariedad con otras organizaciones, colectivos, procesos sociales; generando también, metodologías y producción de conocimiento. Su intención principal con este tipo de accionar es

y diversos actores sociales que de una u otra manera compartían interés por hacer visible esta situación. Entre sus principales colectivos Caye Cayetana, una de las coordinadoras actuales del colectivo Vivas Nos Queremos y miembro fundadora del colectivo Artikulación Esporádika, menciona al Taller Comunicación Mujer, Fundación Causana, Centro Experimental Oído Salvaje, Comuna Rhiannon, r-Evoluciones Meditadas, ALERA (Asociación Latinoamericana de Escuelas Radiofónicas), Radialistas Apasionadas y Apasionados, La Yapa Teatro, Comunidad para el Desarrollo Humano, Prossenza, Salud Mujeres, Coordinación Juvenil por la Equidad de Género, Tranvía Cero (Caye Cayetana 2011, párr. 22).

Juntos trabajaron este “juicio popular” al Estado ecuatoriano con el propósito de cerrar aquellas clínicas clandestinas. Se aprovecharon de las oportunidades que brinda la Ley ecuatoriana de Participación Ciudadana como forma propia de adquirir justicia popular (justicia indígena). Enjuiciaron al Estado como homofóbico, citando a las autoridades gubernamentales involucradas en ese entonces con el tema de las clínicas como son El Ministerio de Salud, CONSEP, la Fiscalía General del Estado y la Defensoría del Pueblo (Caye Cayetana 2011, párr. 22).

Mayra Estévez Trujillo,²⁷ artista sonora-escritora- investigadora-docente y diseñadora de proyectos sociales ecuatoriana, responsable de elaborar la idea y diseño del primer *Juicio popular*, en el marco de la invitación de Artikulación Esporádika, afirma, por medio de una comunicación personal vía wasap, que este formato escénico funcionó de manera efectiva “para develar una situación bastante cruda con respecto a ciertos establecimientos que teniendo el aval de diferentes instituciones estatales y sociales incluidas las familias se dedicaban o se dedican a curar de manera violenta tendencias homosexuales” (Estévez, comunicación personal). En aquel entonces, la realización de *El juicio popular* logro hacer visible y público el conflicto de las clínicas de deshomosexualización; logro moverse por varios sectores teniendo un fuerte impacto a nivel social, cultural y político. También los diferentes medios de comunicación hicieron

colocar en el lugar de lo público las reflexiones y demandas colectivas y desde allí realizar incidencia en la opinión pública a través de su propuesta de arte como un detonante político” (Artikulación Esporádika, s.f.).

²⁷ Mayra Estévez Trujillo es PHD en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar, 2016. Es Magister en Estudios Culturales énfasis Políticas Culturales Universidad Andina, 2006 y Licenciada en Comunicación Social Especialización Televisión por la Universidad Central del Ecuador, 2002. Fundadora de la plataforma Centro Experimental Oído Salvaje. Su ámbito de acción se destacada en los procesos de producción cultural y artística, incluyendo la investigación y la gestión pública. Su gestión ha posibilitado la concreción de procesos y proyectos nacionales e internacionales bajo prácticas como el ejercicio de la transparencia, la promoción de la accesibilidad y el fomento a la democratización de los recursos públicos.

eco a este conflicto, lo cual generó presión en diferentes autoridades de la salud y la justicia. También “permitió que algunos colectivos iniciaran diálogo con algunas de las entidades” (Caye Cayetana 2011, párr. 22).

En esta última versión, este artefacto escénico muestra un “juicio popular” en el cual se exponen a las cinco víctimas y cinco victimarios con una jueza que hará parte de las opiniones entre el público y el espectáculo. Rememoremos que los personajes alegóricos que aquí se presentan son La Salud, La Educación, La Comunidad, La Justicia y La Iglesia. También intervinieron los familiares de víctimas de violencia, que dieron su testimonio y denunciaron públicamente los casos judiciales de femicidio que padecen sus familiares. Estas testimoniadas tomaron el micrófono y reconstruyeron el acontecimiento ocurrido con sus familiares.

Existen muchas referencias respecto a la representación simbólica de los malestares populares frente a las diferentes formas de opresión; esta es una tradición que podemos identificar desde los movimientos sociales-artísticos y culturales de los 70'. Incluso la noción de juicio popular proviene de contextos también vinculados a la educación comunitaria y popular donde el pueblo tiene la posibilidad, por medio de diversos mecanismos expresivos, de alzar la voz y opinión sobre su descontento y necesidad. Aquí resulta interesante observar la manera en que esta propuesta se resignifica para entrar en diálogo con su espacio, tiempo y problemática específica. Asimismo, Caye Cayetana profundizó en la noción de juicio como una expresión trabajada desde el poder popular: a partir de un artículo que está en la Constitución del Ecuador, aprobada en el 2008. Este artículo propone al pueblo como el verdadero mandante y las autoridades como los mandatarios que obedecen al poder popular (Cayetana 2017, entrevista personal).

La obra planteó en un inicio, la proyección de audiovisuales donde se presentaron los casos específicos de feminicidio. Estos videos fueron elaborados por Anaís Córdova y SurKuna.²⁸ A través de estos videos se deja por sentada una demanda judicial a la institución pública que actuó de forma ineficiente e indiferente ante el caso judicial que se relata. Luego de estos videos, se presentó el jurado, a cargo de los familiares de las víctimas, que hicieron la acusación y condenaron a las instituciones públicas presentada

²⁸ SurKuna Ecuador es un centro de apoyo y protección de los DD. HH, trabaja en la defensa de los Derechos Humanos de las mujeres con énfasis en sus derechos sexuales y derechos reproductivos, aborto, prevención y erradicación de todas las formas de violencia contra las mujeres, niñas, niños y adolescentes.

por los actores. En definitiva, el juicio que se imparte es en contra de las violencias feminicidas ejercidas durante los procesos judiciales de estas víctimas.

La coordinadora de Vivas Nos Queremos rememora que durante el proceso de elaboración de la dramaturgia enviaron una citación formal mediante oficio a las autoridades del Ministerio de Salud, Ministerio de Educación y al presidente de la Asamblea. En este oficio las integrantes del colectivo, junto a otras organizaciones, elaboraron un comunicado donde invitaban a las autoridades culpables a comparecer al juicio popular. Claramente, no recibieron ninguna respuesta ni asistencia, pero sí resultó importante dejarlo por sentado de manera oficial (Cayetana 2017, entrevista personal).

El objetivo de las realizadoras de este juicio era problematizar el desempeño de estas instituciones públicas, pero para tales fines debieron tener en cuenta ciertas consideraciones coyunturales presentes en ese momento. Una de estas consideraciones era que ese día se estaba tratando la Ley Orgánica Integral para la Prevención y Erradicación de la violencia de género ²⁹ que, dicho sea de paso, el texto de la Ley fue aprobado por los legisladores ese mismo día en el marco del segundo debate. Además, debían tener en cuenta la injerencia de los fundamentalistas y conservadores religiosos “Con mis hijos no te metas”,³⁰ que llevan adelante manifestaciones en toda la región en contra del avance de los derechos de las mujeres, LGBTI, la niñez y derechos reproductivos.

Caye Cayetana y Anahís Córdova fueron las encargadas de llevar el proceso de ejecución del proyecto *El juicio popular*. Recibieron el apoyo de un grupo ecuatoriano que trabaja el Teatro del Oprimido y de los actores que representarían las diversas instituciones públicas. Primero trabajaron la estructura general del espectáculo, que constaba de la elaboración de la dramaturgia y la selección de los casos judiciales. Luego, convocaron a los actores y actrices para iniciar con el trabajo de construcción del personaje: tras cinco ensayos de dos horas cada día, los actores y actrices pudieron

²⁹ En Ecuador la Ley Orgánica Integral para la Prevención y Erradicación de la violencia de género entro en vigor en febrero de 2018 pero en la actualidad no cuenta con el presupuesto y tampoco con el organismo rector que era el Ministerio de Justicia para su aplicación y funcionamiento.

³⁰ “Con mis hijos no te metas” es un movimiento social que nació en Perú el 26 de diciembre de 2016. Este movimiento nace en oposición a las políticas públicas del gobierno peruano ante la implementación del enfoque de género en la educación y en otras áreas de la administración pública. Mas allá que las personas que participan de este movimiento se autoproclaman independientes de cualquier ideología política y religiosa, en su mayoría son católicos o evangelistas. Este movimiento se ha expandido por todo Latinoamérica, con la suficiente injerencia político y social ante los avances de leyes y propuestas de erradicación de la violencia de género.

componer la estructura general de sus personajes que englobaban varios agentes e instituciones relacionados con el ámbito institucional al cual hacía referencia.

En la entrevista personal, Caye Cayetana cuenta que el personaje Salud abarcaba el ministerio de salud, el sistema hospitalario, trabajadores y profesionales de la salud y el avance científico de salud del Ecuador. El personaje Educación apela al Ministerio de Educación, Unidades Educativas, el sistema de educación, el sistema administrativo de las unidades administrativas. El personaje Justicia refiere a los fiscales, jueces y la policía, mostrándolos entes generadores de complicidad, no atención y no protección a las mujeres; la función judicial que se encarga de regular la administración de la justicia, tribunales y corte judicial. Otro de los personajes es la Comunidad que refiere a la complicidad de la sociedad, la familia, el vecindario como corresponsables de las violencias que aquí se denuncian. La coyuntura con los anti-derechos obligó a generar la figura de la Iglesia que está relacionada con la iglesia católica, evangélica y las posturas conservadoras fundamentalistas contemporáneas (Cayetana 2017, entrevista personal). La concepción visual y estética fue realizada por el actor drag Daniel Moreno, un experto en escenografía y vestuario drag que hace teatro desde la precariedad.

Entre los cinco relatos expuestos en la obra *El juicio popular*, se incluye el de Yadira Labanda, madre de la adolescente ecuatoriana Angie Carrillo, uno de los rostros más presentes en la memoria de la lucha contra la violencia y femicidio en Ecuador. Angie permaneció desaparecida dos años, por lo que la lucha de Yadira se articuló primero a la de las organizaciones de familiares de personas desaparecidas. Angie, de 19 años, finalmente fue encontrada en un sitio baldío en Carcelén, Quito, tras la confesión de su expareja Bryan Vaca quien indicó el lugar y cómo había cometido el asesinato. El caso fue declarado de femicidio, y el 26 de enero de 2017 fue condenado a 34 años y 8 meses de prisión. Luego, el 3 de abril de 2017, el Tribunal de la Corte Provincial de Pichincha declaró el caso nulo y manifestó que la causa por la cual había sido condenado no estaba vigente en el periodo en el cual el culpable cometió el femicidio. Con este alegato el asesino podía quedar libre. Esto implicaba que la familia tuviera que comenzar nuevamente con las investigaciones y recopilación de pruebas que hicieron durante dos largos años. Claramente esta era una tarea interminable e imposible dado el tiempo que había pasado desde el asesinato de Angie Carrillo.

Ante esta argumentación y su búsqueda de justicia es que esta persona da testimonio de la experiencia personal alrededor de las situaciones de indiferencia e ineficacia de las diversas instituciones judiciales que llevan adelante su caso. Declara que

tal actitud es una forma de violencia institucional, es decir, una forma de violencia “femicida”. Se podría decir que la complejidad del relato, o como bien podría llamar la performatividad del discurso en medio de la marcha, fuera del ámbito judicial “pide una consideración donde se mezclan los argumentos de su verdad, sus legítimas pretensiones de credibilidad, y su unidad sostenida en la unicidad del sujeto que lo enuncia con su propia voz, poniéndose como garantía presente de lo que dice, incluso cuando no se trata de un sujeto que ha soportado situaciones límite” (Sarlo, 48).

Ante el testimonio de Yadira Labanda me daba cuenta de que estaba en presencia de un relato que cumplía una doble función: por un lado, el testimonio era de carácter privado. Aquí la mujer reconstruye el acontecimiento de desaparición y final encuentro del cuerpo de su hija embarazada. Esta reconstrucción se disputa entre la declaración oficial de la justicia y la propia subjetividad y experiencia acontecida durante ese proceso. Es decir, ella narra desde su propia emotividad y experiencia con la justicia, frente al hecho de su hija asesinada. Por otro lado, el testimonio es de carácter público porque describe la violencia institucional que recibe durante el proceso judicial que lleva adelante. Es un testimonio de la violencia institucional: feminicidio. Ella es el indicio de la doble violencia. Ella evidencia su experiencia como madre, víctima parental, y como ciudadana política ante la violencia sufrida por parte de la institución judicial.

Se puede decir que el ejercicio de memoria que hace Yadira Labanda dentro del acto performativo *El juicio popular* en el marco de la marcha Vivas Nos Queremos reafirma la validez de su experiencia y permite que el testimonio tenga sentido para la comunidad, como plantea Halbwachs, citado por Jelin, al referirse a la noción de marco o cuadro social de la memoria:

[...] las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animadas por valores, de una sociedad o grupo. Para Halbwachs, esto significa que ‘solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [...] El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos [...] (2012, 54).

Es por lo que la posibilidad que se le brinda a Yadira Labanda de exponer el caso en este espacio escénico permite reactualizar la memoria, el sentido de la lucha y solidificar el marco de resistencia en el cual se hace presente, afianzando y tensionando el marco social referente. Como mencioné anteriormente, este no fue el único relato que se hizo presente en el acto final de la marcha. En el evento escénico se hicieron presente

cinco relatos desgarradores de violencia. Me concentré en escuchar, en percibir, en dejarme atravesar y reflexionar; es decir en concientizar lo que acontecía en mi cuerpo a través de su testimonio y del modo en el que Yadira Labanda narraba su experiencia de violencia.

Claramente, la performancia de estos relatos y su efecto en mí provocaron muchos nuevos sentidos, indignación, ira, odio, rechazo, fuerza, pensamientos, y reconocimiento de una realidad presente que se hacía eco junto a los otros relatos de violencia. Pero ¿Cuánto de esto es real, y cuanto es construido para generar tal efecto? Es real que hay un cuerpo que ya no está, que hay una muerte, pero ¿Cómo entendemos estos testimonios fuera de esta situación de euforia marchante? ¿Hasta qué punto no es un relato que se alimenta del grupo político de mujeres en lucha y resistencia? ¿Cuáles son los límites reales de estos testimonios? ¿Lo que uno cree a través de lo que siente, percibe, intuye de eso que le atraviesa? ¿O es la comprobación a través de pruebas que nos da la justicia la que se valida como real y justa?

Es real mi indignación y deseo de acompañar a esta mujer que manifiesta injusticia y violencia institucional, mi apoyo no sólo se sustenta en una cuestión emocional, sino que su relato me sensibiliza y me copta; se produce un proceso de identificación simbólica que representa de una u otra manera mi propia experiencia. Pero también, si evaluamos el caso desde la perspectiva judicial que quedó asentada: la justicia actuó en beneficio del asesino y no de la víctima, la justicia optó por acoplarse a lo que la ley declara en vez de ocuparse en analizar las alternativas posibles para favorecer la condena para la víctima. Aun teniendo la confesión del asesino, los jueces decidieron reducirle la condena y manifestaron que cuando Angie Carillo fue asesinada no existía por ley la figura condenable de 36 años ante casos de femicidio. Por ello me pregunto ¿A qué le hacemos caso cuando podemos ponernos en el lugar del otro? ¿Cuáles son los límites del testimonio? El abogado que argumentó la reducción de condena optó por adherirse a lo que la ley manda y no ocuparse de repensar lo asignado por ley ¿Por qué? ¿Será que se mueve por un interés netamente económico?, ¿o no le importa preguntarse si es o no es justo? Esto queda para otra discusión.

Tras escuchar el testimonio de esta mujer y observar la complicidad que establecía su relato con el público militante, activista y víctimas de la violencia, se puede decir que estas palabras configuran la experiencia en “una versión que organiza las múltiples experiencias en relatos más homogéneos” (Del Pino 2003, 64). Buscan denunciar una forma de organización institucional pública que actúa con omisión o prejuicio respecto al

caso; es decir, que el testimonio abarca no sólo la problemática de violencia de género, sino también la problemática que se presenta con las distintas instituciones públicas (instituciones de salud, educación, de comunidad, justicia y la iglesia) corresponsables de la violencia e injusticia que se presenta en estos casos judiciales; es decir, “fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, y medios legítimos pueden ser empleados para fines justos” (Benjamin 1998. 24). De esta manera, se logra generar este espacio de organización colectiva llamado Vivas Nos Queremos que grita a viva voz “ni una menos, vivas nos queremos”.

En esta experiencia, dentro de las filas políticas de Vivas Nos Queremos, percibí un discurso construido y reafirmado intersubjetivamente, que homogeneizaba la experiencia y promovía una forma de acción masificada (expuesto dentro de los límites de los colectivos participantes que constituyeron la mayoría de los espectadores). Es decir, cuando aparecía los cantos de reivindicación de lucha todos atendían a los mismos movimientos, y formas de relación; luego de la declaración de los familiares, aparecían cantos, gritos, silbidos e insultos que reforzaba el discurso anti patriarcal que promovía el colectivo Vivas Nos Queremos.

Así, el testimonio de estas víctimas de violencia se veía acompañado por los pares que hacían el contrapunto rítmico hasta lograr contener el relato. El testimonio aquí dialogaba con las perspectivas políticas del Colectivo y yo, en mi vivencia de la experiencia, podía entender cómo la estructura del montaje escénico puede introducirte rápidamente dentro de esta lógica política siendo el testimonio una herramienta expresiva constitutiva del montaje. Por lo tanto, quien habita la experiencia también forma parte del montaje atrapada por un testimonio que “evoca en ausencia una polifonía de otras voces posibles, otras ‘vidas’” (Beverly 1987, 12).

Entendiendo que a la memoria se le puede atribuir una condición “matricial” (Traverso 2007, 72), el ejercicio de esta tiene una intención y busca un objetivo; es decir, “toda narrativa del pasado implica una selección. La memoria es selectiva; la memoria total es imposible” (Jelin, 2012. 62). Por lo tanto, el ejercicio de memoria a través del testimonio de Yadira Labanda va a estar ligado necesariamente a la tarea de montar lo que va a decir, para satisfacer el objetivo que busca, en este caso, conseguir justicia, y para el colectivo Vivas Nos Queremos, promover sus acciones y perspectivas políticas. En este sentido, y a modo como lo plantea Del Pino, se puede decir que se produce un doble juego dentro del ejercicio de la memoria de esta víctima: una memoria privada y otra pública. La privada, se relaciona con lo que no sabemos del acontecimiento que se

narra, se vincula con una historia oculta y, por otro lado, la pública que es “una historia para el consumo, prefabricada, repetitiva, y reconstruida permanentemente para cada interlocutor” (Del Pino 2003 81).

Es decir, el testimonio de Yadira está exclusivamente seleccionado para avivar en el escenario el reclamo y necesidad de un público que se hace presente allí para escuchar esas palabras y esos aspectos de la experiencia. Hay un pacto de complicidad entre lo que se dice, se hace y se muestra tanto de parte del público como de los actores del acto performativo. De esta manera, logra satisfacer y fortalecer los objetivos que lo hacen presente en ese espacio y tiempo.

El trabajo de memoria a través del mecanismo del testimonio público es un montaje escénico articulado para cuestionar y deconstruir el discurso hegemónico patriarcal, produce una fractura, un quiebre ante el orden simbólico representacional primario que existe ante las figuras instituciones públicas y judiciales. Abre una nueva brecha de sentido a la construcción de otros espacios representacionales de justicia y otros actores que lo trabajan. Se produce un desmembramiento y desmoronamiento de las figuras tradicionales representativas del poder judicial, abre el campo a nuevos actores y discursos. Queda preguntarse, ¿Qué está en la periferia de ese discurso? ¿Qué fue lo que aún duerme en el universo privado de Yadira Labanda?

Atravesar la experiencia de la marcha, me permite observar la manera en que los diversos colectivos presentes organizaron sus exposiciones, y discursos para mostrarse ante una sociedad que continuamente naturaliza la violencia, y ante instituciones que banalizan la necesidad femenina y la muerte de cuerpos femeninos y feminizados. El testimonio es un recurso que pone en evidencia y cuestiona esta realidad y da cuenta de las estadísticas de muerte por femicidio y de la acumulación de carpetas de casos judiciales de esta índole sin atender.

Dada la circunstancia, se produce un ejercicio de memoria en tres niveles: la mujer que recuerda la muerte y el proceso judicial de su hija, el testimonio de la violencia institucional, y mi ejercicio de memoria respecto a la experiencia en la marcha. Aquí, tanto el testimonio como la memoria son un ejercicio necesario, un “trabajo de memoria” como plantea Ricoeur (2000, 10), que somete el discurso a pruebas sociales de funcionamiento y efectividad según los objetivos planteados. Una “trabajo de memoria” que lejos de buscar una reafirmación de la víctima como “víctima” (en tal caso sería una insistencia ideológica) permite abrir el diálogo al análisis de los diversos aspectos que intervienen en la práctica diaria de las violencias.

Hacer este “trabajo” me permite pensar en la violencia no sólo como un aspecto vinculado directamente con los órganos de imparten la justicia, sino también, pensar la violencia desde otros ámbitos diarios a los cuales pertenecemos socialmente (educación-comunidad-salud-iglesia) y notar sus mecanismos y estrategias. La revisión histórica, a través de estos casos judiciales los cuales se manifiestan como un documento jurídico y social, amplían el radio de visión y hace posible colocarlo en un contexto más amplio: el caso de Yadira se vuelve relevante por las diversas redes y narrativas sociales que la atraviesan y no solamente por su individualidad. Es decir, por la posibilidad que tiene para entrar en diálogo con las coyunturas políticas y sociales propias de los movimientos feministas contemporáneos y la lucha de sus derechos.

2. Análisis del testimonio en la obra *El juicio popular*

El silencio como comportamiento cultural.
(Cayetana 2017, entrevista personal)

Imagen 19
El jurado del Juicio



Fuente: Facebook del colectivo Vivas Nos Queremos
Elaboración: sin dato de autor

En el presente acápite voy a analizar el testimonio de Yadira Labanda, víctima de violencia feminicida presente en la marcha. Como mencioné anteriormente, esta persona formaba parte de las filas del colectivo Vivas Nos Queremos y es una militante activa y constante del mismo. Su voz se hizo presente al final de la marcha, durante el desarrollo de la obra *El juicio popular* presentada en el parque El Arbolito de la ciudad de Quito. Hubo varios testimonios (imagen 19), pero tomaré esta experiencia en particular por el nivel de conmoción que provoco en mí y por su representatividad en relación con otras voces.

Recordemos, Yadira Labanda es madre de la adolescente ecuatoriana asesinada Angie Carillo. El caso de esta adolescente es uno de los más presentes en la memoria de la lucha contra la violencia y el feminicidio en Ecuador. La testimoniante enfoca su narración y denuncia la falencia e insuficiencia del sistema judicial y lo denuncia como violencia “feminicida”.

A través de esta denuncia, durante el desarrollo de la obra *El juicio popular*, se observa una necesidad de recordar y hacer presente la experiencia, una lucha por no olvidar: “una negociación con el pasado, en lo que se puede y no se puede decir, un acto de rememoración de la experiencia pasada que se activa en el presente y que se expresa en una forma narrativa donde el sujeto construye un sentido del pasado en un relato coherente y comunicable” (Jelin 2012, 60- 61).

Esta necesidad de recordar y hacer presente la experiencia, justifica que esta mujer agarre el micrófono dispuesto en la marcha y exponga su experiencia a todos los presentes, observo una “narración de urgencia”, como plantea Jara a través de Beverly, misma que “nace de esos espacios donde las estructuras de normalidad social comienzan a desmoronarse” (1987, 9), en este caso, por parte de la falencia estructural de la justicia. El testimonio se convierte en un “trabajo de memoria” (Ricoeur 2000, 10), un trabajo que se pronuncia desde lo personal, social, cultural histórico. Un trabajo necesario en el ímpetu de desmontar los mecanismos de opresión, indiferencia y violencia por parte de diferentes organismos públicos.

El relato de Yadira Labanda se genera dentro del montaje como una respuesta a la performance del personaje Justicia. En el discurso que profiere este personaje se observa la manera en que se desliga de las responsabilidades institucionales que representa. Ante la representación del personaje Justicia, el público responde con insultos, gritos y silbidos. En ese marco expresivo, Yadira narra su experiencia traumática acontecida con su hija Angie. Sus palabras despiertan muchas emociones. El público no reacciona a un relato ficcional como lo hace ante el personaje Justicia, sino que reacciona ante un relato traumático realmente acontecido.

Los presentes nos emocionamos ante el testimonio de Yadira porque aquello que iniciaba como un discurso de lucha, con un lenguaje articulado para la razón, representativo de un pasado traumático, se transforma en lo real de aquella experiencia, encerrado en un cuerpo, que al poner las palabras y al hacerse presente en la memoria de esta mujer, se vuelve una situación de exposición traumática. Nos corremos de aquel lugar inicialmente propuesto como político, y nos trasladamos a la real experiencia individual.

Los silencios, el tono de voz, su mirada, el sentido que le otorga a lo que decía constituyen los elementos de aquel universo traumático de lo real. La ficción entra en crisis; la fractura de un cuerpo históricamente dañado se hace presente con todos sus fantasmas y vivencias pasadas. Lo real nos pone en un limbo, nos muestra lo finito del cuerpo y lo infinito del tiempo.

Frente a las características de una narración traumática de la vida, expresado en este caso por Yadira, el testimonio manifiesta una experiencia personal. Como espectadores de la situación, nos corremos del objetivo inicial, que es utilizar el testimonio como una estrategia política de búsqueda de justicia, para pasar a espectar el sufrimiento, en tiempo presente, de una mujer atrapada en el pasado, y que se hace presente a través de su expresión corporal y su relato. Como explica Jelin para pensar respecto al ejercicio de la memoria: “importa tener o no tener palabras para expresar lo vivido, para construir la experiencia y la subjetividad a partir de eventos y acontecimientos que nos ‘chocan” (2012, 68). La autora plantea que cuando el testimoniante se encuentra en estado traumático se genera un “hueco en la capacidad de ‘ser habladas’ o contadas. Se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica” (68).

Es decir, la narradora del testimonio podría encontrar un bloqueo en su capacidad de verbalizar tal acontecimiento. El trauma atraviesa emocionalmente el cuerpo, produce en el narrador de la experiencia una forma corporal particular y única de expresarse. Muchas veces los acontecimientos traumáticos atraviesan el cuerpo de una manera tal que se convierte en una dimensión inconmensurable para el lenguaje. En consecuencia, el cuerpo se expresa de maneras extra cotidianas, extraordinarias desde su inconsciente. De esta manera, “la memoria queda desarticulada y solo aparecen huellas dolorosas, patológicas y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar, no puede recuperar, transmitir o comunicar lo vivido” (Jelin 2012, 68-69). Se produce un choque de fuerzas entre lo que el cuerpo puede manifestar y lo que la conciencia quiere decir, lo que la memoria puede nombrar.

Ante esta situación, los espectadores presentes elevan sus cantos de fuerza para acompañar a la mujer al terminar su relato. De esta manera, la actriz que interpreta el personaje de Jueza interviene para continuar con el juego ficcional en el que estábamos siendo parte. Caye Cayetana, me explicó en la entrevista que las y los participantes de Vivas Nos Queremos están al tanto del posible quiebre emocional de los familiares. Narró que la primera vez que habían realizado este evento, una de las mujeres que brindó su

testimonio tuvo un quiebre emocional muy fuerte, y no lograron continuar con el evento debido a esta reacción. Este es uno de los motivos principales por lo que decidieron elaborar un guión específico junto a los actores y las testimoniadas, que pudiera contener a través del juego ficcional, cualquier desborde emocional y procurar que no perdieran el objetivo principal de la lucha política.

Se puede observar que la experiencia de esta mujer corre el peligro de quedar en un acto meramente autobiográfico, pero, al trasladarse al dominio de lo público, y en un marco socio cultural que la ampara (Vivas Nos Queremos a través de la obra *El juicio popular*), el testimonio encuentra un espacio de contención momentánea, de transmisión y proyección, como afirma Jelin: “aquellos que vivieron el acontecimiento deben, para poder transformarlo en experiencia, encontrar las palabras y ubicarse en un marco cultural que haga posible la comunicación y la transmisión” (2012, 69).

La causa que convoca a las personas allí presentes, a las/los realizadores del montaje se unifican, como en un acuerdo social implícito, para lograr que el testimonio de Yadira sea transmitido en su máxima claridad y comprensión con el fin de legitimar, profundizar, impactar, visibilizar la lucha. Su testimonio y trabajo de memoria se vuelven necesarios para sostener esta estructura política y lograr con el tiempo mayores alcances, adeptos. Su experiencia no solo es valiosa por lo acontecido con su hija, y todo el proceso judicial vivido en esos años, sino también se convierte en un referente discursivo y cultural que expresa y conceptualiza narrativas sociales históricas y políticas alrededor de la problemática de violencia de género.

Indagando en el acontecimiento del testimonio se puede observar cómo esta mujer entiende que su relato representa a toda una comunidad que- igual a ella- busca justicia. Así su ejercicio de memoria sobre la experiencia atravesada en el proceso judicial, la reconstrucción del largo proceso judicial de su hija y el sufrimiento por la falta de su familiar, acontecen como una experiencia colectiva. En este sentido, comparto con Jelin al decir que: “la experiencia y la memoria individual no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y escuchar” (2012, 69) como se demuestra en la respuesta de los presentes al potenciar sus cantos, silbidos, gritos de lucha política. Por lo tanto, es la “agencia humana la que activa el pasado, corporizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido más amplio)” (70). Pero también, la experiencia individual a través de la experiencia colectiva es un mecanismo que

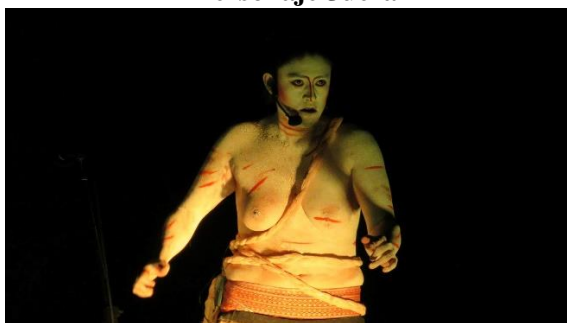
representa lo individual, la experiencia individual. El grito de todas esas mujeres es el grito silenciado de una misma. Se pasa de lo colectivo a lo individual.

Así, pude observar cómo cada voz expresada dentro de un marco social y cultural específico, se hace eco en otras voces, y resuena en la memoria y el presente de cada sujeto. El acto de escuchar, y dejarme penetrar por el testimonio de esta mujer, me despierta preguntas acerca del presente que cuestionan mi ser como mujer, como ciudadana, y como sujeta política dentro cada espacio que habito. Además, interpela mi pasado y mi historia. Puedo encontrar, a través de su relato, nuevas respuestas y perspectivas a la propia experiencia: Yadira se transforma en un ejemplo de lucha y resistencia.

Por tanto, puedo decir que el testimonio no queda sujeto a una acción performativa teatral acontecida en ese momento, como algo único e irrepetible, sino que se reproduce en mi psiquis, generando nuevos campos de sentido y reflexión. El testimonio no es solo lo acontecido en el presente de su enunciación, sino que se hace eco en otras temporalidades. Es como un eco de sentidos que trasciende en el tiempo porque se imprime en los diversos espacios sensoriales del cuerpo: en lo auditivo, lo visual, lo emocional, lo intelectual, lo táctil, y en los actos sociales.

3. Análisis del personaje en la obra *El juicio popular*.

Imagen 20
Personaje Jueza



Fuente: Facebook Vivas Nos Queremos
Elaboración: sin dato de autor (2017)

Imagen 21
Personaje Comunidad



Fuente: Facebook Vivas Nos Queremos
Elaboración: Sebastián Balangione (2017)

Imagen 22
Personaje Justicia



Fuente: Facebook Vivas Nos Queremos
Elaboración: sin dato de autor (2017)

Imagen 23
Personaje Salud



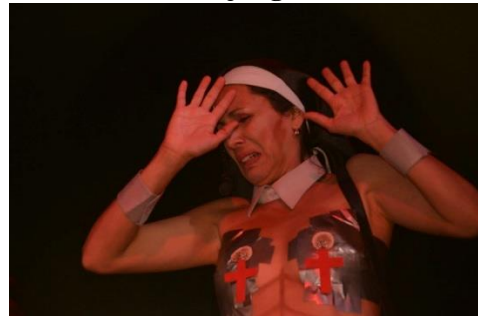
Fuente: Facebook Vivas Nos Queremos
Elaboración: Sebastián Balangione (2017)

Imagen 24
Personaje Educación



Fuente: Facebook Vivas Nos Queremos
Elaboración: Sebastián Balangione (2017)

Imagen 25
Personaje Iglesia



Fuente: Facebook Vivas Nos Queremos
Elaboración: Sebastián Balangione (2017)

Como mencioné anteriormente, la obra *El juicio popular* construyó el montaje escénico a partir de un juego relacional entre ficción y realidad. La trama se sostiene en base al relato de familiares víctimas de violencia feminicida, que cumplen el rol de jurado, y en base a personajes que representan diversas instituciones públicas que de una u otra manera están ligadas a los procesos judiciales que en la obra se expresan. Recordemos, con la intención de actualizar la información para el presente subcapítulo y conocerlos a modo visual.

Los personajes que se representaron fueron Caye Cayetana como la Jueza (imagen 20), Carlos Andrés Marcillo del grupo de teatro Los Perros Callejeros interpreta a la Comunidad y Educación (imagen 21 y 24), Pablo Tates en el personaje de Justicia (imagen 22), Tamia Maldonado representa la Salud (imagen 23) y Manuela Romoleroux interpreta el personaje de Iglesia (imagen 25), y El guión y logística fue realizado colectivamente entre Caye Cayetana, Anahís Córdova junto al colectivo SurKuna, quienes proporcionaron información específica sobre el accionar de las distintas instituciones que aquí se representa, sumado a la información que proporcionaron los

familiares de víctimas por feminicidio. La concepción estética y visual fue trabajada por Daniel Moreno, en conjunto con Viviana Cervantes y Ana Gómez.

Según Caye Cayetana, una de las coordinadoras de Vivas Nos Queremos, comenta que, para la construcción del montaje teatral *El juicio popular* primero elaboraron una dramaturgia que serviría a los actores como guía para la construcción de sus personajes (Cayetana 2017, entrevista personal). Según la coordinadora, esta dramaturgia se alimenta de palabras y frases que manifestaron los profesionales de las instituciones durante los procesos judiciales por femicidio. Tomaron un pedazo de texto de las carpetas judiciales de cada caso y fueron englobadas en el marco de cada institución a la cual correspondía (ver anexo 2).

A partir de esta selección de textos, se armó la dramaturgia y los argumentos de cada personaje. Estas palabras que se extrajeron forman parte del historial de los expedientes de los casos judiciales, de grabaciones realizadas por los familiares de las víctimas, de la experiencia que viven las abogadas del colectivo SurKuna al momento de tratar con estas instituciones. Así, arribaron a la dramaturgia que serviría de base a los actores para componer su personaje. Algunos actores fueron cambiando o readaptando esas palabras a su estilo al momento de su presentación, mientras que Pablo Tates en el personaje de Justicia sostuvo al pie de la letra el texto original.

En este subcapítulo me interesa observar cómo repercutió la experiencia de hacer la obra *El juicio popular* en los actores. Caye Cayetana contó que Andrés Marcillo, el intérprete del personaje Educación y Comunidad, al salir del espectáculo expresó su sorpresa ante la respuesta del público militante: “no pensé que iba a ser tan brutal”, manifestó Andrés (Cayetana 2017, entrevista personal). Los personajes durante la presentación recibían abucheos, silbidos, insultos por parte del público ya que las palabras que expresaban producían una identificación simbólica que despertaba la rabia y el desprecio hacia los personajes. Ellos expresaban aquello que esta comunidad militante y activista rechaza en su vida cotidiana.

A través de este juego performático y la posibilidad de un espacio de desborde/catarsis/expulsión de represiones se puede vislumbrar una ciudadanía en escena, que se atreve a indicar su existencia como un núcleo concéntrico de poder, y que se despliega en sus prácticas sociales haciendo uso de las herramientas que le constituyen como sujeto: la creación/la participación activa/el pensamiento crítico y constructor de sus propios principios políticos- siendo accionario de ellos más que objeto de principios políticos ajenos.

La fuerza del montaje estaba depositada, por un lado, en la parte estética, visual y plástica (colores, trajes, proyecciones, maquillaje, el juego lumínico) y, por otro, en el concepto: al poner en escena un juicio popular contra las instituciones corresponsables de la violencia de género demandado por la voz de las propias víctimas. Ante este juego escénico, el público se tomó la licencia de poder expresar las ideas y emociones que en los ámbitos institucionales reales no es posible hacer. Habilitar el juego de un espacio escénico donde el público pueda expresarse abiertamente es el poder y la potencia que propone este mecanismo performativo teatral, y los actores más la parafernalia teatral son los receptores de ese resentimiento social históricamente construido.

El actor Pablo Tates manifestó en la entrevista su impacto ante tales respuestas. Expresó: “uno no se prepara como actor para que te insulten. *El Juicio popular* no es un performance para que te luzcas o para quedar bien; no muestras tu prestigio como artista o actor [...] aquí tienes la oportunidad de entender para qué existe el arte y te das cuenta de que no tiene que ver con el ego, la fama, el beneplácito” (Tates 2018, entrevista personal). En este contexto, la construcción de personaje sigue siendo una estrategia estética posible para vehicular un objetivo político. Es notable que el éxito del acto performativo radica en el rechazo hacia los personajes y no en su virtud o habilidad para representarlo. Se produce, en ese límite, una especie de amor/odio hacia aquello que se está presentando; la performance se ubica en un lugar límite entre lo que es ficcional y lo que es real de aquella presentación: “Ahí sientes el riesgo del arte, en cualquier momento pueden golpearte o tirarte con tomates [...]” manifiesta Tates (20:45)

Es decir, la performance de este personaje encuentra sentido en la provocación y no en una actitud empática con el público, en la negación radica su potencialidad expresiva. Frente a la respuesta que el público tiene con los personajes, se puede observar cómo a través del arte se hablan temas que muchas veces resultan traumático mencionar o que está fuera del alcance de nuestra cotidianidad o comprensión. Además, este espacio performativo funciona como una manifestación catártica frente a la impunidad, con las cuales se constituyen las instituciones públicas que aquí se representan; una catarsis que se valida por la fuerza y potencia organizativa antes que por su desborde. Se observa a través del rechazo a los personajes una necesidad urgente de encontrar un lugar preciso en el cual expresarse: el arte, en este caso la acción performativa, sirve como lugar de contención, expresión y aglutinamiento de aquellas narrativas que las instituciones asignadas para tal fin no logran contener.

Latinoamérica tiene una larga historia respecto al uso de las artes como medio para la acción política. Ahora sí, cabe mencionar que en este marco aparece como objeto tradicional de este tipo de prácticas *El Siluetazo*.³¹ Esta manifestación artística fue realizada en Argentina, Buenos Aires, el 21 de septiembre de 1983, alrededor de las y los desaparecidos de la última dictadura militar y se expandió a nivel territorial y temporal. Son interesantes las conceptualizaciones de Ana Longoni al dividir este movimiento en tres matrices: la primera en torno al uso de la figura de las fotografías, pancartas y pañuelos por las Abuelas de Plaza de Mayo en sus múltiples manifestaciones públicas. La segunda, alrededor de las siluetas (a principios del 82') donde el procedimiento de construcción es básicamente poner el cuerpo, "el cuerpo del manifestante puesto en el lugar del cuerpo del ausente" (2010, 6). Y la tercera matriz: la invención de los escraches a mitad de los años 90'. Con la modalidad de lucha que inventan H.I.J.O.S. nacen dos grupos de artistas: el GAC (Grupo de Arte Callejero) y el grupo Etcétera, ambos compuestos por familiares de desaparecidos. Los escraches tienen el "componente creativo pensado como una poética performática" (14) con dos énfasis: uno, la deslocalización, donde el centro ya no es Plaza de Mayo sino "visibilizar la existencia de los genocidas viviendo vidas comunes al lado nuestro, siendo vecinos, compañeros de trabajo, compañeros de medios de transporte, etc." (14) poniéndolos en evidencia. Y el otro aspecto es el "corrimiento del énfasis puesto en la figura de la víctima al énfasis puesto en la figura del victimario" (14).

En los modos de ejecución tanto de *El Juicio Popular* como de *El Siluetazo* se presenta a una ciudadanía en escena, activa con lo que le acontece. Se instala la dimensión creativa como una posibilidad, un medio y un instrumento para la práctica política que, lejos de utilizarse de objeto publicitario (como contemporáneamente ocurre con las prácticas políticas en el desarrollo de sus campañas) funciona como un nexo. Es un

³¹ "La realización de siluetas es la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionaron una potente visualidad en el espacio público de Buenos Aires y muchas otras ciudades del país a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos en los primeros años de la década del ochenta. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar 'la presencia de la ausencia', la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar. Si bien existen algunos antecedentes, el inicio de esta práctica puede situarse durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, Día del Estudiante, aún en tiempos de dictadura, en lo que - por la envergadura y masividad que alcanzó- se conoce como 'el Siluetazo'. El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel) y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo, otros organismos de derechos humanos, militantes políticos y activistas. De allí en más se convirtió en un contundente recurso visual público, cuyo uso se expandió espontáneamente" (Longoni y Bruzzone, 2008. 7).

unificador de ideas, la expresión de un sector de la cultura que se muestra en el espacio público no sólo dando cuenta de la problemática vigente, sino también que visibiliza e identifica cuantos y cuantas personas más están participando de la lucha.

En esta línea de pensamientos, ambas manifestaciones se relacionan en ciertas matrices (con las debidas diferencias de los casos): las dos buscan, a través de sus propios medios expresivos, el escarache público y la visibilización de una problemática históricamente reprimida. Además, exigen a los entes e instituciones debidos la reconstrucción y reestructuración de leyes, decretos y accionares que apunten al avance en materia de derechos civiles y justicia. El arte se sitúa como objeto por el cual emergen las necesidades políticas. La práctica artística se vuelve parte de la agenda política de los colectivos activistas. El arte se instala como una producción “artivista” donde lo político es el motor y el eje transversal de la acción.

Esta vinculación entre arte-activismo-política: artivismo, según Diéguez “se vincula a las acciones simbólicas de la sociedad civil, le transfiere estrategias artísticas, e intercambia performatividades. Sin separar el acto de la forma, estas producciones hablan desde un doble lugar, desde los marcos artísticos [...] y desde los escenarios cotidianos donde se disparan imaginarios lúdicos” (2007, 137). A su vez, esta práctica pone en cuestionamiento los conceptos establecidos por la modernidad respecto al arte. Ante la pregunta, ¿es *El juicio popular* una obra de arte?, podemos citar a Longoni y Bruzzone siguiendo a Aguerreberry cuando se hace la misma pregunta ante *el Siluetazo*; el mismo dice que “no se trataría de arte sino un ‘sistema expresivo’ ajeno al espacio artístico, ubicado en otro de los campos que tienen que abordar los artistas: crear sistemas para que los demás se expresen” (2008, 42).

Siguiendo este diálogo, me resulta interesante seguir a través de Longoni y Bruzzone los pensamientos de Roberto Amigo, Juan Carlos Marín y Buntinx cuando mencionan que no se trata de estetizar la praxis política ni de introducir un tema o intención políticos en el arte. *El Siluetazo* y sumo también estas iniciativas artivistas como *El juicio popular*, ponen en cuestión la condición moderna del arte al socializar la producción, al buscar una inserción distinta a los restringidos circuitos artísticos, al replantearse sus alcances en ‘el intento de recomponer una territorialidad social’ (2008, 43).

El juicio popular pone en escena la acción artivista de ciudadanos/as que a partir del acontecimiento traumático de sus vidas se introducen en la actividad política en cruce con artistas que se identifican con esos aconteceres como ciudadanos/as y ponen a

disposición su saber artístico para lograr el objetivo político. *El juicio popular* es una acción performativa polisémica e interdisciplinar porque no solo da cuenta de una lógica y práctica cultural específica, sino que además, da cuenta de una sociedad estructurada bajo un sistema patriarcal que implosiona, que muere en el seno que nace; y que, con el paso del tiempo, deja rastros de las sustancias que salpica.

Es decir, es un condomio solido donde se entrelazan fragmentos, trozos de vidas y no-vidas con múltiples experiencias que vomitan su verdad y nublan la vista de aquel “bello” paisaje que el sistema hegemónico nos quiere hacer creer que existe. Es polisémica porque las voces que allí se manifiestan devienen de diferentes vivencias y deseos, pero se encausan en una corriente que cala su camino en la fuerza y potencia de sus acciones, pensamientos, motores, fuerzas, energías.

Supongo que para las víctimas de violencia este acto podría tomarse como una acción que libera el odio, la ira, y la impotencia ante tales injusticias. Pero también podría considerarse como un acto donde el pasado se hace presente, condensando de manera expresiva, espacial y temporal nudos de pensamientos, ideas, emociones, vivencias, narrativas y experiencias en un presente que se dispone a convivir con los sujetos allí expectantes, y que a través del feedback entre ellos logran desatar, desanudar esos cruces acontecidos en la sociedad por efecto de los diversos núcleos de poder. En efecto, el relato que los familiares de las víctimas manifiestan logra avivar la lucha contra la violencia de género.

De alguna manera, la realización del juicio popular que se construye por el feedback con el público militante-activista y los testimoniantes puede funcionar como un espacio de unificación colectiva ante los actos de injusticia, donde los testimonios se unifican en una misma lógica de participación política dentro de la sociedad. O bien, podría ser el deseo de eliminación de un sistema que, como observo en los testimonios, da cuenta de falencias estructurales del sistema judicial para con estos casos. Pero también puede funcionar a manera de estrategia política para conseguir los objetivos planteados, no solo por el Colectivo, sino por las necesidades de justicia de los y las testimoniantes que en la obra se presentan.

En esta obra los testimonios son acompañados de la acción de los personajes quienes vehiculizan a través de sus acciones y palabras las realidades que las víctimas han atravesado durante sus procesos judiciales (recordemos que las palabras elegidas para el guión de los personajes se sustentan en las experiencias de víctimas y en carpetas judiciales). Observo el uso del testimonio como una estrategia política de lucha del

colectivo Vivas Nos Queremos en un montaje articulado para tal fin. Queda, con el tiempo, dar cuenta de cuáles son los alcances que el mismo tiene, y cuál es su efectividad en acciones políticas específicas que modifiquen la realidad de estas mujeres en su deseo por conseguir justicia y verdad para sus familiares fallecidos.

A modo de cierre de este capítulo, volviendo a lo que decía inicialmente con Traverso, desarrollar una visión del pasado mediado por el presente implica un trabajo sobre la memoria que reconfigure las prácticas presentes, que accione sobre instituciones y sujetos de poder para transformar una realidad. El ejercicio de esta memoria otorga una conciencia del hoy, una conciencia del *estar siendo*, que nos invita a vislumbrar un horizonte de expectativas posibles respecto a las necesidades puntuales de esta lucha social.

El trabajo de memoria en diálogo con el montaje escénico requiere elegir, elaborar, editar, componer las palabras que formarán parte de la narrativa de esa experiencia pasada. Implica ubicar esas palabras en un lugar adecuado dentro del montaje he incorporarlo en una red de juego dramático teatral, junto a otros elementos expresivos, para que avive la experiencia de esas palabras. Además, significa integrarlas performativamente en el presente de la teatralidad, en diálogo con el público que participa de su aprobación, producción de sentidos, y legitimación. Este cruce de temporalidades complejo se transforma en un punto interseccional clave para la producción de nuevas narrativas. El pasado nos sirve para movilizar el presente que se dirige como flecha hacia un futuro, aun no experimentado, pero que ya contiene características, manchas, matices, colores de una acción presente; porque “en ese punto de intersección complejo, en ese presente donde el pasado es el espacio de la experiencia y el futuro el horizonte de expectativas, es donde se produce la acción humana, ‘en el espacio vivo de la cultura’” (Jelin, 2002.13).

En particular, cada experiencia del pasado tiene características propias y negocia constantemente en diversos espacios sociales, como plantea Van Alphen a través de Jelin:

La memoria se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, y que también se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que representar el pasado, lo incorporan performativamente (Jelin 2012, 70).

Conjugar el ejercicio de la memoria con un montaje que aglutina las narrativas violentas y coercitivas de las instituciones públicas, constituyen un ejercicio necesario por parte de los agentes sociales que se manifiestan en un espacio y tiempo común,

permitiendo la construcción y unificación de aquellas vertebras de sentido dispersas en el campo social perteneciente. Producir, a través de este acto performativo, el cruce entre lo privado y lo público habilita el camino hacia la lucha por la construcción de políticas que representen una pluralidad. Elimina así aquellas fantasmagorías que descansan o inundan la realidad de los sujetos y que se traducen en normas y restricciones políticas, jurídicas, sociales. En este territorio el arte es un mediador por el cual se filtran, se cuelan, se tamizan aquellos impulsos y necesidades sociales que no encuentran espacio para manifestarse. Queda latente indagar la manera en la cual el arte incide en esos cambios institucionales.

El filósofo francés Jean Luc Nancy manifiesta que “cada forma artística procede de la intensificación de un registro sensible” (2015, min 14:00). Ahora bien ¿sería la obra performativa teatral *El juicio popular* esa forma artística de la que habla Nancy? Creo que *El juicio popular* puede pensarse como una forma artística que reúne, aglutina, comunica y hace fluir las falencias más profundas e intensas del accionar de ciertos actores sociales, y profesionales que tiene en su poder la decisión sobre el destino, o camino que otros actores deberán o tendrán que seguir. Es la puesta en escena de un registro sensible de aquellas experiencias traumáticas acontecidas en las corporalidades de la sociedad. Mas allá del discurso que construya el Colectivo, la forma artística nunca va a dejar de ser ese lugar donde podemos depositar nuestras más aberrantes emociones y percepciones que habita en los diferentes espacios del cuerpo. La forma artística se presenta como un contenedor social capaz de capturar las sensibilidades que circulan, de manera consciente e inconsciente, en el medio social y cultural.

El arte, y en este caso específico la obra performativa *El juicio popular*, es un objeto único y efímero de la cultura. La vida cultural a través del arte dice y muestra lo que las individualidades en potencia temen expresar. A falta de ello, las personas conviven en el silencio cultural: habitan en un silencio de necesidades culturales, sociales y políticas. El silencio cultural es una figura fantasma que se despliega en el filo de las relaciones; es una energía que se corporiza, una forma de vivir menos muerta. Mientras que para muchos el silencio cultural es un “mal necesario” y un medio de empoderamiento abusivo, para otros es un territorio de crisis constante, un fenómeno contra el cual debe luchar.

Conclusiones

En el 2015 comencé a trabajar en el proceso de investigación y creación de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* Ya pasaron tres años y ocho meses. Hasta ese momento trabajé, desde distintas perspectivas, problemáticas sociales que me rodeaban en la vida cotidiana y que consideraba me impedían avanzar con ciertas ideas, proyectos y planes que tenía. Hasta ese momento, debo confesar, que no era parte de mi lenguaje cotidiano mirar el mundo desde una perspectiva de género; pero, por otro lado, yo observaba que muchos de esos problemas sociales de los que yo hablaba a través de diferentes producciones escénicas y cinematográficas, impactaban sobre mi cuerpo de una forma diferente a como les acontecían a mis compañeros o amigos.

En un principio, yo creía que muchos de los problemas que me atravesaban eran por cuestiones más relacionadas con la clase social. Luego, al iniciar este proceso de trabajo de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.*, amplié el radio de visión. Ya no sólo veía que los problemas sociales estaban relacionados con la clase, sino que también la condición de ser mujer en diferentes espacios tanto en la academia, en mi trabajo, o incluso como artista, eran trazados por formas y estructuras que no estaban al alcance de lo que yo podía controlar o manipular. Eran cuestiones que existían más allá de mis propias posibilidades, estructuradas bajo un sistema en el que yo tenía un lugar asignado ya previamente, históricamente.

Cuando me di cuenta de esto, lo sentí como algo que era imposible romper, atravesar o transformar. O, por lo menos, no iba a poder hacerlo sola. Me resultaría necesario pensarme dentro de una colectividad afectada. Esto que el feminismo llama el “sistema patriarcal” en un principio lo miraba como una especie de personaje monstruoso imposible de derrotar. Luego, una vez avanzado el proceso de creación de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* analicé las diferentes operaciones que había ejecutado durante ese tiempo como la lectura de textos escrito por otras mujeres respecto a la problemática de violencia de género. Los diálogos con Pablo respecto a la condición de “ser mujer”. Las entrevistas con Adriana y Analía donde observé que, por su condición de mujer, se las atropellaba y se las golpeaba.

También cuando analicé los casos judiciales de Ángeles Rawson y Melina Romero y me di cuenta de que más allá de su condición de clase social los mismo las

masacraron y cooptaron mediante abuso de poder. Cuando hablé y reflexioné junto a mi madre respecto a los problemas de violencia que ella sufrió por parte de mi padre. Cuando analicé el caso de Sharon la Hechicera como un objeto del mercado musical. Y finalmente, cuando vine al Ecuador y observé la obra *El juicio popular* y vi en el escenario el grito de muchas mujeres que atravesaban más o menos por los mismos conflictos me di cuenta de que hablar de género no era una locura; que no era algo que sucedía fuera de mí, sino que estaba intrínseco simbólicamente en lo que mi cuerpo representa.

Lo que en un principio arrancó como una necesidad personal se convirtió en una necesidad que también les acontece a muchas mujeres. La posibilidad que me brindó el arte, a través de la escena, de nombrar aquello que me acontece como mujer; tener el espacio y el tiempo para poder trabajarlo y procesarlo de manera creativa y luego ponerlo en un escenario público era algo que todavía no lo había visto como una posibilidad dentro de mi práctica artística o por lo menos no había podido nombrarlo de esa manera. Tomarme la licencia para hacerlo es un acto de libertad que se ve reflejada a través de la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.*, esa libertad que muchas veces aparece como vedada o restringida por este sistema al cual también llamaré sistema patriarcal.

En un principio, yo creía que el arte no estaba afectado por este tipo de conflictos, yo creía que a través del arte una debía tomar el conflicto social para trabajarlo en la puesta en escena y dar un punto de vista respecto a ese problema. Yo ubicaba el problema fuera de mí, como un objeto que está ahí y se lo puede observar, manipular, transformar. Pero durante el proceso de *Impacto S.H.A.R.O.N.* me di cuenta de que esto no era así. El conflicto no estaba fuera de mí, sino que yo era parte de ese conflicto. Es decir, yo era sujeto y objeto de ese conflicto. El momento en que lo noté fue revelador. Entendí que una no es la portadora de una sabiduría que puede ver desde afuera y dar un punto de vista respecto al problema, sino que una es el resultado de la ignorancia a ese problema y que por estar sujeta e implicada inconscientemente en él, se busca a través del arte liberarse.

Por lo tanto, creo que el objeto artístico que hemos puesto en escena no es únicamente el resultado de la propia imaginación, sino que es también el entramado de los diversos elementos constitutivos del sujeto dentro de la cultura lo que permite elaborar la forma artística. Es la apertura sensorial del cuerpo en función de su medio social el que permite tener la información que nutrirá finalmente el objeto artístico. Una no es la que quiere ser, sino que es la que puede ser en el espacio y tiempo específico en el cual se habita. Por eso producir expresivamente un objeto artístico desde una perspectiva de género significa cuestionarse como sujeto que se constituye y crea en función del campo

perceptivo que desarrolla en ese espacio y tiempo en el cual labora para deconstruirlo, transformarlo, hacerlo crítico.

El sujeto creador o creadora no es el que la modernidad nos ha inventado para dividir el arte en disciplinas, es decir aquel sujeto con “talento” y “genio”; sino que es quien puede capturar de manera sensible la realidad que le rodea y puede ubicar en un objeto artístico lo que está ocurriendo en ese espacio y tiempo que habita. Es quien puede proponer un objeto artístico que dialogue de manera participativa y reflexiva con el observador u observadora.

De la obra *Impacto S.H.A.R.O.N.* rescato la forma de construcción participativa. La misma se construye a partir de una experiencia familiar que se universaliza poéticamente. La disposición del espacio escénico respecto al espectador es cuadrada. El montaje utiliza los cuatro frentes, es decir, ubica al espectador dentro del juego escénico y su mirada esta frente a las otras butacas. El juego visual con cámara abierta, integra en el plano la presencia del espectador, como un espejo de aquello que se menciona en la escena. La entrada y salida para observar la obra no está delimitada, es decir, el espectador debe pasar por el escenario para encontrar un lugar donde sentarse y en ese recorrido las fronteras espaciales de espacio escénico-ficcional y público se rompen. Además, en el desempeño de la obra como actriz, constantemente estoy rompiendo la barrera de la cuarta pared. Muchos gestos son dirigidos al público, muchos textos son una reflexión extra ficcional, una apertura a la reflexión conjunta.

De la obra *El Juicio Popular* es importante el acento participativo de familiares víctima de violencia de género. Ellos/as ponen a disposición de los presentes sus experiencias con una clara intención política que desde su particularidad se vuelve universal. La obra nace y se construye por la participación de estos actores sociales, lo cual humaniza la forma artística- lo corre de un lugar ficcional y espectacular. Trasciende la ficción y se exponen los aconteceres reales con los cuales vamos a dialogar-opinar y decidir en el marco de este juego escénico, llamado “juicio popular”. Además, el nombre de este acto performático ya nos predispone a una situación donde seremos parte activa. Es decir, las reiteradas apelaciones del personaje de Jueza al público para decidir la sentencia de los acusados nos movilizan políticamente e incentiva a la reflexión. Nos vuelve parte de la construcción del juego dramático y a su vez actores partícipes de la construcción dramática *in situ*.

Me hace temblar las ideas el pensar que el y la artista no realizan un objeto terminado, sino que ponen en escena un conjunto de signos sensibles de su medio social

en el cual una es objeto y sujeto de la obra. Ese objeto artístico no se puede mirar como una materia específica, sino que podría mirarse como una materialidad efímera que se transforma y cobra nuevos sentidos según la relación y perspectiva que establezca con el sujeto que participa de ella. Este sujeto observador u observadora puede esperar el evento, o bien, puede accionar sobre el evento y en el evento. Pero también, habitar la experiencia sin incidir sobre el hecho.

Ahora bien, si pensamos en las teatralidades que acontecen alrededor de la problemática de violencia de género muchos podrían ser los ejemplos con trascendencia, pero también muchos son los intentos fallidos al respecto. Debe instalarse un cambio muy profundo en la construcción del campo simbólico social en relación con este tema para que puedan albergarse otras y otros modos de tratamiento artístico con perspectiva de género. Mucho es el trabajo que se ha realizado hasta el momento, pero el peso de la lógica simbólica patriarcal perdura en el inconsciente colectivo. Y las artes, juegan un papel importante a nivel social en la resignificación de estos legados simbólicos.

A nivel social y cultural, sabemos que la problemática existe y cohabita intersubjetivamente y aun así le somos indiferente. Apuesto por una sociedad que se haga cargo de esa existencia, de esa problemática que nos rodea. En tal caso, implica convertirse en un sujeto político transformador de su medio antes que ser instrumento político de necesidades políticas ajenas. Si lo pusiéramos, en otros términos, sería hacerse cargo que existe un sistema patriarcal que oprime los cuerpos femeninos y feminizados, significa una actitud política que marca una diferencia en ese sistema. Pero si negamos la problemática nos transformamos automáticamente en el instrumento de quienes operan esa forma opresora de los cuerpos femeninos.

El arte que propone un objeto donde el observador deba decidir qué lugar o qué posición tomar frente a esa problemática que está mostrando, como propone *Impacto S.H.A.R.O.N.* y *El juicio popular* a través de sus formas de creación participativa, incisiva y apelativa, es un arte que puede abrir ciertos canales sensibles y democratizar distintas perspectivas respecto a esta preocupación social. Ofrecer esa posibilidad dentro del campo artístico permite dar voz a aquellos sujetos que dentro del sistema patriarcal y neoliberal en el cual vivimos contemporáneamente operan como figuras oprimidas y sin voz. Cambiar la perspectiva permite abrir el campo a nuevos modos de operación en nuestro medio social.

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2008. “Que es lo contemporáneo”. 30 de agosto. <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf> Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Alvarado, Ana. 2017. “La eterna batalla de la imagen por ocupar su lugar en la escena”. En *La tecnología de/en la escena de Buenos Aires: experiencias y entrevistas*. Compilado por Silvia Maldini, 73-86. Ciudad, Autónoma de Buenos Aires, AR. Editorial Escénicas. Sociales.
- Artikulación, Esporádika. s.f. Accedido 30 de junio de 2019. <http://artikulacionesporadika.blogspot.com/>
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: análisis historias y políticas de la mirada*. Torrejón de Ardoz, Madrid: Akal
- Barbero, Jesús Martín. 2009. “Ciudadanía en escena. Performancia, política y derechos culturales”. 7° *Encuentro Ciudadanía en escena. Entradas y salidas de los derechos culturales*, 21 al 30 de agosto, editado por Hemispheric Institute y Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Benjamin, Walter, ed. 1998. “Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV”. Madrid: Taurus Grupo Santillana de Ediciones, S.A.
- Beverly, John. 1987. “Anatomía del Testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar* 13, (25): 7-16.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Brea, José Luis. 2009. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Bajo licencia Creative Commons. <file:///C:/Users/personal/Downloads/El%20Tercer%20Umbral.pdf>
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires; Editorial Paidós.
- . 2016. *Los Sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder.

- Butler, Judith, y Marie Lourties. 1998. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista* 18: 296-314. Url: http://www.jstor.org/stable/42625381?seq=1#page_scan_tab_contents
- Del Pino, Ponciano. 2003. "Uchuraccay: memoria y representación de la violencia política en los Andes". En: *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. Lima. IEP, Instituto de Estudios Peruanos. Carlos Iván Degregori, editor.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires. Atuel.
- . 2013. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- . 2018. "Las formas de lo político. Prácticas para nombrar lo que nos falta". Conferencia magistral presentada en el Congreso Internacional Cuerpos, despojos, territorios: la vida amenazada, Quito, 18 de octubre.
- Ecuavisa. 2017. "Gran final del *reality* 'Buscando a Sharon' - En Contacto" Video de YouTube. Accedido 12 de febrero de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=pxvjqFiJbck>
- El Comercio. 2017. "Sentencian a 34 años de prisión a un hombre por la muerte de Angie Carrillo". 26 de enero. <https://www.elcomercio.com/actualidad/hombre-sentencia-prision-delito-femicidio.html>
- El Comercio. 2016. "Yadira Labanda: 'El agresor estranguló y golpeó a mi hija (Angie) con una piedra en la cabeza'". 5 de mayo. <https://www.elcomercio.com/actualidad/yadiralabanda-agresor-estrangulo-hija-desaparecida.html>
- El Comercio. 2016. "Todo lo sucedido en el caso Sharon, a un año de su muerte". 4 de enero. <https://www.elcomercio.com/tendencias/muerte-sharon-aniversario-artista-musica.html>
- El Diario. 2015. "Su hija asegura que Sharon era maltratada". 8 de enero. <http://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/342714-su-hija-asegura-que-sharon-era-maltratada/>
- El Telégrafo. 2017. "Tribunal rebaja pena a autor del asesinato de Angie Carrillo". 27 de mayo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/judicial/12/tribunal-rebaja-pena-a-autor-del-asesinato-de-angie-carrillo>

- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid. Akal ediciones.
- Gallant, Dennis. 2016. "VCT - Sharon No Se Avergüenza De La Foto de Sus Orígenes. Accedido 12 de febrero de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=NKWw_0o3Mjk
- Groys, Boris. 2014. *Volverse Público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*, 2.^a ed. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kantor, Tadeusz. 1984. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires. Ediciones de La Flor.
- Longoni, Ana, y Gustavo A. Bruzzone. 2008. *El Siluetazo*. Buenos Aires, AR: Adriana Hidalgo editora.
- Longoni, Ana. 2010. "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". *Memoria Académica Aletheia*. 1 (1): 1-23
- Maffía, Diana Helena. 2018. "Sobre los orígenes del amor romántico". 21 de marzo de 2018. <http://dianamaffia.com.ar/?p=12264>
- Mouffe, Chantal. 2014. *Agonística: pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires. Fondo de cultura económica.
- Nancy Jean Luc, 2015. "Imagen-Danza por Jean Luc Nancy". Video de You Tube, a partir de la videoconferencia inserta en el Coloquio Internacional "Las tres eras de la imagen" organizado por el Centro de la Imagen y 17, Instituto de Estudios Críticos, con la colaboración de la Biblioteca Vasconcelos del 15 al 17 de enero de 2015. Accedido el 3 de enero de 2019. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=g5LBm6IZStE&fbclid=IwAR2ZSB9wL8wqH-5ay-miJGpc_atwUmlj_HpSWwtKl3O1ku-dI6c6-33Yxco
- Redacción Wambra. 2017. "El femicidio que la justicia del Ecuador anuló: el caso Angie Carrillo". 6 de abril. <https://wambra.ec/femicidio-la-justicia-ecuador-anulo-caso-de-angie-carrillo/>
- Richards, Nelly. 2018. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". *Hemispheric Institute*. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Ricoeur, Paul. 2000. "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado". En Anne Parotin-Dumon (Dir.) *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 1-27

http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado

- Rosenbaum, Alfredo. 2009. "El lenguaje corporal y lo performático en e Tanztheater de Pina Bausch". En *Lenguajes artísticos combinados I: problemas y conceptos del arte en cruce*, dirigido por Graciela Marotta, 45-55. Buenos Aires. 1° ed. Instituto Universitario Nacional del Arte.
- RTS, 2017. "El caso legal por la muerte de Sharon". Video de RTS, una síntesis basada en los diferentes archivos respecto a la batalla legal de la familia Sharon en contra de GL. <http://www.rts.com.ec/entretenimiento/el-caso-legal-por-la-muerte-de-sharon-38282>
- RTS La Noticia. 2016. "Encuentran cuerpo de joven desaparecida hace dos años". Video de YouTube. Accedido el 23 de diciembre de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=IC__1RYPIM8
- . 2017. "Caso de Angie Carrillo: Corte Provincial de Justicia declaró nulo el proceso por femicidio". Video de YouTube. Accedido 23 de diciembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=xe4FuddBJ34>
- Salao, Cayetana. 2011. "Clínicas de Deshomosexualización". 7 de octubre. <https://rutamerica.wordpress.com/tag/clinicas-deshomosexualizacion/>
- Sánchez, José Antonio. 2007. *El teatro en el campo expandido*. Quaderms Portatis. Museu D' Art Contemporani de Barcelona. Barcelona.
- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación. Una introducción*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Sandra Ambriz. 2018. "El triste caso de Angie Carrillo Labanda- Colaboración con Dayher Sookie- Ecuador". 9 septiembre de 2018. Video de YouTube. Accedido 23 de diciembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=jbf6HhQzTGY>
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Criticas del testimonio: sujeto y experiencia*. En tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires.
- Segato, Rita Laura, 2008. "¿Qué es un feminicidio?". En *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*, coordinado por Marisa Belausteguigoitia y Lucia Melgar, 35-48. México, MX: Universidad Nacional de México/ Programa Universitario de Estudios de Género/ Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer, UNIFEM.

- Segato, Rita Laura. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires. 1a. ed. Derechos humanos. Viejos problemas, nuevas miradas. Universidad Nacional de Quilmes: Prometeo 3010.
- Taylor, Diana. 2011. "Usted está aquí: el ADN del performance". En *Estudios avanzados de performance*, editado por Taylor Diana y Marcela A. Fuentes, 401-430. México: Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts/Fondo de Cultura Económica.
- Turner, Víctor. 1969. *The ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, Aldine Publishing Company
- . 1985. *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience*. Tucson, Ariz. University of Arizona Press.
- Teleamazonas Ecuador. 2017. "Asesino de Angie podría salir en libertad". Video de YouTube. Accedido 23 de diciembre de 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=wIWEpLxb17g>
- Traverso, Enzo. 2017. "Historia y memoria: Notas sobre un debate". En *Historia reciente*, compilado por Marina Franco y Florencia Levin. Buenos Aires: Paidós.

ANEXO I

Impacto S.H.A.R.O.N. (2016)

Dramaturgia de Cruce

Dirección: Pablo Roldán

Composición dramaturgica de Cruce: Pablo Roldán y Yohana Pereyra

Dirección escénica: Yohana Pereyra

Actriz: Yohana Pereyra

Actor/Técnico: Pablo Roldán

(Mientras el público ingresa a la sala y se acomoda en sus butacas, se reproduce la canción "Se me ha perdido un corazón" de Gilda y la actriz canta encima de ella)

(Paralelamente se reproduce un video de ciudad-mono-mujer. Luego hacia el final de la canción se proyecta un video con la imagen en primer plano del rostro de la actriz en tres gestos distintos)

Se me ha perdido un corazón,
Si alguien lo tiene por favor,
Que lo devuelva.
Yo lo tenía junto a mí,
Pero la puerta de ese amor,
Ya estaba abierta.
Todo lo di,
Sin esperar,
Era feliz
Pudiendo amar,
Como podre sobrevivir,
Sin su calor no se vivir.
Se me ha perdido un corazón,
Si alguien lo tiene por favor,
Que lo devuelva.
Yo lo tenía junto a mí,
Pero la puerta de ese amor,
Ya estaba abierta.

(Finaliza canción de Gilda- Imprime en la pantalla la imagen de la actriz filmada a cámara abierta en plano general)

(Banda sonora la cual contiene primero efectos sonoros distorsionados, y luego un texto presidencial)

Yo no me ahuevo jamás.
Yo no me ahuevo jamás.
Yo no me ahuevo jamás.

Yo no me ahuevo jamás.
Yo no me ahuevo jamás.
Yo no me ahuevo jamás.

(Continúa banda sonora de fondo)

(Texto actriz - micrófono abierto)

Mi sueño se establece, mi sueño acurruca, mi sueño perdura. El Golpe aniquila. Sueño que mi vida será la de Odiseo y Penélope, la de Ulises y Manuela Sáenz. La de Simón Bolívar y Madonna. Sueño a que el género femenino que me fue asignado en el nacimiento no es golpeado (*efecto sonoro con notas graves, sonidos huecos, melodías en ralentí y distorsión*), humillado (*efecto sonoro-ídem*), cosificado (*efecto sonoro-ídem*).

Sueño a que no soy femenina y que el estado y la publicidad no a domesticaran mi cuerpo.

Mentira mi vida carece de encanto, soy cosa seca, soy elite sexual, soy cuerpo neoliberal, soy a la que la enfiestan (*efecto sonoro-ídem*), la drogan (*efecto sonoro-ídem*), la violan (*efecto sonoro-ídem*), y la matan (*efecto sonoro-ídem*).

Soy la que no está cargada de ritualidad, la que carece de encanto.

Mi sistema, mi sistema se resquebraja. Soy sistema: nervioso (*efectos sonoro-ídem*), óseo (*efecto sonoro-ídem*), sistema económico, Mahuat es un sistema(*efectos sonoro-ídem*), de la Rúa es un sistema(*efectos sonoro-ídem*), Abdala Bucarán es un sistema(*efectos sonoro-ídem*), Carvallo es un sistema, Bush (*efecto sonoro-ídem*) en un sistema, Osama Bin Laden es un sistema, Fujimori es un sistema, sistema neoliberal, mi cuerpo es un contra sistema (*efecto sonoro-ídem*), sistema óseo (*efecto sonoro-ídem*).

(Enlace con banda sonora - canción)

“Que fuerza sobrehumana me detiene
Mi vida es la amargura porque ella tiene,
Señor...”

(Secuencia con banda sonora de trasfondo)

(Continúan texto actores - micrófono abierto)

- ¿Me dejas del lado de la ventanilla?
- Mmmnnn. Pasá.
- ¿Tristeza o malhumor?
- Fastidio. No salen aviones y tengo que viajar en esto.
- Esto es un autobús. Al principio parece horrible, pero después pasan una película y te dan un alfajor.
- ¿Sos el hijo del dueño de la empresa?
- ¿Te parece?
- Para nada. ¿Te molesta si fumo?
- Por mí puedes fumar, masturbarte o violar al chofer si te da la gana.
- No, sólo quería saber si te molestaba el humo.
- Y yo te respondí que no.
- Hablas como un rockero. ¿Sos una estrella de rock o «algo así»?
- Una estrella de rock no, pero ¿qué quiere decir con «algo así»?
- Nada nene. Solo es una manera de hablar. Me llamo Linda Morris, ¿y vos?
- Yo no.

(Enlace con banda sonora- canción)

“Pero sácame de esta pena que estoy metido,
Pero sácame de esta pena que estoy metido,”

(Enlace a textos actores- micrófono abierto)

- Desde la escuela secundaria que no escucho un chiste tan estúpido.

- Es mi problema con las mujeres cultas. Yo soy Axel, para los amigos Axel, el Cerdo.
- El viaje va a ser largo, conviene que hagamos un esfuerzo por ser simpáticos.
- Espero que tenga baño este autobús.
- ¿Baño?
- Sí, baño, Linda, es un espacio pequeño con una pileta, un espejo y un inodoro para...
- Sé muy bien lo que es un baño. Está ahí, atrás.
- Gracias.
- ¿No ibas al baño?
- Sólo quería saber si había, porque siempre tuve la fantasía de voltearme a una mina en el baño de un autobús.

(Enlace lumínico y banda sonora)

(Secuencia de movimientos coreográficos “Inconsciente de la mujer golpeada I”: Gestos ampliados, potenciados con las dinámicas de cortar, golpear, sacudir, deslizar. Gestos repetidos y cortados- secuenciados. Desplazamientos rápidos, lentos; con puntos de llegada y partida. Espacialidad en vertical: relación con los diferentes haces de luz que provienen desde la parte de arriba del teatro y los laterales. Horizontal: calles que se forman en diálogo con el traslado gestual. Se evocan geográficas críticas, distancias dramáticas- tensas, rectas y diagonales. gestos corporales puntuales de violencia sobre el cuerpo. Movimiento de baja y alta intensidad energética. Pausas y silencio corporales que ponen en evidencia la percepción del movimiento de la sangre y los órganos)

(Enlace musical- disco- Banda sonora)

“Estuve ese tiempo, estuve naufragada”

(Enlace a textos actores- micrófono abierto)

- Yo tengo veintiséis. ¿Vos cuántos años tenés?
- Si después de «cuántos años», viene «¿de-qué-signo del zodiaco eres? ¿Qué animal en el horóscopo chino?», mejor yo sigo leyendo y vos seguís con lo que estabas haciendo antes de abrir la boca.
- Bueno, está bien. Sólo quería saber tu edad, sospechaba que te habías escapado de algún jardín de infantes.
- Ahora tu sospecha quedó confirmada.
- Te prometo que no hablo más, pero decime cuántos años tenés.
- Los suficientes como para meterme en la cama de una mujer que no sea mi mamá.

(Enlace musical- disco- Banda sonora)

“La luz inextinguible y al son que ilumina,
El amor que florece y que nunca termina,
El amor que florece y que nunca termina”

(Enlace proyección- 3 rostros simultáneos de la actriz en primer plano)

- Llegamos.
- ¿Me dejas pasar, Linda?
- ¿Adónde vas?
- Al mar.
- Obvio, pero supongo que irás a un hotel, ¿no?
- No. Voy al mar.
- ¿Pensás dormir en el agua?
- No, en la arena.

- ¿Te estás burlando?
- No. Déjame pasar.
- ¿Y tú equipaje?
- Lo llevo entre las piernas.

(Secuencia de movimientos coreográficos “Inconsciente de la mujer golpeada II”)

(Ídem a la secuencia de movimientos coreográficos “Inconsciente de la mujer golpeada I”)

(Actriz se pone mascara frente al micrófono y cámara abierta)

¡Y ahora nado y es tan maravilloso que nada me importa, nada! Nado para que nada me afecte. Nado para estar sola y en silencio dentro del agua, como antes de nacer. Nado porque he perdido mi rostro, mi dignidad, mi mirada todo se ha ido y estoy agotada.

Pero no tengo miedo, ahora tomaré mi motocicleta que me encanta.

(Canta)

“Se me ha perdido un corazón, si alguien lo tiene por favor, que lo devuelva”.

Tiraré bajo la cama libros no leídos. Estoy agotada. Tomare mi catana y atravesaré el vacío, también atravesaré tu rostro de cobre. Degollar, degollar tú forma de humana, tú forma de padre, te pediré que me tomes de la mano y acompañes mi infancia. Te negaras. Luego pediré a un viejo amigo que cuide de mí, o a mi madre.

(Enlace banda sonora más acciones de actores ante plano general en cámara abierta. Acción de giro del muñeco en el centro del espacio escénico)

(Simultáneamente la actriz baila con el muñeco)

“Buscar una política, frente a un mundo convulsionado económicamente, donde impregna el interés, la inflación y la recesión, probemos el amor a la patria, cumpliendo cada quien con nuestro deber. Nuestra gran pasión, es y debe ser el ecuador. Nuestra gran pasión, es y debe ser el ecuador, el ecuador que no lo queremos enredado en lo intrascendente sino en lo valeroso. Luchador infatigable, forjando un destino de grandeza, el ecuador heroico que triunfo en Pichincha, el ecuador de los valerosos de hoy, heroicos luchadores de paquisha, machinaza y mayaycu, inmolados en esas legendarias trincheras, el ecuador heroico de la cordillera del cóndor, el ecuador eterno, unido en la defensa, de su heredad territorial, el Ecuador democrático, capaz de dar lecciones históricas de humanismo, trabajo y libertad, este Ecuador amazónico, desde siempre y hasta siempre, viva la Patria”

(Actriz se ubica en un extremo del espacio escénico y mientras atraviesa todo el espacio emite texto)

Quiero un amante que venga del mar, un aman-te, me, mi, a mí, de mí, para mí.

Un amante, que, si quiere que no me ame, pero que me desee mucho, tanto que me espere bajo la lluvia, si es necesario, para darme un beso, para arrancarme la Ropa. Aunque me tenga que ir después de haber llegado tarde.

Un amante que venga del mar, aunque no sea marinero. Para llegar a casa con una soledad menos molesta, menos invasiva, menos forra, más tolerable.

Quiero un Escualo gigante que venga del mar. Que me ofrezca su hocico caliente para poder besarlo, que no tome en cuenta mi soledad y dormir, y no tener que usarme, usarme, tocarme, elegirme, hundirme, hundirme en mí misma, puro egoísmo, egolatría, egocentrismo, ego tristísimo, ego nada.

Quiero un amante que venga del mar, un aman-te, me, mi, a mí, de mí, para mí.

Un amante, que, si quiere que no me ame, pero que me desee mucho, tanto que me espere bajo la lluvia, si es necesario, para darme un beso, para arrancarme la Ropa. Aunque me tenga que ir después de haber llegado tarde.

Un amante que venga del mar, aunque no sea marinero. Para llegar a casa con una soledad menos molesta, menos invasiva, menos forra, más tolerable.

Quiero un Escualo gigante que venga del mar. Que me ofrezca su hocico caliente para poder besarlo, que no tome en cuenta mi soledad y dormir, y no tener que usarme, usarme, tocarme, elegirme, hundirme, hundirme en mí misma, puro egoísmo, egolatría, egocentrismo, ego trístísimo, ego nada.

Quiero un amante que venga del mar, un aman-te, me, mi, a mí, de mí, para mí.

Un amante, que, si quiere que no me ame, pero que me desee mucho, tanto que me espere bajo la lluvia...

No quiero una patria puta, una patria miserable, no quiero una patria hija de puta.

(Enlace con banda sonora- Continua discurso de presidente)

“...el ecuador que no lo queremos enredado en lo intrascendente sino en lo valeroso. Luchador infatigable, forjando un destino de grandeza...”

(Sobreimprime- Banda musical en banda sonora)

“No quiero herirte, me heriste mucho,
Tanto te quise,
Perdona si te hieren mis palabras,
Tú misma me has pedido que lo exprese,
A veces las verdades son amargas,
Pero es justo decir las indolentes.
Mientras ella es manantial que fluye,
Yo soy un torrente que todo destruye”

(Enlace con banda sonora- Continua discurso de presidente)

“...Este Ecuador amazónico, desde siempre y hasta siempre, viva la Patria”

(Enlace con banda sonora- más actor que gira el muñeco en el centro del espacio escénico)

(Texto de Actriz a micrófono abierto)

El peor analfabeto es el analfabeto político, no oye, no habla, no participa de los acontecimientos políticos, no sabe que el costo de la vida, el precio del pan, la leche, los remedios, los zapatos, la vestimenta, dependen de decisiones políticas.

El analfabeto político es tan burro que se ensancha el pecho y se enorgullece diciendo que no participa de los acontecimientos políticos. No sabe que de su ignorancia nace la prostituta, el menor abandonado, la trata de blanca, el tráfico, y el peor de todos los bandidos que es el político corrupto, mequetrefe, lacayo de las empresas nacionales y multinacionales.

(Enlace a la actriz que gira la muñeca en el centro de la escena. Luego, recuesta la muñeca en la camilla y realiza una secuencia de acciones que emula el tratamiento realizado en una sala de autopsia. Finalmente, mete su mano en la zona vaginal de la muñeca, extrae un capullo de rosa, los mete a su boca y los sopla hacia arriba. Simultáneamente se emite la banda

sonora del siguiente texto mientras que el segundo actor realiza el seguimiento de la acción, con cámara abierta en movimiento)

“Soy traba y soy acuariana. Creo que no sé cómo pronunciar la palabra felicidad, la tranquilidad o la belleza; no son estados que propicien la transformación. Un pueblo que es perfecto se muere. Mira Finlandia, se suicidan a las 4 de la tarde de aburridos y chupados que están. Yo no quiero escaparme de nada.

Soy traba, soy puto, soy torta, soy trans, soy tauro, nosotras no nacemos en la noche, no, nacemos al medio día. No quiero correr.

Mi ascendente es libra. Las verdaderas personas son personas que tienen que transformar algo que les está lastimando, y ese proceso de convertir algo horrible en algo bello, es lo que me atrae. Llevo una bolsa de polietileno en la cabeza.

Muero me desintegro. Mis átomos van al aire. Mis extremidades van al piso. Mis partículas van al aire. Mi estructura ósea va al piso. Golpeas. Muero. Mis átomos se reincorporan. Golpeas. Mi cuerpo se desintegra. Los átomos se desintegran. Me desintegro, mi cuerpo muere, no trasciende. Clavas van al aire y los átomos también. Golos van al cielo. Mis partículas también. Clavas y golos van al piso, mi cuerpo también”

(Enlace a la siguiente banda sonora con texto. La actriz sale de escena. Mientras, el segundo actor realiza un paneo hacia atrás en movimiento de derecha a izquierda con cámara abierta)

“El amor a la patria,
La constancia,
El saber luchar,
El saber...
Todos los días,
Sin admidalarse,
Sin admidalarse,
Esa es la función”
“Yo no me ahuevo jamás” *(Esta última frase se repite 6 veces)*

(Enlace a Micrófono Abierto- Actores)

- Sos el peor.
- ¿Por qué? ¿Por necesitar cuatro orgasmos por día?
- La gente normal no lo hace tantas veces.
- Nunca pretendí pasar por normal.
- ¿Qué haces? Para.
- Déjame un poquito, vos dormí.
- ¡Axel, no!
- Entonces chúpame la pija mientras fumo un cigarrillo.
- Yo no soy tu prostituta.
- Ese es tu problema. Yo sólo le pido a la humanidad que me ponga un cigarrillo en la boca y que me chupen la pija.
- Sos un perverso.
- Y estás loco.
- También.
- Estás muy loco.
- Sí, y te pido que me chupes la pija ahora, antes de que tu cadáver y el mío estén masturbándose bajo la tierra.
- Axel, los cadáveres no se masturban.
- El mío impondrá esa costumbre.

*(Enlace de banda sonora- Canción “Ámame suavcito” versión de Sharon La Hechicera)
(Actriz camina bailando con movimientos desarticulados, en equilibrio precario e increscendo a tiempo musical)*

“Nadie más que tú para enamorarme,
Nadie más que tú, nadie.”
Nadie más que tú para ilusionarme,
Nadie más que tú, nadie.

Nadie más que tú ha de ser mi dueño,
Nadie más que tú, nadie.
Deja los rencores y vuelve a mí y olvidemos el pasado,
Y vivamos esta historia de amor, como dos enamorados.
Amor...
Ámame, ámame suavcito,
Ámame despacito,
Ámame como solo tú sabes amar,
Ámame, ámame suavcito,
Ámame despacito,
Ámame como solo tú sabes amar...”

(Enlace banda sonora “Se me ha perdido un corazón” de Gilda- Acción actriz- ingresa basura al espacio, actriz baila desafortadamente en la basura – Flash lumínico)

(Enlace banda sonora- canción “Se me ha perdido un corazón” versión Sharon La hechicera / Mientras la actriz pasea y lanza una muñeca de Minnie)

“Se me ha perdido un corazón,
Si alguien lo tiene por favor,
Que lo devuelva.

Yo lo tenía junto a mí,
Pero la puerta de ese amor,
Ya estaba abierta.

Se fue volando detrás de una ilusión,
De esas que llevan a perder la razón.

Este vacío que hay en mí,
Hace crecer la soledad,
Y siento que me estoy muriendo.

Se me ha perdido un corazón,
Por eso hoy quiero brindar por los fracasos del amor.

Todo lo di,
Sin esperar,
Era feliz
Pudiendo amar,
Como podré sobrevivir,
Sin su calor no se vivir.

Se me ha perdido un corazón,
Si alguien lo tiene por favor,
Que lo devuelva.

Yo lo tenía junto a mí,
 Pero la puerta de su amor,
 Ya estaba abierta”

(Enlace a textos-actores/ micrófono abierto)

- ¿De dónde sacaste este auto, Axel?
- Me lo prestó un amigo, ¿te gusta?
- Sí.
- Ahí hay un buen sitio para fumarnos un porro, chúpame la pija mientras lo armo.
- ¿Así?
- Así, si, así sigue.
- ¿Qué pasa?
- Era demasiado bueno para que durase siempre.
- ¿Qué querés decir?
- Que se acercan dos policías de la brigada-con-tra-el - placer, están alumbrando los coches con sus linternas, no te levantes, sigue en lo tuyo.
- ¿Qué vamos a hacer?
- Decirles que este humo es un sahumero y que lo que tenés en tus manos no es mi pija sino un libro de poemas.
- ¿Se lo van a creer?
- Si no nos creen, será nuestra primera condena juntos: seis meses por fumar porros...
- Los abogados de mi padre lo pueden resolver.
- Hay un delito más.
- ¿Cuál?
- Soy menor de edad.
- ¿Por qué no me lo dijiste antes?
- No me parece el momento más adecuado para discutirlo.
- Aparte, hay otro delito.
- ¿Cuál?
- El auto es robado.
- ¿A qué distancia están los policías, Axel?
- Les quedan cuatro coches por revisar antes de llegar a nosotros.
- Huyamos.
- Hay otro delito.
- ¡Otro más! Sos el manual del delincuente completo.
- Este delito es el más grave de todos.
- ¿Cuál?
- Estoy enamorado de vos.
- Si de veras es cierto, apretá a fondo el acelerador.
- ¿Así?
- Si, así mi amor.

(Enlace banda musical: Canción “Se me ha perdido un corazón” de Gilda) (Actriz toma la cámara en conexión abierta y emite imagen en movimiento del primer plano de la basura desparramada en el suelo)

“Se me ha perdido un corazón,
 Si alguien lo tiene por favor,
 Que lo devuelva.

Yo lo tenía junto a mí,
 Pero la puerta de ese amor,
 Ya estaba abierta.

Se fue volando detrás de una ilusión,
De esas que llevan a perder la razón.

Este vacío
que hay en mí,
Hace crecer la soledad,
Y siento que me estoy muriendo.

Se me ha perdido un corazón,
Por eso hoy quiero brindar por los fracasos del amor.

Todo lo di,
Sin esperar,
Era feliz
Pudiendo amar,
Como podré sobrevivir,
Sin su calor no se vivir.

Se me ha perdido un corazón,
Si alguien lo tiene por favor,
Que lo devuelva.

Yo lo tenía junto a mí,
Pero la puerta de su amor,
Ya estaba abierta”

(Banda musical baja el volumen a medida que la cámara abierta se funde a negro)

(Apagón y silencio completo)

ANEXO 2

Dramaturgia de *El juicio popular* (2017)

(Este guión-estructura-diálogo fue otorgado por el colectivo Vivas Nos Queremos de Ecuador a través de Caye Cayetana)

Apertura

Set musical

Video (Testimonios de violencias machistas)

Performance de iniciación del Juicio Popular

Arenga publica ¡Justicia?! Justicia!!!

Entrada del Jurado

Curinga justiciera, llama a

Acusado 1 – **La Educación**

1.1.- Templo de la enseñanza que da esperanza a la humanidad, porque la niñez, la adolescencia y la juventud que en sus aulas se forma proyecta nuevos horizontes de vida...

¿¿¿Qué tipo de mundo estamos construyendo si ahora mismo esa institucionalidad se ve envuelta en una serie de escándalos escalofriantes de abuso sexual...???

La educación es el cambio... es el futuro...

Si les asesinan, si les abusan en una unidad educativa no es nuestra responsabilidad, peor si es un colegio privado...

No se imagina con lo que tenemos que lidiar,

Cuando l@s guaguas dicen que les tocaron, mienten,

l@s guaguas tienen mucha imaginación...

1.2.- ¿Que tiene que decirnos del caso de Valentina Cosíos Montenegro? ella fue hallada en instalaciones de la unidad educativa Global ¿¿¿qué hicieron las entidades de ese establecimiento???

La madre era descuidada, la familia tenía problemas. ¿cómo va a haber violadores en las escuelas? ¿En los colegios? No pues...

Mis profesores y profesoras tienen que dar 28.900 pruebas y toditos me pasan 28.9000 veces...

La educación es el futuro... hagámonos cargo de lo que nos toca, cada uno, cada uno cuidando su rebaño, sus hijos, sus hijas... haciéndoles señoritas de bien... si crían bien a su prole esto esto dejará de pasar (haciéndose el loco) no es responsabilidad de la educación.

1.3.- Cree usted, ¿¿¿¿que debe seguir funcionando así este modelo educativo que ahora mismo se cae a pedazos???? que educación nos están ofreciendo??? ¿¿¿Una educación que nos hace tolerar la violencia, esconderla sin tratarla y prevenirla??? ¿¿¿¿Que tiene que decir al respecto????

Padres y madres de familia, háganse responsables, háganse esos grupos de wasap lo que sea para informarles nuestras mentiras... perdón nuestras teorías... no vengan a pedirle peras al olmo... ustedes nos necesitan ya saben que la educación es el futuro...

Curinga justiciera

Cierra las declaraciones de Educación.

Curinga justiciera: **se dictará así nuestra primera sentencia por parte del jurado**

Yadira Labanda, madre de Angie Carrillo, mujer joven desaparecida y asesinada en Riobamba hace 4 años.

Curinga justiciera, llama a

Acusada 2 – **La Salud**

2.1.- Otra de las nobles instituciones que ahora mismo e mancillado su nombre... ya que en su sistema hospitalario se trata a las mujeres embarazas de una manera inhumana, a ellas que son consideradas un grupo de atención prioritaria... sufren violencia obstétrica en sus instituciones. ¿¿¿¿Qué tiene que decirnos salud????

A ver, a ver, a ver... momentito... en mi experiencia médica, profesional, de la salud, con juramento hipocrático de defender y proteger a las personas, a la vida misma, sé perfectamente y doy fe que las mujeres siempre mienten, mienten cuando dicen que no saben que están embarazas, MIENTEN, mienten cuando dicen que les violaron, ellas mienten. Si les encanta hacer sus cositas y luego quieren echarle la culpa a otro...

2.2.- Que está pasando con sus profesionales de la salud que por sus disposiciones ahora violan el secreto profesional y denuncian a las mujeres. ¿Ahora viene una mujer con un embarazo complicado o con un aborto en curso y sus profesionales lo que hacen es llamar la policía? en vez de darles atención tal como lo expresa nuestra constitución y nuestras leyes, siendo que el acceso a la salud es un derecho para quienes en condiciones de vulnerabilidad así lo requieran.

Los abortos espontáneos no existen, algo habrá hecho, cara de pícara tiene... Clarito está, las mujeres nacieron para ser madres, si no les sale el instinto materno ya aprenderán, y si no aprenden, hay que castigarlas, si no son madres no son mujeres, algo andará mal. Y para eso está la medicina, para curarlo y corregirlo todo. Defender los profesionales defender la vida desde la concepción.

2.3.- Pero, además, no solo eso... el sistema de salud demuestra serias negligencias, al parecer sus profesionales de la salud aún no han entendido que homosexualidad no es una enfermedad, algunos servicios de salud ofrecen curar la homosexualidad, ¿¿¿¿¿sería un delito eso... que está pasando????

Y esas otras... que dicen que son mujeres con derechos, mujeres que se besan con otras mujeres.... Si bien no es una enfermedad es una adición... y para eso la medicina ofrece terapias, no torturas, terapias...

Están bien que tengan sus derechos, pero no por eso pueden venir a pervertir a nuestros hijos.

Curinga justiciera

Cierra las declaraciones de Salud

Una frágil salud que blanqueando y limpiando mil veces su sangre, no logrará jamás quitarnos la indignación que provoca el trato deshumanizado que el sistema entero de salud le provoca a las mujeres y a las personas LGBTI que debido a sus prejuicios son sometidas prácticamente a situaciones de tortura.

Curinga justiciera: **se dictará así nuestra primera sentencia por parte del jurado**

Sentencia 2- Mayra Tirira prima de Johanna Cifuentes, mujer joven asesinada en Chillotallo hace 12 años.

Curinga justiciera llama a

Acusada 3 – **La Iglesia**

3.1.- Una de las instituciones con más poder, porque es innegable el vínculo Iglesia - Estado, un poder bastante masculino que ha estado históricamente en el poder negándole la dignidad a las mujeres, negándole derechos a la diversidad.

Nosotros somos una institución con larga trayectoria... la mayoría hombres, porque está comprobado que los hombres piensan más.

Además, en todas nuestras formas, evangélica o católica, predicamos el evangelio, no la palabra de Jesús, el evangelio.

Aquí traigo las palabras...

Vamos a empezar por el principio, el padre manda por sobre todas las cosas, pero de todos modos somos iguales, lo que él ordena se obedece.

Cuando alguien pasa a formar parte de nuestra comunidad religiosa, entonces asume los votos de Dios, por lo que lo protegeremos hasta el final, eso es algo que es parte de nuestra doctrina real.

3.2.- Pero esos discursos de que en sus iglesias pulpitos y misas se proclaman que instan al error, que provocan tensión, agresividad violencia para grupos con altos niveles de vulnerabilidad como la población diversa lgbti

Los Homosexuales que se han infiltrado en la iglesia a violar niños, no son nuestras órdenes religiosas, esos escándalos es un invento de quien quiere quitarnos poder. Y nosotros compartimos nuestro poder, todas las propiedades que nos han donado, porque OJO que nos han donado. ¡Donado sí! la señora de Angamarca hasta el mismo conserje de la señora nos donó, ósea que tenemos desde vaquitas hasta hectáreas... de todo tipo de gente desde millonarios, hasta pobres que entienden que la fe es lo más importante... Esos escándalos son un invento de quien no entiende que la fe puede curar sus perversiones, ¿¡Que hay de malo querer librar de esas depravaciones a la humanidad!?

3.2 Y que tiene que decir en el caso de Juliana Campoverde quien confió en la institución de la iglesia durante 10 años, ella su familia pusieron su fe en esa iglesia y todo apunta al pastor, el principal sospechoso de su desaparición

Yo no veo nada malo, en que el pastor evangélico haya querido que la guagua, se vaya por un buen camino. ¡Ya exageran! si bien somos humanos y nos equivocamos, pero los mandatos de Dios se obedecen, hay que saber obedecer. Ahora, disque todas las mujeres han vivido violencia, pero yo si me pondría a dudar, capaz estaban hicieron algo mala y por eso diosito les castiga! no es más...

Curinga justiciera: **se dictará así nuestra primera sentencia por parte del jurado**

Sentencia 3 – Luis Yanes representante de Carolina Garzón, joven colombiana desaparecida en la ciudad de Quito hace 5 años.

Curinga justiciera llama a

Acusado 4 – La Comunidad

4.1.- La comunidad, el entorno cercano, la familia, el barrio, que casi se ha convertido en cómplices de estas violencias en nombre de las tradiciones

Muchas veces vemos esas cosas, uno que está golpeando a una chica, o escuchamos una que otra pelea. Esos son asuntos de pareja, asuntos privados, en los que no podemos meternos.

Las familias queremos guiar a nuestras hijas e hijos por el camino del bien, de los valores y las buenas costumbres que nos han inculcado, ¿¿¿qué hay de malo en querer proteger de la perversión a nuestros hijos??? Incluso en la iglesia nos dicen que como padres tenemos todo el derecho para educar en nuestro bajo los principios morales de la familia tradicional.

4.2.- Pero que tiene que decir, cuando dentro de esos entornos cercanos, en el hogar por ejemplo donde suceden el 80% de los abusos a menores de edad, donde ocurre el 70% de los castigos y rechazos a las personas diversas LBGBTI?

¿¿¿Es inaudito que digan que en nuestros hogares se cometen abusos o que querer curar las aberraciones es tortura???? las familias queremos lo mejor para nuestros congéneres. Tenemos que saber mantener el la propiedad y los bienes que se generan en el patrimonio conyugal, eso hace que se mantengan nuestros apellidos y que sea fructífera la vida, eso nos conviene a las familias ricas... porque controlando sus sexualidades los obligamos a parir y a parir, Sigam pariendo poblaciones condenadas a la pobreza, que serán nuestra mano de obra barata y no tendrán tiempo para bienestares que nosotros sí nos permitimos, en el anonimato de los lujos...

4.3.- porque no reconocer que las familias que son diversas, que están compuestas por una abuela y la madre, las familias ampliadas de los pueblos indígenas, o dos mujeres que deciden permanecer juntas, porque solo defender un tipo de familia?

Los machos bien machos, y las mujercitas bien mujercitas, así ha funcionado y así debe funcionar, eso es lo que venimos defender, a la familia, si marido pega por algo será... todo eso clarito saben, solo que ahora andan hechas las exageradas, que no tienen derechos, pero si tienen... ahora quieren desmembrar a la familia... el núcleo de la sociedad... y no lo vamos a permitir.

Curinga justiciera: **se dictará así nuestra primera sentencia por parte del jurado**

Sentencia 4 - Natalia Sierra hermana de Blanca Sayonara Sierra Freire, víctima de un feminicidio de Estado hace 30 años en la ciudad de Quito.

Curinga justiciera llama a

Acusado 5 – La Justicia

Que pase la última acusada, La Justicia, aquella entidad que debe proteger a las ciudadanas, que debe garantizar los derechos humanos.

Que debería asegurarnos permanecer vivas, que debería decirnos la verdad sobre los crímenes, los feminicidios, sobre los delitos de odio, sobre la corrupción.

5.1.- Diga usted SEÑOR@ JUSTICIA, por qué no dice la verdad en el caso de Valentina Cosíos Montenegro, por qué no responde, después de cinco años de investigaciones, en el caso de Juliana Campoverde, por qué sigue echándonos la culpa a las víctimas de nuestra propia muerte. ¿Por qué tarda?

Ufff Valentina, la niña más famosa después de su muerte... no entiendo por qué protestan tanto si está clarito que fue un accidente. Yo si le dije a la mamita: Dejé de estar molestando a su hija y entiérrela de una vez.

¡¡Entiendan!!- refiriéndose al público- Valentina se suicidó, SUICIDO, este es un asunto que no merece mi tiempo.

Aquí se ve un claro descuido de la madre, imagínense que la madre es tan descuidada que sus dos hijas tenían que compartir el mismo uniforme para ir al colegio.

5.2.- Y qué pasa con sus funcionarios, por ejemplo, con sus peritos que parece que no puede detectar las relaciones de poder, que dan una versión y luego la contradicen, ¿qué está pasando?

Si se han perdido pruebas, si se han cambiado las versiones, es porque alguno que otro perito se habrá equivocado, porque son seres humanos, como cualquiera que comete errores, eso no significa que no estemos haciendo bien nuestro trabajo.

5.3.- y si son tan bueno los operadores de justicia diga porque después de cinco años aún no han podido saber que paso con Juliana Campoverde, cuando más va a tener que esperar a familia por justicia?

Y Juliana Campoverde, vean señores y señoritas... la guagua desapareció con un novio, ya ha de aparecer con un guagua en brazos... Las buenas chicas no desaparecen... y ya han de decir que fueron los pastores de la iglesia evangélica... vayan y pregunten, yo que soy creyente siempre pido consejo a mis pastores, yo le digo: las personas de Dios no hacen eso.

Este es un país donde la violencia de género contra las mujeres no es considerada relevante, este es un país en donde nosotras tenemos que arriesgar diariamente nuestras vidas para demostrar que somos inocentes y aun así nos siguen echando la culpa.

Curinga justiciera: **se dictará así nuestra primera sentencia por parte del jurado**

Sentencia 5 - Clara Merino hermana de Ricardo Merino desaparecido político durante la dictadura de León Febres-Cordero.

Asi damas y caballeros, personas diversas, niñas y niños, se ha dictado sentencia, y aquí frente a ustedes, la educación, la salud, la iglesia, la comunidad y la justicia han sido acusados y los reconocemos como culpables.