



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Escénicas

*Hacia una pieza de escritura documental;
#SeremosLasÚltimas*

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Creación Teatral

Autora:

Jenny Malena Goya Herrera

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Jenny Malena Goya Herrera, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Creación Teatral. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 33 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes.

Cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma de la estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Lorena Toro Vargas
Tutora del Proyecto

Sara Baranzoni
Miembro del tribunal de defensa

Ana Carrillo
Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos

*Buscar y saber reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y
hacer que dure, y dejarle espacio.*

Italo Calvino

A la paciencia de todes:

A la familia

A les amigues

Al feminismo

A Seremos las últimas

A les profes.

A Lore, por la generosidad
infinita.

Dedicatoria

A todes les que acompañan
hasta que la dignidad se haga
costumbre.

Resumen

En una sociedad que funciona bajo lógicas patriarcales, la violencia de género es una constante y la violencia sexual se presenta como una de las múltiples agresiones a las que las mujeres hemos estado sometidas históricamente, lo que se traduce en estadísticas que se recogen cada año a nivel mundial. Dado esto, el presente proyecto de investigación y creación aborda tres ejes de estudio: la violencia sexual y sus diversas manifestaciones e implicaciones desde la perspectiva de varias autoras feministas; la dramaturgia contemporánea en tanto ruptura canónica y expansión de posibilidades de la escritura teatral en estructura y contenido; y el archivo/documento como fragmento de la realidad que funge de base para el teatro documental con la finalidad de entretejer, desde una mirada sensible -a través de un ejercicio de escritura de ficción-documental-, testimonios de sobrevivientes de violencia sexual del Caso Gimnasio Ecuador.

Asimismo, este documento recoge apuntes sobre el proceso de escritura.

Palabras Clave: violencia sexual, dramaturgia, archivo, escritura

Abstract

In a society that operates under patriarchal logics, gender violence is a constant and sexual violence is presented as one of the multiple aggressions to which women have been subjected historically. This is translated into statistics that are collected every year worldwide. Given this, this research and creation project addresses three axes of study: sexual violence and its various manifestations and implications from the perspective of several female feminist authors; contemporary dramaturgy as a canonical rupture and the expansion of possibilities of theatrical writing in structure and content; and the archive/document as a fragment of reality that serves as the basis for documentary theater in order to weave, from a sensitive point of view -through a fiction-documentary writing exercise-, testimonies of survivors of sexual violence in the Gimnasio Ecuador case.

Also, this document collects notes on the writing process.

Key Words: sexual violence, dramaturgy, archive, writing

Índice

Introducción	10
Capítulo 1: Cuerpo-mujer	13
1.1 Tener un cuerpo, -ser- mujer	13
1.2 Cuerpo-mujer, violencia sexual y memoria	14
1.3 Violencia Sexual a nivel mundial y en Latinoamérica	17
1.4 Violencia Sexual en Ecuador	18
Capítulo 2: Tentativas del teatro documental	20
2.1 Breves anotaciones sobre el teatro documental	20
2.2 -In-materialidades del archivo como fragmento de la realidad	24
2.3 Lo liminal entre el archivo y la ficción	29
Capítulo 3: La dramaturgia contemporánea	32
3.1 Algunas descomposiciones de la dramaturgia	32
3.2 Dramaturgia-no-creativa	37
Capítulo 4: Genealogía de la violencia sexual como archivo	40
4.1 Algunos referentes en las artes iberoamericanas	40
4.2 Algunos referentes en las artes ecuatorianas	42
4.3 Dramaturgia escrita y archivo	43
Capítulo 5: Fragmentos de bitácora	45
5.1 Propuesta de creación	45
5.2 Metodología	46
5.3 Inquietudes y apuntes varios sobre el proceso	47
Conclusiones.....	51
Bibliografía	53

Introducción

La lucha contra la violencia de género se ha tornado una de las más amplias y radicales en la sociedad contemporánea a nivel mundial, esta violencia se evidencia en discursos y acciones que comprenden desde la invisibilización de la participación sociopolítica de la mujer y la desigualdad económica hasta sus manifestaciones más radicales como la violencia sexual y los feminicidios.

En América Latina la violencia de género es una problemática de coyuntura que viene atravesando nuestra historia a raíz de la colonización y la concepción de un Estado patriarcal. Los cuerpos, dentro de este tipo de Estado, quedan sometidos, categorizados y jerarquizados, como señala Aníbal Quijano en su texto *Colonialidad del poder* a propósito de la noción de raza que emerge de las colonias. Esta ubicación del cuerpo social femenino lo ha vuelto víctima de diversos delitos y crímenes cuyas estadísticas parecen ir en aumento.

La antropóloga feminista Rita Segato propone el término *femigenocidio* para referirnos a los asesinatos de mujeres que suceden por fuera de las relaciones interpersonales. Los motivos de estas muertes recaen exclusivamente en su género, por tanto, hay una violencia sistemática perpetrada hacia un grupo concreto de personas que no dista demasiado de otros ya históricos genocidios -como el holocausto nazi-. Asimismo, sobre la violencia sexual, Segato expone que “la violación es un acto de poder, de dominación, es un acto político. Un acto que se apropia, controla y reduce a la mujer a través de un apoderamiento de su intimidad”¹.; esta última idea será retomada a lo largo de esta tesis para abordar los diversos factores y consideraciones que se desprenden alrededor de la violencia sexual.

En la misma línea, la autora italiana Silvia Federici en su texto *Calibán y la Bruja* evoca la caza de brujas perpetrada en América Latina a raíz de la colonización con el objetivo de destruir la resistencia colectiva anticolonialista, fomentar la división de comunidades y la apropiación/acumulación de recursos. Federici afirma que la caza de brujas sigue vigente y es parte de las sociedades burguesas ya que

“la expansión global del capitalismo a través de la colonización y de la

¹ Rita, Segato, *Rita Segato, la feminista cuyas tesis inspiraron “Un violador en tu camino”...*, BBC News, 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-5073501>

cristianización aseguraron que esta persecución fuera implantada en el cuerpo de las sociedades colonizadas y, con el tiempo, puesta en práctica por las comunidades sojuzgadas en su propio nombre y contra sus propios miembros”².

De tal modo, la persecución sistemática de los cuerpos de mujeres por parte de la sociedad, el Estado y la Iglesia refuerza, incluso hoy, un modelo económico y moral de la sociedad que se puede ver reflejado en las estadísticas que se recogen sobre la violencia contra la mujer.

Según las estadísticas del Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe, en 2019 se registraron más de 4500 casos de feminicidio³ en la región. En Ecuador, de acuerdo con una encuesta realizada por el gobierno a finales del 2019⁴ se evidenció que 65 de cada 100 mujeres han experimentado violencia de género a lo largo de su vida (en diversos ámbitos) y el 32.7% de las mujeres habitantes del país ha sido víctima de violencia sexual. Además, se registraron 118 feminicidios en Ecuador⁵ al cierre del año 2020, un indicador que pone alertas en esta sociedad permeada por una cultura agresiva que deja a flote los cimientos patriarcales de las relaciones sociales.

A lo largo de la región, redes feministas denuncian y se movilizan en pro de una transformación social que implique equidad de género y otras luchas como las raciales, étnicas, migratorias, de clase, etc. Estas movilizaciones tienen entre sus grandes apuestas políticas hacer público ese espacio que siempre ha sido reducido a la esfera privada. Una de las luchas ya conseguidas en algunos países es dejar de clasificar como asesinatos a los feminicidios, puesto que estos están sujetos a una serie de factores que se corresponden para ejercer violencia sobre la mujer.

También se ha conseguido visibilizar la salud sexual y reproductiva, la violencia doméstica o la maternidad como asuntos que competen a políticas públicas y cuyos contextos están directamente relacionados con las disposiciones del Estado; mayor

² Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficante de sueños, 2010. 315.

³ Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe, *Feminicidio, América Latina, el Caribe y España (...)*, CEPAL, 2019. <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>

⁴ Encuesta nacional sobre relaciones familiares y violencia de género contra las mujeres, INEC, 2019. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/violencia-de-genero/>

⁵ Fundación ALDEA, *Ecuador cerró el año con 118 feminicidios: sigue la tendencia de un feminicidio cada 72 horas*, ALDEA, 2021.

visibilidad del trabajo realizado por mujeres en diversos campos de estudio, la paridad de género en cargos políticos públicos, la reducción de la brecha salarial, el matrimonio igualitario y la implementación progresiva de medidas de prevención de violencia sexual; aunque todos estos sean temas sobre los que aún no se gestionan políticas públicas concretas y reparadoras, ya hay un debate público.


La violencia sexual es una amenaza constante a la que estamos expuestas -sobre todo- las mujeres y, en una de las tantas apuestas políticas feministas, surgen campañas y redes de acompañamiento a sobrevivientes de violencia sexual. Hablar de *sobrevivientes* implica transformar el concepto de víctima y trasladarlo a la capacidad de adaptación y resiliencia de quienes han sido sujetas de violencia.

En Ecuador, una de estas campañas es *Seremos las últimas*, creada por Stephanie Altamirano y Salomé Torres. Estas dos mujeres tuvieron como objetivo inicial encontrar/contactar a más sobrevivientes, como ellas, de violencia sexual perpetrada por Alcides P.⁶ y poder iniciar un proceso judicial conjunto. En 2019 lograron contactar un grupo de mujeres y, aunque no todas decidieron hacer públicos sus casos, se inició un proceso con la Junta de protección de la niñez y adolescencia de La Delicia que, hasta ahora, propició el cierre del gimnasio y continúa en proceso de sanción⁷. La campaña devino en una red de acompañamiento conformada por abogadas, psicólogas y otras sobrevivientes para buscar justicia y reparación, prevenir el abuso sexual en niñas y adolescentes, propiciar la reflexión social sobre este tema, transitar colectivamente la experiencia y brindar soporte en las diferentes instancias.

Siendo así, este proyecto de creación e investigación -cuyo objetivo es la escritura de una pieza teatral documental- encuentra en *Seremos las últimas* el detonante para explorar otro medio desde el cual mirar la violencia sexual, y tiene en sus tres ejes principales la escritura/dramaturgia, el archivo y el cuerpo-violencia-mujer.

En este documento se desarrollan cinco capítulos que recogen una breve investigación sobre los ejes de estudio. Inicialmente se aborda la concepción del cuerpo-mujer en la sociedad occidental y cómo este cuerpo ha sido sujeto de violencia históricamente, se presentan datos estadísticos sobre los índices de violencia de género

⁶ Entrenador de gimnasia olímpica y dueño del Gimnasio Club Ecuador acusado de delitos sexuales.

⁷ Punto noticias, *Stephanie Altamirano | Cerremos el Gimnasio - Club Ecuador definitivamente*, Pichincha Comunicaciones,  #PuntoNoticias | Stephanie Altamirano | Cerremos el Gimnasio - Club Ecuador definitivamente - YouTube, 12-mar-2020.

en Ecuador y la región y se recogen consideraciones de autoras que han estudiado el tema y cuyos planteamientos resuenan con el trabajo que realizo. Seguido a esto, hay una introducción al teatro documental, algunos referentes importantes de Latinoamérica y Ecuador y la concepción de archivo -y sus posibilidades- como base del trabajo artístico documental. En tercer capítulo, la genealogía, se reúnen una serie de muestras artísticas que trabajan con la violencia sexual y el archivo de formas diversas y han servido como referencias para este proyecto. Finalmente, se aborda la dramaturgia desde algunos autores contemporáneos que permiten repensar la creación con una perspectiva alejada del canon aristotélico y se anota también algunas referencias de estructura dramática que fueron soporte para la escritura de la pieza.

En el transcurso de esta investigación intento responder-me- cómo se hace presente un cuerpo-mujer-violentado en la dramaturgia, cómo la palabra como cuerpo vivo encuentra su posibilidad de agitación y reflexión y, sobre todo, cómo yo leo/traduzco y desde qué lugares me acerco a violencias que no me atraviesan en carne propia, pero atraviesan mis afectos

Capítulo 1: Cuerpo-mujer

1.1 Tener un cuerpo, -ser- mujer

Hablar del *cuerpo-mujer* en una sociedad heteronormada implica hablar de binarismos y supuestas correspondencias entre sexo y género. Sin embargo, abordaré esta investigación desde varios apuntes de la filósofa queer feminista Judith Butler que permitirán reinterpretar, resignificar o asimilar estas categorías desde otras perspectivas.

Sobre el cuerpo, Judith Butler menciona que “no es un fenómeno estático ni autoidéntico, sino un modo de intencionalidad, una fuerza direccional y un modo de deseo”⁸. Sobre la relación entre sexo y género que, en términos generales, designa el sexo masculino al *ser varón* y el sexo femenino al *ser mujer*, la autora apunta que

“el género parece menos una función de anatomía que uno de sus posibles

⁸ Judith Butler, *Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault en Teoría feminista y teoría crítica, Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*, Ediciones Alfons el Maghilmim, 1990.

usos: el cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de su situación en el mundo. Pero ese cuerpo no basta para ser definida como mujer; no hay verdadera realidad viva a excepción de la que manifiesta el individuo consciente en sus actividades y en la intimidad de la sociedad”⁹.

La autora descarta la idea de que el sexo - característica física- sea decidor del género, cuestiona también la impronta del sexo como un rasgo natural desligado de procesos de aculturación, para ella es una “formación imaginaria” que reinterpreta rasgos físicos en los contextos sociales donde se presenta. En consecuencia, sexo y género devienen de procesos sociales y políticos mas no naturales/biológicos, es decir, el cuerpo en su materialidad es moldeado a través de la cultura.

Con estos antecedentes ya nos vamos dirigiendo hacia la comprensión del *cuerpo- mujer* como producto de convenciones sociales y su relación con las instituciones de poder como el Estado, la religión (Iglesia Católica) y la Academia incluso, que son influenciadoras de la cultura y sus expresiones.

Si el cuerpo es contenedor de procesos históricos de aculturación, esto implica la contención de genealogías y etnografías que se inscriben en la materia corporal, y estas inscripciones remiten, entre otras cosas, a la violencia. De este modo, hablar sobre el cuerpo en todas sus variaciones y posibilidades implica hablar de violencia; hablar del *cuerpo-mujer* entonces implicaría revisar la forma en que se habitan las convenciones y recoger la violencia histórica ejercida sobre este material tangible que va desde los roles sociales que le han sido asignados hasta la violencia física-sexual, que es el tema que se abordará en el archivo.

1.2 Cuerpo-mujer, violencia sexual y memoria

La violencia sexual es un término que abarca distintos tipos de transgresiones de carácter sexual sin consentimiento de la otra persona. Los crímenes sexuales no son producto de desviados o enfermos mentales o una anomalía social, al contrario, son el resultado de la estructura simbólica profunda que nos organiza como individuos. El agresor y la sociedad comparten el mismo imaginario del género¹⁰. Segato¹¹ afirma que, aunque la agresión se ejecute por medios sexuales, su fin se acerca a la orden del poder;

⁹ Ibid

¹⁰ Rita Segato, *La Guerra contra las mujeres*, Primo, 2016.

¹¹ Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Prometeo: Buenos Aires, 2018.

no solo la pulsión del lúvido, sino que responde a los mandatos de la masculinidad, incluso sirve como prueba de pertenencias a ciertos clanes o como herramienta de guerra para humillar y aterrorizar a cierto grupo de personas.

Kaja Silverman (1992) concuerda con esta perspectiva, menciona que la violación participa del horizonte de lo simbólico, pues el uso y abuso del cuerpo del otro sin su consentimiento se da de distintas formas no siempre igual de observables, un ejemplo es el Caso Sepur Zarco, donde un grupo de mujeres maya q'eqchi'es de Guatemala, fueron sometidas a esclavitud sexual y doméstica como estrategia de la guerra genocida del Estado en la década de los ochenta. En esta ocasión la violación se utiliza como mensaje de dominación, donde se utilizan personas inocentes -mujeres y niños que no se encuentran en medio de la disputa bélica- como víctimas de un sacrificio y muestra exhibicionista del poder.¹² En estos casos la violación y dominación sexual, se conjugan con el control físico y moral de las víctimas y sus asociados.

Cabe mencionar que las primeras leyes sobre violación en Estados Unidos y otros países capitalistas fueron pensadas para proteger a las hijas y esposas de los hombres de las clases altas. La justicia no se interesaba por las mujeres de clases obreras, por eso las violaciones perpetuadas por hombres blancos a estas mujeres, pocas veces fueron imputadas.¹³ Úrsula Vasallo, a propósito de la cultura de la violación, manifiesta que dentro del tema de violencia sexual también se deja de lado a los niños, pero que en la mayoría de casos son actos cometidos por hombres.¹⁴ Sin embargo, la discusión va más allá de la disputa entre hombres y mujeres, ahonda en la violencia que propicia el poder estructural, que se afianza en los mecanismos de cosificación de las posiciones subalternas dentro de la estructura. Las personas se ven atravesadas por el género, la raza, las clases sociales, la orientación sexual¹⁵ y condiciones que, dependiendo del entramado social, las ubica con mayor o menor vulnerabilidad.

Históricamente la violencia sexual se ha visto ligada a la trata de personas. En la actualidad, dentro de las víctimas de trata, las mujeres adultas representan el 49%; en conjunto: mujeres y niñas forman el 72%, que en su mayoría son explotadas sexualmente.¹⁶ De acuerdo con Rita Segato, esto sucede porque la trata con fines de

¹² Rita Segato, *La Guerra contra las mujeres*, Primo, 2016.

¹³ Angela Davis, *Women, race and class*, 1981.

¹⁴ Úrsula, Varsallo, *Cultura de la violación, Apuntes desde los feminismos decoloniales y contrahegemónicos*, Antipersona, 2017.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ UNODC, *Global Report on Trafficking in Persons*, 2018: 25-28.

esclavitud sexual ubica -nuevamente- el cuerpo de la mujer como objeto al que se puede acceder y dañar sexualmente de manera impune. Inclusive, aún existe la creencia política construida de que gracias a la prostitución existen menos violaciones, “como si los machos no se pudieran contener, como si se tuvieran que descargar de una forma u otra”¹⁷. Este pensamiento, lejos de ser *evidencia natural pulsional*, es un discurso que permite perpetuar delitos como la trata de personas y hace que la violencia sexual encuentre una justificación a nivel social.

Con respecto a las denuncias por violencia sexual, Virginie Despentes, autora francesa, menciona que culturalmente las mujeres siempre han sido cuestionadas al denunciar violaciones y abusos sexuales. El mito de las denuncias falsas existe desde la Biblia con la historia de José en Egipto, la mujer se retrata como seductora y manipuladora, como alguien que incita y permite que ocurran las cosas. Despentes también manifiesta que en las primeras leyes que se hicieron para penalizar la violación, era necesario probar que hubo violencia física, porque como es de esperarse si no te defiendes hasta casi morir, se pone en tela de juicio si consentiste o no el acto sexual¹⁸ y, penosamente, en las leyes actuales se ha mantenido este requerimiento que no hace más que revictimizar a quienes han sido violentadas y hacer del proceso de denuncia un trámite todavía más largo y complejo.

Desde el punto de vista de los agresores, siempre encuentran las excusas para justificar que si las víctimas están vivas fue porque de cierta forma “no les disgustaba tanto”, que “solo las forzaron un poco” o que “fingían no querer”; acomodan su consciencia y no asumen la responsabilidad y magnitud de los hechos.

Este discurso no es propio de los agresores, sino que se ha perpetuado en el imaginario de la sociedad, los medios lo han repetido hasta el cansancio, incluso los encargados de la justicia siguen haciendo los mismos cuestionamientos. A esto nos referimos cuando hablamos de la *cultura de la violación*, “el entorno en el cual la violación ostenta una posición preponderante y en el cual la violencia sexual infligida contra la mujer se naturaliza y encuentra justificación tanto en los medios de comunicación como en la cultura popular”¹⁹. En este contexto, no es de extrañarse que las mismas víctimas normalicen la violencia sexual creyendo que tuvieron algo de culpa al respecto; es decir, que las mujeres consideren que su forma de vestir, pensar o actuar

¹⁷ Virginie Despentes, *Teoría King Kong*, Paris: Grasset et Fasquelle, 2006.

¹⁸ *Ibid*

¹⁹ *Ibid*.

propició la violación. Y, en muchas ocasiones, si logran denunciar o enunciarlo, se enfrentan también a cuestionamientos y prejuicios machistas, a la incredulidad, a largos y tortuosos procesos legales y al escarnio público; en muchos casos por estas razones las víctimas terminan desistiendo y abandonando los procesos de justicia.

Sobre esto, la colectiva feminista Las Tesis, en 2019, creó un himno feminista llamado Un violador en tu camino que alude, precisamente, a deslindar a las mujeres de cualquier responsabilidad impuesta por el imaginario social y Estatal respecto a su participación en un acto de violencia sexual del que es víctima.

1.3 Violencia Sexual a nivel mundial y en Latinoamérica

Se registra a nivel global que menos del 40 % de las mujeres que experimentan violencia buscan algún tipo ayuda, de este grupo, menos del 10 % acuden a denunciar a la policía.²⁰ El panorama a nivel regional comparte ciertas similitudes. La mayoría de las veces las víctimas de violencia sexual no denuncian, por lo tanto, las estadísticas no son del todo fiables porque muchos casos quedan fuera. Cristina Rosero, asesora legal del Centro de Derechos Reproductivos en Bogotá, manifiesta que existe una gran brecha de información, que incluso cruzando los datos de salud y los de justicia de cada país, las cifras no corresponden²¹. A diferencia de los femicidios y embarazos en menores, los casos de violencia sexual tienen menos cobertura e investigación por parte de las autoridades locales. Lo cual resulta peligroso, porque se invisibiliza el tema y los gobiernos no toman las medidas de prevención y reparación necesarias.

Las secuelas de las agresiones sexuales afectan de forma física y emocional a las sobrevivientes, de acuerdo con estudios realizados por la OMS²². Las tasas de depresión, abortos e infección por VIH son más altas en las mujeres que han sido víctimas de violencia sexual. A nivel mundial alrededor de 15 millones de niñas adolescentes de 15 a 19 años, han sido forzadas a mantener relaciones sexuales o actos sexuales por parte de su esposo, pareja o novio actual o anterior, algunas de ellas han sido víctimas de trata o

²⁰ Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de las Naciones Unidas, *The World's Women 2015, Trends and Statistics*, 2015: 159.

²¹ Deutsche Welle, *América Latina no sabe cuántas mujeres son violadas en la región*, 2020.

²²OMS (Organización Mundial de la Salud), *Global and regional estimates of violence against women: prevalence and health effects of intimate partner violence and non-partner sexual violence*, Departamento de Salud Reproductiva e Investigaciones Conexas, Escuela de higiene y medicina tropical de Londres y South African Medical Research Council, 2013.

de matrimonios forzados²³. Esta problemática también influye dentro del incremento del embarazo adolescente, puesto que la mayoría de embarazos en niñas menores de 15 años ocurren a causa de la violencia sexual.

En la esfera global, el 35% de las mujeres ha experimentado alguna vez violencia física o sexual por parte de una pareja íntima o por una persona distinta de su pareja; en algunos países la cifra llega hasta el 70%, esto sin contar el acoso sexual, el ciber acoso.²⁴ A diferencia del antiguo discurso que mencionaba que la violencia sexual ocurre fuera del ámbito íntimo, las cifras demuestran que “en cuatro de cada cinco casos el agresor es alguien conocido por la víctima”.²⁵ Los abusos provienen de personas cercanas como padres, abuelos, padrastros, tíos, amigos, la pareja, por lo que le resulta complejo a la víctima denunciar a sus agresores.

Con el confinamiento del Covid-19, con las restricciones de movimiento y la inseguridad económica aumentaron las condiciones de vulnerabilidad. Las llamadas de asistencia por casos de violencia en el ámbito privado hacia las mujeres se quintuplicaron²⁶. Durante el 2020 en muchos países de Latinoamérica se registró un incremento de denuncias por el delito de violación²⁷.

En la actualidad, aún existen sectores de la sociedad donde se normaliza la violencia sexual, frases como son «*cosas que pasan*»; el hecho de culpabilizar a las víctimas mediante pensamientos de juicio como *qué ropa usaba, estaba ebria o si es una denuncia falsa*²⁸. Este tipo de comportamientos existentes en una sociedad dificulta que se realicen denuncias y perpetua la impunidad.

1.4 Violencia Sexual en Ecuador

En el Ecuador dentro de la *Ley Orgánica Integral para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres*²⁹, la violencia sexual se compone del acoso, abuso sexual y violación. El acoso sexual conlleva: contacto físico no deseado, comentarios verbales, pedir favores sexuales. El abuso sexual se refiere a los tocamientos sin consentimiento,

²³ U NICEF, *Familiar Face: Violence in the lives of children and adolescents*, 2017: 73 - 82.

²⁴ Ibid.

²⁵ Oporto, Ibid.

²⁶ ONU Mujeres, *Intensificación de los esfuerzos para eliminar todas las formas de violencia contra las mujeres y las niñas: Informe del Secretario General*, 2020: 4.

²⁷ Deutsche Welle, *América Latina no sabe cuántas mujeres son violadas en la región*, 2020.

²⁸ Deutsche Welle, *América Latina no sabe cuántas mujeres son violadas en la región*, 2020.

²⁹ Asamblea Nacional de la República del Ecuador, *Ley Orgánica Integral para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres*, 2018.

mostrar genitales o besar a la fuerza; la violación se define como mantener relaciones sexuales con una persona sin su consentimiento. En el caso de mujeres, todas estas violencias también pueden verse atravesadas por la violencia de género, que son distintas opresiones y maltratos que buscan el sufrimiento de las mujeres, ya sea físico, sexual, psicológico, económico, gineco-obstétrico o incluso la muerte.

Según datos de la Fiscalía General del Estado³⁰ -en adelante FGE- el porcentaje de violencia sexual que viven las mujeres que tienen entre 15 a 65 años asciende a un 33%. Según su autoidentificación étnica los porcentajes varían, pero se registra que la violencia es frecuentemente ejercida por sus parejas o exparejas (43%). Como se mencionó anteriormente, este registro contempla solo los casos denunciados, ya que muchas víctimas y sobrevivientes callan, quedando los delitos en la impunidad. En el ámbito educativo, por ejemplo, el 97% de las víctimas de violencia física y sexual no denunciaron a los agresores; cifra que se repite también dentro del ámbito laboral y social. En el ámbito familiar y de pareja el 81% y el 95% de las víctimas de este tipo de violencia tampoco realizaron denuncias.³¹

Según datos de la FGE hasta septiembre 2020 se reportaron 3791 denuncias por violencia sexual. Se habilitó el portal de denuncias en línea debido a la reforma sanitaria por el Covid19 que promulgaba el confinamiento, lo que llevó a varias personas a compartir espacios con sus agresores durante más tiempo, sin opción de poder encontrar ayuda o socorro de manera adecuada. Esta violencia se hace evidente en las cifras, la FGE reporta que, entre los meses de abril a junio del 2020 hubo un incremento de femicidios en el área rural del país. En cambio, en agosto del mismo año en la zona urbana, los femicidios aumentaron casi cuatro veces en comparación al 2019³².

A pesar de que tan solo un reducido porcentaje de las víctimas de violencia sexual denuncia, el sistema judicial no abarca la demanda y los procesos suelen ser extendidos, postergados y revictimizantes. La FGE confirma que el 88% de las denuncias por abuso sexual, el 85% por violación y el 96% por acoso sexual se encuentran en fase de Investigación Previa. En otras palabras, los casos no avanzan con facilidad y se dificulta el acceso a la justicia a las víctimas; lo que les produce un desgaste físico, emocional y económico.

³⁰ Fiscalía General del Estado, *Análisis de la violencia de género - Ecuador 2020*, Sistema de Actuaciones Fiscales (SIAF) Dirección de Estadística y Sistemas de Información, 2020.

³¹ *Ibid*

³² *Ibid*

Estos datos estadísticos sobre la situación de violencia sexual a nivel mundial y nacional evidencian lo ya mencionado: la existencia de un sistema patriarcal que no solo perpetra el sometimiento de los cuerpos sino que obstaculiza sus posibilidades de reparación. Las cifras, sin embargo, pueden presentarse como mera información cuantitativa que deja de lado las particularidades que implica la violencia sexual, y la conversión de relatos de vida en números y porcentajes puede distanciarnos de nuestra dimensión afectiva al relacionarnos con estos temas.

Es vital conocer las cifras para evaluar la escala a la que llegan, reconocer y nombrar la violencia sistemática y para saber que somos muchas y estamos en todas partes. Los porcentajes entonces podrían ser un archivo, sí, pero no dirían nada sobre la sobrevivencia de quienes han sido sujetos de violencia sexual. Por tanto, elijo hurgar entre esos números y tomar un caso, un archivo concreto del contexto ecuatoriano que es la base de mi proyecto de escritura de teatro documental: El Caso Gimnasio Ecuador y la campaña Seremos las Últimas.

Capítulo 2: Tentativas del teatro documental

2.1 Breves anotaciones sobre el teatro documental

El teatro documental tiene bases sólidas en el teatro político que plantearon a inicios del siglo XX Erwin Piscator y Bertolt Brecht. Ambos autores comprometidos con las causas del proletariado, plantearon que el teatro debía estar al servicio de las luchas por la reivindicación de la igualdad social. Abordaron sus trabajos teatrales desde el planteamiento del materialismo histórico, sus producciones intentaron cuestionar, analizar, interpelar y reflexionar el devenir de las sociedades y los componentes que lo impulsan tanto como las consecuencias de los cambios sociales producidos. Es Piscator quien habla de *drama documental* para referirse a uno de sus trabajos teatrales en el que se recogía documentación histórica sobre las grandes revoluciones sociales de todos los tiempos.

Sin embargo, esta práctica se consolida con Peter Weiss, quien lo teoriza y sistematiza tres críticas a las que apunta el teatro documental en su oficio³³: Crítica del

³³ *Notas sobre el teatro documento*, Revista Conjunto, Casa de las Américas, ed. 184, 2.

encubrimiento, Crítica de los falseamientos de la realidad y Crítica de las mentiras. La primera se refiere a la develación de la información que se priva desde los medios de comunicación masiva, la segunda al rescate de hechos o personajes que son eliminados de la Historia y sin embargo son parte fundamental de ella, y la última –que recoge las dos anteriores- apunta hacia revelar cómo esos falseamientos de la realidad influyen en la construcción social actual y a quién o qué responde dicha información parcial.

El teatro documental siempre está en disputa con las instituciones de poder, su germen es ético y estético; no actúa directamente sobre la realidad como lo haría cualquier manifestación política. “El Teatro-Documento será siempre un producto artístico, si quiere tener derecho a existir (...) Porque un Teatro-Documento que desee ser ante todo un foro político y que renuncie a unos resultados artísticos, se pone a sí mismo en entredicho”³⁴, y con esta premisa tajante se abre la exploración del teatro para interpelar la realidad bebiendo de ella, pero consolidándose siempre en la propuesta estética.

En Latinoamérica el teatro documental emergió, en gran parte, de la mano de la creación colectiva a partir de los 60's. Grupos emblemáticos como La Candelaria (Colombia), Teatro Experimental de Cali (Colombia), Yuyachkani (Perú), Libre Teatro Libre (Argentina), El Galpón (Uruguay), Ollantay (Ecuador), entre otros, se vincularon a la poética teatral de Brecht y a las luchas sociales. Sus propuestas escénicas se desarrollaron a partir de hechos concretos provenientes de la realidad y, a través de juegos e improvisaciones, entramaron aquellos hechos con fábulas poéticas y con cuestionamientos ideológicos.

Sobre este mapeo teatral se apunta que “muchas de las creaciones colectivas de nuestra América Latina surgen con el propósito de devolver al pueblo su historia desvirtuada por la burguesía. Para esto se sirven de fuentes documentales y tienen, por tanto, mucho de teatro documental”.³⁵ Así encontramos como durante la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica, el teatro político cobra fuerza y retoma sucesos históricos para reivindicar luchas sociales que se mantenían durante la época.

Actualmente, el teatro documental no está precisamente asociado a la “memoria histórica” en tanto no evoca un evento pasado para dar nuevas luces sobre ello o

³⁴ Ibid, 3 y 4.

³⁵ Eduardo Vásquez Pérez, *Una experiencia de creación colectiva en Ecuador*, p. 56

conmemorar la historia que nos atraviesa sino también se sitúa desde el presente hacia la transformación o cuestionamiento del presente mismo. También pueden coexistir la modalidad de teatro documental puro, que recoge un archivo específico y lo presenta tal cual sucedió en la realidad y el teatro documental mixto, que articula el archivo con variados elementos que abran paso a la ficción o la imaginación de otros escenarios posibles. A continuación, mencionaré algunos trabajos que pertenecen a ambas modalidades.

Entre algunos de los grupos teatrales más relevantes que tenemos actualmente en la región están Lagartijas tiradas al sol, Teatro Ojo y Línea de Sombra (México), Mapateatro (Colombia) y Lola Arias (Argentina), mientras en el ámbito nacional, podemos encontrar algunos grupos y/o investigadores como Gabriela Ponce (Colectivo Mitómana), Teatro Arawa, Lalo Santi-Lorena Toro, Fabiola León y Dolores Ortiz, quienes considero han investigado en sus montajes teatrales las diferentes posibilidades del teatro documental y el archivo en su práctica artística.

Lola Arias, por ejemplo, con sus trabajos “Mi vida después” y “El año en que nací” conjuga documento y biodrama³⁶ son obras que se crean junto a personas que no precisamente se dedican al teatro pero que tienen una experiencia compartida: las dictaduras chilena y argentina son parte de su genealogía; sobre aquello la autora menciona que la primera obra “transita por los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, la remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada”.³⁷

Teatro Línea de Sombra y su obra *Pequeños territorios en reconstrucción*, cuyo trabajo investigativo se realizó en Turbaco (Colombia), donde un grupo de mujeres construyeron viviendas después de haber sido desplazadas por el conflicto armado del país, o *Baños Roma*, una obra que recoge la figura de un popular exboxeador mexicano que decide retirarse a Ciudad de Juárez, TLS reúne material y en escena plantea un juego entre la gloria pasada que representa este sujeto y la memoria que se construye en el presente. Sobre su trabajo, el grupo manifiesta que se sitúan cercanos al “nuevo periodismo” y que sus indagaciones se encuentran entre la crónica y la ficción.

³⁶ Término desarrollado por Viviana Tellas para referirse a la indagación de la biografía personal para encontrar material con potencia escénica.

³⁷ María Fernanda Pinta, *Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias*, Archivo ARTEA, 2013. <http://archivoartea.uclm.es/textos/efectos-de-presencia-y-performance-en-el-teatro-de-lola-arias/>

Tazas rosas de té, escrita por Gabriela Ponce y puesta en escena por el colectivo Casa Mitómana; sobre la obra se ha escrito lo siguiente:

“La carnosidad de la propia memoria es interpelada por dos archivos fundamentales que se imbrican y se vuelven la médula temática de este trabajo: un archivo sonoro relativo a la masacre de obreros azucareros en el ingenio Aztra, ubicado en La Troncal (Cañar), acaecida en 1977; y un archivo personal que habla la muerte de una persona singular”³⁸.

En este caso, y en referencia a la puesta en escena también, podemos apreciar cómo el documento se enlaza con la poesía del universo onírico para activar la memoria o, en palabras de la dramaturga: “Nuestra intención ha sido la de urdir una dramaturgia que incorpore la historia y la ficción, lo público y lo personal, a través de un montaje que investiga los modos en los que lo real ingresa en el escenario de lo poético para actualizarse y ser relevante hoy”³⁹

Otras obras como *Celeste*, del grupo Teatro Arawa son posibles de insertar también en esta categoría, ya que la dramaturgia contiene referencias de personajes y situaciones históricas sobre el crecimiento de la ciudad de Guayaquil por causa de las “invasiones” y la represión policial que se vivió en los años 70. En este caso es importante mencionar que Juan Coba, director del grupo, fue militante de las manifestaciones -y víctima de represiones- por la defensa de las viviendas y su participación en esta obra podría enunciarse como un “documento vivo”, ya que además de los componentes históricos de la ciudad, el documento es su cuerpo -biodrama- y la historia inscrita en él. En *Celeste* percibimos el cruce entre documento y farsa.

Se puede notar entonces que cada grupo o cada creación de los grupos mencionados ha desarrollado su dramaturgia, poética y estética de acuerdo con sus pulsiones o intereses, y el puente entre realidad/archivo y ficción se ha construido desde elementos como la poesía, la narración, el documento, la novela, la farsa, lo onírico, etc.

³⁸ Bertha Díaz, *Tazas rosas de té: teatro que pone a vibrar la memoria*, La barra espaciadora, 2016. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/tazas-rosas-de-te-teatro-memoria/>

³⁹ Gabriela Ponce, *Tazas rosas de té*, 2016. <https://gabrielponcep.wordpress.com/portfolio/tazas-rosas-de-te/>

2.2 -In-materialidades del archivo como fragmento de la realidad

El archivo/documento es el soporte del teatro documental, sobre él recae la investigación y la elaboración de la(s) dramaturgia(s), comprende el fragmento de la realidad que va a ser puesto en cuestión dentro de la creación teatral. Sobre el fragmento, Jean Luc Nancy menciona que es “ya no la pieza caída de un conjunto quebrado sino el destello de lo que no es ni inmanente ni trascendente. El destello infinito de lo finito. Ya no la pieza caída, todavía menos la pieza decaída, sino la pieza caída en suerte, es decir, venida por devolución”.⁴⁰, con ello Nancy nos remite al fragmento como posibilidad de revelar los universos manifiestos dentro de un hecho consumado, siendo así, lo real en las obras es el archivo detonante y las obras son un producto de la potencia que el archivo desprende en la revisión de la realidad y el proceso de escritura documental.

Para ejemplificar las posibilidades del archivo/documento/fragmento podemos recoger la obra teatral de Arístides Vargas, dramaturgo argentino cuyo trabajo explora constantemente la aparente dicotomía memoria-olvido. Vargas, víctima de la dictadura argentina de finales del siglo XX, transita entre la metáfora y la realidad en su escritura y esto se puede apreciar con más claridad en obras como Instrucciones para abrazar el aire, donde toma como personajes/archivos principales a Chicha Mariani y su casa -hoy monumento histórico nacional que, durante la dictadura, fue una imprenta que producía publicaciones contra el régimen-. A partir de estos documentos/fragmentos-de-realidad Vargas elabora escenarios ficticios para contar el testimonio de Mariani tras el atentado a su casa y el secuestro de su hija. La dictadura militar argentina de Rafael Videla, sufrida por Vargas, ocurrió entre los años 1976 y 1981.

En otra parte del mundo, un artista conceptual llamado On Kawara realizó a mediados de los 60's una serie de obras llamadas *Date Painting*, donde en palabras de Leonor Arfuch “cada día se proponía pintar a mano, con precisión, la fecha, con las convenciones numéricas y gramaticales del lugar donde se encontraba, sobre un tablado con fondo de color y tamaño variable, obras que eran destruidas si no lograba concluir las ese día (...), serie que supuestamente debía concluir recién con su muerte.”⁴¹ On Kawara,

⁴⁰ Jean Luc Nancy, *El sentido del mundo*, Traducción de Jorge Manuel Casa, La marca editora, 2003, 109.

⁴¹ Arfuch, Leonor. 2015. *Arte, Memoria Y Archivo. Poéticas Del Objeto*. Revista Z Cultural. http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arte-memoria-y-archivo_-_Revista-Z-Cultural.pdf.

de manera general, y como lo menciona Arfuch, buscaba indagar y reflexionar sobre las cuestiones biográficas, cotidianas y memoriales de la vida, representando en sus obras el devenir del tiempo como *Date Painting* o el hecho de estar vivo, como *I Still Alive*. *Esta última obra*, consistió en telegramas o cartas a sus amigos y conocidos donde escribía frases que remitían al hecho de que él seguía vivo. Lo que nos muestra Kawara es una forma diferente de *fragmentar la realidad*, ya que la potencia de estas obras tiene mayor peso en nuestros días, con el artista ya fallecido.

La historia se la puede mostrar desde diferentes puntos de vistas, por un lado, desde la crítica política y la representación metafórica de un suceso desgarrador en la obra de Vargas, mientras por otro, se nos muestra el avance de la cotidianidad humana, el tránsito de la vida y el registro de esta después de la muerte. Aunque a simple vista pareciera que ambas distan mucho de compartir los mismos contenidos, se asientan artísticamente con la noción de algo que ya aconteció, tanto de “registrar” como de “fragmentar” aquellos momentos puntuales de la historia y devolverlos al presente. Estos dos ejemplos son claros referentes cuando pensamos una forma en la que el archivo funciona dentro de los procesos creativos del arte, aún si entendemos este de una manera más técnica o directamente como un medio de expresión de la memoria.

En el último caso, el archivo se vuelve un potenciador de la expresión artística, reflejado en la remembranza de la memoria, sea personal o colectiva. Kawara nos propone reflexionar en torno a su propia vida; la historia se nos es contada a través del registro de sus días y del mismo acontecer de los días en *Date Paintings*. Esto nos demuestra dos cosas: la posibilidad del archivo como medio artístico y la antigüedad con la que se ha realizado y reflexionado este medio.

El archivo, según Lucía Gentile, posee una diversidad de definiciones que varían dependiendo de su aplicación, y que incluso en el arte hablan de diferentes y variados procesos artísticos que pueden ir desde la materialidad con la que es utilizado a través de obras artísticas como el hecho de que se presenten como archivos mismos. Estas nociones son de gran utilidad cuando se elabora un proceso de investigación que está pensado a través del archivo, y que dejará como resultado un producto artístico al ser concebido como una “documentación generada por una institución o persona en el desarrollo de determinadas misiones y funciones (o como) ciertas modalidades particulares de producción artística”⁴², deja al artista una libertad significativa al momento de pensar en

⁴² Lucía Gentile, *La actualidad del archivo en el arte. Posibles herramientas de análisis*. Nimio (N.º 4), pp. 113-119, septiembre 2017. Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio> Facultad de

el cómo mostrar sus propósitos o reflexiones.

Uno de ellos, que proponemos, es pensar al archivo como fragmentación de la realidad, como un espacio histórico que es devuelto en el presente y representado en un espacio, sea de carácter escénico o fuera de la escena. La idea de fragmento de la realidad no es algo innovador, se lo ha hecho a lo largo de la historia, pero lo que llama la atención al momento de reflexionar al archivo desde esta perspectiva es la potencialidad crítica y contestataria que posee la remembranza del pasado, ya sea para condenarlo o para colocar al espectador en una situación de crítica hacia lo que observa. Con ello, se dota al producto escénico de una mayor fuerza política.

Ya lo dice Gentile cuando menciona que “la criticidad de estas prácticas está dada por una postura frente al arte y a la política, y al desbordamiento de las nociones tradicionales de obra, arte y artista”⁴³. El archivo como producción crítica puede ser una gran herramienta para sociabilizar las diferentes problemáticas políticas y sociales que hemos acontecido como región a través de los años. Una región que en su historia ha tenido una serie de momentos llenos de dolor, tragedia y represión.

El postularlo como una interpretación dirigida a fragmentar la realidad está llevada en torno tanto, a la noción de archivo, a esa documentación, de cualquier forma y de cualquier época, como también el recibimiento sensible del espectador al momento de ver dicha producción. Gentile menciona que para que un archivo o una producción basada en éste tenga una fuerza poética, debe ser activada por el sujeto que mira, el espectador; y además, no es solamente el “mirar”, sino también activar “experiencias sensibles con densidad crítica”.⁴⁴ Fragmentar la realidad es un trabajo doble, en el sentido de que sacamos de la letra, de la historia, de la narración, un suceso del pasado, una etapa de la vida de alguien, de la vida política de un país; es proponer separar de la línea histórica un espacio que dejó su huella y traerlo al presente. Fragmentar es romper el pasado, para de esa manera fragmentar el presente.

Para el espectador, el encuentro con el fragmento le produce reflexión, rechazo, aceptación y un sinfín de emociones receptadas solo en el momento en el que el presente que sucede fuera del acontecimiento escénico también es fragmentado. Y lo es porque lo que vemos en la obra, no sucede en nuestro tiempo. Una dictadura de la década de los setenta no se produce de la misma forma o con la misma autoridad que los gobiernos

Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

⁴³ Lucia Gentile, *La actualidad del archivo...*, 115.

⁴⁴ Lucia Gentile, *La actualidad del archivo...*, 116.

democráticos, y con ello nuestra cotidianidad también es diferente. Por eso, la potencialidad del archivo como fragmento de la realidad es enorme para el espectador: lo posiciona frente a emociones que no conoce porque no las ha vivido. Se encuentra con la realidad pasada o ajena y aunque se distancie de ella solo por el hecho de no vivirla, es consciente del dolor que se narra en la dramaturgia o en la presentación. Se fragmenta su realidad, y le permite reflexionar en torno a lo que ve.

Leonor Arfuch en su texto *Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto* expone ejemplos en el campo de las artes visuales, donde se representa con bastante fuerza lo que se ha mencionado. Su experiencia frente a la Trienal de Arte chileno del 2009 demuestra la importancia de un archivo como fragmento: ella escribe que la razón por la que fue a esta trienal, enfocada en los terremotos de Chile -algo que ya tiene una carga histórica significativa para el país- fue para encontrarse “signos de catástrofe”, elementos relacionados con “el desorden, la fragmentación, la fisura, las trizas de los objetos y la vulnerabilidad de los cuerpos”⁴⁵ hasta que llegó a la obra *Sueño Velado* de la artista Nury González. La obra representaba 45 mesas de noche con los objetos típicos que se usan o se ponen en estos muebles cercanos a la cama. La idea de una mesa de noche es tener listo todo lo necesario para tanto descansar, como despertarse. Aunque es un objeto de nuestra cotidianidad, el mismo hecho de serlo genera una importancia mecánica y hasta simplista de su función. Lo interesante del trabajo de González recae justamente en potenciar esa mecanicidad de una actividad común en relación con las reacciones que pudieron tener los ciudadanos chilenos en un terremoto.

Otro ejemplo significativo del uso de un archivo como fragmento que potencia la realidad pasada con el presente es la obra que Arfuch titulada *Trapo* de la artista argentina Marga Steinwasser. Esta obra, en resumidas palabras hace uso de un traspaso “de los objetos a los materiales, en su más ínfima condición, ya no la memoria de la tela reconocible en su función histórica sino como residuo, resto, en el umbral del desecho, ya cumplida y agotada su función”⁴⁶. EL uso de la ropa que tenía era principalmente, y como se escribe, vista como un residuo, un objeto del pasado que en el presente ya no cumple su función original. Con estos retazos la artista logra fragmentar su pasado, en el sentido de traer al presente lo que se vivió a través de los “trapos” que

⁴⁵ Arfuch, Leonor. 2015. *Arte, Memoria Y Archivo. Poéticas Del Objeto*. Revista Z Cultural. http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arte-memoria-y-archivo_-_Revista-Z-Cultural.pdf.

⁴⁶ Arfuch, Leonor. 2015. *Arte, Memoria Y Archivo...*, 7.

tenía, y con ello, reconstituirlo de diferentes maneras: sea como una instalación, una video-danza o un performance, lo importante que la obra es la memoria del objeto, el pasado traído al presente y sobre todo, la fuerte carga política-histórica que tienen estos “trapos” con el pasado de su familia.

Ella cuenta que, en el 2012, presentó la obra en el Mülheim an der Ruhr, en Alemania, debido a que su familia vivía en la localidad de Renania, donde estaba este museo. Ella habla de la relación entre el espacio museístico, el pasado de su familia, y la potencia de su obra, con las siguientes palabras:

“La familia de mi padre vivió en Mülheim durante 400 años. En 1938, a causa del nazismo, todos tuvieron que huir de la ciudad. Mi padre se exilió en Argentina (...) Algunos integrantes de la familia murieron en los campos de concentración. Después de la guerra ya nadie volvió a vivir en Mülheim.(...) Mostré “Trapo” en la Mediateca ubicada en el Synagogenplatz. (...) Desde uno de los ventanales de la sala donde estuvo expuesto “Trapo” se veía la casa donde había vivido mi padre junto a su familia. También realicé una performance delante de su casa, donde cosí parte de mi archivo textil.”⁴⁷

Estos ejemplos son vitales para comprender esta perspectiva que proponemos porque muestran cómo a través de diversas materialidades o interpretaciones el archivo funciona tanto como relación entre artista/espacio/archivo (caso Steinwasser) como relación archivo/objeto/sociedad (caso González). Estas dos formas de generar producción artística a través del archivo son también útiles para calificar los dos ejemplos iniciales, donde la obra de Arístides Vargas usa y fragmenta el archivo de su memoria a través del teatro, hablando de una sociedad pasada para traerla a la vista y sensibilidad de un espectador que ha vivido lo que se cuenta, así como hablar de la cotidianidad del artista en relación a su propia vida como archivo (las obras de On Kawara).

Por otro lado, está también Oligor y Microscopía, una compañía teatral que trabaja con la noción de “teatro de objetos documental” y, por ejemplo, en su obra *La máquina de la soledad* el objeto central es la carta y el universo material y simbólico que se desprende del acto de escribir una carta. Los creadores investigan, reúnen y recrean historias alrededor de las correspondencias, los correos postales, el oficio escribano etc., basándose en entrevistas, recopilación e intercambio de materiales, datos históricos y testimonios. Para Shaday Larios, una de las creadoras, este tipo de

⁴⁷ *Íbid.*

indagaciones escénicas recaen en el espacio poético que se revela entre la materialidad y quien se relaciona con ella.

Larios acuña también el término “mnemobjeto” que es la noción del objeto ligado a la memoria y, tras un laboratorio de creación, desarrolla junto a los participantes 32 acepciones o características para esta palabra, de las que destaco tres:

“1. Construye caminos entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo público.

2. Es un sobreviviente que te impulsa a buscar otras voces, testimonios, evidencias.

3. Tiene potencial micropolítico”⁴⁸

Si bien la autora se refiere a los objetos, estas características pueden trasladarse a cualquier tipo de archivo -material o inmaterial- y se puede considerar entonces que existe una heterogeneidad de posibilidades creativas para abordar el archivo/fragmento que no delimita su materialidad expresiva ni lo reproduce como registro sino como agitador crítico y sensible para el espectador, porque la potencia del archivo radica en su capacidad de generar sensaciones, y sumado al tejido colectivo que plantea, puede ser un disparador de la escritura.

2.3 Lo liminal entre el archivo y la ficción

El concepto de *liminalidad*⁴⁹ desarrollado por el antropólogo Victor Turner se refiere al estado de tránsito entre una estructura social y otra; si bien Turner desarrolla su concepto en el ámbito social y toma como eje los ritos de paso de diversas culturas donde el individuo va deviniendo siempre un ser social otro con características particulares que se añaden en cada rito, para esta investigación/creación la *liminalidad* se hallará en la escritura, en el tránsito -o estancamiento- del archivo y la ficción, en la ambigüedad, ya que el proceso creativo no se concentra exclusivamente en el documento/testimonio sino también en cuadros poéticos/subjetivos.

⁴⁸ Shaday, Larios, *Observatorio de Mnemobjetos. Teatro de objetos documentales en argentina, 2019.* <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/observatorio-de-mnemobjetos-teatro-de-objetos-documentales-en-argentina-texto-colaborativo-coordinado-por-shaday-larios>

⁴⁹ Término desarrollado en el libro *El proceso ritual.*

Para aproximarnos a la ficción desde el archivo se presentarán algunas consideraciones de José Antonio Sánchez y su texto *Los límites de la ficción*. En este ensayo realizado para una ponencia universitaria, Sánchez hace algunas anotaciones a partir de su acercamiento a la obra *Palabras ajenas*, de León Ferrari; entre ellas resulta notable el interés del autor por aclarar dónde reside la ficción entre los documentos: en el escenario que se crea para hacerlos dialogar.

En la obra mencionada el texto está hecho con documentos/fragmentos de discursos de grandes personajes de la historia que vivieron en épocas distantes, sin embargo, en la ficción estos personajes se encuentran en un tiempo/espacio común y desarrollan conversaciones. Aquí se sostiene con claridad que la ficción documental es ese universo posible que se abre paso entre los archivos, ese espacio liminal que se presenta entre los testimonios o las imágenes. Sánchez usa también el término *eficacia estética* y se refiere a

“la capacidad del arte para hacer visible o para instituir espacios o tiempos de visibilidad. Uno de los objetivos de ese hacer visible es producir experiencias estéticas. Pero el arte no se agota en la superficie sensible, pues en ese caso sería decoración o mero entretenimiento. El arte, y en esto coincido con Hannah Arendt (1958), consiste en la realización sensible, a veces incluso corporal, del pensamiento, por ello, además de experiencias, puede producir transformaciones perceptivas, intelectuales o políticas”⁵⁰.

Con este planteamiento indica que, si bien el trabajo de los archivos/documentos en el arte requiere investigación que en muchas ocasiones se asocia al trabajo periodístico, político o historiográfico, no renuncia a su eficacia estética porque su fin último no es la mera exposición del archivo sino la agitación del ser a través de la composición artística.

El autor también señala sobre la ficción que “puede ser el único instrumento de visibilización de aquellas historias que no se pueden contar como historias porque no hay documentos de ellas (...) puede ser también el lugar donde recuperen la voz quienes siempre han estado fuera de cuadro, fuera del marco”⁵¹, lo que lo presenta, nuevamente, como una posibilidad para contar las pequeñas narraciones personales que no tienen cabida en la Historia.

⁵⁰ José A. Sánchez, *Los límites de la ficción*, 17, Instituto de Estudios Críticos.

<https://diecisiete.org/escrituras/los-limites-de-la-ficcion/>

⁵¹ *Ibid*

Por otro lado, Paulina Sabugal en su texto *Teatro documental: entre la realidad y la ficción*, donde hace un breve estudio de la obra *El rumor del incendio* del grupo teatral mexicano *Lagartijas tiradas al sol*, plantea también un análisis sobre cómo la agrupación concibe y trabaja la ficción en su quehacer artístico. Uno de sus primeros planteamientos es que el teatro es el lugar de la ficción por antonomasia, por ende, todo lo que surja en él está permeado por la construcción ficticia.

De acuerdo con Sabugal, en *El rumor del incendio* la ficción no se crea a partir de los testimonios sino precisamente con ellos -canciones, fotos, cartas, estadísticas, etc-, “el documental se activa con la experiencia personal (...) Contar un episodio de la historia de México, a través de la experiencia personal, nos hace apropiarnos de la Historia con mayúscula”.⁵² porque estos apelan a la sensibilidad de una forma en que no lo logran otros espacios de no ficción y apunta:

“La gente suele ver los periódicos o los noticieros y enterarse de que, por ejemplo, durante 2009 fueron asesinadas 140 mujeres en Ciudad Juárez; eso es una fría estadística, un número más en la enorme lista de crímenes que se cometen a diario en nuestro país. A través del teatro se puede sensibilizar y concientizar al espectador para que así tome una postura, cualquiera que sea, pero propia. Un testimonio real o un diálogo veraz sobre estos hechos provoca, generalmente, más empatía que un artículo periodístico, puesto que apela a la condición de humanidad”.⁵³

El documento -a través de la ficción- nos propicia una forma nueva de leer la realidad e interpretarla, y con esto la posibilidad de reinención. Los espectadores se relacionan de forma distinta con la ficción cuando la saben atravesada por lo documental.

Habría que indagar entonces en la liminalidad, en ese espacio inconcreto donde lo real y la ficción se nutren entre sí y de qué forma aportan en la construcción no solo de un ejercicio dramático sino de una sociedad sensible, cómo se da voz y espacio a quienes suelen padecer y accionar desde la periferia, pues como menciona la autora: “el desesperado sentido de búsqueda de la justicia en el teatro documental revela, más bien, la imposibilidad del arte de cambiar las cosas”:⁵⁴ lo que me remite al -mi- deseo de contar un archivo no para cambiar el pasado, sino para buscar matices en él, agitar el presente y, en el ideal utópico, movilizarlos.

⁵² Paulina Sabugal, *Teatro documental: entre la realidad y la ficción*, 2017. 121.

⁵³ Paulina Sabugal, *Teatro documental: entre la realidad y la ficción*, 2017. 120.

⁵⁴ Paulina Sabugal, *Teatro documental: entre la realidad y la ficción*, 2017. 124.

Capítulo 3: La dramaturgia contemporánea

3.1 Algunas descomposiciones de la dramaturgia

Desde hace décadas se ha dotado de mayor libertad al teatro y las corazas que tenía impuestas se han ido fisurando; ya las concepciones aristotélicas fueron puestas en cuestión desde hace casi un siglo y la descomposición de la fábula, el tiempo y la acción en la dramaturgia se fue presentando con más regularidad en la creación teatral. En esta investigación es necesario mencionar ciertos aspectos de los estudios dramáticos contemporáneos para aproximarme a la escritura desde estas nociones teóricas contemporáneas.

En el teatro griego, la escritura del texto había sido un elemento fundamental para generar una obra teatral, que se estructuraba en el margen de una concepción lineal de inicio, desarrollo y desenlace al que remite a una obra escrita. Sófocles, Aristófanes, Eurípides o Esquilo son los referentes claves para hablar de un texto que es representado en un espacio teatral. La importancia de la palabra escrita ha sido fundamental dentro de la historia del teatro. A este ejercicio de escritura se lo ha llamado comúnmente “dramaturgia”, que vendría a ser, desde sus orígenes griegos, el “arte” de escribir teatro, o como se menciona en el texto de Fernanda del Monte, “del griego *dramatourgia*, composición dramática, acción de la obra”⁵⁵.

Esto debido a los aportes que realiza Aristóteles con respecto al drama, en relación con la destreza de estructurar una buena tragedia: él nos habla constantemente no solo de los diversos elementos que constituyen la obra, sino también del cómo hacerlos, en qué momento incorporarlos y cómo tener una buena efectividad en los espectadores que la presencien, todo esto envuelto en el concepto de “drama”. Si bien se puede llegar a pensar, como dice Del Monte, que drama y teatro son lo mismo, el drama remite más a “la acción, se basa en la trama, en la ilación de acciones dramáticas, es decir acciones que concatenan una fábula, ya sea aristotélica, cerrada, unitaria o abierta”⁵⁶. En el “drama” lo que importa es cómo se ejecutan las acciones que conllevan en consecuencia, el acontecimiento teatral. Es una cuestión más estructural que sinonímica del teatro, ya que el teatro es el

⁵⁵ Fernanda del Monte, «DRAMATURGISTA, el oficio sutil de dotar sentido a una escena», 6.

⁵⁶ Fernanda del Monte, «DRAMATURGISTA, el oficio...», 2.

conjunto global de elementos que lo genera, y el drama es uno de ellos.

Si la dramaturgia es una composición dramática o una acción como menciona Del Monte, los elementos que la conforman no sólo se limitarían al texto escrito, sino a las acciones corporales. No es sino hasta inicios del siglo XX aproximadamente cuando diversos autores buscaron de manera más presente distanciarse un poco del texto. Jugar con el texto para provocar nuevas sensaciones en el espectador o directamente utilizar elementos externos al texto, generando en consecuencia diversas “dramaturgias” que expondremos más adelante con motivo de un paneo histórico al respecto de este concepto.

Ciertamente, la dramaturgia en un sentido textual ha sido durante varios cientos de años un elemento hegemónico de la creación escénica, siendo muchas veces un impedimento para la experimentación por su rigidez. Dado esto, comentaré brevemente el concepto de “dramaturgista”, nacido como alternativa a la noción de la supremacía de dramaturgia que implicaba limitadas posibilidades de modificación o experimentación con el texto. En palabras de Del Monte:

“El dramaturgista “toma el texto y ayuda al grupo o al director a encontrar cuáles son los temas universales del texto en cuestión, cómo habla con el presente, cuáles son las rutas a seguir para la transformación de dicho texto en algo que hable con el presente y el lugar donde se está proponiendo dicho trabajo”.⁵⁷

Y menciona también cómo se entiende esta figura desde otro contexto, especificando el sentido brechtiano del mismo cuando escribe:

“El dramaturgismo en el sentido brechtiano comprende toda la preparación conceptual de una producción, desde su concepción hasta su realización. Por consiguiente, es tarea de la dramaturgia clarificar los aspectos políticos históricos, así como estéticos y formales, de una obra”.⁵⁸

Con la idea del dramaturgista comenzamos a ver una intervención directa al cerrado sistema de pensamiento sobre la dramaturgia -un texto que no puede ser modificable sin permiso del autor- y las adecuaciones (sobre todo de textos históricos) permiten una mayor potencialidad tanto a nivel escrito como actoral, teniendo ejemplos tan claros como las diferentes adaptaciones del clásico de Sófocles, *Antígona*, o el de Aristófanes, *Asamblea de Mujeres*. Del mismo modo, y remitiéndonos al teatro brechtiano, obras como *La Ópera de los dos centavos* o *El Alma buena de Szechwan* son

⁵⁷ Fernanda del Monte, «DRAMATURGISTA, el oficio...», 5.

⁵⁸ Fernanda del Monte, «DRAMATURGISTA, el oficio...», 5.

ejemplos también relevantes para hablar de esta permanencia del texto sin importar las adecuaciones que se le hagan.

Esto insta a replantear formas que expandan el concepto de dramaturgia, lo que inevitablemente remite a las diferentes maneras de entender esta palabra a través del siglo XX: si dramaturgia es el “arte” de crear drama -acción-, no precisa indispensablemente del texto, lo que permite pensar, por ejemplo, en el uso de la luz para llegar a proponer una obra, algo que desarrolló Adolphe Appia con sus diversas experimentaciones que añadieron también un sentido de altura a sus obras. O el uso de la totalidad del espacio añadido al trabajo preciso de un actor casi mecánico, donde el texto solo es un elemento más como el actor, propio de los pensamientos de Edward Gordon Craig. O la potencialidad que posee un cuerpo para expresar sin necesidad de hablar, ya sea por sus movimientos o por sus formas de detenerse, siempre en concordancia con la exploración de su corporalidad más que lo que ofrece un texto, un estilo que Meyerhold llamó “Biomecánica”.

Solo estos tres referentes son un claro ejemplo de cómo, saliendo de la lógica hegemónica del texto o “textocentrismo”, se pueden encontrar otras posibilidades de trabajo escénico. Y más aún, si se tiene en cuenta que el trabajo dramático de un actor no desaparece con la invisibilidad o distanciamiento del texto, ya que como menciona Del Monte en referencia a todos los otros tipos de propuestas escénicas sin texto:

“¿Entonces estos tipos de teatro no son dramas? (...) Sí, efectivamente tienen drama porque tienen acción y muchos de ellos mantienen las convenciones de partes de unidad aristotélica y, es más, muchos de ellos contienen una trama, personajes, conflicto, peripecia, y sin embargo no utilizan la palabra para expresarla, pero sin duda hay una estructura fundante de esa obra teatral, esa estructura fundante es lo que hoy conocemos como dramaturgia”.⁵⁹

Como hemos visto, cuando se aleja de la lógica textocéntrica, en términos de Del Monte, la experimentación de diversas formas de dramaturgias puede surgir en el momento en qué se piensa o se pregunta hasta dónde se puede “escribir” sin recurrir al texto. La noción de creación nos devuelve al drama en sentido de acción, del hacer sobre el transcribir, y eso nos permite encontrar posibilidades ajenas a la simple escritura.

El teatro tuvo históricamente un proceso de cambio de paradigmas que lo situó en una temporalidad que divide lo “clásico” -dominado por la dramaturgia textual y el

⁵⁹ Fernanda del Monte, «DRAMATURGISTA, el oficio...», 5.

realismo- y lo “contemporáneo”, donde predominan otras nociones que abren fisuras en los cánones aristotélicos como el fragmento, los cuadros, el trozo de vida, los paisajes, etc.

Sin embargo, una duda que puede asaltar a la hora de pensar esta dramaturgia contemporánea es cuándo comenzamos a llamar a las propuestas escénicas como tal. ¿Es contemporáneo una obra de teatro sin texto? ¿Lo es una puesta en texto/escena que se que presenta diálogos sin sentido aparente? ¿Existe lógica en un acto escénico contemporáneo? Estas preguntas nos remiten, inevitablemente, al concepto de contemporáneo.

Giorgio Agamben es claro cuando nos propone pensar a lo contemporáneo como “una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo”⁶⁰. El ejemplo que propone el autor es la moda: un singular espacio que en su tiempo busca alejarse de él para indagar en diversas y nuevas posibilidades estéticas y luego hacerlas parte de su tiempo. Entonces: se es contemporáneo cuando se habita y enfrenta el mundo con la consciencia del presente.

El tiempo le indica al cuerpo cuándo actuar, le indica al escenario cuándo moverse, a la luz cuando proyectar su simbolismo, al director cómo proponer diferentes espacios, al dramaturgo clásico cuándo y cómo coloca a sus personajes dentro de la lógica espacial de su obra; está inmiscuido no como un todo, sino como una herramienta de uso para la escena. En ese sentido, el tiempo es un método de creación, y lo contemporáneo de la dramaturgia -o al menos una perspectiva de esta- se asienta en cómo hacemos uso del tiempo para crear, como nos proponemos desde nuestras corporalidades o presencialidades hacia lo que nos muestra el espacio y la temporalidad donde nos asentamos como creadores: «Quien puede decir: “mi tiempo”, divide el tiempo, inscribe en él una cesura y una discontinuidad; y, sin embargo, justamente a través de esta cesura, esta interpolación del presente (...) el contemporáneo hace actuar una relación especial entre los tiempos»⁶¹.

La temporalidad permea fuertemente en lo contemporáneo. Este planteamiento, en cierto sentido, surge posterior a la crisis de la representación mencionada por Szondi, nacida a partir de la imposibilidad de representar las realidades heterogéneas que

⁶⁰ Giorgio Agamben, *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*, (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012) 2.

⁶¹ Giorgio Agambem, *Qué es lo contemporáneo*, 7.

desbordaron las sociedades modernas después de iniciado el siglo XX.

La ruptura de la representación deviene pensar diferentes formas alejadas de la proposición convencional de escribir textualmente los acontecimientos con una lógica clara y estructurada. Podemos hablar, como menciona el autor colombiano Víctor Viviescas, de los diferentes puntos históricos donde este desgarre de lo tradicional ocurre, pero nuestra intención es definir a qué le llamamos en consecuencia “dramaturgia contemporánea”. En Beckett, por ejemplo, encontramos unos indicios más claros de a dónde queremos llegar con este concepto. Viviescas habla de este autor y de su teatro como el “horizonte de la fuga de lo interpersonal por la separación del sujeto y del lenguaje (...) El personaje beckettiano sufre la imposición de un habla que se interpone entre su voluntad de silencio y el silencio mismo”⁶². La distancia, o separación de los personajes con el lenguaje es uno de los puntos relevantes dentro de la dramaturgia de Beckett.

Beckett deforma las convenciones clásicas de la escritura teatral, y aunque se enmarca en una lógica estructural, su contenido difiere de la misma, expresando diferentes formas de interpretación y representación que se alejan de las normatividades de un teatro aristotélico. ¿Es Beckett un ejemplo de contemporaneidad? Considero que él, como creador, entra en el concepto mencionado de Agamben, así como otros autores como Heiner Müller o Bertolt Brecht, ya que buscan a través de la representación y el texto distanciarse de sus temporalidades para hablar de la realidad que de ellas surgen.

Esto nos devuelve inevitablemente a la pregunta ¿Qué es la dramaturgia contemporánea? Más que una respuesta, se pone de manifiesto una posibilidad de enunciarse dentro de unas categorías heterogéneas de la presentación y representación escénica. En ese sentido, la dramaturgia puede venir desde cualquier forma: textual, corporal, escénica, lumínica, espectral, etc; las posibilidades de “escribir” son casi infinitas. Si salimos de la lógica textocentrista, encontramos que lo crucial de la dramaturgia no es la escritura, sino el “gesto que escribe”, el movimiento, la acción que deviene pensamiento y enmarca en el espacio donde creamos una contemporaneidad, porque nos habla de lo que hacemos y al mismo tiempo, habla del presente dividido.

Dramaturgia contemporánea es, entonces, un juego con el tiempo y con la acción, en constante escritura con el presente. Es lo que mencionan Jean-Frédéric Chevallier y Matthieu Mével cuando escriben: “ya no se trata tanto de saber lo que, en el

⁶² Víctor Viviescas, *La crisis de la representación...*, 458.

agenciamiento de las palabras, puede facilitar lo que tiene lugar aquí y ahora; importa más determinar si el agenciamiento de palabras potencializa también lo que está en curso (estar).”⁶³ A través de una escritura que esté pensando en la distancia, la temporalidad y “lo que está en curso”, esta puede llamarse contemporánea y no precisa indispensablemente del texto, pero tampoco prescinde de él.

Si entendemos que lo que permite la dramaturgia contemporánea es la heterogeneidad de lugares de enunciación, también podemos pensar en una heterogeneidad de escrituras, que pueden (o no) partir del texto, pensando en este no como una herramienta hermética, sino polivalente, que invite al juego con el cuerpo, el espectador, el entorno, el contexto o la palabra. En ese sentido, la escritura no deviene “texto”, y por lo tanto, tampoco textocentrismo, al contrario, la dramaturgia contemporánea existe como una respuesta a la representación textual, al dominio hegemónico de la escritura de autor.

Siguiendo con esta idea, Chevallier y Mével tienen razón cuando escriben «es tal vez exponer sus ojos y oídos a la omnipresencia del demasiado, taladrar las paredes del teatro, sustraer sus elementos estables, retirar sus puntos fijos»⁶⁴. La dramaturgia contemporánea busca con el distanciamiento de las formas convencionales de escritura “taladrar”, “martillar” la representación dramática y proponer desde esa ruptura, otra posibilidad expresiva.

3.2 Dramaturgia-no-creativa

Ana María Vallejo, autora colombiana, plantea que la historia violenta de los cuerpos en Latinoamérica y la importancia del cuerpo contemporáneo en diversos estudios sociológicos y humanísticos ha dado paso a diferentes formas de acercamiento a la escritura teatral, esto implica la pluralidad de las escrituras y la interrogación constante de la misma. Para citar un ejemplo, Vallejo menciona a Emilio García Webi y su obra *Artaud: lengua-madre* y la describe como un conjunto de “escrituras de variada naturaleza, que no son propiamente dramáticas, conformando juntas una escritura teatral: fragmentos de los cuadernos que escribiera Artaud durante los años de encierro en el asilo de Rodez, un manifiesto sobre el artista contemporáneo (...) citas de breves cartas de una

⁶³ Jean-Frédéric Chevallier, Matthieu Mével, *Texto fuerte/texto débil*, Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Vol. 4 (2010), 22.

⁶⁴ Jean-Frédéric Chevallier, Matthieu Mével, *Texto fuerte/texto débil*, 20.

enferma mental argentina sobre un niño con problemas estomacales crónicos, etc. Así cuerpo y escritura se entretajan en un texto escénico”⁶⁵, esto me remite a uno de mis intereses o cuestionamientos iniciales sobre cómo y desde dónde se pueden producir los acercamientos a los cuerpos violentados, con qué sensibilidad y qué materialidades, en este caso, Webi toma diversas fuentes de escritura para ensamblarlas en su pieza teatral.

Con el antecedente de García Webi podemos acercarnos también a la poética de trabajo de Kenneth Goldsmith⁶⁶, quien plantea una suerte de *ready-made* de la escritura proponiendo la reapropiación de material para hacerlos convivir de forma orgánica y darles nuevas posibilidades de resignificación⁶⁷. Puesto en práctica, Goldsmith desarrolla talleres de escritura no creativa donde los participantes trabajan textos que no les pertenecen, es decir, el objetivo no es dar vida a un nuevo texto partido desde cero sino tomar otros y encontrar su potencia y diálogo con otros; incluso juega con el plagio y la presentación y defensa de textos ajenos. En su trabajo usa también el término *Patchwriting*, que es “esa práctica de reunir los fragmentos de las palabras de otros para generar una obra con un tono cohesionado”⁶⁸ y alude a la *no-originalidad*, al ejercicio de tomar información/textos existentes, analizarlos y disponerlos de forma que surja una nueva escritura, un nuevo texto.

Los planteamientos de Goldsmith tienen como partida el internet y la era digital, dado que internet es una fuente inagotable de información -que se puede tomar para la escritura- y lo vincula a otras prácticas como el collage o pastiche -procesos que toman prestados materiales trabajados con anterioridad- para cuestionar o poner sobre la mesa la renuencia a la “apropiación” de textos y si bien su postulado se refiere a la literatura, es totalmente adaptable a la dramaturgia.

Considero apropiado anotar las ideas de Goldsmith porque mi proceso de escritura acoge también la premisa de tomar otros textos -en este caso testimonios- y repensar una distribución que me permita compartir mi mirada sobre ellos. Para abordar esa nueva disposición de los textos y entretajarlos con mi lectura y reescritura me sostengo también

⁶⁵ Ana María Vallejo, “Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de América Latina”. Revista *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2015

⁶⁶ Poeta estadounidense cuyo trabajo se ha desarrollado entorno al archivo y la *Escritura no creativa*, proponiendo talleres de escritura donde los participantes articulan textos que no les pertenecen.

⁶⁷ Kenneth Goldsmith, *Entrevista a Kenneth Goldsmith de Ubuweb. Primera parte*. Centro de cultura digital, Youtube, 2016. [Entrevista a Kenneth Goldsmith de UbuWeb. Primera parte. - YouTube](#)

⁶⁸ Kenneth Goldsmith, *Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja negra. 2015, 23

en algunas exploraciones de la dramaturgia contemporánea: pieza-paisaje, cuadro y poema dramático. Propongo *Seremos las últimas* como una pieza-paisaje compuesta por cuadros y poemas dramáticos. Cuando me refiero a pieza-paisaje hago referencia a una acción dramática que progresa aleatoriamente y está siempre sujeta a la disposición del director o directora; es un texto donde las alternativas de lectura o puesta en escena se proliferan.

En sus aspectos más estructurales, esta pieza se decanta por una organización en cuadros que pueden ser desplazados de acuerdo a los intereses de quien aborde el texto, ya que “el cuadro es un tipo de secuencia relativamente autónoma en relación con la dinámica discursiva del conflicto dramático, tradicionalmente organizado en escenas y actos”⁶⁹, lo que permite el libre ordenamiento de la propuesta dramática en tanto los cuadros no desembocan en una acción/texto/espacio/cuadro otro ni tienen un fin específico sino que la acción recae en sí mismo. La palabra clave para asociar a los cuadros sería *autonomía*. Además, está compuesta por poemas dramáticos, recogiendo así la figura del autor rapsoda que compone/recompone/descompone el drama dotándolo de polifonía e hibridación a través de materiales documentales y ficcionales, conjugando voces, monólogos, diálogos, acciones, etc.

Sin embargo, en *Seremos las últimas* hay un predominio del monólogo, pues “el poema dramático “multiplica los monólogos (o las formas de palabra solitaria), los silencios, las pausas didascálicas (...) concierne entonces al nivel verbal y no verbal”⁷⁰. Por tanto, indago en voces/testimonios particulares a través del ritmo y la repetición, sustrayendo interés a la fábula comprendida desde la linealidad. Asimismo, las nociones de tiempo-espacio se ven desdibujadas es un espacio/texto de libertad.

De este modo, el archivo que he seleccionado para desarrollar mi trabajo de escritura se fortalece y se abre espacio entre algunas nociones de la dramaturgia contemporánea que le permiten encontrar su propia plasticidad y vida en las palabras/acciones y composición de la pieza.

⁶⁹Mireille, Losco, “Cuadro” en *Jean-Pierre Sarrazac (dir), Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México: Paso de Gato. Traducción: Víctor Viviescas, 2013, 68

⁷⁰ Geneviève Jolly y Alexandra Moreira Da Silva, en *Jean-Pierre Sarrazac (dir), Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México: Paso de Gato. Traducción: Víctor Viviescas, 2013, 176

Capítulo 4: Genealogía de la violencia sexual como archivo

4.1 Algunos referentes en las artes iberoamericanas

En la violencia sexual explorada a través del arte son, sobre todo, artistas mujeres quienes a través de su trabajo han denunciado o puesto en discusión el abanico que se abre alrededor de casos que incluyen no solo el acto violento sino sus secuelas posteriores -económicas, sociales, emocionales, etc.-.

Para efectos de esta investigación se han revisado algunos trabajos de diversas disciplinas que tienen como punto de partida un archivo/documento, con la finalidad de revisar cómo se transforman en narrativas artísticas.

Sin Título, Rape Scene, Ana Mendieta

Es un performance que denuncia las violaciones perpetradas en campus universitarios, se realizó en el departamento de la artista y el público fue la comunidad universitaria. Cuando el público ingresaba al departamento se encontraba con Mendieta tumbada sobre una mesa, su cuerpo de espaldas y desnudo desde la cintura hacia abajo, atada y manchada de sangre,

“nos sitúa espacialmente en el lugar del victimario ofreciendo la carne de la víctima como un trozo de animal. Rape Scene busca presentar lo que sucede al acto mismo de la violación. Cuando el ritmo cesa, el moco se seca, la temperatura del cuerpo comienza a decaer y sólo queda subirse los calzones para volver a ponerse en pie”.⁷¹

En este caso, la artista toma como punto de partida la violación de una estudiante universitaria en el campus donde Mendieta estudiaba. Traslada el trabajo a su propio cuerpo para compartir la imagen de *lo que queda* justo en el instante posterior a la violación.

No violarás, Jana Leo

Jana Leo, después de haber sido víctima de violación, enfoca su arte en la denuncia de la violencia sexual en sus distintos estadios. No violarás es un taller/performance donde la artista “recoge la valoración económica de los daños sufridos, como si fuera la

⁷¹ ”María Luisa Portuondo, *Ana Mendieta – Rape Scene: La detención del instante*, Escáner Cultural, 2009, <http://revista.escaner.cl/node/1434>

póliza de un seguro ante cualquier suceso, y pone cifras y nombre a las consecuencias sociales que las agresiones sexuales a mujeres tienen para toda la sociedad”.⁷² Partiendo de su historia personal, reúne testimonios de otras mujeres, presenta y narra también tres escenas casi explícitas de violencia sexual (El portal, La novicia y La jauría de perros) en contextos distintos.⁷³

Por otro lado, la artista publicó también un libro titulado “Violación nueva York”, donde cuenta su experiencia y recoge la descripción de dos horas de violación y todo el proceso posterior que le tomó 7 años para acceder a la justicia.

Fragmentos, Doris Salcedo y Fragmentos -el documental-, Mayte Carrasco

Los acuerdos de paz en Colombia (2008) establecieron que las armas usadas en la guerrilla estén al servicio de la realización de obras de arte. Es así como la artista Doris Salcedo convoca a mujeres sobrevivientes de violencia sexual durante los años de conflicto para realizar un *contra monumento* que consistió en fundir y martillar todo el metal de las armas y construir el piso de un museo. Una de las mujeres participantes comenta: “Ya las armas no están sobre nosotras, ahora nosotras las pisamos y así pisamos el dolor. Durante días martillamos este metal para marcar así el cese simbólico de la relación de poder impuesta por las armas”⁷⁴; Fragmentos es entonces un corto documental que presenta, sobre todo, un proceso de reparación de las víctimas de violencia sexual en el conflicto armado de Colombia.

Tranquilas, Historias para ir solas por la noche, Varias autoras

En este caso la problemática se expone desde la literatura. Catorce autoras juntan sus relatos donde, entre realidad y ficción, entretejen situaciones/testimonios autobiográficos en los que sus cuerpos se han visto expuestos y desprotegidos por ser mujeres en espacios públicos y el miedo heredado se manifiesta al salir a la calle. Este trabajo surge, a su vez, cuando una de las escritoras antologadas vio el documental *Nagore* (Helena Taberna) que relata la historia de una joven asesinada en las fiestas de

⁷² Semiramís González, *El arte que denuncia la violencia sexual*, Huffpost: 2018. https://www.huffingtonpost.es/semiramis-gonzalez/el-arte-que-denuncia-la-violencia-sexual_a_23627489/

⁷³ Jana Leo, *Project: No violarás (Do not rape)*, Jana Leo, philosophy, conceptual art and architecture, 2019. <https://janaleo.com/2019/01/03/project-no-violaras-do-not-rape/>

⁷⁴ *Fragmentos” documental sobre mujeres víctimas de violencia sexual en el conflicto armado colombiano*, OIM, 2019. <https://colombia.iom.int/news/%E2%80%9Cfragmentos%E2%80%9D-documental-sobre-mujeres-v%C3%ADctimas-de-violencia-sexual-en-el-conflicto-armado>

San Fermín (España) hace más de una década. Sin embargo, otra de sus autoras manifiesta que “las noticias y la actualidad han influido, pero no con el deseo de quedarnos con ello sino con la rabia que generaban las noticias hacia lo reflexivo, es decir, es el resultado de las emociones y no ponemos el foco en lo mediático sino en algo compartido”⁷⁵. De este modo, el libro es una apuesta política que nos invita vivir sin miedo. O a vivir a pesar de él.

4.2 Algunos referentes en las artes ecuatorianas

Las mujeres deciden, Xiana Yago, 2017

En este proyecto audiovisual, con los testimonios de Yanina y Mishell, la directora aborda el aborto clandestino y la violencia sexual y pone en evidencia las complejidades del sistema público de salud y justicia que tenemos en Ecuador y sus carencias cuando se trata de asuntos de violencia de género; sobre este trabajo se dice que “...es un documental que permite observar la realidad de las mujeres en Ecuador desde el punto de vista de las propias mujeres y que a través de testimonios muestra la pasividad de algunas instituciones frente a la vulneración de los derechos de las mujeres.”⁷⁶

Además de develar la inherente relación entre violencia sexual y aborto clandestino, este trabajo revela también que los índices de violencia sexual en Ecuador surgen, en su gran mayoría, dentro del entorno familiar.

Sobrevivientes, Nancy Carrión, 2021

En abril 2021 se estrenó el documental Sobreviviente, bajo la dirección de Nancy Carrión Sarzosa⁷⁷, que recoge tres testimonios de tres víctimas de violencia sexual, ejercida por el mismo compañero en una institución universitaria en la ciudad de Quito.

En este documental contado desde la primera persona del singular, se hace presente la necesidad de ponerle nombre a las violencias de las que somos sujetas y dejar claro que, en todas sus formas, deja secuelas.

⁷⁵ “Tranquilas” reúne autoficciones de 14 autoras que aspiran aun a revolución y un #MeToo literario y periodístico, Bolsamanía, 2019. <https://www.bolsamania.com/noticias/cultura/tranquilas-reune-autoficciones-de-14-autoras-que-aspiran-a-una-revolucion-y-un-me-too-literario-y-periodistico--7054980.html>

⁷⁶ Lissett Arévalo, Xiana Yago: *Quisiera visibilizarlas injusticias que sufren muchas mujeres*, GK.City, 2017. <https://gk.city/2017/09/22/documental-violencia-sexual-en-ecuador/>

⁷⁷ Socióloga ecuatoriana cuyo trabajo de investigación recae en la violencia sexual en el entorno universitario.

La escritora que murió por puta: María Fernanda Ampuero (1976-2016)⁷⁸

La escritora recoge algunos sucesos y comentarios acontecidos alrededor del asesinato de dos jóvenes argentinas en Montañita, Ecuador. A partir de ellos, elabora un relato en el que la escritora, en primera persona, se sitúa como víctima de la violencia ejercida sobre las jóvenes incluso después de hallados sus cuerpos.

A modo de crónica periodística satírica, Ampuero interpela nuestro imaginario social desde las instancias institucionales hasta las interacciones sociales.

Pupitres vacíos, Surkuna, Fundación Desafío y Planned Parenthood⁷⁹

Esta instalación realizada en exteriores de la Asamblea ecuatoriana consta de un grupo de bancas escolares vacías con letreros que contienen brevísimos testimonios de niñas violadas y forzadas a la maternidad. Algunas organizaciones activistas por los derechos humanos idearon esta intervención para interpelar al Estado ecuatoriano sobre las graves consecuencias que tiene la maternidad forzada en menores de edad, siendo una de las principales la deserción escolar.

Si bien esta intervención no fue ideada desde una perspectiva artística sino más bien desde el activismo, se hace a raíz de “El golpe regional”, una demanda hecha por tres adolescentes latinoamericanas a sus Estados respectivos para exigir justicia y reparación a niñas sobrevivientes de violencia sexual.

4.3 Dramaturgia escrita y archivo

Jauría, Jordy Casanovas, 2019

Esta obra, denominada “ficción documental” por el autor, recoge el juicio realizado a “La manada”, un grupo de jóvenes que violó a una chica en las fiestas de San Fermín (Pamplona, España, 2016). El dramaturgo reúne fragmentos de las declaraciones del juicio -denunciante y acusados- y los reordena para crear este trabajo, sin embargo, no hay textos ficticios. Por tanto, la ficción está dada en el reordenamiento de las declaraciones (documento/archivo/fragmento) y la disposición escénica que se indica en

⁷⁸ María, Ampuero, *La escritora que murió por puta: María Fernanda Ampuero (1976-2016)*, El Telégrafo, 2016. <https://www.letelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-escritora-que-murio-por-puta-maria-fernanda-ampuero-1976-2016>

⁷⁹ Luisana Aguilar, *Las niñas madres demandan al Estado ante la ONU*, Wambra, medio digital comunitario. <https://wambra.ec/las-ninas-madres-demandan-al-estado-ante-la-onu/>

didascalias.

Yo he querido gritar, Tania Cárdenas, 2010

Este texto surge de un laboratorio de creación e investigación en el que los participantes profundizaron en la problemática de una noticia real -violencia de género en el caso de Cárdenas- y fueron construyendo las obras sin que estas fuesen una transcripción dialogada de la noticia, al contrario, la dotaron de estéticas particulares. Por tanto, esta obra no devela en primera instancia cuál es su noticia/archivo germen, sino que hay un desborde de lo documental porque “no se limitan a proponer una puesta en escena exacta de los hechos como estrategia para develar la realidad al espectador. Aquí, la noticia o el dato estadístico dan pie a un ejercicio creativo que permite al lector la reflexión sobre el contexto en el que vive, pero el énfasis recae en lo estético y no en lo didáctico”⁸⁰. Con esto se puede detectar que el archivo germen es anulado del producto dramaturgico, sin embargo, se contiene su esencia.

Los tristísimos veranos de la Princesa Diana, Carla Zúñiga, 2017

En esta obra nos encontramos frente a la ficción creada alrededor de un personaje histórico e icónico de la cultura contemporánea: La Princesa Diana. La autora junta algunos datos concretos de la vida de Diana Spencer y su relación con la monarquía y los pone en tensión con problemáticas actuales alrededor del género y la violencia contra la mujer, incluyendo escenas de violencia sexual. Quizá este sea uno de los ejemplos más concretos del cruce entre el documental y la ficción porque la obra está construida desde la fantasía, a modo de cuento de hadas fársico donde, aunque podamos reconocer la información real, la construcción del texto nos sumerge en un espacio de la imaginación.

Straight, Guillaume Poix, 2014

Straight tiene como base un juicio llevado a cabo en Sudáfrica por “violación correctiva”: se llama así a la violencia sexual ejercida sobre personas homosexuales para devolverles “su condición natural heterosexual”. En esta obra se toman fragmentos del discurso de la posesión de presidencia de Mandela y se enuncian algunas leyes sobre el matrimonio igualitario, asimismo se presentan, en pasajes más poéticos, la vida de las mujeres cuyas historias son contadas.

⁸⁰ Alexandra Aguirre Rojas, Universidad Nacional de Colombia, 2012.
<http://www.scielo.org.co/pdf/lthc/v14n1/v14n1a21.pdf>

Igual que en la obra anterior, Straight teje los archivos -declaraciones, discurso, testimonios- con paisajes ficticios en los que se recrea/imagina la vida de las mujeres víctimas antes y después de los sucesos trágicos.

Con la mención estos trabajos se tiene la intención de reconocer y enunciar, una vez más, la maleabilidad de los archivos/documentos/fragmentos; ya sea en las artes visuales, literarias, audiovisuales o teatrales. Los artistas moldean los archivos desde la singularidad de su mirada y el interés particular que poseen o surge en la investigación del mismo. Hay quienes proponen una representación íntegra del archivo, quienes lo trasladan al cuerpo u otros materiales, quienes lo activan como impulso creativo y luego dejan diluir su forma, quienes lo dotan de un *tono* para enfatizarlo, quienes lo superponen a la imaginación, etc. La multiplicidad de posibilidades permite que la ficción agriete los archivos y los envuelva en su potencia y surja, efectivamente, la eficacia estética/poética de la que habla J.A. Sánchez.

Capítulo 5: Fragmentos de bitácora

5.1 Propuesta de creación

Esta investigación deviene en la escritura de una pieza teatral, en la cual se recogen textos con voces de algunas de las víctimas de violencia sexual de la campaña #SeremosLasÚltimas.

Seremos las últimas es una campaña que se lanzó en 2019 con el afán de prevenir la violencia sexual. En julio de 2021 se cumplieron dos años desde cuando se iniciaron los procesos judiciales contra Alcides P., quien es investigado por agresiones físicas, sexuales y psicológicas a niñas y adolescentes. Este proceso de dos años ha sido apoyado por Surkuna⁸¹ y ha logrado instaurar algunas medidas de protección como el cierre indefinido del gimnasio. Se ha instado a la Asamblea Nacional crear una comisión que regule el funcionamiento de estos espacios privados que ofrecen servicios formación extracurricular.

A dos años de Seremos las últimas, pienso en la potencia de la acción colectiva y del encuentro, en las redes que se construyen desde el amor y el cuidado. Pienso también

⁸¹ Organización feminista que trabaja por la defensa de los Derechos Humanos.

que en Ecuador el registro de obras de teatro documental que aborden la violencia sexual como una problemática de visibilización, es escasa. Escribir una obra de este género permite dejar un registro sensible de esta problemática arraigada a nuestra sociedad y que, lastimosamente, suele ser silenciada. Considero también que es una propuesta que me permite articular, desde mi práctica personal, el feminismo con la creación teatral, dos aspectos que me atraviesan profundamente como ser humano.

5.2 Metodología

Inicialmente este proyecto estaba planteado como un proceso de escritura que entre sus etapas contaba con un taller de escritura performática con sobrevivientes de violencia sexual, sin embargo, dadas las complejidades no solo temáticas, sino contextuales de espacio y tiempo, debido a la pandemia Covid-19, se hizo difícil concretar el taller.

Por lo tanto, la investigación-creación tomó una de sus posibles derivas: el proceso de escritura se realiza a través de los testimonios expuestos ya en medios digitales por las implicadas iniciales de la campaña Seremos las últimas, artículos periodísticos y personajes icónicos de la gimnasia olímpica. También se consideró la realización de entrevistas para reunir material sensible con las sobrevivientes, pero nuevamente, por incompatibilidad de horarios, no se pudieron realizar a tiempo.

Para empezar con la creación, se investigaron entonces referentes que trabajen el archivo y la violencia sexual, se recogieron estadísticas de violencia en el país e información sobre el Caso Gimnasio Ecuador; posteriormente -con el material reunido- se inició la escritura.

El componente documental -los archivos/testimonios de vida- se entrelazó con pasajes de ficción o imágenes poéticas derivadas de mi mirada y afectación sobre los testimonios del Caso Gimnasio Ecuador y otras experiencias de violencia sexual de mi entorno. Además, el texto se despliega en la posibilidad de añadir otros testimonios de sobrevivientes de violencia sexual y construir colectivamente una pieza mucho más amplia.

5.3 Inquietudes y apuntes varios sobre el proceso

Partida

Es complicado identificar dónde empiezan los procesos. A veces hay disparadores clarísimos, otras veces están envueltos en las telarañas de la memoria y ahí se mantienen y otras, ya con los procesos en marcha, empiezan a desentrañarse sigilosa o abruptamente.

Muchas de las mujeres de mi vida son sobrevivientes de violencia sexual. A unas cuantas he acompañado en el tránsito amargo de la supervivencia y otras tantas estuvieron junto a mí -y están- sin que yo lo sepa. Cada vez que conozco o recuerdo uno de estos casos se enciende la rabia. Quemarlo todo no es fácil. Tanto quisiera. ¿Qué puedo hacer entonces?

Siempre la crisis

Me vi impulsada a comenzar por lo que, en primera instancia, consideré más viable: la investigación de referentes y recolección de información sobre el caso a abordar.

Mapear referentes de grupos teatrales a nivel local y regional me permitió ampliar mi mirada sobre el archivo y lo que de él se desprende. Esto generó, por supuesto, más derivas. De repente el objetivo de la investigación (crear la obra) estaba a un lado y mi interés se enfocó en el archivo y la revisión de transmutaciones de archivos. Descubrí artistas que desconocía, trabajos bellísimos -para mí-, conceptos nuevos, y todas las posibles manifestaciones del archivo. Supe entonces lo que es obvio: todo puede ser -y es- un archivo. Entonces podría crear desde cualquier lado, pero cualquier lado es ningún lado. Otra deriva.

Esas luchas que me convocan

Después de leer, ver y analizar obras, empecé a investigar sobre índices de violencia sexual en Ecuador. La militancia feminista me abrió muchos caminos en este proceso. Casos como el de Paola Guzmán Albarracín y la lucha de su madre, Petita Albarracín, por más de 15 años buscando justicia. El develamiento de la red de trata de Royce Phillip, alias El abuelo. El Caso Rana Sabia, y muchos otros empezaron a resonar en mi sensibilidad y ahondar en mi sentimiento de rabia con intensidad.

Milito por el aborto libre y la militancia también me llevó a celebrar, el 28 de abril de 2021, la despenalización del aborto por violación. Un gran paso en los derechos humanos que, aunque fuese motivo de alegría, me recordó que el camino sigue siendo

ampliamente largo y aterricé una vez más. Considerar todas las implicancias de la implementación de la ley de aborto por violación me ha acercado a reconocer con más claridad los obstáculos que la sociedad nos pone perpetuamente, obstáculos que nos llevan a la revictimización.

“Revictimización” es una palabra que marca este -mi- proceso. No quise ni quiero revictimizar a mis amigas, compañeras, hermanas.

Apartado.1

Hablé con B.

No quiero revictimizar a nadie.

Deriva

L. dice que estoy teniendo miedo de acercarme. Sí, tengo miedo. O no.

Seremos

He leído todo lo que he encontrado sobre Seremos las últimas. He revisado los archivos que tengo disponibles: la página web, los testimonios de sobrevivientes y familiares. Las acciones en la calle. La canción. El vídeo. Las fotos. Las notas en los medios de comunicación. He visto a mi compañera poner su cuerpo en la denuncia, en la calle, en el gimnasio.

Es condescendiente querer *darle voz a los demás*. ¿Quién soy yo para quedar *darle voz a otrx*?

Quiero, con mi voz -con mis manos- tomar sus voces -que ya existen, que ya son, que gritan fuerte- y prestarles la mía para gritar también.

Transcribo el vídeo. Pienso en esa niña y pienso en mí, en mi hermana, en mis sobrinas, en las mujeres de mi vida. Las niñas que fuimos porque eso nos dejaron ser, nada más. ¿Cómo son los reencuentros? ¿Por qué volvemos a los sitios donde no queremos volver? ¿Qué encontramos ahí?

Fragmentos del descarte

Algunas imágenes para improvisar la escritura:

Leo y reescribo las palabras que resuenan. Leo y escribo las imágenes que me acosan. Leo y tomo fragmentos de testimonios, y los imagino. Hiervo.

Imágenes que no. Ideas que no:

La casa grande país

La casa tenía todo

La casa chilla

¿por qué?

Uñas podridas caen sobre su hombro

¿por qué?

Corre y chilla

El entrenador, apareció y puso música clásica, la usual para entrenar, me preguntó si estaba sola, aunque era evidente que no había nadie.

Hoja invertibrada

Suspendida

Hongo

9

9 poquito

9 abrir los ojos no monstruos personas así

Hablo contigo porque mamá y papá

Tú quién eres

Y qué sabes

Yo sé todo pero sh ya sabes que-no-si-tú-lo-pasa pasa

He pactado mi lengua

me dijo que era muy bonita y me acarició el rostro

Yo voy a echar palabras al agua y tú vas a ver cuáles se agolpan y por qué

Yo voy a echar palabras al fuego y tú vas a ver qué me consume.

Intento de composición

Tomo los testimonios, los fragmento. Selecciono algunas partes, las acciones, las sensaciones, el miedo.

Stephanie y Salomé y Simone. Las tres S. Ninguna pudo irse a tiempo, pero por qué tendrían que haberse ido, ¿qué estoy diciendo?

Cambio las voces, los testimonios. S puede ser S, y S puede ser S. Y pueden ser

todas y puede ser ninguna, y pueden ser cien mil. (Pirandello).

El daño es el mismo pero los cuerpos no.

Reviso secuencias de ejercicios de gimnasia: las barras, el pino...

Los espacios: la cámara de Gesell, siempre observadas, siempre juzgadas, siempre interrogadas por todos. Los rostros estáticos, no hay por qué sonreír aquí ni durante las coreografías. Siempre revictimizando a las demás, pidiéndole explicaciones, preguntándole cómo fue, por qué lo permitió, por qué se siente así si ya pasó, cómo se siente, por qué no habló antes. Pidiéndoles una y otra vez lo mismo, que nos cuenten qué, que nos digan cómo.

La repetición. El ritmo. Pero repetir es un verbo nefasto. Repetir nunca es exacto. Repetir gasta y deja restos.

Si quieren escuchar qué, van a escucharlo siempre, hasta que incomode, hasta que les joda.

Algunos cuestionamientos que acojo / desorden-es-

En diversas instancias comparto ideas, fragmentos y primeros borradores con amigos y tomo sus impresiones.

Mi escritura es breve e interrumpida.

-

La belleza de la gimnasia con lo terrible de la violencia.

¿Por qué en inglés?

¿por qué darle voz al hombre?

Trabajar la ironía

Me puso triste

El cristal

Carencia de acciones

El volumen de lo que pueden hacer muchos cuerpos

Repensaría ciertos términos: instrucciones

Sugiere. Hay atmósfera. Hay una esencia ya: no lo debeves.

Acciones que reemplacen ciertos textos

Horroroso

El idioma me saca de la atmósfera

Quería el idioma como distanciamiento pero no “ese” distanciamiento. Decido quitarlo. Tengo que reordenar los cuadros. ¿Cuál es el clímax del texto? Cada cuadro debería tener su clímax, supongo. Intento. ¿Cuál es clímax del asco o el dolor? ¿Acaso no está siempre creciendo?

Me encuentro con otra imposibilidad: el formato del texto. La plataforma. No basta solo una hoja.

Los lenguajes son tantos que me siento limitada.

He leído las mismas palabras tantas veces que cada nueva observación se ve frustrada en mi cabeza. Los textos reposan pero este ya no tiene tiempo.

Pruebo algunos des-órdenes y selecciono el que me genera un poco más de vértigo. Añado un espacio otro, vacío. Si miramos alrededor, siempre habrá alguien que pueda escribirlo.

Ya está, es lo que es. Lo que puede ser ahora.

Será lo que otros quieran.

Conclusiones

Este proyecto de investigación y creación articuló la violencia sexual, el archivo y la escritura en el tejido de una breve pieza teatral de ficción documental: *Seremos las últimas*. Las intenciones e ideas iniciales de este proceso se vieron imposibilitadas por el contexto de pandemia que atravesamos (Covid-19), lo que me impulsó a la búsqueda de nuevos medios para abordar mi trabajo desde una posición aún más personal.

El acercamiento a teorías de pensadoras feministas y la recolección de datos estadísticos fueron claves para re-pensar el lugar desde dónde enuncio y construyo mi trabajo, permitiéndome cuestionar algunas metodologías y relacionamientos que sostengo al momento de abordar la creación. Mi interés particular en este ejercicio de escritura consistía en una indagación sobre cómo traduzco las violencias a las que estamos sujetas las mujeres, en un espacio pensado para la escena -aunque desde su concepción previa-; lo que dio paso a una exploración de mi sensibilidad y la reafirmación de mis convicciones sociales.

Por otro lado, el mapeo constante de referentes regionales y locales que indaguen el teatro documental y la revisión de algunos conceptos sobre la dramaturgia contemporánea y las distintas formas de estructurar la escritura ampliaron mi visión sobre

las posibilidades del archivo y la creación y me aterrizó a la idea de lo liminal y lo inacabado en la escritura; pues siempre hay algo que se queda fuera -en un espacio incierto- algo que contiene el gesto de escribir pero que no alcanza a ser escrito.

En el proceso de escritura, lo contemporáneo se presenta no solo en la estructura formal del texto sino también en la noción de temporalidad de la que se habló antes, en mi ejercicio de mirar el presente e interpelarlo desde la palabra-acción. Y, sin planearlo, este proyecto estuvo vertebrado por la *descomposición* del archivo, de los testimonios de otras que tomé como míos en el ejercicio de mirar y traducir un fragmento del mundo. Es en ese sentido también que el fragmento se vuelve in-material, ya que puesto en juego en la escritura se fueron desprendiendo sus capas -en acciones, palabras e imágenes- hasta que el documento ya no es solo un archivo que puede ser percibido al primer encuentro/lectura, al contrario, se ha dinamizado para convertirse en otra cosa -otro archivo- que conserva su esencia.

Esta investigación ha implicado un re-encuentro con mi escritura y un reconocimiento de mi sensibilidad y la incompletud de todas mis acciones; algo que en primera instancia podría parecer sinónimo de deficiencia pero, en realidad, es un espacio de encuentro, por ello en la pieza *Seremos las últimas* intenté, a veces incluso sin premeditación, extender espacios de libertad para quien la reciba con la intención de abrir más fisuras que puedan ser agitadoras en tanto nos problematicen y movilicen como sujetos del mundo, como actores sociales capaces de incidir y transformar nuestra realidad. Estos espacios son atravesados por la ficción y los escenarios que se hacen posibles gracias a ella.

Dado este punto, y para concluir, puedo volver sobre el carácter ético y estético de mi trabajo: he indagado en varios componentes estéticos de la dramaturgia contemporánea y, al mismo tiempo, el germen esta indagación es un archivo -pulsionado por mi deseo/ética de poner en cuestión algunas concepciones sobre la violencia sexual-. En este intento/mirada/reescritura del archivo la ética -mía- se traduce también en el uso constante de la palabra *posibilidad-es-* porque todo el tránsito por esta tesis ha sido eso: pensar, repensar, componer, descomponer y recomponer posibilidades -de lectura, de escritura, de -des-orden, de estructura, de miradas, de escucha, etc.-.

Y este ejercicio no es más que una posibilidad abriéndose a otras.

Bibliografía

Libros

- Agamben, G., 2012. *¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Butler, Judith, “Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault”. En *Teoría feminista y teoría crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*, Ediciones Alfons el Maghilmim, 1990.
- Carnevalli, Davide, *Forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Barcelona, 2017.
- Davis, Angela, *Women, race and class*, 1981.
- Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de las Naciones Unidas, *The World's Women 2015, Trends and Statistics*, 2015.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. París: Grasset et Fasquelle, 2006
- Diéguez, Ileana, *Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria*, CITRU: 2006.
- DW. *América Latina no sabe cuántas mujeres son violadas en la región*. Editado por Enrique Anarte. Deutsche Welle, 30 de Junio de 2020.
- Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficante de sueños, 2010.
- Goldsmith, Kenneth, *Escritura no-creativa: Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja negra. 2015.
- Sarrazac, Jean Pierre, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México: Paso de Gato. Traducción: Víctor Viviescas, 2013.
- OMS (Organización Mundial de la Salud), *Global and regional estimates of violence against women: prevalence and health effects of intimate partner violence and non-partner sexual violence*, Departamento de Salud Reproductiva e Investigaciones Conexas, Escuela de higiene y medicina tropical de Londres y South African Medical Research Council, 2013.
- ONU Mujeres, *Intensificación de los esfuerzos para eliminar todas las formas de violencia contra las mujeres y las niñas: Informe del Secretario General*, 2020: 4.
- Nancy, Jean Luc, *El sentido del mundo*, Traducción de Jorge Manuel Casa, La marca editora, 2003.

Segato, Rita, *Estructuras elementales de la violencia*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Segato, Rita, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires: Prometeo, 2018.

UNICEF, *Familiar Face: Violence in the lives of children and adolescents*, 2017.

UNODC, *Global Report on Trafficking in Persons*, 2018.

Vásquez Pérez, Eduardo, *Una experiencia de creación colectiva en Ecuador*.

Varsallo, Úrsula, *Cultura de la violación, Apuntes desde los feminismos decoloniales y contrahegemónicos*, Antipersona, 2017.

Yungán, Paul y Cajas, Karla, *Análisis de la violencia de género*, Departamento de Economía Cuantitativa Facultad de Ciencias Escuela Politécnica Nacional, 2020

Obras de teatro

Cárdenas, Tania, *Yo he querido gritar en Dramaturgia contemporánea colombiana, Antonología II*, Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia, 2013.

Casanovas, Jordi, *Jauría*, Antígona: 2019.

Zúñiga, Carla, *Los tristísimos veranos de la princesa Diana*, 2017.

Poix, Guillaume, *Straight & Agua fuerte*, Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2020. Libro digital, EPUB - (Tintas frescas), 2020.

Artículos de revista

Aguirre Rojas, Alexandra, Universidad Nacional de Colombia, 2012.
<http://www.scielo.org.co/pdf/lthc/v14n1/v14n1a21.pdf>

Arfuch, Leonor. 2015. "Arte, Memoria Y Archivo. Poéticas Del Objeto.". *Revista Z Cultural*. <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/10/Arte-memoria-y-archivo--Revista-Z-Cultural.pdf>.

Chevallier, J. and Mével, M., 2010. «Texto fuerte/texto débil». *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 4, pp.16-28.

Fiscalía General del Estado. «Análisis de la violencia de género - Ecuador 2020.» Sistema de Actuaciones Fiscales (SIAF) Dirección de Estadística y Sistemas de Información, Escuela Politécnica Nacional, 2020. www.fiscalia.gob.ec

- Gentile, Lucía. 2017. "La Actualidad Del Archivo En El Arte. Posibles Herramientas De Análisis.". *Nimio* 04:113-119.
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/548/949>.
- Guzmán, Alison. 2015. "Las Representaciones Teatrales De La Memoria, El Trauma Y El Olvido En La Trilogía Del Exilio De Arístides Vargas.". *Kipus. Revista Andina De Letras*. 39: 55-73. doi:10.32719/13900102.2016.39.3.
- Vallejo, Ana María, "Reflexiones sobre la relación cuerpo y escritura en el teatro contemporáneo de América Latina". *Revista Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 2015
- Viviescas, V., 2005. «La crisis de la representación y de la forma dramática». *Revista Científica*, No. 7, pp.437-465. Available at: <<http://cidc.udistrital.edu.co/investigaciones/documentos/revistacientifica/rev7/Unidad%2021%20pags%20437-465.pdf>>
- Weiss, Peter, "Notas sobre el teatro documento", Casa de las Américas, *Revista Conjunto* No 184.

Páginas web

- Aguilar, Luisana *Las niñas madres demandan al Estado ante la ONU*, Wambra, medio digital comunitario. <https://wambra.ec/las-ninas-madres-demandan-al-estado-ante-la-onu/>
- Ampuero, María, *La escritora que murió por puta: María Fernanda Ampuero (1976-2016)*, El Telégrafo, 2016. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/la-escritora-que-murio-por-puta-maria-fernanda-ampuero-1976-2016>
- Arévalo, Lisett, *Xiana Yago: Quisiera visibilizarlas injusticias que sufren muchas mujeres*, GK.City, 2017. <https://gk.city/2017/09/22/documental-violencia-sexual-en-ecuador/>
- Asamblea Nacional de la República del Ecuador, *Ley Orgánica Integral para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres*, 2018.
- Cornago, Oscar, *¿Todo es cutre? Sobre la moda del teatro documental*, Teatron Libre comunidad de artes vivas, 2019. <http://www.teatron.com/oscarcornago/blog/2019/03/19/todo-es-cutre-sobre-la->

moda-del-teatro-documental/

Del Monte, F., n.d. *DRAMATURGISTA, El oficio sutil de dotar de sentido a la escena.*

[en línea] Academia.edu. Available at:
<https://www.academia.edu/33268874/DRAMATURGISTA_El_oficio_sutil_de_dotar_de_sentido_a_la_escena> .

Díaz, Bertha, *Tazas rosas de té: teatro que pone a vibrar la memoria*, La barra espaciadora, 2016. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/tazas-rosas-de-te-teatro-memoria/>

Encuesta nacional sobre relaciones familiares y violencia de género contra las mujeres, INEC, 2019. <https://www.ecuadorencifras.gob.ec/violencia-de-genero/>

Fragmentos” documental sobre mujeres víctimas de violencia sexual en el conflicto armado colombiano, OIM, 2019. <https://colombia.iom.int/news/%E2%80%9Cfragmentos%E2%80%9D-documental-sobre-mujeres-v%C3%ADctimas-de-violencia-sexual-en-el-conflicto-armado>

Fundación ALDEA, *Ecuador cerró el año con 118 femicidios: sigue la tendencia de un feminicidio cada 72 horas*, ALDEA, 2021.

González, Semiramís, *El arte que denuncia la violencia sexual*, Huffpost: 2018. https://www.huffingtonpost.es/semiramis-gonzalez/el-arte-que-denuncia-la-violencia-sexual_a_23627489/

Larios, Shaday, *Observatorio de Mnemobjetos. Teatro de objetos documentales en argentina*, 2019.

<http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/observatorio-de-mnemobjetos-teatro-de-objetos-documentales-en-argentina-texto-colaborativo-coordinado-por-shaday-larios>

Leo, Jana, *Project: No violarás (Do not rape)*, Jana Leo, philosophy, conceptual art and architecture, 2019. <https://janaleo.com/2019/01/03/project-no-violaras-do-not-rape/>

Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe, *Feminicidio, América Latina, el Caribe y España (...)*, CEPAL, 2019. <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>

Parrini Rodrigo y González, *Archivo y Cenizas, sobre una pieza de Teatro Línea de Sombra*. archivoycenizas.pdf (teatrolineadesombra.com)

- Pinta, Ma Fernanda, *Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias*, Archivo ARTEA, 2013. <http://archivoarte.uclm.es/textos/efectos-de-presencia-y-performance-en-el-teatro-de-lola-arias>
- Ponce, Isabela, *El cierre simbólico del Gimnasio Ecuador abre la esperanza para las mujeres que lo denunciaron*, Gk.City, 2019. <https://gk.city/2019/08/05/gimnasio-ecuador-cierre-alcides-patino/>
- Ponce, Isabela, *La rutina del terror*, GK.City, 2019. <https://gk.city/abuso-gimnasio-olimpico-quito/>
- Ponce, Gabriela, *Tazas rosas de té*, 2016. <https://gabrielaponcep.wordpress.com/portfolio/tazas-rosas-de-te/>
- Portuondo, María Luisa, *Ana Mendieta – Rape Scene: La detención del instante*, Escáner Cultural, 2009, <http://revista.escaner.cl/node/1434>
- Sánchez, José A., *Los límites de la ficción*, Conferencia Universidad de Castilla-La Mancha. <https://diecisiete.org/escrituras/los-limites-de-la-ficcion/>
- Seremoslasultimas.com
- “Tranquilas” reúne autoficciones de 14 autoras que aspiran aun a revolución y un #MeToo literario y periodístico, Bolsamania, 2019. <https://www.bolsamania.com/noticias/cultura/tranquilas-reune-autoficciones-de-14-autoras-que-aspiran-a-una-revolucion-y-un-me-too-literario-y-periodistico--7054980.html>
- Segato, Rita, Rita Segato, la feminista cuyas tesis inspiraron “Un violador en tu camino” ..., BBC News, 2019. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-5073501>

Tesis

Sabugal, Paulina, *Teatro documental: entre la realidad y la ficción*, 2017. 120.

Multimedia


Documental Las mujeres deciden: <https://choloflix.com/peliculas/documental/las-mujeres-deciden/>

Documental Sobreviviente:

<https://www.facebook.com/SobrevivienteDocumental/videos/746182032710654>

Goldsmith, Kenneth, *Entrevista a Kenneth Goldsmith de Ubuweb. Primera parte*. Centro de cultura digital, Youtube, 2016. Entrevista a Kenneth Goldsmith de UbuWeb. Primera parte. - YouTube

Performance No violarás: <https://vimeo.com/288916603>.

Punto noticias, *Stephanie Altamirano | Cerremos el Gimnasio - Club Ecuador definitivamente*, Pichincha Comunicaciones,  #PuntoNoticias | Stephanie Altamirano | Cerremos el Gimnasio - Club Ecuador definitivamente - YouTube, 12-mar-2020.

Testimonio de Stephanie: Seremos las últimas, Surkuna Ecuador: <https://www.youtube.com/watch?v=1J9FobSvtMo>