

**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA
SEDE QUITO**

**CARRERA:
COMUNICACIÓN SOCIAL**

**Trabajo de titulación previo a la obtención del título de:
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA:
CONSECUENCIAS DE LA VIOLENCIA SEXUAL CONTRA MUJERES**

**AUTORA:
DAYSÍ CRISTINA SÁNCHEZ PROAÑO**


**TUTOR:
JAIME PATRICIO TORRES MEDRANO**

Quito, febrero de 2016

Cesión de derechos de autor

Yo **Daysi Cristina Sánchez Proaño**, con documento de identificación N° **1713842837**, manifiesto mi voluntad y cedo a la Universidad Politécnica Salesiana la titularidad sobre los derechos patrimoniales en virtud de que soy la autora del trabajo de titulación intitulado: **“Consecuencias de la violencia sexual contra mujeres”**, mismo que ha sido desarrollado para optar por el título de: **Licenciada en comunicación social**, en la Universidad Politécnica Salesiana, quedando la Universidad facultada para ejercer plenamente los derechos cedidos anteriormente.

En aplicación a lo determinado en la Ley de Propiedad Intelectual, en mi condición de autora me reservo los derechos morales de la obra antes citada. En concordancia, suscribo este documento en el momento que hago entrega del trabajo final en formato impreso y digital a la Biblioteca de la Universidad Politécnica Salesiana.



Daysi Cristina Sánchez Proaño
1713842837

Quito, 12 de febrero de 2016

Declaratoria de coautoría del docente tutor

Yo declaro que bajo mi dirección y asesoría fue desarrollado el Ensayo Académico, “Consecuencias de la violencia sexual contra mujeres”, realizado por Daysi Cristina Sánchez Proaño, obteniendo un producto que cumple con todos los requisitos estipulados por la Universidad Politécnica Salesiana, para ser considerados como trabajo final de titulación.

Quito, febrero 2016



Jaime Patricio Torres Medrano

1709295149

Dedicatoria

A mi abuela, que me enseñó a creer en lo invisible.

A mi familia, que permanece junto a mí en los momentos más oscuros.

Índice

Introducción	1
Aproximaciones a un estado del arte	3
Metodología	13
Resultados	22
La mujer, el testimonio y la develación del secreto	22
Construcción del texto teatral como acción transformadora, apoyado en la práctica escénica	32
El Teatro como mediación para evidenciar las consecuencias de la violencia sexual contra mujeres	40
Conclusiones	48
Referencias.....	54

Índice de tablas

Tabla 1. Comportamiento anual de las denuncias por violaciones a mujeres en el distrito 2008 – septiembre 2012.	19
Tabla 2. Denuncias por violaciones por sexo y edad de las víctimas 2008- septiembre 2012.....	19
Tabla 3. Denuncias por violaciones a víctimas mujeres según relación con el agresor y por el lugar del hecho 2008 – septiembre 2012.	20

Índice de figuras

Figura 1. Delitos Sexuales en el país. Agosto 2014- marzo 2015.....	21
--	-----------

Resumen

Este ensayo académico se ocupará de evidenciar las consecuencias de la violencia sexual contra mujeres en la ciudad de Quito a través del análisis de la obra de teatro **Ensayo para el Vuelo**, escrita en el año 2013 por Daysi Sánchez como herramienta comunicativa y de mediación. Se estudiará el proceso de creación, puesta en escena de la obra mencionada y su implementación para sensibilizar respecto a la problemática a diversos grupos sociales.

Para el análisis del objeto de estudio -la obra teatral-, se plantean tres etapas: la etapa testimonial en la que la mujer narra el momento que fue develado el secreto (abuso sexual); la segunda etapa analizará el texto mismo y su contenido respecto a la violencia de género en diversos ámbitos y como una construcción social; finalmente se expondrá cómo la obra de teatro se muestra en el proceso de mediación comunicacional.

Abstract

This academic essay will show the consequences of sexual violence against women in the city of Quito through the analysis of the theatre play **Ensayo para el Vuelo [A Practice to fly]**, written in the year 2013 by Daysi Sánchez as a communicative and mediation tool. The process of creation, the staging of the play and its implementation to raise awareness regarding this issue among various social groups will be studied.

Three stages will be taken into account to analyze the play: the testimonial in which the woman tells the moment when her secret was revealed (the sexual abuse); the dramatic text and its content regarding violence against women in various fields and as a social construction; finally, the way the play is shown in the process of communication mediation.

Introducción

Este ensayo académico se ocupará de analizar como herramienta comunicativa y de mediación la obra de teatro **Ensayo para el Vuelo**, escrita en el año 2013 por Daysi Sánchez con el objetivo de evidenciar las consecuencias de la violencia sexual contra mujeres en la ciudad de Quito. Se opta por una obra de teatro para abordar la violencia sexual contra mujeres como un mecanismo que nos permite acercarnos a las consecuencias desde lo vivencial y no únicamente desde procedimientos cuantitativos. Se estudiará el proceso de creación, puesta en escena de la obra mencionada y su implementación para sensibilizar respecto a la problemática a diversos grupos sociales: colegios, hacedores de justicia, público en general, etc.

La obra pone en concreto la historia de una mujer que luego de dieciocho años se atreve a contar, en un ejercicio de actuación denominado “momento privado” (Leiton, 1980), un acontecimiento fundamental de su vida develando el secreto del abuso sexual que sufrió siendo niña. Si bien el origen de la obra es el caso de una mujer, los mecanismos usados para la escritura y la puesta en escena visibilizan las consecuencias que la violencia por género y en específico la violencia sexual dejan, como “marcas” comunes, en las víctimas.

La obra citada devela que lo que se ve afectado fundamentalmente es la capacidad de “habla”, es decir que se arrebató la palabra, entendida como la capacidad de traducir emociones para generar procesos comunicativos individuales y colectivos.

Para el análisis del objeto de estudio -la obra teatral-, se plantean tres etapas: la etapa testimonial en la que la mujer narra el momento que fue develado el secreto (abuso sexual) y cómo se hacen presentes diversas “anomalías” desde la infancia vinculadas a las categorías de violencia sexual y género; la segunda etapa analizará el texto

mismo y su contenido respecto a la violencia de género en diversos ámbitos y como una construcción social. No se ahondará en las estrategias de montaje de la obra sino en lo que el proceso develó respecto a las consecuencias que la violencia sexual deja en la mujer y cómo los procesos creativos se convierten en procesos de concienciación desde la práctica más que desde la teorización. Finalmente se expondrá cómo la obra de teatro se muestra en el proceso de mediación comunicacional, es decir qué impacto causó en el público.

En este estudio se incorporación el teatro como herramienta para la reflexión sobre la cotidianidad frente a una determinada práctica social: la violencia sexual.

El arte plasma una problemática desde la estética, ligado a procesos sociales, pues el artista asimila y reelabora el objeto del arte, es decir el mundo de la vida. Las imágenes artísticas se elaboran sobre la base del conocimiento de la materia consumada. El arte, a través de su función unívoca, revela su valor cognoscitivo y ejerce su acción ideológica y educativa en el ser humano (Rosental, 1978, págs. 24-25).

Con esta perspectiva donde el arte vincula la violencia por género a procesos sociales, ejerciendo su acción ideológica y educativa, se estudiará **Ensayo para el vuelo**. Es necesario aclarar que si bien existen diversas expresiones artísticas en las artes escénicas, musicales, plásticas, así como autores que ponen en evidencia la violencia por género, en este caso nos centraremos en el teatro para este análisis como una de las expresiones que nos plantea un encuentro vivencial con el espectador y nos acercaremos a la obra misma desde el teatro testimonial.

Fernández (2012) cita a Fischer Dawson y define:

El teatro documental y/o de testimonio es, ante todo, un drama que pretende vincular lo privado con lo público; lo individual con lo colectivo; en suma, lo personal con lo político. Además, el impulso de los autores y las autoras que lo cultivan es de cambio social, combinando entretenimiento y didacticismo y usando la palabra como motor para la transformación (Fernandez, 2012, pág. 146).

Con esta perspectiva citaremos diversos trabajos que exponen de manera “personal” una mirada sobre la violencia por género.

Es importante señalar que si bien la experiencia estudiada en este artículo tiene un carácter de teatro testimonial/documental, no todas las experiencias que se exponen a continuación tienen ese perfil. Sin embargo todas tienen en común el poner en evidencia la problemática de la violencia por género en diversos espacios sociales tanto privados como públicos con una visión crítica.

Aproximaciones a un estado del arte

Los análisis académicos de experiencias teatrales ecuatorianas vinculadas al tema de género como herramientas de mediación son escasos. Existen varios análisis sobre obras de teatro pero pocas con perspectiva de género.

En el libro "*Jardín de Pulpos y Ana, el Mago y el aprendiz*, dos obras del Grupo Malayerba, continentes de la memoria social del siglo XX de Ecuador y América Latina", de Santiago Villacís Pástor, se dedica el capítulo IV a "*La mujer como continente de la memoria*", en el que se evidencia “el papel de la mujer en la

historia, sus luchas de emancipación e igualdad y la representación de la mujer como continente de los afectos, la solidaridad y la lucha social” (Villacís Pástor, 2012, pág. 53). Villacís afirma que en la dramaturgia de Arístides Vargas¹ “las mujeres han sido representadas, de manera consciente, como representantes y contenedoras de la memoria” (Villacís Pástor, 2012, pág. 54) evidenciando la mirada re-significante que el autor plantea y el cuestionamiento de los roles a través de la palabra que les entrega en sus obras. Este análisis aporta indiscutiblemente al conocimiento del autor y aporta a la visión de temas de género a través de sus personajes femeninos.

Siguiendo con esta línea citamos *“Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann y Eve Ensler”* (Fernandez, 2012), artículo académico de Marta Fernández Morales en el que expone dos experiencias que abordan la violencia de género a través de la manifestación dramática recogiendo las de este sub género como técnicas documentales y testimoniales en el mundo anglófono. En el artículo se expone cómo las dramaturgas Mann y Ensler, junto con otros autores, recogen experiencias de voces femeninas para llevarlas a la escena. Se pone en común al teatro y al movimiento por la igualdad entre hombres y mujeres que se ha movilizó al grito de “lo personal es político” a lo largo de la historia. La autora señala como una de las características fundamentales de este tipo de manifestación dramática es su carácter político que vincula “lo privado con lo público, lo individual con lo colectivo, en suma lo personal con lo privado” (Fernandez, 2012, pág. 146) y cómo se recurre a la palabra para la “concienciación mediante la pedagogía” (Fernandez, 2012, pág. 146).

¹ Dramaturgo Argentino, residente en Ecuador desde el año 1978. Cofundador del Grupo de Teatro Malayerba de Ecuador.

Fernández (2012) explica que según la clasificación de Dawson (Fernandez, 2012, pág. 148), Mann es quien ha promovido una cuarta etapa del subgénero del teatro documental que sigue en vigencia en la teoría y práctica citando publicaciones

en la línea del monográfico de *The Drama Review* en 2006 o los volúmenes *Verbatim* (Hammond & Steward, 2008) y *Get Real* (Forsyth & Megson, 2009). Señala que los atentados terroristas en Estados Unidos el once de septiembre de 2001 y sus consecuencias globales marcan posiblemente el giro más actual de esta corriente representada en Norteamérica por las autoras [...] mencionadas [...] junto con otros nombres femeninos como Jessica Blank (*The Exonerated* con Erik Jensen, 2002), Heather Raffo (*9 Parts of Desire*, 2006) o Anna Deavere Smith (*Let Me Down Easy*, 2008) (Fernandez, 2012, pág. 148).

Se señala en Gran Bretaña un movimiento similar.

Se pone énfasis en que las autoras Emily Mann y Eve Ensler señalan al teatro como un elemento “activo en la vida pública y por lo tanto un foro para la crítica”. En el caso de Eve Ensler, autora de **The Vagina Monologues** (1998), **The Good Body** (2001), **I am an Emotional Creature** (2010), en estas obras “combina hechos objetivos apoyados en estadísticas con experiencias subjetivas que dan mayor profundidad a la representación de fenómenos como la violencia, la representación sexual o la violencia simbólica” (Fernandez, 2012, pág. 151).

Mann afirma su interés por hacer un teatro en el que las audiencias y el público entablen una conversación y “ese diálogo te conmoverá, te estimulará o te

emocionará lo suficiente como para cuando salgas [del teatro] y continúes con la conversación” (Fernandez, 2012, pág. 162):

Otro ensayo que nos acerca al análisis de experiencias teatrales es *“El teatro como medio de sensibilización contra la violencia de género en la adolescencia. Estudio exploratorio sobre el uso de la obra de teatro **Ante el espejo** como herramienta de prevención y sensibilización”* llevada a cabo en El Distrito Sanitario Sevilla Sur, España, obra escrita y dirigida por Manuel Cenizo Rodríguez (Rodríguez, Arroyo, & Baena, 2011). Esta obra fue “usada” en diversas jornadas en las que se reflexionaba sobre la violencia de género contra las mujeres. Se destacan los resultados obtenidos en los grupos adolescentes, de entre 14 y 17 años, a los que se les invitó a dichas jornadas y se les mostró la obra en video.

Insisten los autores que se opta por el teatro

de todas las formas artísticas que pueden ser herramientas al servicio de la sensibilización y la prevención de la violencia contra las mujeres [...] por ser una de las formas de llegar a un gran número de personas de todas las edades y sin ninguna barrera que impida la comunicación de emociones entre lo representado, los representantes y el público (Rodríguez, Arroyo, & Baena, 2011, pág. 256).

La propuesta expone la violencia de género poniendo en evidencia “los elementos que favorecen que los hombres ejerzan la violencia contra las mujeres” (Rodríguez, Arroyo, & Baena, 2011, pág. 256) y cómo construyen el discurso desde la visión del agresor- hombre más que desde la realidad femenina. La experiencia sensibiliza sobre el fenómeno de violencia de género, explora las ideas y creencias que los

adolescentes participantes tenían sobre la violencia contra las mujeres, y los actores que en ella intervienen “evalúan la respuesta emocional de los y las menores ante el hecho violento presentado en la obra de teatro [...] y exploran los niveles de violencia existentes en las relaciones de pareja de los y las adolescentes” (Rodríguez, Arroyo, & Baena, 2011, pág. 257).

El artículo destaca las reacciones a nivel “verbal y no verbal espontáneo” de los asistentes:

mientras que los grupos femeninos y los mixtos mantuvieron el silencio o lo acompañaron de expresiones de indignación e incluso de insultos, los grupos masculinos rieron, bromearon y mantuvieron un mayor nivel de comunicación intra-grupo en torno a bromas suscitadas por comentarios sobre la obra (Rodríguez, Arroyo, & Baena, 2011, pág. 258).

La propuesta de esta intervención contempla un intercambio con los y las adolescentes luego de observar la obra; se recalca que las mujeres en los dos grupos en los que participaron lograron expresar sus opiniones de manera más amplia.

Se precisa algunas de las impresiones a través de comentarios realizados por los participantes donde las preguntas desencadenantes fueron: ¿Qué habéis sentido al ver y escuchar a los personajes de la obra? ¿Cuáles son las causas de la violencia contra las mujeres? ¿Cómo se construyen las relaciones violentas? ¿Cómo son vistos los protagonistas de la violencia? Y ¿Conoce algún caso de violencia de género entre adolescentes? (Rodríguez, Arroyo, & Baena, 2011, págs. 259-264).

La experiencia, según señalan sus autores, permitió que los adolescentes se sitúen en un lugar donde emocionalmente puedan reflexionar y sentir o no empatía por los

personajes. La violencia no es una realidad desconocida para ellos, señalan, sin embargo pueden reconocer que las experiencias violentas vividas en el momento actual de su vida son determinantes para convertirse en violentadores.

Se enfatiza que al visionar el video de la obra de teatro se apertura la comunicación grupal siendo una herramienta efectiva para prevenir relaciones violentas en los grupos participantes.

Estos análisis académicos de obras de género son un aporte para comprender cómo el arte en general, y en específico el teatro, se convierte en una herramienta comunicativa eficaz para las audiencias.

A continuación se comparte algunos trabajos en esta línea realizados en Ecuador, que no han sido analizados. Uno de ellos es la historia de una mujer y la violentación de sus derechos -en este caso- políticos. La obra es representada por Sara Utreras, titulada **Mama Tránsito Amaguaña Pushak Warmi – Cabecilla**, obra que, según señala su autora, es un homenaje a la memoria de Tránsito Amaguaña (1909-2009): “monólogo que habla sobre la historia no contada, en la que mujeres andinas lucharon por el reconocimiento de los derechos y dignidad de los pueblos como: Tránsito, Dolores Cacuango, Manuela León y otras” (Mercurio, 2013, pág. 3).

Así habla Tránsito Amaguaña a través de la voz de Sara Utreras: “Mi mamá decía: valiente, valiente tienes que ser, por todos hay que luchar, no solo por un pensamiento... por todos” (Utreras, 2015), y se hace presente el deseo de recuperar el pensamiento de una mujer indígena, construir la historia desde los excluidos, recuperar la “palabra” en el sentido de dotarle de historicidad a un ser humano que desde sus acciones cuestionó políticamente la realidad mestiza a la que estaban

sujetos los grupos minoritarios y que contribuyó a la construcción de los derechos de los pueblos indígenas del Ecuador, y se destaca la lucha por la igualdad de género en este contexto.

El proceso de creación duró, según Utreras, tres años a nivel dramático (Utreras, 2015), enriquecidos por dos años de convivencia en la comunidad donde nació la lideresa, apoyada en varias investigaciones académicas del personaje, es decir que parte del material artístico proviene de la memoria colectiva. Si “el arte permite problematizar la visión de una sociedad respecto del pasado desde una tensión con el presente” se puede decir que el “arte implica una voluntad de transmisión que es comunicativa en tanto produce sentidos sociales”, como señalan Aon y Vampa en su artículo "Arte y Comunicación: Aportes a la Memoria Colectiva" (Aon, 2007).

Esta representación tiene como elemento particular que en su interpretación recupera la lengua madre, el Kichwa, y expresa el interés por “mostrar la riqueza cultural que poseemos, invitar a conocer y valorar nuestra lengua Kichwa y cosmovisión andina” (Patrimonio., 2014, pág. 90).

El paso de la memoria a la representación se da desde la recuperación por parte de Sara Utreras, mujer que se siente heredera y responsable de la memoria política, lo que le carga de sentido a la representación, no solo como obra de teatro, sino como un ejercicio político. Al asistir a la obra (Utreras, 2015) se puede vislumbrar que se ha “decidido” entregar una perspectiva del personaje que no oculta su postura ideológica sino que devuelve la pregunta al observador. La interacción que se produce desde este cuestionamiento es en ocasiones directo, y en otras como reflexión de las luchas sociales que se han tenido que vivenciar para construir

derechos. Esta visión es posible porque la autora, Sara Utreras, opta por elaborar un discurso cuestionador, que va más allá de contar la vida de una mujer y que se propone “contagiarnos” del espíritu revolucionario de esta cabecilla.

La historia se cuenta desde dos perspectivas: la que aportó a las reivindicaciones políticas versus la violencia que como mujer tuvo que vivir Tránsito Amaguaña, niña excluida de su derecho a estudiar, adolescente casada a los 14 años para no ser violada por los patronos, entregada a un hombre que le prohibía participar en las reuniones políticas, mujer a la que la visión machista de su marido la deja huérfana de su primer hijo pues la acusa de haberle traicionado y el niño amanece muerto, mujer que fue encarcelada varias veces por ser militante política. Si bien se entiende que es heredera de una tradición familiar en la que su madre fue Cabecilla (dirigente indígena), también es heredera de la violencia por género.

Estas herencias de lucha y de violencia son las que competen al análisis de las *“Consecuencias de la violencia sexual contra mujeres”*, acciones que permitan desnaturalizar la violencia en lo privado para llevarlos al ámbito público y generar propuestas para el respeto y la equidad. Con estos elementos es importante cuestionar si: ¿esa realidad se ha modificado en relación a la violencia de género?, ¿el cuerpo de la mujer sigue siendo territorio de violencia?

Otra experiencia que plasma la violencia por género es la obra de teatro **Corre**, representada por Alexandra Almeida, escrita y dirigida por Charo Francés en el año 2010.

La obra retoma el motivo del desarraigo, pues presenta la historia de Matilde, quien representa a millones de personas que han sido expulsadas de su tierra a causa de la guerra. El ejercicio teatral recurre a la memoria y muestra simultáneamente las experiencias pasadas y las vivencias actuales de esta mujer; las confesiones del personaje pretenden dejar testimonio de los episodios ocultos o ignorados por la historia oficial (El Comercio E. , 2010).

La obra se crea como una herramienta para mediar y esboza la pregunta sobre temas como el derecho de una mujer al aborto terapéutico luego de haber sido violada; expone cómo la guerra tiene rostro masculino y cómo la mujer está expuesta a la inseguridad jurídica.

Esta obra ha sido parte de iniciativas como el 2do. Festival de Teatro por la Justicia Social 2011, Toda mujer tiene derecho a una vida libre de violencia, ciudad de México, México, octubre 2011; Festival de Mujeres por la Paz, Bogotá, Colombia, noviembre 2010; etcétera.

Existen diversas obras teatrales en Quito que no han sido estudiadas académicamente; en el caso de obras puestas en escena podemos señalar **Y aquí no ha pasado es nada** (2005), obra escrita por Patricio Vallejo, dirigida por Patricio Estrella y representada por Susana Nicolalde que plantea la violencia de género a la que están sujetas dos mujeres, una joven y otra vieja, que viven las mismas cadenas de violencia generación tras generación agravada por la realidad de la calle que es el territorio donde viven.

La Flor de la Chuquiragua (2007), obra interpretada por Verónica Falconí, dirigida y escrita por Patricio Vallejo, cuenta cómo en una entrevista una mujer indígena habla de su hijo que partió a la guerra entre Irak y Estados Unidos para conseguir la visa de residente. La mujer cuestiona cómo la patria le arrebató a su hijo y la condena a la soledad, su realidad socio-económica se vuelve su enemiga.

La Venadita, originalmente representada por Susana Pautasso (1993) y ahora representada por Juana Guarderas (Coronado, 2013) expone la realidad de la mujer y su mundo interior, así como la imposibilidad de un sistema patriarcal para comprenderla, acogerla y sostenerla.

Las experiencias citadas ponen de manifiesto que las obras teatrales, cada una desde sus espacios de representación, se constituyen en herramientas comunicativas que median entre la problemática de género y las audiencias, pues el actor sirve como interlocutor de las realidades que las mujeres viven asumiendo la voz de las que no han tenido voz en la historia.

Los procesos para llevar a escena estas obras cuentan con un antes, que es la relación que el artista entabla con la realidad, una realidad de voces femeninas que exponen una problemática que se ha naturalizado y que exige de manera urgente ser “hablada”, comunicada con un lenguaje que promueva la empatía, la reflexión, el “pensarse” como parte de la responsabilidad social ante la violencia entendiéndola como un problema estructural al que hay que ponerle nombre y apellido. Desde esta perspectiva se analiza **Ensayo para el vuelo**, como herramienta comunicativa que medie y ponga en el tapete la violencia sexual contra mujeres y sus consecuencias en sus procesos comunicativos.

Metodología

Para la realización de este ensayo se usó un enfoque cualitativo, usando como metodología el análisis biográfico que tiene su origen en la Escuela de Chicago (Vasilachis de Gialdino, 2006) y del que interesa desde la perspectiva comunicacional la interacción social, pues a través de ella se pone de “manifiesto que la comunicación antes que nada, es un proceso social articulado en torno al fenómeno de compartir, de poner en común, de vincular” (García, 2006). Para el análisis se han usado herramientas como la historia de vida y el relato de vida en esta se recoge la experiencia más orgánica que han vivido las mujeres que han sido sujetas a violencia de género, que es -como menciona Mallimaci y Giménez- “una reflexión de lo social a partir de un relato personal” (Mallimaci F., 2006). En este caso se recoge para el relato de vida una carta dirigida al agresor. También se usará la historia de vida en la que se combina la visión del entrevistador y lo que observa complementada con el contexto y la palabra de la mujer que cuenta desde su tiempo y perspectiva. Si bien no se expone toda la historia de vida de la mujer, se destaca que el acto de violencia al que fue sometida particularizó sus experiencias afectivas durante toda su vida (Mallimaci F., 2006). Estas herramientas permiten el análisis dialéctico y nos acercan a lo cotidiano y plantean el cuestionamiento de lo real y lo utópico.

Con un enfoque cualitativo se puso en valor testimonios de diversas mujeres que vivieron experiencias de violencia en el ámbito familiar, padres que las violaron o padrastros que solapados por sus madres intentaron hacerlo. Se tuvo en cuenta el caso de una mujer que abusó sexualmente de su hija, experiencia que nos muestra que la violencia sexual no solo es ejercida por hombres. Las experiencias

mencionadas, más que contar el acto mismo, pusieron de manifiesto las consecuencias afectivas que eso provocó al interior de la familia y sobre todo el impacto emocional, en algún caso físico, que tuvo en la adultez de estas mujeres y en sus relaciones sociales. Estos testimonios se obtuvieron a través de observación participativa y en algunos de los casos en conversaciones informales con mujeres o familiares relacionados con casos de violencia sexual.

Finalmente se estudió la obra teatral **Ensayo para el Vuelo**, que hizo el paso de lo real a lo ficcional, y cómo dicha obra fue usada como “canal” para evidenciar las consecuencias de la violencia sexual contra mujeres. Es importante destacar que muchos de los materiales usados para este ensayo son los mismos insumos que se usaron para la construcción de la obra teatral mencionada, de ahí la importancia de estudiar los materiales por separado y posteriormente la obra misma como resultado del proceso.

Para la etapa de análisis de la obra como mediación se realizaron entrevistas semi-estructuradas que dieron el punto de vista del espectador sobre este trabajo teatral y cómo esta obra de teatro creó canales reflexivos sobre el tema de violencia sexual contra mujeres.

Este ensayo se complementa con la perspectiva del teatro documental, que Dawson conceptualiza “como una representación dramática de las fuerzas sociales haciendo un (re)examen detallado de acontecimientos, individuos o situaciones” (Fernandez, 2012, pág. 23). El teatro documental tiene su origen en trabajos realizados por Piscator (1893-1966), quien junto con Bertolt Brecht (1898-1956) -tal como

menciona Fernández citando a Oliva Herrer- opinan que “el arte ha de unirse a los problemas sociales de cada momento, ayudando así a superarlos” (Fernandez, 2012, pág. 23).

En el proceso de mediación se evidenció que el mecanismo que se plantea desde lo teatral es el distanciamiento como técnica; lo brechtiano aparece tanto en la estructura dramática como en la puesta en escena en la que los personajes se desdoblan para contar su historia desde el pasado y se hacen presentes como narradores de su presente. En el caso específico del personaje que interpela a la mujer para develar el secreto, se puede ver con claridad el rol de narrador para “increpar” al público y traerlo a la “realidad”.

Estos materiales fueron enriquecidos con cifras de violencia sexual registradas en el Distrito Metropolitano de Quito, en prensa local e informes obtenidos de organizaciones como la OMS, la OPS, así como de organizaciones locales del Ecuador (DINAPEN, INNFA, OMSC). Estos datos apoyan la necesidad de crear mecanismos de “denuncia”, de elocución sobre violencia sexual en mujeres y de promover a través del arte, como medio, una cultura solidaria para la eliminación de comportamientos agresores.

La OMS define la violencia como un problema de salud pública mundial. Esta organización, a petición de la Asamblea Mundial de la Salud, detalla al abuso sexual

como una tipología de la violencia y señala que al ser una forma de violencia puede generar graves trastornos del desarrollo o privaciones² en el individuo.

Estudios realizados por la OMS sugieren que una de cada cinco mujeres ha sufrido algún tipo de violencia sexual durante su vida, en los ámbitos familiares, laborales o sociales. Así también, estudios realizados en países latinoamericanos señalan que el 20% de las mujeres y de 5 a 10% de los hombres han sufrido abuso sexual en la infancia. Otro grupo que se encuentra a nivel mundial en alto riesgo de abuso y acoso sexual en ámbitos educativos son los adolescentes. (OMS, Primer informe mundial sobre la violencia y la salud, 2002)

En el Ecuador, datos recogidos para el estudio de femicidio que Jenny Pontón Cevallos realizó para “*Estudios programa de la ciudad*” (FLASO) señalan que la violencia sexual es una de las maneras de violencia que terminan en femicidio. Apoya su afirmación en la Encuesta Demográfica y de Salud Materna e Infantil, en la que se especifica que el 41% de las mujeres de entre 15 y 49 años alguna vez casadas o unidas sufrió maltratos verbales o psicológicos; el 31% violencia física; el 12% violencia sexual por parte de alguna pareja o ex-pareja. Además se destaca que casi el 10% de las mujeres de entre 15 a 49 años de edad reportó que en el transcurso de su vida había experimentado alguna forma de violencia sexual; el 7% fue violada y el 4% sufrió alguna situación de abuso sexual. Estas formas de violencia sexual son más frecuentes en mujeres con residencia urbana, divorciadas, separadas o viudas, de bajos niveles de instrucción y en difícil situación económica. En la mayoría de los

² La violencia se entiende como “El uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones”.

casos de violencia sexual los responsables resultaron ser personas conocidas: 86% en la violación y 81% en el abuso sexual (CEPAR, 2005: 11). (Pontón, 2009)

Jenny Pontón Cevallos, en la publicación realizada para “*Estudios programa de la ciudad*” (FLASO), afirma que han crecido las denuncias por violencia sexual desde el año 2004 al 2007, dejando en claro que este es un problema que debe ser tratado de manera integral.

A continuación se detallan datos que la DINAPEM, el INNFA y otras organizaciones para la protección de niñas, niños y adolescentes han publicado. En estos estudios se evidencia que estos actos agresores se extienden a grupos vulnerables que requieren del cuidado y protección de los adultos y del Estado.

Según estadísticas de la DINAPEN, en el 80% de casos de violación a niñas, niños y adolescentes, el agresor es una persona cercana al hogar. En el 2010, la Fiscalía registró 1308 casos de menores de edad que eran abusados sexualmente durante meses y años.

La violencia emocional, física y sexual es un problema de salud pública a nivel global. Además, en Ecuador este no es un problema actual, los datos de la ENDEMAIN 2004 indican que la violencia sexual muchas veces ocurre por primera vez durante la niñez o adolescencia. El 43% de las mujeres que habían sido abusadas sexualmente reportó que tenían menos de 15 años de edad cuando

ocurrió por primera vez, el 18% abusadas por primera vez con menos de 10 años de edad (ACNUR, 2007).

En el informe 2009 sobre abuso sexual de niños, niñas y adolescentes en el Ecuador, realizado por el Instituto de la Niñez y la Familia (INNFA), se afirma que debido a que “la sociedad de los adultos ha hecho todo lo posible para desconocer esta realidad, pocos aceptan que un número cada vez mayor de niños, niñas y adolescentes abusados sexualmente o violados se suicida por el sufrimiento que este hecho genera”. (Expreso, 2010)

La DINAPEN refiere que en el 2009 hubo cuatro suicidios de niños y adolescentes, mientras que en el primer semestre del 2010 registraron seis casos; añaden que esto requiere de un profundo estudio para aseverar que esto está sucediendo por casos de abuso sexual. (Expreso, 2010)

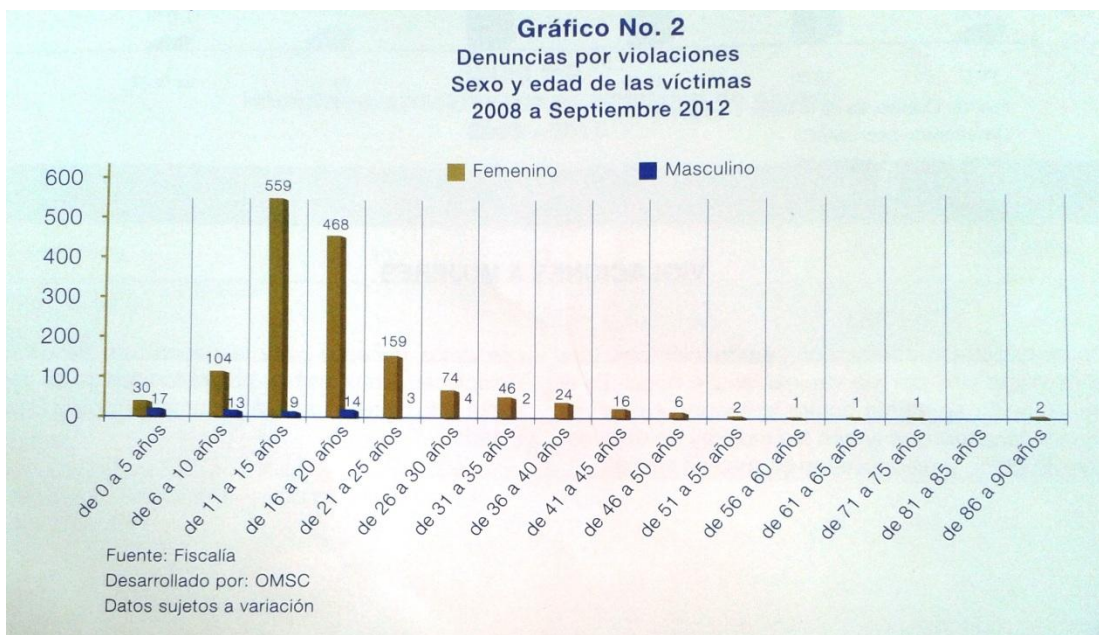
El observatorio Metropolitano de Seguridad Ciudadana, por su lado, refleja en estadísticas desde el 2008 a septiembre 2012 que la violencia sexual no ha disminuido, tal como se observa en los siguientes tablas.

Tabla 1. Comportamiento anual de las denuncias por violaciones a mujeres en el distrito 2008 – septiembre 2012.



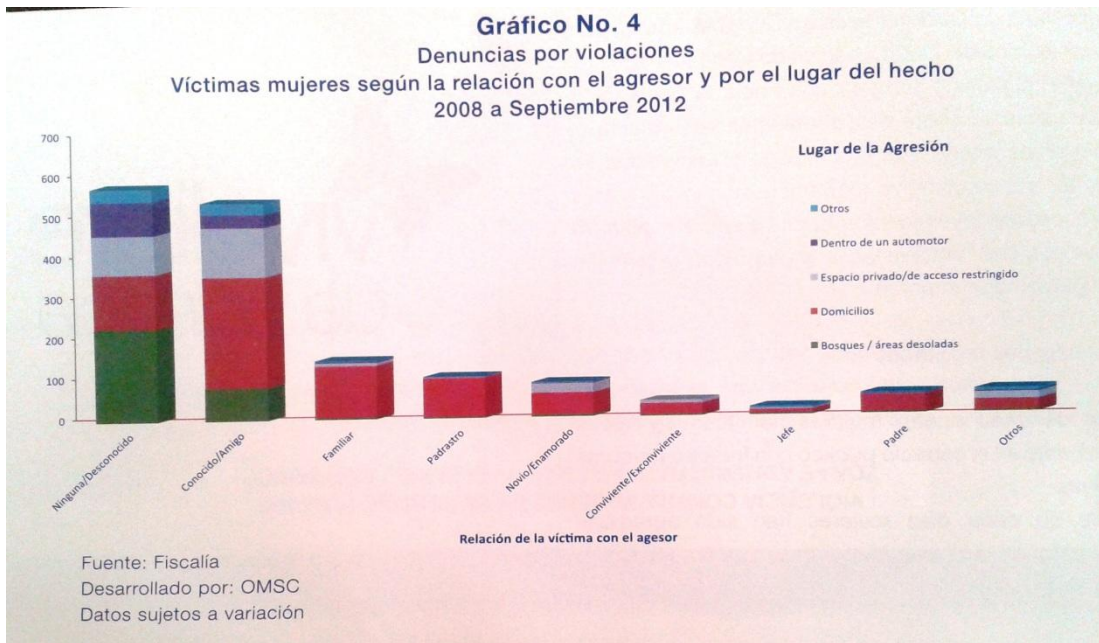
Nota: Agenda 2013. Vive libre de violencia. Secretaría de Seguridad y Gobernabilidad (MDMQ, 2013)

Tabla 2. Denuncias por violaciones por sexo y edad de las víctimas 2008- septiembre 2012.



Nota: Agenda 2013. Vive libre de violencia. Secretaría de Seguridad y Gobernabilidad (MDMQ, 2013)

Tabla 3. Denuncias por violaciones a víctimas mujeres según relación con el agresor y por el lugar del hecho 2008 – septiembre 2012.



Nota: Agenda 2013. Vive libre de violencia. Secretaría de Seguridad y Gobernabilidad (MDMQ, 2013)

Finalmente, en la publicación de El Comercio de abril de 2015 (Comercio) se señala que durante el período de agosto 2014 a marzo 2015 se han resuelto 77 casos: 38 de violación sexual, 6 de acoso, 30 de violencia sexual y 3 de acoso; mientras que se mantienen en proceso de indagación 2861 casos de violación, 1722 de abuso sexual, 693 de acoso sexual y 2848 de violencia física.

Figura 1. Delitos Sexuales en el país. Agosto 2014- marzo 2015.



Los datos que se han incluido son una breve muestra de la problemática de la violencia sexual, en específico el abuso sexual en grupos vulnerables, que existe en el Ecuador y en la ciudad de Quito.

Resultados

El ensayo aborda las consecuencias de la violencia sexual contra mujeres mediante la obra teatral **Ensayo para el Vuelo** pensada como mediación y se reitera el interés de hacerlo mediante el teatro por ser una experiencia que pone en valor lo vivencial más que lo estadístico.

Se definen tres momentos en este proceso: la mujer, el testimonio y la develación del secreto; la construcción del texto apoyado en el material obtenido en la primera etapa y en el proceso práctico de la puesta en escena; y finalmente el momento de la mediación con un discurso escénico finalizado. A continuación se plantean los resultados de esta indagación.

La mujer, el testimonio y la develación del secreto

Para este primer momento se obtuvieron diversos materiales que permitieron abordar las consecuencias de la violencia sexual³. Estos materiales fueron: entrevista a la protagonista del evento (Malayerba E. L., 2012); carta escrita al agresor (Malayerba E. L., 2012) como parte del proceso de resiliencia⁴ que se inscribe dentro de la historia y el relato de vida; un poema que aborda el tema desde lo literario; dibujos e imágenes; y una serie de conversaciones informales. Esto constituyó el material propicio que develó cómo la mujer, mediante estos mecanismos, se narraba su propio miedo y buscaba una manera de reconstruirse; se refleja en estos materiales las

³ “todo acto sexual, la tentativa de consumar un acto sexual, los comentarios o insinuaciones sexuales no deseados, o las acciones para comercializar o utilizar de cualquier otro modo la sexualidad de una persona mediante coacción por otra persona, independientemente de la relación de esta con la víctima, en cualquier ámbito, incluidos **el hogar y el lugar de trabajo**” (OPS, 2013).

⁴ La **resiliencia** es la capacidad que tiene una **persona** o un grupo de **recuperarse frente a la adversidad** para seguir proyectando el futuro. En ocasiones, las circunstancias difíciles o los traumas permiten desarrollar recursos que se encontraban latentes y que el individuo desconocía hasta el momento. (Definición., 2008)

consecuencias que esta experiencia generó y cómo afectó sus relaciones sociales y sus procesos comunicativos – afectivos.

Para el análisis, esta primera etapa se inscribe en un proceso de concientización (Freire, 2005) que la “protagonista” venía realizando durante años de manera intuitiva hasta llegar a la acción liberadora mediante la construcción de una obra de teatro que se transformaría en una mediación.

Freire define este momento como la etapa mágica y la etapa ingenua, donde la mujer reconoce que vive un estado de “opresión”, desde la acción misma de la violación y la “construcción del secreto”, pues lo ocurrido se encuentra en un plano de lo privado, de lo moral y si se devela podría condenar a la “niña” (las narraciones de la mujer se realizan en pasado pues es ahí donde se produjo la violentación), al castigo o podría descalificarse como una invención, además de la posibilidad de ser culpada por el acto ocurrido.

En esta fase no hay otros actores sociales involucrados, es decir que dentro del tejido social no se ha encontrado un “canal” propicio para canalizar el hecho traumático:

Me enseñaron desde niña que uno debe callarse, debe guardar silencio ante el “poder”, me enseñaron a guardarme mis sentimientos y tragarlos, supongo que es la historia de muchas mujeres en mi familia, una herencia en la que es mejor esconder el dolor (Malayerba, 2012).

En la etapa “ingenua” se evidencia la creación de materiales escritos y/o gráficos que le permiten reconocer lo vivido desde la individualidad, reflejando el estado de impotencia que se vivía por las fuerzas abrumadoras que dejó la experiencia. Es así que se escribe el cuento “La puerta”, primer escrito que expresa la “muerte de la

inocencia”, primer testimonio de lo ocurrido y que se enmarca dentro del relato de vida:

Mientras corría, casi volaba [...] y extendía los brazos para elevarme, escuché esa voz [...] cada vez más cerca, entonces sin saber cómo [...], me encontraba en un lugar pequeño, en una esquina estaba yo, mis oídos no oían, mi corazón latía rápido, había unos zapatos en la orilla de la puerta, me empequeñecí [...]. Cerré los ojos, la voz tenía manos, me elevaron y en ese momento al abrir los ojos empecé a caer, a caer.

La puerta se abrió, la puerta se cerró y la voz desapareció... estaba en una esquina, y apoyé mi espalda sobre aquel ángulo tratando de detener la caída... pero caía, caía [...] extendí mis manos, se abrió la puerta y se cerró detrás de mí, caminé, las hojas eran verdes pero aunque extendía mis alas no pude volar, corrí y ya no logré elevarme (Sánchez C. , 1999).

Estos mecanismos finalizarán con la develación del secreto que llevará a la protagonista (denominaremos así a la mujer que revela el secreto) de la historia a un estado de criticidad en el que se busca un estadio de liberación-restauración, así lo evidencia el siguiente testimonio:

Nunca había hablado de esto con nadie, nunca le dije a nadie lo que ocurrió cuando era pequeña, pero las condiciones que encontré en este lugar⁵, condiciones de seguridad, me ayudaron a arriesgarme, yo no sabía que estaba contando un secreto que al ser develado pondría en

⁵ Hace referencia al Laboratorio Teatral Malayerba.

movimiento tantas cosas dentro de mí, mejor dicho no sabía que podía salir de mí (Malayerba, 2012).

El proceso muestra que se inicia la etapa crítica (Freire, 2005) cuando se devela el secreto. Este se da en un contexto particularizado, un ejercicio de actuación, ejercicio teatral denominado “Momento Privado” (Leiton, 1980), en el que se pide al actor-estudiante hacer una actividad que tenga un alto grado de dificultad física (motriz).

El momento privado se define como algo que se hace en soledad (entendiendo la soledad como un ejercicio donde la alteridad se muestra y revela un parte del entramado propio), debe haber razones fundamentales para hacerlo, es decir que la estudiante se acerca a esta actividad con implicaciones personales, quiere decir que debe ser un acontecimiento fundamental en la historia individual. El ejercicio es mucho más complejo de lo que se puede explicar, contiene pautas concretas y es acompañado en cada momento por un maestro. Además se especifica el lugar donde se realiza esta actividad, la temporalidad (hora exacta) y el espacio imaginario-real, al decir imaginario es porque se realiza en el aula y al decir real es porque se evoca el lugar real, su casa, su cuarto, o el lugar definido según el ejecutante del ejercicio.

El ejercicio propuesto por la estudiante-actriz⁶ fue dibujar el rostro de un hombre, el hombre que la violentó sexualmente. El objetivo de la actividad fue proteger a otra mujer (su prima) de aquel hombre pues al parecer merodea por los alrededores de la casa y es indispensable ofrecer un retrato físico a la policía para que se evite dicha agresión (la razón para el dibujo es imaginario, la actividad es real, la razón primigenia de la actriz es real.).

⁶ Este testimonio fue recogido para la investigación y se cruza con otros testimonios con el fin de proteger a las personas involucradas de cualquier mirada agresora.

La pauta de dificultad en el ejercicio, según relata la protagonista, estaba dada porque la estudiante (ella) no recordaba el rostro del hombre, pues cuando ocurrió la acción violenta tenía tres años y a pesar de haber vivido en la misma vecindad que el agresor (el/los violentadores con parte de la misma familia o del entorno cercano, personas de “confianza”) durante años, su rostro era casi un espejismo.

“Cuando empecé el dibujo, me invadió una fuerza poderosa: el librar a esa otra mujer de ser agredida y de vivir lo que yo viví” (Malayerba E. L., 2012)

La mujer está en un espacio imaginario, ha construido en un lugar ficticio un lugar “seguro” en el que pueda visualizar al agresor, las pautas de quién dirige el ejercicio son claras y se ha logrado el objetivo: estar en soledad⁷, soledad que la lleva a navegar en los recuerdos, en la intimidad de aquel acontecimiento.

Esto se constituye en un hito dentro de la etapa de criticidad, pues las acciones que empieza a ejecutar desde este momento la “protagonista” le permiten comprender que la acción ejecutada sobre el cuerpo físico y emocional no es una acción aislada sino que responde a estructuras de poder, y que para contraponerse a este sistema opresivo debe convertirse en un sujeto activo que recupere la palabra, desde una perspectiva colectiva, entendiendo el contexto que la rodeaba en la infancia y cómo ese mirarse en “presente” la impulsa a re- inventar su propia realidad.

“Cuando violaste mi cuerpo mataste una parte de mí, la mataste para siempre. Me quedé sin mí, me desconocí y así anduve durante años. La soledad me acompañó, no porque me faltarán otros, no, me faltaba yo misma (Malayerba E. L., 2012).

⁷ Este ejercicio al denominarse “momento privado” también conecta al actor-estudiante con un mundo imaginario en el que desarrollara la acción y logre estar en soledad, que es un acto voluntario pues tiene a varios actores-estudiantes observando. Es el acto voluntario de estar en la realidad pero estar a la vez en un espacio-tiempo distintos.

En este fragmento de la carta dirigida al agresor, se evidencia la violencia sobre el cuerpo femenino, la violación del territorio-cuerpo en el que “habita” la niña. He aquí que al ser violentada ella refleja la sensación de desarraigo de su “ser” tanto en su cuerpo como en su psiquis, y se vuelve una migrante de su cuerpo, pues nuevas sensaciones y emociones aparecen para crear una nueva relación con el mundo afectivo, físico y moral, que se torna incomprensible, es decir, se fractura la construcción que hace con sus semejantes.

“Morir, morir cada vez que te acercabas a mí en puntillas y me hacías callar para guardar el secreto de la vergüenza”(Malayerba E. L., 2012).

La muerte que se expresa es una muerte simbólica, un pasar del estado natural de la niñez a un estado desconocido, donde sensaciones, emociones y estados fisiológicos aparecen en un proceso no natural, en un estado de erotización.

Se parte entonces del concepto de género que hace Minello citado en Guevara “Es un eje de desigualdad social basado en la binaria y jerárquica de lo masculino – femenino, con implicaciones directas en los planos material y simbólico de la vida social” (Guevara, 2008). Esta dupla masculino – femenino se concreta en el testimonio citado y aparece el poder de lo masculino que irrumpe en lo privado. Se presenta también la relación adulto-niño basada en el poder, se evidencia la supremacía del uno sobre el otro. Entonces se plantea si ¿la domesticación es un instrumento que nos entrena para obedecer, “guardar el secreto”, a pesar de que ese acto agreda nuestro ser individual, nuestro ser social?

La violencia que se ejerce sobre el cuerpo se refleja en él y se “sufre” en él, entendiendo al cuerpo, no solo como lo que se ve, sino y sobre todo, como el lugar de la construcción afectiva y emocional. Como diría Marín “Si analizamos los

cuerpos como territorialidades sociales podemos observar en ellos la violencia que produce la construcción y destrucción de relaciones sociales. Podemos observar la relación entre cuerpos y sociedad en los cuerpos mismos” Marín (1996: 162).

Esta destrucción de la que habla Marín se expresa en el siguiente testimonio:

La mujer era [...] un cuerpo como un cofre donde la música no suena de lo rígido que es, un cuerpo que parece haber sido mutilado⁸, está entero pero hay algo que no se puede articular, parece que su cuerpo se convirtió para ella en un territorio desconocido y temido, pues las sensaciones que le producían eran tan intensas, que el miedo de buscar cumplirlas le aterrorizaban, pues está prohibido sentir esas cosas (Malayerba, 2012).

Se juntan para el análisis los conceptos de cuerpo y género, precisamente en el plano simbólico de la vida social en el que la niña es agredida por la figura masculina, que ejerce no solo el acto mismo sobre el cuerpo, sino que exige el secreto: ocultar la agresión para protegerse a sí mismo.

Mataste algo irrecuperable, me dejaste sin palabras suficientes para explicar lo que sentía, me dejaste sin argumentos para defenderme, me quitaste la posibilidad de articular todas las malas palabras que te hubiera dicho si hubiera tenido conciencia de lo que hacías, pero el único que lo sabía eras tú, porque la muerte que viví, no la lloré hasta cuando crecí, y me di cuenta que la niña fue asesinada (Malayerba E. L., 2012).

⁸ El que pierde una parte de su cuerpo y no puede articular adecuadamente, se vuelve torpe y tiene que aprender otros mecanismos para realizar acciones que solo puede hacerlo con el “cuerpo completo”. (Sánchez, Reflexión personal, 2015)

El cuerpo interior se “evidencia” mutilado, se mutila la capacidad social de articular la palabra, de construir un discurso propio expresado en la producción de pensamiento que se fractura. Al desconocer el propio territorio - cuerpo, la mujer vive una expulsión no voluntaria, es decir, se exilia de sí misma pues el descubrimiento del placer, del contacto con el otro, está mediado por una experiencia violenta que marca la relación con su propio territorio-cuerpo y la aleja de la dimensión integral de la sexualidad por lo que la genitalidad toma protagonismo.

Esto se refuerza cuando la mujer dice: “el único que lo sabía eras tú”, denota que hay un adulto detrás de esta acción de violencia, un adulto con características violentas, es decir el poder aparece en el binomio adulto-niño, la autoridad que exige obediencia y el niño expuesto a ella sin cuestionar.

Repetir para lograr el placer-dolor, agredir mi cuerpo para castigarme por desear repetir el acto más cruel (Malayerba E. L., 2012).

Dentro de la experiencia de abuso o violencia sexual es indispensable aclarar que pueden existir procesos que se conciben o se asumen por el menor como “no violentos” por la cercanía parental o por las sensaciones de placer físico que pueden presentarse. De ahí que se entienda que las acciones, que el menor posteriormente pueda realizar en la búsqueda de ese “placer”, causen confusión y culpa. La relación cuerpo-violencia-placer está acompañada por la carga cultural-religiosa que condena el contacto físico como un acto inmoral.

Téngase en cuenta que aquí hay un elemento de erotización que puede cambiar la percepción de descubrimiento del placer y tornarse como una práctica compulsiva. Estos procesos están apoyados por la hipersexualización que promueven los medios,

donde los niños y niñas son presentados como pequeños “mujeres y hombres” adultos.

Si bien se entiende como particular, la violencia sexual es parte de una estructura mucho más grande y de cadenas de violencia⁹, categoría que está presente en la estructura social desde muchos ejes como género, edad, etnia. Se recoge un texto en el que se muestra el contexto social en el que el abuso sexual se da. Téngase en cuenta que existen diversas formas de violencia y éstas no son patrimonio de una clase social:

Para leer repite a..., e... para escribir repite b..., c... Para vivir repite mi mamá me ama aunque mi mamá me odie, mi papá me ama aunque él no se ame a si mismo menos a mí. Mi mamá ama a mi papá, aunque él la golpee a diario. Mi papá ama a mi mamá aunque ella lo llame inútil a diario y lo golpee con las palabras que igual que un golpe te deja sin respiración y se instala en una parte del cuerpo para acompañarte para siempre y te deja la misma impotencia que cuando la mano se levanta y deja marcas en el cuerpo (Malayerba E. L., 2012).

Se expresa con claridad la cadena de violencia que deja marcas sociales profundas, imposibilitando al que vive en ese contexto otras maneras de relacionarse. Hay una insistencia en la permanencia de la violencia en el cuerpo, que aunque es un territorio de violencia puede convertirse en un espacio de escucha, de re – significaciones.

⁹ La OMS define la violencia como el “Uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otras personas o un grupo o una comunidad, que causa o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daño psicológico, trastornos del desarrollo o privaciones. (OMS, 2014)

Se presenta la creación de nuevas interpretaciones de la misma realidad, la creación de “nuevas narraciones” usando la propia palabra como emancipación: crear un discurso que exprese, que permita estructurar un “mundo opuesto” en el que puede habitar la “niña - mujer”. Se transforma la tragedia del acontecimiento en una “nueva invención” y se vislumbra lo que luego sería el eje central para la construcción de la obra de teatro **Ensayo para el Vuelo**, que se convertirá en una mediación. Se “usa” lo que no se comprende para construir un discurso que exponga un acto extremadamente violento, para apostar a una nueva “des- estructura”, una que pueda permitirle reinventar su propia emoción y no pintar el mundo en un solo tono, la invención de un cuento propio en el que la mujer pueda habitar y reconocerse.

Aquí el texto de la reconstrucción:

Aprendí que hay malas palabras y las entrené, las entrené para poderlas repetir en respuesta a las que me dijeron a diario, también aprendí algunas palabras que me gustan... unas como luna, sol, azul, río, nube, amarillo, margaritas, palabras que me llenaban de luz, palabras como lana, algodón, gorda... gorda como mi abuela que cuando me abrazaba me hundía en sus senos enormes y me hacía imaginar mujeres gordas que vuelan y que chocan con enormes trenes. Palabras que me enseñaron a no dejarme sola para siempre, que me insinuaron que sí podía levantar el vuelo, es así que empecé el entrenamiento para el vuelo (Sánchez, Ensayo para el Vuelo, 2013).

Construcción del texto teatral como acción transformadora, apoyado en la práctica escénica.

En la etapa anterior podemos ver cómo la mujer, en un proceso intuitivo, reconstruye su propia historia y esa re-invencción da paso a un proceso investigativo escénico. En este proceso se somete a los materiales creados a mecanismos escénicos que develen su dinámica y puedan ser usados en la construcción del mundo simbólico y pongan de manifiesto las consecuencias de la violencia sexual contra mujeres.

Hasta este momento la “protagonista” pasa por varios estadios para llegar al estado que Freire denomina de libertad, donde las acciones ocurridas en el pasado no se constituyan ejes determinantes para la relación que entable con el mundo y con los otros.

En este sentido ella afirma en la entrevista:

Creo que tardé en entender algunas cosas, pero hay algo que me queda claro después de muchos años y es que esto que me ocurrió es una parte de mí y no lo que soy”. Sartre dice 'Somos lo que hacemos con lo que hicieron de nosotros' y pues yo soy esto, una mujer que hace (Malayerba, 2012).

Desde ahí se construye un discurso propio: se escribe, se interpreta (actúa), se lo vive en espacio y tiempo creado para la reconstrucción. Lo vive como un acto urgente que hay que ponerlo en interacción desde la práctica escénica y se corresponde con la postura crítica enunciada por Freire

“la necesidad de superar la situación opresora [...] implica el reconocimiento crítico de la razón de esta situación, a fin de lograr, a través de una acción transformadora [...] la instauración de una

situación diferente, que posibilite la búsqueda de ser más” (Freire, 2005, págs. 43-44).

En este caso la acción transformadora que es la construcción del texto teatral se hace presente a través de la práctica escénica en el que la participación de otros actores sociales (dos actrices y una directora de escena) permite desmitificar el tema y acceder a él desde diversas miradas, que según señala la autora, Daysi Sánchez, fueron claves para cumplir con uno de los objetivos del proceso creador, “no revictimizar” y no construir un discurso doliente.

Usando una serie de mecanismos actorales, se indaga el personaje de la **niña-mujer** que ha sido un constante en el material entregado en la primera etapa y aparece la representación de la memoria en el personaje **Gato-narrador**, un ser que se encuentra desprovisto de cualquier juicio.

La construcción de la obra **Ensayo para el vuelo** se presenta entonces como un proceso de empoderamiento, donde el discurso particular toma protagonismo y promueve un acto emancipador desde una perspectiva femenina.

La obra de teatro, presenta la historia en dos planos, el de la realidad representado por Fidedigna- adulta, en la que ella va a la “casa de su infancia”, lugar real en la obra, en busca de algo “perdido”, que le permita desentrañar su memoria y la Fidedigna- niña que juega con el Gato (memoria) para revelarse a sí misma el secreto.

Fidedigna- adulta: Esta casa está llena de secretos. De días luminosos y días en los que parecía que la niebla vivía dentro de la casa por lo triste que era caminar por aquí. ¿Todavía habrá fantasmas? (Sánchez, 2013)

En este nivel podríamos hablar de la búsqueda del “Objeto” que realiza el “Sujeto” (Greimas), para alcanzar el plano de la “transfiguración”, es decir el momento en que recibe otra apariencia, en la que Fidedigna- mujer, “Sujeto”, toma conciencia de lo ocurrido en la infancia como el hecho, “Objeto”, que marca su realidad emocional y que al traerlo al tiempo “presente” reconfigura su relación con el mundo.

Gato: Hay historias que se cuentan tantas veces que cada vez que las recordamos vuelven a cambiar.

Fidedigna: Una niña, una abuela y un gato...

Gato: Articular el recuerdo...

Niña: Una historia gato.

Gato: Ensayar el vuelo.

Niña: Una historia... **(Ríe, saca del bolso un atomizador con agua)**

Gato: Volar sobre la memoria.

(Sánchez D. , Ensayo para el Vuelo, 2013).

En el segundo plano se encuentra el viaje que realiza el “sujeto”, Fidedigna-niña, para llegar al acontecimiento que da sentido a la búsqueda, en la obra por momentos el personaje se opone a contar-se lo ocurrido para liberar a Fidedigna- adulta de su “aflicción”. Es fundamental en este plano entender que el personaje se opone por desconocimiento, por miedo, es decir, se ubica en el plano de lo que Propp denomina como la función de la prohibición.

Gato: **(mientras se equilibran)** ¡Vamos! Concéntrate en recordar lo que quieres contar.

Niña: **(manteniendo el sentido del juego)** Éramos una niña... No, Era un niño que camina por una cuerda... **(pausadamente)** él –era- un- ni-ño... No, era u-na ni-ña... **(mira al gato, como si hubiera recordado algo terrible)** un dolor. Gato. Un dolor... en algún lugar que no sé bien dónde es. É-ramos una niña, un gato y una abuela **(silencio)**. Ardor.

Gato: **(mientras se equilibra)** ¡Vamos! No supongas. Deja ese vicio terrible de saltar de una historia a otra, de un sentimiento a otro. Eso no te va a salvar.

(Sánchez D. , Ensayo para el Vuelo, 2013).

El “Sujeto” es el mismo, pero en diferentes planos de la vida o del subconsciente. En este segundo plano se puede ubicar además al personaje del Gato quien asume la función de “Ayudante” para que la niña pueda liberar el “secreto” y pueda ponerle nombre a esas incomprensibles “ganas de llorar sin saber por qué” (Sánchez, 2013), es decir, para que se revelen las causas de las penurias del “Sujeto”.

Gato: Cállate y deja que tu boca articule los insultos que siempre quisiste decir, pero por tu abuela te los callaste, ahora ella ya no está y puedes gritar.

Niña: Pero ella podría escucharme.

Gato: Que ya no está.

Niña: Pero si se enoja.

Gato: No.

Niña: Y si no me cree.

Gato: Quizás ella no sepa qué hacer, por eso quizás diga que no te quiere creer.

Niña: Y si me deja de querer.

Gato: Vamos, articula el vuelo.

(Sánchez D. , Ensayo para el Vuelo, 2013).

En ese navegar de la memoria se evidencian varios temas dentro de la violencia, que serán incorporados en la obra. Aparecen problemáticas como la violencia intrafamiliar y escolar, visibilizada en acciones concretas como la violencia verbal.

Fidedigna: **(desviándose del tema)** Hoy en la mañana la mujer alta de la casa de las letras nos pasó enfrente y ¿sabes qué pasó?

Gato: ¿Qué?

Fidedigna: Nos ordenó en fila y nos hizo estirar la mano y con la regla que dibujó las casitas y escaleras y aviones nos dio en la mano **(imitando a la maestra)** en la derecha para que piensen mejor lo que van a decir y en la izquierda para que mejor no vuelvan a decir nada. **(le muestra la mano que tiene roja)**

Gato: Reglas que golpean!!!

Fidedigna: **(imitando a la maestra)** Las reglas en las manos son por su bien, pararse en la esquina es por su bien. Sentados y callados es por su bien. **(juegan con las palabras)** Todo lo que digo es por tu bien, todo lo que hago es por tu bien. **(ríen)**

(Sánchez D. , Ensayo para el Vuelo, 2013).

Se manifiesta la violencia sistemática que se genera desde un adulto y la niña repite las palabras como parte de un comportamiento naturalizado.

Otro elemento fundamental es la permanencia del miedo representado y presentado como sombra (metáfora de miedo, que por momentos se junta con la imagen del “opresor” – violentador), que es la que aparece como “opresor” y aparece cuando la niña-mujer-personaje intenta recuperar ese recuerdo particular que le permitirá entender por qué tiene miedo, porqué su sexualidad está trastocada, porqué su cuerpo se ha vuelto un territorio para el miedo. En el plano de la niña, la sombra es “el abuelo” que le exige guardar el secreto de la violentación sexual y en el plano de la mujer es el miedo que le acompaña por la negación del pasado.

Fidedigna: **(La sombra aparece en la esquina, la niña la ve)** Qué vergüenza si ellos se enteran, decía la sombra... y me hacía callar cuando empezaba a llorar, cuando él....

Gato: ¿Por eso dejaste de llorar?

Fidedigna: Sí

Gato: Y, ¿qué más te dijo?

Fidedigna: ¡Cállate!

Gato: ¿Yo?

Fidedigna: No, eso me decía él y además me repetía: tú quisiste hacer esas cosas ¿o no? Yo no quiero, le decía. No te va a pasar nada. Cállate, repetía. No me gusta. Cállate. Me duele. Cállate. **(La niña se**

incorpora y camina constantemente en línea recta de adelante hacia atrás, empieza el ardor, por momentos se detendrá para hacer la voz del hombre).

Gato: Miedo, el miedo de no ser bueno y que te dejen de querer.

Fidedigna: Obedecer... **(Pausa) (La niña en proscenio, empieza el ardor leve, este crecerá hasta que se vuelva insoportable, se acompaña la acción progresiva con la palabra y emoción)** No quiero, no quiero, no me gusta, no quiero. **(Ardor)** Obedece te digo, no va a pasar nada porque hagamos esto...

Gato: Obedecer. Que te dejen de querer es el peor castigo.

Fidedigna: Yo no quería, pero él me dijo que fuera al lugar de la ventana y que lo esperara ahí. **(Secuencia de movimientos de Fidedigna en el baño, hasta quedar tendida en el piso)**

(Sánchez D. , Ensayo para el Vuelo, 2013).

Si bien la mujer-niña y el Gato son los personajes que llevan la acción en la obra, **la culpa** se presenta como la fuerza que opera como “destinador”: como una fuerza opositora que no permite revelar el secreto, la “educación” expresada en formas de represión verbal igual que la violencia intrafamiliar. Todas se representan como figuras de poder que generan circunstancias no favorables para el “sujeto”.

Finalmente el “Sujeto” logra superar los obstáculos y alcanza su objetivo, en este caso, ante la conquista se presenta la muerte del “Gato” como metáfora del paso de un estado de negación a un estado activo en el que ya no es gobernada por fuerzas interiores que no tienen explicación, pues se ha develado el origen de la

conformación de las mismas; el “sujeto” es ahora dueño de escribir su propia historia.

Fidedigna: Extender los brazos y elevarme sobre mi memoria. Articular mis recuerdos. Volar, girar. Alejar de mí las sombras que me siguen en los sueños. Cantar. Correr, gritar si es necesario para que ninguna mano me alcance, para que nadie me siga en las noches en los sueños. Abrazar a mi abuela en el recuerdo y empezar el ensayo para el vuelo. (La actriz realiza una secuencia física que expresa la libertad del cuerpo) (Sánchez, 2013).

Ahora bien, se mencionará el discurso escénico, el que se entiende como una “acción comunicativa (Habermas) porque está sustentado en un hecho social que es el que determina su intercambio” (Rodrigo, 1990). Es un discurso para ser “jugado”, es decir puesto en un tiempo y espacio donde diferentes lenguajes verbales y no verbales se cruzan y crean un entramado que se unifica y recrea, desde el actor como unidad esencial de la representación. Todos estos elementos se ponen en relación para construir una “realidad” ficcionada que es expresión del que escribe y recoge el proceso de investigación.

La “realidad” escénica configura otra escritura, que se manifiesta de manera única e irrepetible, “Una pequeña jaula... En su interior hay una muñeca que se asemeja a Fidedigna; está encerrada, guardando el último rastro de lo que era en su infancia” (El Comercio, 2013).

Así se describe el espacio escénico por el que transcurren los personajes: “El juego es un elemento fundamental. Meciéndose sobre un subibaja, símbolo del desequilibrio y la inestabilidad, de Fidedigna y el Gato se mueven en torno al

recuerdo” (Familia, 2013). Se describen dos elementos que son fundamentales en la obra y con los que se signa el estado de los personajes.

En este espacio donde los mundos imposibles son posibles, se plantea un mecanismo dramaturgico en el que se poetiza el testimonio de la mujer para atestiguar el hecho mismo (Piscator. 1976). La actriz que representa al Gato se desdobra para hablarle al público y entablar una “conversación”, una interacción en la que es necesario ser testigo activo, (Bertolt Brecht/1898-1956), no solo mirar el discurso como algo fuera de “mí”, como espectador, sino como algo que le compete.

Se afirma entonces que ninguno de los dos discursos, ni el textual ni el escénico, están desprovistos de intención, y su carga política se evidencia desde su propia configuración. En el caso de los dos discursos, acuden a la memoria como fuente de la transformación individual y social, una memoria que cuestiona la construcción social que nos hace legitimar ciertos comportamientos, esa memoria que habla de las “estructuras mentales” en las que se reflejan las estructuras de poder.

El Teatro como mediación para evidenciar las consecuencias de la violencia sexual contra mujeres

El teatro es una experiencia artística comunicativa por excelencia, en ella se cruzan lenguajes que llegan al espectador como un discurso cargado de sentido, una representación, “una realidad figurada o simbolizada” (Pavis, 1996, pág. 423) que “existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador” (Pavis, 1996) de una manera única e irrepetible, lo vivido va más allá de lo razonado.

Con esta perspectiva, en el proceso y creación de la obra **Ensayo para el vuelo** se pone de manifiesto las consecuencias de la violencia sexual contra las mujeres, se

privilegia el arte como un cruce de lenguajes que recoge experiencias cotidianas y las articula para “hablarnos” desde otras sensibilidades.

Se plantea la obra misma como una estrategia, como una mediación entendiendo a ésta, según Barbero, como “un proceso presente en toda cultura y no una especificidad del medio como tal sino de lo simbólico que tiene lugar a través del lenguaje (escrito, hablado), centrado en las significaciones sociales como mediaciones o ligamiento de las partes. De modo que no hay conocimiento sin mediaciones” (Pineda de Alcazar, 2007, pág. 297).

Mediación entre el espectador y su realidad, que al relacionarse con un tema como la violencia sexual crea resistencia y distanciamientos que no aportan ni permiten visibilizar el problema. Partiendo de esta premisa se puede observar que se crea o se “usa” la obra como mecanismo de sensibilización que se aleja de estructuras tradicionales y moviliza el tema a un ámbito de responsabilidad colectiva.

Se asiste entonces a la etapa final de este proceso en el que el discurso deja su instancia “privada” para convertirse en un hecho de representación donde se “objetiva la relación entre el emisor y el receptor mediante un lenguaje que le es particular” (Vallejo, 1997)

En esta etapa, las lecturas que se hacen son tan diversas como diverso es el público que asiste a la representación. En diversos medios escritos se hacen lecturas de los roles de los personajes, interpretando los elementos escenográficos y dándole sentido al discurso teatral desde la realidad cultural del que la ve, se cita una de ellas:

Al ver **Ensayo para e vuelo** es imposible no hacer la pausa que hace Fidedigna, para mirar dentro de sí misma y su infancia. Ese detenerse que invita a la reflexión sobre cómo en nombre de la 'obediencia' se cría a los niños para que sean sumisos, para que se callen y nunca digan que no. La obra convida a despertar, quitarse el miedo, liberarse; como la niña a quien se le fragmentó el mundo y jamás pudo ni correr ni volar (Familia, 2013).

Afirma Iván Rodrigo, que el propósito del análisis del contenido del discurso, “es ver que el discurso como una producción social forma parte de un proceso a través del cual los grupos sociales intercambian/confrontan sus realidades y consolidan sus concepciones de hacer la realidad de la vida cotidiana” (Rodrigo, 1990).

Si se parte de este enunciado y de lo publicado como lectura externa se puede decir que **Ensayo para el Vuelo** refleja el interés de la construcción de un discurso para ser usado como mediación, como una herramienta comunicativa como un objeto “confrontativo” que evidencia una realidad social y aporta a modificar las concepciones sobre la violencia sexual de género en la vida cotidiana.

Con esta carga ideológica se presenta lo que expusieron varios asistentes a la representación, pues la obra pone en escena un tema con tantas implicaciones emocionales y culturales que el público “enmudece”, guarda silencio y observa el acontecimiento para reconocerse en él desde la impotencia, desde la vivencia propia o desde el deseo de distanciarse para no ser tocado. Se recogen algunas impresiones, preguntas y en algunos casos “confesiones” en base a lo visto.

En las ciudades de Esmeraldas, Guayaquil y Quito (Ministerio de Justicia, 2013), se realizaron varias funciones luego de las cuales se realizaron foros en los que más de una vez, mujeres adultas y adolescentes afirmaron la necesidad de no guardar el secreto de la violencia y denunciarlo para parar con la cadena de violencia que eso puede generar dentro de las relaciones familiares (Esmeraldas, 2013). También se verbalizó la necesidad de poner en “palabras” lo que durante años se había ignorado y que luego de la maternidad se hizo evidente, pues esta experiencia al parecer genera una relación estrecha entre la psiquis de la mujer y su cuerpo, en relación al niño que se gesta, ocasionando “explosión” en la memoria física y emocional sobre este tipo de eventos vividos en la infancia (Quito, 2013).

Las experiencias, si bien están construidas para evidenciar la violencia de género en referencia a las mujeres, evidenció que hay un elevado porcentaje de hombres que son violentados sexualmente y que en ese caso son aún más complejos los mecanismos para generar procesos de resiliencia por la visión machista que recae sobre ellos (Guayaquil, 2013).

La obra logra sensibilizar desde varios lugares, pues posibilita el diálogo no solo acerca de la violencia sexual sino de la violencia en la escuela, en la familia, de los roles que son impuestos por género; una serie de temas que solo aparecen al poner la obra en “acción”.

En las diversas funciones que se han realizado, los públicos se preguntan según sus intereses. En el caso de los estudiantes, la mayoría de preguntas se orientaban al no ser violentados sexualmente por novios o profesores y los procedimientos que

deberían crearse a nivel individual y colectivo desde las instituciones o “autoridades”. En el caso de los hacedores de justicia las preguntas están más relacionadas con los procedimientos legales y cómo estos, en muchos casos, vulneran los derechos de la persona violentada o la re-victimizan.

Se evidenció en esta construcción los principios de la interacción simbólica, donde el individuo es sujeto de la acción comunicativa, su participación es desde la concienciación. Señala Herber Blumer (1968) que “la gente actúa sobre la base del significado que atribuye a los objetos y situaciones que le rodean” es decir, lo que llega en esa constante interacción. Sin embargo, al invisibilizar las consecuencias o el abuso sexual en sociedades que no asumen esta problemática como una realidad, su trascendencia está basada en supuestos más que en realidades, por lo tanto, al presentar un “testimonio vivo” la significación sobre este tema en particular se modifica por la interacción, entonces el individuo realiza un proceso de interpretación y modifica su alcance mediante este “encuentro”. Así se evidencia en el siguiente testimonio realizado a una asistente a una de las funciones en la ciudad de Quito en el año 2014.

ayer en la noche leí las preguntas (entrevista) y estaba dispuesta a contestarlas, fui a la cama con las preguntas y tuve un sueño horrible con mi papá. En este sueño me enfrentaba a él, yo estaba con mi mamá y él era igualito a como lo vi la última vez, sus palabras en mi sueño eran brutales **y por primera vez pude decirle todo lo que me nació** (López, 2015).

El proceso se genera desde la comprensión, no como anécdota sino produciendo empatía, desarrollando la capacidad de ponerse en el lugar del otro. (García, 2006,

pág. 60). Entonces se parte de un proceso dialógico que, enriquecido por un mundo estético que pone en contacto el lado racional y el lado emocional, genera reflexiones que no solo son producto de un canal que emite e informa, sino de un medio que involucra la acción directa.

En Quito se realizaron varias entrevistas a personas que habían asistido a la obra tanto en el Teatro de la Casa Malayerba como en el Teatro Variedades. Se destaca la empatía que todas las personas sintieron con el personaje del gato por ser el personaje que ayuda a liberar a la niña de su carga emocional, a develar el secreto: “lo que me conmovió fue el personaje del gato que hace vivo el recuerdo [...] no solo lo cuenta sino que lo acepta, se quita el velo de algo que está turbio” (Marchan, 2015).

Se hace visible entonces cómo **Ensayo para el vuelo**, desde el ámbito comunicativo, implementando testimonios teatralizados genera “un proceso social articulado en torno al fenómeno de compartir, de poner en común, de vincular” (García, 2006, pág. 46), e invita a construir un cambio de comportamientos colectivos desde el pensamiento crítico. Permite además “saber (intuir) valorar cómo funcionan las estructuras de poder, además apreciar los mensajes con suficiente distanciamiento crítico, minimizando los riesgos de manipulación” como dice Agustín García Matilla (2001).

En esta línea uno de los entrevistados señala: “me impactó la manera de “motivar” que usan los adultos para que se hagan bien las cosas cuando eres pequeño, eso se pudo ver cuando en la escena los personajes están en el subibaja, se expresa cómo la familia educa con violencia desconociendo las capacidades individuales” (Lugo, 2015).

En esta experiencia lo reflexivo comunicativo refleja realidades sociales y vivencias particulares, donde se construyen nuevas narraciones porque en el crear de un discurso, en este caso una obra de teatro, el autor expone su alteridad, es decir se deja hablar desde el otro, desde el personaje ficcional, desde el que habita en su inconsciente como lo señala Silvia Hernández. (Agosto. 2011, pág. 91)

Me puso tristeza la obra porque viví situaciones de maltrato como la niña. Desesperanza saber que aún se sigue reproduciendo los modelos de violencia que te hacen menos para supuestamente ser más. Me identifiqué con situaciones que viví y aparecen en la obra (Lugo, 2015).

Es necesario entender que lo creado como herramienta, en este caso la obra de teatro, es un discurso particularizado y que plantea un punto común con otros individuos violentados desde lo que produce el después. Es un proceso dialéctico donde la comunicación tiene la intención de generar un punto de partida poniendo en acción lo vivido y que no logra medir el alcance que éste tenga, por lo tanto la alteridad, como dice Hernández, se origina desde un inconsciente que urge exponer lo incomprensible, por un interés propio y colectivo.

En este caso “este otro” (público) confrontado por la narraciones de mujeres que han sido violentadas sexualmente se proyecta a un juego infinito donde lo que se expone es un acto de habla sobre lo que ocurrió en el momento mismo de la agresión (punto de partida de lo innombrable), que al ser testimonio, no es más que una “interpretación real” de lo vivido.

“Es la primera vez que veo una obra que toma este tema, hay muchos temas dirigidos para adultos, en esta obra se asimila la violencia que viven los niños en la educación, en la sexualidad” (Lugo, 2015).

Es aquí entonces que aparece la pertinencia de exponer, utilizando al teatro como instrumento, las consecuencias de la violencia sexual en mujeres, lo que permite conjugar varias herramientas y aportar, en la praxis, a la comunicación para el desarrollo o la comunicación para la emancipación, como diría Barbero.

Emancipación porque se parte de las propias “escrituras”¹⁰: reconocer el propio imaginario y cuestionar los imaginarios colectivos donde la violencia sexual, la violación a una mujer, a una niña, a un niño es invisibilizada y se oculta en pos de sostener una estructura (digo falsa estructura) familiar o una estructura social que oculta y castiga al que devela los secretos, castigándolo con la duda y la indiferencia. Volver a la memoria como posibilidad de resignificar lo ocurrido, reconocer la urgencia de la palabra como puente entre el secreto y la liberación del miedo guardado desde la infancia, es un ejercicio de comunicación que valida la reconstrucción del individuo.

Se puede decir que

la memoria, entonces, no es mera nostalgia del pasado, ella nos remite al vivir individual y colectivo, y nos hace deslizar sobre el tiempo sin desintegrarnos, sin fragmentar nuestra identidad en instantes discontinuos; la memoria vierte en las cosas un significado eterno, porque las rescata de la nada e impide que la vida sea completamente borrada en el vacío del olvido existencial (Zecchetto, 2002, pág. 215).

¹⁰ Entiéndase escrituras como todas las herramientas que un individuo pueda usar para hablar sobre lo que ocurre a su alrededor y le afecta. Reconocer los saberes como un conocimiento que le permite al individuo acceder a sí mismo. (Sánchez, Reflexión personal, 2015)

Conclusiones

Este ensayo se ha ocupado de analizar las consecuencias de la violencia sexual contra mujeres en la ciudad de Quito a través del proceso de creación de la obra de teatro **Ensayo para el vuelo**. Para el presente ejercicio académico se ha planteado tres momentos: La mujer, su memoria y la develación del secreto; la construcción del texto apoyado en el material obtenido en la primera etapa y en el proceso práctico de la puesta en escena; y finalmente el momento de la mediación con un discurso escénico finalizado.

En la primera parte se hace presente la realidad que la violencia sexual causa y cómo esta desarticula la capacidad social de los individuos, en el caso específico de la mujer que cuenta su historia. Sin embargo, al ser “vivida o sufrida”, evidencia simultáneamente la imposibilidad y denota el proceso que los individuos pueden emprender reconociendo la capacidad humana de reconstituirse y así asumir una postura política. Se decide entre una posición para la vida en la que se puede asumir la violencia de manera natural o contraponerse a ella desde la construcción de un discurso que le permita reconocerse en la relación con los otros. Al usar mecanismos como la escritura (historia de vida), el dibujo, ensayar la propia historia y revelarla (relato de vida) se pone de manifiesto mecanismos individuales que confirman lo que afirma Barbero (2015) cuando habla de emancipación: crear y creer en los propios mecanismos y darle valor a la palabra, pues en ella se expresa una parte de la realidad ya que somos parte del tejido social.

En este reconocimiento de mecanismos diversos se puede evidenciar cómo el teatro, siendo un espacio creativo y de libertad, permite reconocer que la exposición del “miedo” a través de mecanismos estructurados (ejercicio de actuación) es una canal

para poder resignificar y rearmar las propias emociones, nombrarlas y de este modo hacer un proceso de resiliencia que permita entablar relaciones saludables a nivel social y personal.

El teatro permite jugar a ser otro y podría decirse que se trata de jugar a “construir” lo ocurrido, lo vivido, que es un gram (logos) que marca la personalidad o las disfuncionalidades como se denomina en psicología. Desde la comunicación y el juego teatral lo que aparece es un juego doble donde se puede ser lo que no se es, donde se puede construir el mundo imaginario y sobre él reescribir la “realidad” o lo que pervive en cada uno como realidad. Entiéndase entonces que es un mundo inexistente desde el que el “expulsado” (violentado sexualmente) de su cuerpo intenta construir una relación desde los sentidos.

Se muestra que la violencia sexual y la violencia en otros espacios ahondan la desarticulación a nivel emocional que se expresa en el discurso, sin embargo reconocer que ese caos es un tipo de orden permite avanzar hacia el descubrimiento de un universo propio. El paradigma que se plantea es reconocer el propio caos como una forma de ser, es decir el juicio, la auto-victimización pierden protagonismo y se muestran como un proceso perjudicial para la liberación del estado represivo.

Es fundamental reconocer cómo el teatro permite encontrar una vía para la recuperación pues al mostrar que existe “otra estructura posible” se puede reconocer los propios mecanismos para entender el caos emocional y físico. En este caso la inteligencia natural que la mujer posee y que reconoce desde su creatividad constituye el mecanismo más efectivo para su propio encuentro.

En la segunda parte, se evidencia que el proceso realizado para la construcción del texto teatral constituye un acto de resiliencia que rebasa el interés personal y se constituye en un acto de resignificación del ser social y de su entorno. Se ha partido de que lo que decimos y hacemos es reflejo de nuestra realidad, por lo tanto el cómo devolvamos a esa realidad social nuestras preguntas en un acto de re-escritura de la propia realidad constituye un acto ideológico.

Ser político es hacer y construir un discurso propio, es volverse actor y dueño de la propia historia. En ese sentido y en los diversos niveles, **Ensayo para el Vuelo** deja ver su cuestionamiento a las estructuras de poder, no solo desde la crítica, sino desde la producción de un lenguaje propio con una carga de género, en la que se cuestiona no solo la violencia sexual sino las cadenas de violencia. La obra escrita aborda temas como la culpa y otros mecanismos que perpetúan la violencia desde la escuela, las relaciones de poder madre-hija y otras que generan “analfabetismo emocional”, como diría Goleman. (Goleman, 2013, pág. 267).

Ensayo para el Vuelo y el proceso descrito apuestan por el reconocimiento de los saberes como una forma de producción de pensamiento, por el discernimiento intuitivo como generador de conocimiento que aporta a la construcción social o en este caso a la de-construcción de formas estructurantes.

Estos saberes se traducen en palabra como una forma de oponerse a esas estructuras donde las cosas no reciben un nombre. Desde ahí se entiende que el uso del teatro testimonial sea el más eficaz en este caso, donde la narradora quiere decir, escribir, mostrar las cosas fuera de ella para nombrarlas y darles sentido y emprender un “ataque”, una reflexión ante ello. El destierro (violación) a largo plazo nos deja sin memoria real, nos impregna de una memoria errática, de una memoria que no

distingue qué es cierto y qué se ha ido construyendo alrededor para poder tolerar la realidad o intentar vivir en ella, pues en un sentido la experiencia violenta nos deja sin la posibilidad de ser sujetos.

Por eso, poner en escena (teatro) la violencia sexual como tema permite emprender principios de interacción y de participación desde la concienciación; así como procesos dialógicos que, enriquecidos por un mundo estético, ponen en contacto el lado racional y el lado emocional generando reflexiones que no solo son producto de un canal que emite e informa sino de un medio que involucra la acción directa. De ahí el valor de mostrar en este estudio los procesos de indagación, reflexión y creación del producto artístico ligado a prácticas de violencia intrafamiliar y violencia escolar primordialmente. El conflicto, la contradicción habitan en el mundo simbólico, en el imaginario colectivo donde se muestran a través de lenguajes distintos. En el teatro podemos observar esos mundos como un hecho provocador, como acción. Dice Piscator “el factor heroico de la nueva dramaturgia ya no es el individuo con su destino privado y personal, sino la época misma, el destino de las masas.” (Madrid, 2008)

En la tercera parte, el arte -el teatro- como herramienta comunicativa media sin interferencias. La mediación aporta a la sensibilización y al acercamiento de los dialogantes; la carga ideológica del medio constituye en sí misma una propuesta para asumir lo dicho, no como una verdad sino como una interpretación de la realidad que tomará sentido en el espectador, pues él es quien entreteje desde sus intereses, percepciones y cargas culturales el discurso “vivido”.

Cuando hablamos de mediación, no solo hablamos de la transformación del contenido que ofrecemos desde la obra de teatro, hablamos de la sensibilidad que el

arte y el teatro pueden dar a un tema tan complejo. Este tipo de herramienta permite tocar otras partes constitutivas del ser humano donde se rompe con las estructuras que domestican, que instruyen. Al convocar al espectador a un lugar social -donde se encuentra con otros para presenciar, vivir, revivir o solo observar una “historia, narración”-, se pide observar junto a otros lo que ocurre. Desde ahí se hace un ejercicio de escucha no solo de la obra, sino de lo que se genera en sí mismo por lo que observa; los sentidos son despertados para escuchar una voz social: en este caso la provocación de romper el secreto y dejar de ignorar.

La experiencia estudiada plantea una realidad latente cuestionando la relación que como sociedades entablamos con nuestra sexualidad. Si bien todas las miradas sobre este tema conllevan cargas culturales condicionando lo individual y colectivo, aparece como urgente entablar una relación más integral sobre la sexualidad, una visión que nos constituya críticos de las cargas de género. En esa dirección no podemos dejar de plantearnos una mirada más integradora sobre las masculinidades, con una visión de género que es pertinente para romper los paradigmas que rodean más que las prácticas, las estructuras que sostienen el orden patriarcal.

Finalmente se puede decir que el arte, el teatro, es el lugar donde fracasamos permanentemente en el intento de construir mundos posibles. Como en la comunicación, el teatro es un intento permanente de identificarnos con el otro, con nosotros mismos; este intento constante es el que nos permite llamarnos seres humanos. Este ensayo ha procurado visibilizar la violencia de género mediante el teatro, entendiendo que este “no está lejano al compromiso social - e identificando - al arte como una herramienta que procura la crítica social a través del entretenimiento” (Zapata, 2008). Entendiendo que la comunicación para el

desarrollo, en este caso usando el arte como un medio alternativo, apunta a reforzar los procesos comunicacionales en relaciones interpersonales de base, el desarrollo - señala Beltrán- debe asegurar, además de beneficios materiales, la justicia social, la libertad y debe contribuir al fortalecimiento del sistema democrático participativo (Beltrán, 2008, pág. 44).

Referencias

- ACNUR. (octubre de 2007). *acnur.org*. Recuperado el 20 de diciembre de 2015, de <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2008/6022.pdf?view=1>
- Aon, L. &. (2007). *Arte y Comunicación: Aportes a la Memoria Colectiva*. Recuperado el 25 de Agosto de 2015, de Question, 1(16). Revisita Especializada en Periodismo y Comunicación.: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/index>
- Badiou, D. I. (18 de Septiembre de 2011). *Spinozianas: filosofía y política*. Recuperado el 25 de Agosto de 2015, de <http://alucero-montano.blogspot.com/2011/09/alain-badiou-de-la-definicion-de-verdad.html>
- Comercio, E. (s.f.). *El COMERCIO*. Recuperado el 14 de Diciembre de 2015, de <http://www.elcomercio.com/actualidad/denuncias-violaciones-ecuador-estadisticas-abusosexual.html>
- Coronado, C. B. (12 de octubre de 2013). La Venadita: un homenaje a las sabias andinas. *El Telégrafo*.
- Definición., D. (2008). *Definición . DE*. Recuperado el 31 de agosto de 2015, de <http://definicion.de/resiliencia/#ixzz3k9bsTzab>
- El Comercio, C. (23 de mayo de 2013). Ensayo para el vuelo versa sobre el abuso a menores. *El Comercio* , pág. 22.

El Comercio, E. (1 de Abril de 2010). *Actualidad, El comercio*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://www.elcomercio.com/actualidad/obra-teatral-corre-estrena-noche-1.html>

Expreso, D. (26 de septiembre de 2010). *Actualidad*. Recuperado el 4 de septiembre de 2015, de Actualidad: <http://www.diario-expreso.com/ediciones/2010/09/26/nacional/actualidad/derechos-vulnerados-cada-mes-desaparecen-190-chicos/>

Familia, L. (12 de mayo de 2013). Recordar y no callar para volver a volar. *El Comercio*, págs. 12-13.

Fernandez, M. M. (15 de Enero de 2012). Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann e Eve Ensler. *Asparkía*, 145-166.

Foucault, M. (1999). *Estrategias del Poder*. Buenos Aires: Paidós.

Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI, 2a ed.

García Mantilla, A. (2001). "Educación y Comunicación" en Escuela y Sociedad 2001. *Ponencia Inagural de las Jornadas de Formación del Profesorado convocadas bajo el enunciado Lenguajes, comunicación y técnicas*. Cantabria, España.

García, M. R. (2006). La interacción y la comunicación desde los enfoques de la psicología social y la sociología fenomenológica. Breve exploración teórica. *Academia de Comunicación y Cultura. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.*, 45-62.

- Guevara, R. S. (enero - abril de 2008). *La masculinidad desde una perspectiva sociológica. Una dimensión del orden de género*. Recuperado el 27 de agosto de 2015, de Revista de Sociologica.:
<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6604.pdf>
- Hernández, S. (Agosto. 2011). Figuras de la Alteridad. Ensayo a partir de Borges y Chesterton. *ANDAMIOS/ Volumen 8/ Nro. 16 México/FORMAS DE ALTERIDAD*, 91--112.
- Kleiner, M. G. (2014). Performance de la memoria/Teatralidad del testimonio: la puesta en escena del archivo FASIC. *A Cotra Corriente*, 108-124.
- Leiton, W. (1980). *El trampolin del actor*. Madrid- España: logos.
- López, P. (20 de noviembre de 2015). Lo que te produjo la obra al verla. (D. Sánchez, Entrevistador)
- Lugo, C. (18 de diciembre de 2015). De que te "habla" Ensayo para el Vuelo. (D. Sánchez, Entrevistador)
- Madrid, T. L. (2008). Teatro y Marginalidad: experiencia del Teatro Mapawira en el montaje de una obra de teatro que socializa la problemática de los privados de libertad del Penal García Moreno. Quito: Tesis Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes, Escuela de Teatro.
- Malayerba, E. L. (30 de Noviembre de 2012). El Territorio del Cuerpo, un espacio de escucha. *Carta al violentador*. Quito, Pichincha.
- Malayerba, E. L. (11 de Diciembre de 2012). Narrando el miedo. (D. Sánchez, Entrevistador)

Mallimaci F., G. B. (2006). *Historias de vida y método biográfico*. Barcelona: Gedisa.

Marchan, C. (18 de noviembre de 2015). Entrevista sobre Ensayo para el Vuelo. (D. Sánchez, Entrevistador)

MDMQ. (2013). *Secretaría de Seguridad y Gobernabilidad*. Quito: Agenda 2013/MDMQ.

Mercurio, E. (07 de Marzo de 2013). Teatro que exalta en español y kichwa la imagen de Tránsito Amaguaña. *El Mercurio - Cuenca*.

Ministerio de Justicia, D. H. (29 de octubre de 2013). *Obra Teatral "Ensayo para el Vuelo"*. Recuperado el 31 de agosto de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=QyYqWIFIZ9U>

OMS. (3 de octubre de 2002). *Primer informe mundial sobre la violencia y la salud*. Recuperado el 5 de noviembre de 2015, de Centro de Prensa, Organización Mundial de la Salud: <http://www.who.int/mediacentre/news/releases/pr73/es/index.html>

OMS. (24 de Noviembre de 2014). *La violencia contra la mujer guarda relación con los problemas de la salud reproductiva*. Recuperado el 8 de junio de 2015, de http://www.paho.org/clap/index.php?option=com_content&view=article&id=255%3AAla-violencia-contra-la-mujer-guarda-relacion-con-los-problemas-de-la-salud-reproductiva&catid=387%3Aclp.01-salud-de-la-mujer-reproductiva-materna-y&lang=es

OPS. (2013). *Violencia Sexual. Comprender y abordar la violencia contra las mujeres.*, 2.

- Patrimonio., M. d. (13 de Octubre de 2014). *Página oficial Ministerio de Cultura y Patrimonio*. Recuperado el 17 de Agosto de 2015, de <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/ecuatoriana-represento-a-transito-amaguana-en-argentina/>
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Ediciones Paídos Ibérica.
- Pineda de Alcazar, M. (2007). “Aportaciones del concepto de mediación social a la investigación de la Comunicación en Venezuela: la vigencia del pensamiento de Martín Serrano 30 años despues. *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación, n 1. Universidad Complutense de Madrid*, 293- 303.
- Piscator, E. (1976). *Teatro Político* . Madrid: Ayuso.
- Pontón, J. (2009). *Estudios programa de la ciudad* . Quito: FLACSO sede Ecuador.
- Rodrigo, M. I. (1990). *Del análisis del contenido al análisis del discurso*. Quito: Abya Ayala.
- Rodríguez, M. C., Arroyo, G. M., & Baena, R. V. (11 de diciembre de 2011). *El teatro como medio de sensibilización contra la violencia de género en la adolescencia (Estudio exploratorio sobre el uso de la obra Ante el espejo como herramienta de sensibilización)*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de Dialnet: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677553>
- Rosental, M. (1978). *Diccionario de Filosofía*. España: Akal.
- Sánchez, C. (1999). *Cuento La puerta*. Quito, Pichincha, Ecuador.
- Sánchez, D. (1999). *Cuento La puerta*. Quito, Pichincha, Ecuador.

- Sánchez, D. (2013). *Ensayo para el Vuelo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Sánchez, D. (agosto de 2015). Reflexión personal. Quito.
- Utreras, S. (1 de Agosto de 2015). “*Mama Tránsito Amaguaña Pushak Warmi – Cabecilla*”. (S. Utreras, Intérprete) Sala de artes escénicas Espacio Vacío., Quito, Pichincha, Ecuador.
- Vallejo, P. (septiembre de 1997). Teatro y vida cotidiana. Las formas del lenguaje teatral y los procesos de comunicación en la vida cotidiana. *Tesis de maestría*. Quito, Pichincha, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Vasilachis de Gialdino, I. (. (2006). Estrategias de investigación cualitativa. Barcelona, España: Gedisa.
- Villacís Pástor, S. (2012). *Jardín de Pulpos y Ana, el Mago y el aprendiz, dos obras del Grupo Malayerba, continentes de la memoria social del siglo XX de Ecuador y América Latina. Estudio Contrastado y contextualizado con las obras Nuestra Señora de las Nubes y La Razón Blindada*. Quito - Ecuador: Ministerio de Cultura del Ecuador. Fondos concursables 2012.
- Zecchetto, V. (2002). *La Danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito : Abya Yala.