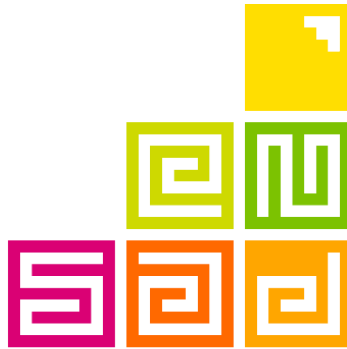


**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

**“GUILLERMO UGARTE CHAMORRO”**



**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE  
ARTE DRAMÁTICO**  
Guillermo Ugarte Chamorro

**TESIS**

**INVISIBLES**

**EL USO DE LA CONFERENCIA PERFORMÁTICA PARA VISIBILIZAR LA  
EXPLOTACIÓN SEXUAL FEMENINA EN EL PERÚ A PARTIR DE LA OBRA EL TIEMPO  
DE LAS MANDARINAS DE RAFAL NOFAL**

**Para optar por el grado de Licenciada en Formación Artística, Especialidad Teatro,  
Mención Actuación**

**AUTORA**

**MARIA JOSÉ CALDERÓN QUISPE**

**ASESORA**

**TANIA LÓPEZ BRAVO**

**LIMA-PERÚ**

**2022**

*A mi mayor mentor,  
a mi compañero de café, fútbol y crucigramas,  
a mi cuentacuentos favorito y a quien extraño con todas mis fuerzas:  
A mi abuelo Alberto, este trabajo es por ti y para ti.*

*A José y María Fe, mi padre y mi hermana,  
por su infinito apoyo, cariño y comprensión.*

*Y a mi madre, Diana,  
por ser mi soporte, mi ejemplo a seguir,  
mi mejor amiga y la mejor mamá que el universo me pudo dar.*

*Los amo por siempre.*

*A Rodrigo,  
por ser mi compañero de sonrisas y mi apoyo incondicional,  
por acompañarme a crear, por su amor y sus abrazos.*

*Gracias por siempre estar ahí.*

*A mi profesora Luz Marina,  
por ser mi guía en la primera parte de este proceso,  
por sus enseñanzas, por su disciplina,  
y por hacerme mejor profesional.*

*A Mario, Gabriela, Rodrigo, y Yasmin,  
por acogerme como su alumna en la última etapa de la carrera,  
por su dedicación, por compartir sus conocimientos,  
por las clases tan amenas y su amor hacia la investigación.  
Soy feliz escribiendo y creando gracias a ustedes.*

*A Tania, mi asesora,  
por su paciencia y atención constante.  
Por permitirme hacer este proyecto como siempre lo soñé,  
frente a la energía viva de un público.  
Gracias por dejarme crear sin límites.*

*A cada maestro que me guió durante estos cinco años,  
por sacar lo mejor de mí,  
por la exigencia, por los consejos,  
y por los espacios de creación y diálogo.*

*Y a la Escuela,  
por ser mi alma mater,  
por mantener vivo el teatro,  
y por ser un lugar donde siempre crearé feliz.*

*Por su participación y colaboración en el trabajo práctico:*

*Rodrigo Fajardo, Samantha Fajardo, Víctor Coveñas, Ronald Soto, y Christopher Saldaña*

## Resumen

El presente trabajo tiene como base el texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal. En esta investigación analizo el discurso de la obra el cual refleja una problemática social tan presente como invisible: la explotación sexual femenina. A partir de este discurso, abordaré también los aspectos del mismo como: la violencia simbólica, la naturalización del machismo, y la acumulación por desposesión; así como sus causales: el sistema social patriarcal, el sexismo, y el machismo. Aunque debido al contexto del autor la obra está situada en el norte de Argentina, propongo delimitar mi investigación en el Perú, haciendo énfasis en la Pampa de Madre de Dios, reconociendo este lugar como un espacio androcéntrico en donde las redes de explotación sexual femenina imperan sin ninguna contención. Para la composición de mi puesta en escena *Invisibles*, utilizo la conferencia performática y, dentro de este formato, al documento como elemento escénico principal. De esta manera, busco visibilizar la explotación sexual femenina en el Perú desde la captura de las víctimas hasta su reinserción en la sociedad, confrontando en escena la realidad con la ficción.

*Palabras claves:* explotación sexual femenina, sistema social patriarcal, violencia simbólica, conferencia performática.

## **Abstract**

The present work is based on the dramatic text *El tiempo de las mandarinas* by Rafael Nofal. In this research, I analyse the discourse of the work, which reflects a social problem that is as present as it is invisible: female sexual exploitation. From this speech, I will also address its aspects such as: symbolic violence, the naturalization of machismo, and accumulation by dispossession; as well as its causes: the patriarchal social system, sexism, and machismo. Although due to the context of the author the work is located in the north of Argentina, I propose to delimit my research in Peru, emphasizing the Pampa de Madre de Dios, recognizing this place as an androcentric space where networks of female sexual exploitation prevail. without any contention. For the composition of my staging *Invisibles*, I use the performative conference and, within this format, the document as the main scenic element. In this way, I seek to make visible the sexual exploitation of women in Peru from the capture of the victims to their reintegration into society, confronting reality with fiction on stage.

*Keywords:* female sexual exploitation, patriarchal social system, symbolic violence, performance conference.

## Índice

Introducción .....	1
Capítulo 1: Planteamiento del trabajo de investigación.....	16
1.1. Pregunta de investigación .....	22
1.1. Justificación de la investigación .....	22
1.2. Objetivos de investigación.....	23
1.3.1. <i>Objetivo general</i> .....	23
1.3.2. <i>Objetivos específicos</i> .....	23
1.2. Hipótesis .....	23
Capítulo 2: La explotación sexual femenina.....	24
2.1. El sistema social patriarcal.....	24
2.2.1. <i>El sexismo</i> .....	25
2.2.2. <i>El machismo</i> .....	25
2.2. La violencia simbólica .....	27
2.3. La naturalización del machismo .....	30
2.4. El capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión .....	31
Capítulo 3: La conferencia performática .....	33
3.1. Definición de conferencia performática.....	33
3.2. Características de la conferencia performática .....	35
3.3. Historia de la conferencia performática.....	37
3.4. Presencia de la conferencia performática en Argentina con Lola Arias y en Perú con Yuyachkani .....	39
3.4.1. Lola Arias y su ciclo de conferencias performáticas: <i>Mis documentos</i> , y características de sus conferencias performáticas en relación a <i>Invisibles</i> .....	39
3.4.2. Yuyachkani y su conferencia escénica <i>Pedro Huilca, ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?</i> .....	43
3.5. Proceso de construcción de la conferencia performática en el hecho teatral.....	46

3.5. Recursos de la conferencia performática .....	48
Capítulo 4: El proceso de <i>Invisibles</i> .....	50
4.1. Análisis del texto: De <i>El tiempo de las mandarinas</i> a <i>Invisibles</i> .....	50
4.1.1. Argumento, contexto del autor, y contexto del texto dramático <i>El tiempo de las mandarinas</i> de Rafael Nofal .....	50
4.1.2. Análisis de la estructura externa e interna de <i>El tiempo de las mandarinas</i> de Rafael Nofal .....	53
4.1.2.1. Estructura externa .....	53
4.1.2.2. Estructura interna.....	58
4.1.2.2.1. Tema principal y subtemas del texto dramático <i>El tiempo de las mandarinas</i> de Rafael Nofal .....	58
4.1.2.2.2. Contextualización del texto dramático <i>El tiempo de las mandarinas</i> de Rafael Nofal al Perú .....	59
4.2. Proceso creativo: La construcción de <i>Invisibles</i> .....	62
4.2.1. Búsqueda de información y documentación sobre el discurso .....	62
4.2.2. Exploración con los materiales de archivo sobre la explotación sexual femenina en el Perú .....	65
4.2.3. La dramaturgia como proceso de construcción y la elaboración de la conferencia performática .....	66
4.3. <i>Invisibles</i> .....	72
4.3.1. Sinopsis.....	72
4.3.2. Esquema de acciones en relación a los aspectos mencionados en ambos ejes de investigación .....	72
4.3.3. Referentes y recursos estéticos de <i>Invisibles</i> .....	76
4.3.4. Los objetivos de escenificación y la estrategia estético estilística de <i>Invisibles</i> .....	79
4.4. Análisis de audiencia .....	80
Conclusiones .....	101
Referencias.....	103
Anexos .....	105



## Introducción

Según la División de Investigación y Búsqueda de Mujeres Desaparecidas: En el Perú, cada hora desaparece una mujer: 24 mujeres al día, 168 a la semana y 720 al mes. Sí, vivo en un país donde estas estadísticas crecen cada vez más, como si no existiera algún freno, como si las mujeres fuéramos solo números que aumentan en ceros y donde nuestro valor se pone siempre en cuestión.

Si bien son diversas las razones por las cuales las mujeres son víctimas de desaparición, una de ellas, y quizás la más cruel, es ser capturada por una red de explotación sexual femenina.

En los últimos dos años (2020 – 2022) nuestro país ha estado viviendo bajo una pandemia a causa del COVID – 19. Debido a ello, y a las acciones tomadas por el Estado, muchos sectores tuvieron que detener sus labores, sin embargo, el negocio ilegal de las redes de explotación sexual femenina solo ha ido en aumento. Según el Ministerio Público, entre el año 2020 y febrero del 2021, mientras el virus estaba en su pico más alto, a la par se registraban un aproximado de 1.059 denuncias por el delito de explotación sexual femenina en las 13 fiscalías especializadas que hay en el Perú. De ese registro, solo se logró identificar a 573 víctimas, todas mujeres entre los 15 a 25 años quienes eran explotadas entre Lima, Puno y Madre de Dios.

Teniendo en cuenta estas estadísticas, me cuestiono: ¿Por qué las autoridades no actúan con eficacia? ¿El Perú es un país seguro para las mujeres? ¿Yo podría ser una víctima mañana?

Estas interrogantes me abren paso a realizar un recuento de quién soy, de cómo me he identificado y construido a lo largo de mi vida, y si he sido ajena o no a esta problemática y a los aspectos que la rodean.

Soy María José Calderón Quispe, crecí y vivo en el cono norte de Lima. Soy amante del café, del fútbol y de los documentales. Pero, ante todo, soy amante del teatro y del arte en todas sus formas. Esto me ha permitido ser más sensible ante lo que nos rodea, a pesar de que vivimos en una era digital y globalizada en donde el egoísmo impera. Dicha sensibilidad, además, ha logrado que genere un nivel de reflexión sobre lo que nos aqueja como país, y la necesidad de iniciar un cambio en nuestra sociedad utilizando el arte como herramienta transformadora.

Soy una mujer de 22 años, una mujer con alma de niña. Aún no sé qué es vivir sin mis padres, sin su protección, sin su soporte, así como estoy segura de que ellos aún no saben vivir sin mí, y que, si algún día no regreso a casa, no podrían soportarlo.

Desde pequeña mi madre me vestía de rosado, mi papá me llamaba “su princesa” y mi cuarto estaba lleno de muñecas. Soy la primera nieta de mi abuelo paterno, a él le gustaba mucho

el fútbol y me contagió su pasión por la blanquiazul. Aunque en el colegio me decían que el fútbol era solo para hombres, yo no me perdía ni un solo partido y le pedí a mi mamá que me cambiara los vestidos rosados por azules o blancos. Mi madre ha trabajado desde siempre, al igual que mi papá y constantemente se han dividido las tareas del hogar, aunque, si hablamos de cocina, él es el que tiene la mejor sazón.

Soy egresada de un colegio religioso y de solo mujeres, un colegio en donde me hacían entender que el usar ropa que tape todo mi cuerpo era la única manera de hacerme respetar como mujer y que siempre debíamos estar a merced de los hombres y de Dios. Es ahí donde entendí que mi forma de pensar era completamente diferente a lo que me enseñaban, y que el teatro se convertiría en un escape para sentirme libre, para expresar lo que sentía y para dar mi opinión sin sentirme juzgada.

Al crecer me empecé a sentir insegura, ya no salía con mis padres, ahora me tocaba caminar sola por la calle y eso se volvió un calvario. Percibir las miradas de los hombres, escuchar adjetivos que nunca les pido y, a veces, tener que sentirlos cuando quieren pegar su cuerpo forzosamente al mío. Es algo que no quisiera vivir todos los días, pero lo vivo.

Cuando tenía 15 años, pase por una experiencia que marcó mi vida. Yo caminaba por la calle, regresaba de estudiar de la casa de una compañera, tenía puesto aún el uniforme de colegio y eran aproximadamente las siete de la noche. En un momento decido entrar a un pasaje para acortar el camino a casa, luego de dar algunos pasos empecé a sentir que alguien me seguía, volteo y vi a un hombre que iba detrás de mí y cada vez se acercaba más. Evidentemente me asusté porque éramos solo él y yo en ese pasaje que parecía no tener final. Camino más rápido y cuando vuelvo a voltear me percaté que este hombre se empieza a masturbar. Mi temor creció y solo atiné a correr para salir a la avenida más cercana. Cuando logro salir, él ya no estaba, pero justo en un paradero se encontraba estacionado un patrullero de la comisaría. Cuando me acerco, estaban dos policías y les conté asustada y llorando lo sucedido. Su respuesta ante ello fue: “pero quién te manda a andar sola por la calle y con uniforme en la noche”. Me quedé callada y regresé a mi casa.

Este hecho y todos los que vivo cada vez que salgo a la calle, me han permitido reconocer que soy una mujer en una sociedad violenta, donde impera el machismo y donde el ser víctima de acoso, abuso sexual, desaparición forzada y hasta feminicidio, es cosa de todos los días. Además, se suma a ello la preocupación de pensar que esto también le podría pasar a mi hermana, a mis

primas, a mis compañeras y a cualquier otra mujer que, con miedo, sale a las calles y multiplica su mirada para evitar ser acosada, vulnerada, o no regresar jamás a casa.

Con ello, también empiezo a reconocer que la violencia hacia nosotras está normalizada en la sociedad. Desde casa vemos siempre que los hombres son tratados de manera distinta, a su favor y, aunque no se da en todos los casos con la misma magnitud, siempre está presente. Le sumamos a esto el acoso en las calles que vivimos a diario y que está completamente normalizado, disfrazado de “piropos” y culpándonos de ello por nuestra forma de vestir, la hora en la que transitamos o hasta por nuestra manera de caminar. A nivel laboral, el no recibir la misma remuneración por no ser “cabeza de familia” se da en muchos casos, así como el trato diferente o no poder asumir cargos de mayor rango. También puedo nombrar la imagen que tiene la mujer en los medios de comunicación, la publicidad y sobre todo en las redes sociales, donde la representación e implicación de las mujeres es desigual, discriminatoria, sexista y estereotipada.

Todo ello que se ha normalizado, ha dado carta abierta a cosificar a la mujer y considerarla como un objeto sexual (considerando esa su mayor cualidad) para bien del hombre, y es precisamente de esta idea de la que se sostienen las redes de explotación sexual femenina, ya que ven en ellas una mercancía que algunos hombres necesitan para su consumo. De esta manera, las explotan sexualmente y obtienen un beneficio económico de manera ilegal. Es importante señalar, además, que esta cosificación se presenta en las redes de explotación sexual femenina desde la captura de las víctimas. En las diversas modalidades de captura (secuestro, falsos avisos de trabajo, redes sociales), los reclutadores analizan de manera precisa a sus víctimas, buscan que tengan el “prospecto de mujer para el consumidor”, analizando su cuerpo, el volumen de este, sus “atributos físicos”, su edad, etc. A partir de dicho análisis, las escogen e inician su proceso de captura. Luego, al llegar al lugar de explotación, la cosificación sigue presente al vestirlas, maquillarlas y “alistarlas” para los consumidores quienes son, finalmente, los que alimentan de manera permanente la presencia de estas redes.

Es aquí donde me surgen más preguntas: ¿Por qué las mujeres tenemos que sufrir tanto en nuestro propio país? ¿Por qué seguimos teniendo pensamientos tan arcaicos sobre el rol de la mujer en la sociedad y poner en cuestión su valor como persona? ¿Cuáles son las problemáticas que nos aquejan en el Perú en relación a la mujer?

De tanto cuestionarme e identificarme con estas problemáticas, paso a investigar más allá y logro entender que, a partir de mi experiencia, encuentro como pilar dentro de estos conflictos a

la sexualización y objetivación de la mujer, frutos de nuestra sociedad machista y principales causantes del discurso que desarrollaré más adelante. Y, a su vez, al capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión.

Con respecto a la sexualización y objetivación de la mujer, podemos decir que esta se define como “una forma de violencia simbólica, ya que la mujer pierde su calidad de ser humano y pasa a ser un simple objeto sexual; siendo la deshumanización otro efecto de esta problemática” (Franco, 2017, p. 178). Esto está muy presente en nuestra realidad peruana ya que los medios de comunicación se han encargado de utilizar el cuerpo de la mujer como medio de mercancía. Incluso, se habla de una hipersexualización de la sociedad, definiendo este término como “poner toda o buena parte de la atención en los atributos y valores sexuales, delegando a un segundo plano otras cualidades que posee un individuo, en concreto, las mujeres” (Vélez, 2021, p. 1).

Es común ver a diario paneles de mujeres en las calles donde se enfatiza su cuerpo, al igual que en comerciales televisivos, realitys shows, publicidad, redes sociales, videoclips, etc. Ello, ha traído como consecuencia que se vea al cuerpo de la mujer como un objeto de satisfacción visual y sexual para los hombres, y lo he vivenciado con el acoso callejero y el acoso por redes sociales, donde se nos vulnera a tal punto de hostigarnos buscando nuestra aprobación. En mi caso, día a día sufro este tipo de violencia y cosificación, al salir por las calles recibo comentarios que no solicito y que señalan partes de mi cuerpo, comentarios como “¡qué ricos pechos!” o “¡qué ricas piernas!” y que van acompañados de silbidos generando en mí incomodidad y miedo a seguir transitando por el mismo lugar. Además, en redes sociales recibo mensajes obscenos donde también me realizan comentarios sobre mi cuerpo y, sino son respondidos, los realizan con más insistencia.

Ahora bien, es importante señalar que la sexualización y objetivación de la mujer no solo se ha quedado ahí ya que, al cosificar su cuerpo y darle un valor mercantil, desemboca en uno de los negocios ilegales más rentables de la actualidad: la explotación sexual femenina. Es aquí donde podemos comprender que el capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión es también una causal de esta problemática ya que se convierte en un negocio donde no son objetos o bienes los que se venden, sino cuerpos de mujeres que son deshumanizadas y vendidas a modo de una esclavitud moderna. Por tanto, podemos decir, que la explotación sexual femenina es un negocio dentro del capitalismo.

Considero importante abordar este tema ya que, a pesar de que existen un sinnúmero de problemáticas sociales contra la mujer, dentro de la explotación sexual femenina se encuentran

constituidos la mayoría de aspectos como: la violencia simbólica, la naturalización del machismo, y la acumulación por desposesión. Además, el nivel de violencia con el que se ejecuta la explotación sexual femenina es cruel, porque no sólo venden sus cuerpos como una mercancía comestible, sino también las encierran hasta el punto de no poder regresar jamás a casa.

Con todo lo expuesto logro concebir que este problema parte del ser mujer, y es uno de los problemas más graves de nuestra sociedad y que debe ser atendido con urgencia para evitar que las cifras sigan en aumento.

Es por ello que en la presente investigación me llama la atención hablar sobre la explotación sexual femenina en el Perú, una problemática social de la cual tenía conocimiento de su existencia, pero no de la crueldad con la que se ejecutaba y la gran presencia que tiene en nuestro país, sobre todo, en zonas alejadas de la capital. Abordo este discurso principal porque además me permite estudiar y visibilizar las causas que engloban a la explotación sexual femenina como: el sistema social patriarcal, el machismo y el sexismo, etc. Y que finalmente tienen como consecuencias estadísticas con un sinnúmero de mujeres desaparecidas.

Investigar sobre esta problemática es abrir una puerta donde encuentras un infierno, donde las mujeres se convierten en mercancías con cadenas invisibles, donde no pueden escapar porque son amenazadas con matarlas o matar a sus familias, y donde sufren de violencia, abuso sexual y hasta feminicidios.

Adquirir conocimiento sobre todo ello generó un enorme impacto en mí y que lo relacioné inmediatamente con un episodio que vivió una ex compañera de secundaria. Ella iba caminando cerca a su casa cuando un carro se estacionó a su costado y un hombre bajó tomándola con fuerza y logrando introducirla dentro del vehículo. Un vecino logró visualizar el hecho e inmediatamente llamó a su madre para avisarle lo acontecido. Entre desesperaciones, su madre empezó a llamar a la policía para que la ayude, pero le dijeron que no podían hacer nada al no tener pruebas ni haber transcurrido las 72 horas que solicitan para iniciar con la movilización de patrulleros. Luego de pasadas tres horas, mi ex compañera logró regresar a casa contando que en el trayecto del camino por el que fue llevada, el carro se estacionó gracias a una luz roja y logró abrir la puerta empujando con fuerza y golpeando al hombre que se encontraba al lado de ella. Al caer a la pista buscó ayuda entre sollozos y logró regresar a casa. Pusieron la denuncia y, gracias a las cámaras de seguridad, identificaron la placa del vehículo el cual estaba relacionado a una red que capturaba a sus víctimas mediante esta modalidad para ser llevadas a provincias y ser explotadas sexualmente.

Cuando me enteré por lo que ella había pasado, en lo primero que pensé fue en mi hermana quien aún estudia en el mismo colegio en el que estudié con mi ex compañera. Establecer dicha relación causó en mí un sentimiento de miedo, de pensar que aún no está preparada para salir a la calle sola y que vivimos en una sociedad peligrosa de la que puede ser víctima en cualquier momento.

Ahora bien, aunque yo no he sido víctima de explotación sexual, me relaciono con esta problemática primero, por el hecho de ser mujer y segundo, por identificar ciertos indicios de poder haber sido víctima de una desaparición forzada, además de tener el precedente de lo que sucedió con mi ex compañera de colegio. Uno de estos indicios es cómo estas redes de explotación sexual femenina buscan a sus víctimas mediante las redes sociales. Me han llegado mensajes en los que me proponen trabajar en bares no sólo en Lima, sino en otras provincias para ser “anfitriona” ofreciéndome un pago superior al sueldo mínimo. Si bien yo logro prevenir ser víctima de estas redes, otras mujeres y niñas no logran hacerlo puesto que, al no ser una problemática visibilizada, hay poca información y prevención, más aún en zonas de nuestro país donde los medios de comunicación no llegan, donde no existe una presencia policial, y donde impera el machismo. Además, se ha normalizado tanto el hecho de ser cosificadas en todos los ámbitos de nuestra vida que, ver las señales de peligro se vuelve una tarea imposible. Es por ello que, cuando mujeres caen en el engaño y aceptan estos trabajos, ya sea por “la mentira” o por necesidad, no identifican dónde se encuentran realmente hasta pasado varios días haciendo más difícil su escape. Esto se da porque normalizan el hecho de que las miren de cierta manera o hasta las puedan llegar a tocar considerándolo “parte del trabajo” hasta que, finalmente, empiezan a obligarlas a tener encuentros sexuales con los clientes.

Pero, ¿por qué hacer énfasis dentro de mi investigación y de mi puesta en escena en “la Pampa de Madre de Dios” si mi discurso abarca todo el territorio? Según el Observatorio Nacional de la Violencia contra las Mujeres y los integrantes del Grupo Familiar, las zonas con mayor presencia de machismo son las rurales. Karina Valer y Teresa Vivian (2019) refieren que las mujeres que trabajan en el área rural son las más vulnerables a nivel socio económico, según sus estadísticas las mujeres de zonas rurales tienen un ingreso de 424 soles y los hombres de 785 soles, y en la capital y zonas urbanas el ingreso es de 1216 soles en mujeres y 1782 soles en hombres (adjunto esta cifra como dato visibilizador de la diferenciación de oportunidades a partir de los roles de género). De igual forma los embarazos adolescentes en zonas rurales tiene un porcentaje

de 23,2%, frente al 10,7% en las zonas urbanas. En general, las mujeres de las zonas rurales tienen en promedio mayor cantidad de hijas e hijos, esto revela una menor autonomía en sus decisiones reproductivas. Además, es importante señalar que estas cifras no implican necesariamente una situación de “descuido o cuestión cultural”, sino más bien están arraigadas a las dinámicas propias de la vida del campo donde se busca que las familias sean más numerosas para ayudar en los trabajos. Sin embargo, para generar dichos embarazos, muchas mujeres desde jóvenes se ven obligadas a tener hijos sin su consentimiento, cosificándolas y utilizándolas como un ser cuya función principal se limita a procrear (clara naturalización del machismo). Asimismo, otro problema que se suscita en estas zonas rurales es la explotación de personas. En Madre de Dios, Puno y Cusco se captan con distintas modalidades a las mujeres para fines de explotación sexual, siendo Madre de Dios y en los campamentos mineros que convergen en su Pampa, un lugar en donde dichas mujeres son sometidas de manera violenta a vender su cuerpo para alimentar estas redes ilegales.

Con estas estadísticas, en suma a las dinámicas mismas de este tipo de violencia que mencioné en párrafos anteriores, determino crucial abordar el tema de la explotación sexual en nuestro país, abarcando diversos aspectos de todo el territorio, pero explayándome en la Pampa de Madre de Dios, reconociendo este espacio como un lugar donde impera el negocio ilegal de explotación sexual de mujeres, un espacio con altos niveles de machismo y un espacio androcéntrico por excelencia cuya única presencia femenina es la de las mujeres que son explotadas por estas redes y que tiene como mayor enemigo para su contención al sistema patriarcal que nos domina y que se presenta en lo social, lo político, lo económico, y lo cultural.

Utilizar este tema como mi eje de discurso en esta época post - pandémica es determinante, puesto que, si no era visibilizado en otros años, menos ahora que se consideran que existen temas más importantes que exponer como los conflictos políticos, el sistema de salud, el desarrollo de la educación, etc. La pandemia ha impactado en esta problemática porque por el contrario de buscar visibilizarla o frenarla de manera orgánica con el aislamiento cuando los contagios eran incontrolables, estas redes encontraron la manera de persistir en su negocio ilegal, incluso en Lima utilizaron el término “delivery” para denominar su nuevo proceso de prostitución. Este proceso consiste en llevar a las víctimas de explotación sexual a los domicilios de los consumidores y así estos ya no tengan que ir a los “bares”. Por otro lado, en las zonas rurales el aislamiento no fue un impedimento para que se siga desarrollando de manera normal, ya que los tratantes no temían

exponer a las víctimas al contagio, mientras estas sigan generando para ellos un ingreso económico. Y mientras esto se encontraba oculto, denuncias diarias llegaban a las comisarías de todo el Perú, denuncias que, en su mayoría, quedaban archivadas.

Precisamente basándome en denuncias y casos verídicos, utilizo la conferencia performática y, dentro de este formato, al documento como elemento escénico principal. Ello, porque encuentro en ella un formato multidisciplinario que permite eliminar la frontera entre lo académico y lo artístico y entre el arte – vida, y que busca en el público a un espectador activo y participativo que genere, al igual que el conferencista, un nivel de reflexión. A su vez, a partir del uso del documento, encuentro también en esta estética una manera de darle voz a las mujeres de nuestro país que han sido víctimas de explotación sexual femenina, voces que muchas veces han sido calladas o invisibilizadas. Además, como se describe en el ensayo “Fundamentos de la literatura egotista: los relatos del yo”:

Es bastante más complicado encontrar biografías dedicadas a ciudadanos anónimos o pertenecientes a las llamadas clases populares. No obstante, la sociología y, sobre todo, la antropología, desde sus inicios, nacen como disciplinas que “dan voz a los sin voz” (Prat 201) y, muy habitualmente, se centran en el estudio de aquellos personajes que se encuentran en los márgenes (Sola – Morales, 2017, p. 496).

Por tanto, y teniendo en cuenta que mi eje de discurso contiene referentes tanto sociológicos como antropológicos, recolecté diversos testimonios y documentos reales de víctimas de explotación sexual femenina en el Perú para redactar sus biografías como un collage de distintas voces, biografías que se convertirán en mi elemento principal para el desarrollo de mi discurso escénico.

En consecuencia, utilizo esta estética porque desde mi posicionamiento como artista investigadora, logro con la conferencia performática partir desde mi propio yo estableciendo una primera línea de acción como investigadora real que presenta el caso, los hechos, y pruebas ante los espectadores, así como mujer y creadora que busca enunciar esta problemática en su trabajo. Luego establezco la segunda línea de acción, la de la víctima, donde a través de diferentes recursos performáticos como la multimedia, el teatro de sombras y secuencias corporales, presento la ficción. Todo ello, teniendo en cuenta lo que también menciona Sola – Morales en el ensayo anteriormente nombrado:

El sujeto (en este caso yo como artista investigadora) tomará ideas de otros textos y otras personas y, mediante la adquisición de un bagaje de narraciones, creará las suyas propias. Tampoco habrá un



yo solo o único frente al espejo o frente al público, sino una multiplicidad y una multitud de otros reflejados en ese yo (Sola – Morales, 2017, p. 501).

De esta manera, ambas líneas de acción son cruzadas por una tercera que será la documental, la cual se apoya en el material recolectado ya sea en su forma visual, auditiva o física, para basarme en la verdad de los hechos, así como en estadísticas y archivos actuales fidedignos los cuales en el proceso de creación serán tratados sin variar su contenido, estableciendo las semejanzas de cada historia y convirtiendo el resultado en un espejo que reflejará mi sentir y, espero, el de los demás.

La conferencia performática permite hibridar características de hechos académicos con características de hechos escénicos. Es en esta hibridación donde surge un nuevo producto que, para ser tratado artísticamente, debe de haber tenido previamente una investigación profunda en relación al discurso elegido.

Para mí, utilizar este nuevo formato es agrupar diversos métodos de investigación como: métodos cuantitativos revisando estadísticas, métodos cualitativos al revisar fotografías que prueben la existencia de las redes de explotación sexual femenina en nuestro país y su ejecución, métodos periodísticos al revisar entrevistas escritas o grabadas, entre otros.

Es a partir de estos métodos de investigación para construir, sobre todo, la línea de acción conferencial de mi puesta en escena, que surge la construcción del personaje de la investigadora y que esta sea la conferencista que dirija la conferencia performática. Cabe resaltar que esta investigadora policial no es más que un símil de la investigadora en la que me he convertido yo desde que inicie con todo este proceso de investigación teórica – artística que parte de un laboratorio y de una recolección de información precisa en relación al discurso.

La conferencia performática permite, además, que se utilicen diversas disciplinas artísticas como: la danza, la instalación, el canto, la música, etc. Es aquí donde se empieza a construir la línea de acción performática en la que se poetiza el discurso a través de las disciplinas artísticas elegidas por el conferencista, y que tienen que estar en relación a los recursos utilizados como: luces, escenografía, utilería, vestuario, etc. De esta manera, se construye una estética particular que se convertirá en el sello de la puesta en escena.

La conferencia performática que se ha ido construyendo durante todo el proceso de esta investigación tiene como título: *Invisibles*. La elección de este nombre se da porque, luego de investigar mi discurso, la explotación sexual femenina en el Perú, comprendo que esta es una

problemática invisible, una problemática de la cual no se habla mucho, pero que se ejecuta con mucha crueldad mientras esperamos no ser víctimas mañana.

Finalmente, es importante nombrar que trabajar artísticamente en post – pandemia ha sido un proceso de reencontrarme con el teatro y sus diversas formas de discursar. La conferencia performática precisamente me ha permitido crear a partir de verdades documentadas y de reconocermme como investigadora, donde pretendo irrumpir la realidad y confrontarla con la ficción visibilizando la explotación sexual femenina en el Perú, en el país favorito del patriarcado, un país en donde las mujeres no nos sentimos seguras y donde vivimos con el miedo permanente de no regresar a casa nunca más.

Ahora bien, con respecto a mi estado de la cuestión, en relación a mi investigación no encontré escritos que analicen el texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal. Es por ello que, como antecedente de mi eje de discurso, recojo e indago información sobre la explotación sexual femenina en el Perú desde tres textos académicos (un artículo académico, una tesis y un estudio de género) que me sirven como base para un punto de partida en mi investigación.

El primer estudio que utilizo es un artículo académico que se titula “La trata de mujeres con fines de explotación sexual como expresión de violencia en el capitalismo patriarcal” y les pertenece a las investigadoras Regina Isabel Hernández y María Eugenia Martínez. En dicho artículo, las investigadoras plantean que la explotación sexual femenina es un problema que se ha expandido a nivel mundial y que genera grandes ganancias económicas para las redes que la llevan a cabo. A su vez, que esta es una actividad ilegal que ha servido en gran medida para hacer crecer a la industria sexual al servicio de la prostitución. Sin embargo, lo que más resalto de este artículo, es que evidencia la violencia en contra de las mujeres mediante el uso de sus cuerpos haciendo énfasis en la trata, es decir, desarrolla los aspectos que envuelven esta problemática en referencia a los tipos de violencia que sufren las víctimas de estas redes como una expresión del patriarcado. Rescato también que este estudio me ayudará a reconocer las condiciones estructurales que subyacen a este fenómeno, las cuales se sustentan en dos ejes fundamentales según el texto y que adoptaré como términos para mi presente trabajo: el capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión y, el orden patriarcal. Abordaré el tercer y cuarto apartado de esta investigación ya que la información incluida en ambos apartados me sirve para demostrar que el patriarcado y el sistema capitalista son los cimientos de esta problemática social que busco visibilizar.

El segundo estudio que utilizo es una tesis titulada “Diagnóstico de la implementación del plan nacional de lucha contra la trata y su ejecución a través de planes regionales: el caso de Madre de Dios” y le pertenece a María Grazia Ruiz Pasapera. En dicha tesis, la investigadora plantea que la explotación sexual femenina es uno de los delitos que atenta contra los Derechos Humanos, al deshumanizar a las mujeres, maltratarlas, cosificarlas y darle un valor de consumo en un mercado que las intercambia y vende de manera impune. Esta investigación reconoce que este delito afecta sobre todo a países con mayores índices de pobreza y, por tanto, con mayor población en condición de vulnerabilidad como el nuestro; es así como delimito mi eje de discurso aquí en el Perú. De este estudio abordaré lo postulado en el Capítulo IV que refiere a los planes que se han tomado para erradicar estas redes y que me sirve para conocer las estadísticas y revisar el panorama actual de esta problemática en el país. Al tener claro el panorama, puedo plantear el aporte que quiero dar con mi investigación exponiendo la realidad de una situación que está latente en el Perú.

El tercer estudio que utilizo es un estudio de género titulado *Masculinidades en la zona de La Pampa en Madre de Dios: Estudio sobre hombres que consumen cuerpos de mujeres como mercancía sexual incluidas víctimas de trata y explotación sexual* y le pertenece a Lizeth Vergaray Arévalo. En dicha investigación, se plantea analizar los estudios sobre las masculinidades, reconociendo sus conocimientos, aprendizajes, formas de socialización y las prácticas que los hombres producen. Este estudio se realiza a un grupo de hombres mineros y ex mineros ilegales de la zona de La Pampa en Madre de Dios, lugar donde me centro en mi investigación, donde los hombres consumen cuerpos de mujeres como mercancía sexual y donde se incluye a víctimas de trata y explotación sexual. Abordaré todo lo postulado en esta investigación ya que la información incluida en ella me sirve para reconocer cómo estos hombres de La Pampa ejercen su sexualidad y cómo esto incide y explica por qué mantienen relaciones sexuales remuneradas con mujeres jóvenes y adolescentes inmersas en la explotación sexual.

Por otra parte, en relación a la investigación e indagación sobre los antecedentes de mi eje formal, utilizaré dos artículos académicos que me ayudarán a reconocer cómo es que se desarrolla la conferencia performática y qué recursos posee y me sirven para mí puesta en escena. A su vez, utilizaré dos tesis sobre el teatro documental para reconocer la importancia del documento como elemento principal en la dramaturgia y composición escénica.

El primer artículo académico que utilizo se titula *Conferencia Performática* como parte de la publicación conjunta *Espacios sonoros y audiovisuales 2014: experimentación sensorial y*

*escucha activa*, y le pertenece a Sylvia Molina, Javier Osona y Julio Sanz Vazquez. En dicho artículo se plantea reconocer la importancia del diálogo en la puesta en escena y la relación entre lo que se habla y lo que se escucha, entre lo que está escrito y lo sonoro y entre lo momentáneo de la performance y los pensamientos estructurados como fondo. Abordo lo postulado en esta investigación, ya que me permite reconocer la importancia de establecer los discursos de cada recurso y signo en mi puesta y cómo hacer que estos se comuniquen entre sí para finalmente comunicar al espectador. Ello, teniendo en cuenta que estos recursos y signos parten en su mayoría de los documentos reales que presento en escena y que se relacionan y comunican estrictamente con la ficción que creo para dar vida al personaje de la víctima y mediante esta relación presentar la problemática que busco visibilizar.

El segundo artículo académico que utilizo se titula *Conferencias performáticas* y le pertenece a Julia Elena Sagaset. En dicho artículo se plantea reconocer la importancia de las conferencias performáticas en la actualidad destacando el trabajo de la performer e investigadora argentina Lola Arias quien para sus puestas convoca artistas variados como cineastas, músicos, artistas plásticos, actores, entre otros. Esa variedad permite que en escena se logre una diversidad de elementos artísticos pero que tienen una carga de realidad, ya que muchos de ellos parten de testimonios propios o reales pero interpretados para la puesta. Abordo lo postulado en esta investigación ya que me permite reconocer la variedad de elementos que se pueden utilizar en la composición escénica para una conferencia performática sin perder las características que toma de un hecho académico y de cultura, pero llevándolo a una acción artística.

La primera tesis que utilizo se titula *El Teatro Documental: Una a/puesta en escena* y le pertenece a Paulina Sabugal Paz. En dicha tesis se plantea reconocer la importancia del uso de elementos de lo documental en el teatro, generando la construcción de un discurso comunicativo y estético que sirva como sustento de argumentación, para llevar a cabo una puesta en escena. Abordo lo postulado en esta investigación, ya que plantea la relación que hay entre lo comunicativo y discursivo, con lo artístico y estético, como es el caso del teatro documental, el cual va a confrontar la realidad con la ficción y establecerá relaciones entre las historias colectivas e individuales; esto bajo el entendido de que el teatro se trata en simultáneo de un discurso simbólico y una estrategia comunicativa.

La segunda tesis que utilizo se titula *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* y le pertenece a Yanira Teresa Dávila Herrera. En dicha

tesis se plantea reconocer la fuerte relación que existe entre el teatro documental y la investigación periodística, pues este teatro tiene como base de su creación testimonios y/o documentos reales. En esta investigación se analiza una puesta en escena para exponer las diferentes maneras en las que se puede realizar este género y reconocer los recursos escénicos y documentales utilizados en el montaje y cómo estos son variables según la naturaleza de cada obra. Abordaré lo postulado en este estudio ya que logro identificar como es que a partir de un contexto en específico se puede generar una dramaturgia escénica y cómo es que se ha ido trabajando con el documento y la memoria en el arte peruano para diversas expresiones artísticas como pinturas, escritos, performances, etc. A su vez, abordaré el Capítulo V que se refiere al análisis de los recursos escénicos que se utilizaron en la obra documental *Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé* y que me sirve para reconocer cómo interactúan los elementos que están en juego en la creación de dicha puesta y cómo esta interacción determina el discurso del montaje.

En cuanto a antecedentes de puestas en escena sobre el texto dramático que utilizo para este estudio: *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal, expondré dos de ellas las cuales utilizan ambos ejes de mi pregunta de investigación. A su vez, como último antecedente utilizaré una puesta en escena que no parte de la dramaturgia de Nofal, pero sí de una dramaturgia peruana donde mi eje de discurso está muy presente.

La primera puesta en escena que utilizo se llevó a cabo en el año 2014 en San Miguel de Tucumán, Argentina y fue dirigida por Jorge de Lassaletta. La obra se realizó utilizando una estética minimalista donde el cuerpo de las actrices fue en lo que más se hizo énfasis, este trabajo corporal nos trasladaba a los distintos escenarios y tiempos que plantea el texto. La conferencia y el documento no fueron utilizados ya que los testimonios fueron interpretados por las actrices. La referencia hacia la explotación sexual femenina está presente de inicio a fin, reconociendo sobre todo la vulnerabilidad de la mujer. Esta puesta es importante para mi investigación ya que me permite reconocer que puedo fusionar el documento con otros elementos escénicos como la poiesis corporal que hagan más dinámica mi puesta performática.

La segunda puesta en escena que utilizo se llevó a cabo en el año 2018 en Lima, Perú y fue dirigida por Carlos Acosta. La obra se realizó teniendo presente a la explotación sexual femenina como tema principal. Las actrices nos dirigían a distintos momentos de la obra donde reconocíamos sus testimonios desde que desaparecieron forzosamente, cómo fue su instancia en la red de trata y, finalmente, cómo pierden su identidad y les cuesta reinsertarse en la sociedad. Utilizan el

documento y la conferencia en una parte de la puesta, en este caso el recurso fue audiovisual y la direccionalidad de esta acción fue para con el público. Esta puesta es importante ya que me permite reconocer la importancia del espectador en la conferencia performática y la utilización del documento. A su vez, cómo nosotros le presentamos la realidad en un espacio ficcional y cómo interactuamos con él para exponer la problemática que queremos evidenciar y/o denunciar.

La tercera puesta en escena que utilicé se llevó a cabo en el año 2017 en Lima, Perú. Esta obra no parte de *El tiempo de las mandarinas*, pero considero importante porque es una de las pocas dramaturgias peruanas y puestas en escena que tratan sobre la explotación sexual femenina en el Perú. La obra se titula *Personas no humanas*, escrita por Daniel Amaru Silva y dirigida por Rodrigo Chávez. En esta obra los monólogos tienen una gran importancia y es aquí donde las actrices utilizan sus recursos corporales para personificar a estas mujeres víctimas de trata. También utilizan elementos audiovisuales, pero sobre todo para trasladarnos a esa atmósfera fría, cruda y violenta de la explotación sexual. Esta puesta en escena es importante ya que, a diferencia de las otras, está situada espacialmente en la Pampa de Madre de Dios, lugar donde yo también situé mi puesta *Invisibles* como resultado de esta presente investigación.

Luego de esta introducción donde expongo cómo y desde donde me posiciono como sujeto investigador para luego plantear los antecedentes que utilicé en el presente trabajo, es importante mencionar que dividiré en cuatro capítulos esta investigación.

En el capítulo I, expondré mi planteamiento del problema iniciando por el análisis del texto dramático del cual parto: *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal, y pasando a describir mi eje de discurso y mi eje de estructura formal para la formulación del problema. A su vez, expondré la justificación, los objetivos y la hipótesis trabajada.

En el capítulo II, definiré y desarrollaré mi eje de discurso: la explotación sexual femenina en el Perú, desglosando los diversos aspectos que abordan esta problemática como la violencia simbólica, la naturalización del machismo y la acumulación por desposesión. Todo ello partiendo de la exposición de sus causales como el sistema social patriarcal, el sexismo, y el machismo, estableciendo la relación con mi trabajo práctico.

En el capítulo III, definiré y desarrollaré mi eje de estructura formal: la conferencia performática, expondré sus características, su historia a lo largo del tiempo, su presencia en Latinoamérica (Argentina y Perú), su construcción en el hecho teatral, los recursos para su

composición, y el uso del documento como elemento escénico principal. Todo ello, relacionado con mi puesta en escena *Invisibles* como producto de mi trabajo práctico.

En el capítulo IV, se analizará el objeto de la cultura material y/o la cultura expresiva tomado como punto de partida: *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal, así como la elaboración de mi propia dramaturgia y la descripción y análisis de mi proceso creativo articulándolo con los conceptos utilizados, terminando con el análisis de la audiencia y su retroalimentación.

Finalmente, presentaré las conclusiones y anexaré registros fotográficos y los elementos que utilicé para este trabajo de investigación teórico – práctico.

## Capítulo 1: Planteamiento del trabajo de investigación

Cuando hablamos sobre “la mujer” se expanden un sinfín de temas debido a las diversas problemáticas que han surgido a lo largo del tiempo como la violencia de género, el acoso, el abuso sexual, entre otras. Problemáticas que se entrelazan entre sí y que desembocan en feminicidios, violaciones, secuestros, etc. Teniendo en cuenta estas problemáticas y luego de ver de cerca la cruel realidad que viven las mujeres de su país y del mundo, el dramaturgo argentino Rafael Nofal decide escribir sobre un tema que ha estado tan presente como invisible: la explotación sexual femenina. Es por ello que parto de su texto *El tiempo de las mandarinas* como inspiración para el planteamiento de mi problema de investigación.

Este texto dramático es una historia que se construye a partir de hechos reales de mujeres desaparecidas por las redes de explotación sexual femenina. Posee diferentes escenas que parecen no tener una cronología exacta, no posee acciones simultáneas, hay saltos de tiempo y al leer la obra se va descubriendo que, aunque parezcan varias historias, solo hay una línea de acción (un hilo conductor) la cual se enfoca en mujeres en peligro debido a la explotación sexual femenina.

La obra está estructurada en 17 momentos y el dramaturgo no renuncia al lenguaje lírico, a pesar del fuerte contenido social y político que desprende. Para Nofal, “este texto dramático tiene características del posmodernismo, puesto que utiliza la fragmentación, la autorreferencialidad y los juegos de lenguaje como metáforas y simbolismos” (Comunicación personal, 27 de abril de 2020).

El contexto en el que se escribe la obra es el de una Argentina donde cada día incrementan los casos de mujeres desaparecidas. Una Argentina en donde, según el diagnóstico sobre la búsqueda de personas de 1990 a 2013 realizado por la PROTEX y la ACCT<sup>1</sup>, hasta poco antes del 2014 han desaparecido más de 3.231 mujeres y niñas las cuales hasta el momento no han sido encontradas. Por todo ello, para el autor la obra es “como ver en un espejo roto, no solo el rostro de estas mujeres, sino, el de todas esas muchachas que pasaron por lo mismo” (Nofal, 2020). En suma y en relación al contexto, es importante recalcar que dicha obra fue escrita y publicada en el año 2014 y, a pesar de que ya pasaron más de seis años desde su publicación, las cifras de desaparecidas solo siguen en aumento.

---

<sup>1</sup> Procuraduría de Trata y Explotación de Personas (PROTEX) y Asociación civil Acciones Coordinadas Contra la Trata (ACCT).



*El tiempo de las mandarinas* cuestiona a un tipo de sociedad dominada por un sistema patriarcal donde la mujer queda subordinada a nivel político, económico, social y cultural. Por tanto, el tema principal que expone la obra es: la explotación sexual femenina y, dentro de este y como aspectos del mismo: la violencia simbólica, la naturalización del machismo, y la acumulación por desposesión.

Teniendo en cuenta el análisis del texto dramático y re contextualizándolo en mi propia realidad, encuentro “la explotación sexual femenina en el Perú” como mi eje de discurso. Esta, como forma de coerción y de violencia, y que representa una de las peores formas contemporáneas de esclavitud dentro de una sociedad patriarcal, una sociedad donde la mujer es un ser vulnerable, un ser “frágil” del cual se puede decidir por su cuerpo, su libertad o hasta por su vida.

Ahora bien, para seguir desarrollando el discurso de la explotación sexual femenina, iniciaré exponiendo el aspecto de la violencia simbólica, ya que este tipo de violencia recibida por parte de las víctimas de dicha explotación permitirá responder: ¿qué viven las víctimas dentro de estas redes ilegales?

Según el sociólogo Bourdieu, **la violencia simbólica** es una relación social asimétrica donde el "dominador" ejerce violencia indirecta y no físicamente directa en contra de los "dominados", los cuales no la distinguen claramente o son inconscientes de dichas prácticas en su contra, por lo cual son "cómplices de la dominación a la que están sometidos" (Bourdieu, 1994, p.1). Con ello es importante reconocer que esta violencia simbólica se refiere a cómo las fuerzas económicas o políticas afectan de manera directa e indirecta a los sectores vulnerables y, por tanto, “la eficacia simbólica del prejuicio desfavorable socialmente instituido en el orden social, es lo que lleva a las víctimas a entregarse y abandonarse al destino al que socialmente están consagradas”. (Bourdieu, 1996, p.20). Esto se ve reflejado en la explotación sexual femenina cuando las víctimas normalizan el encierro y los abusos a los que son sometidas ya que consideran “es lo que les tocó” y su única manera de sobrevivir es obedeciendo a sus dominantes, en este caso, los tratantes.

Desarrollando los siguientes aspectos, y delimitando mi eje de discurso aquí en el Perú, la filósofa y escritora feminista peruana Lara Salvatierra en su artículo *Perú, el país favorito del patriarcado* escrito en el año 2017, expone que “la existencia de la explotación sexual femenina nos afirma que se ha llegado a una naturalización del machismo aberrante” (Salvatierra, 2017, p.1). Lo más bajo del patriarcado nos muestra a hombres que se creen con el derecho de tomar como suyo a una o varias mujeres, en este caso, en diferentes estratos: al tratante, al creerse que puede

decidir sobre la vida de una persona, sobre su cuerpo y su libertad, al captador, quien muchas veces con mentiras captura a las víctimas con el fin de tener una ganancia económica, y al consumidor, que no hace más que alimentar estas redes de trata.

Ahora bien, mientras Salvatierra nos expone **la naturalización del machismo**, el sociólogo peruano Frank Pérez a partir de un trabajo práctico y su experiencia descrita en su artículo *Expresiones del patriarcado en el Perú*, nos expone lo siguiente sobre la causa principal de la explotación sexual femenina: el sistema social patriarcal.

En el Perú, el patriarcado se evidencia en aspectos concretos como en los altos índices de feminicidios, violaciones sexuales, mujeres desaparecidas, casos de acoso sexual, entre otros, que nos colocan como uno de los países de la región con mayores índices de violencia de género. Los ejemplos descritos dan cuenta de prácticas que tienen a la base aspectos como el machismo y el sexismo, dos categorías aliadas del patriarcado, que se constituye en uno de los principales sistemas de opresión para la humanidad, que resulta necesario poner en cuestión (Pérez, 2019, p.1)

Bajo este escenario y según Lizeth Vergaray en su *Estudio de género de las masculinidades en la zona de La Pampa en Madre de Dios* escrito en el año 2010, La Pampa<sup>2</sup> es un espacio androcéntrico por excelencia, puesto que coloca a los hombres y mujeres en lugares sociales distintos y con atribuciones, derechos y deberes desiguales (Vergaray, 2010). Asimismo, esta situación se evidencia con claridad en el fenómeno de la explotación sexual femenina ya que la desproporción en cuanto a género en explotadores y en víctimas es evidente.

Con todo ello en mi investigación quiero visibilizar que, la explotación sexual femenina es una clara representación de exclusión y al ser una representación de exclusión, termina reproduciendo las brechas sociales que vulneran aún más a las víctimas de este delito.

Ahora bien, teniendo en cuenta el discurso elegido, nace la necesidad de utilizar una estética que permita visibilizar de manera clara y directa esta problemática social y que genere un nivel de reflexión en el espectador para que este empatee con las víctimas y genere, a su vez, un nivel de prevención. Además, que me permita visibilizarlo a partir de recursos artísticos y multidisciplinarios, pero en confrontación con materiales verídicos que hayan registrado los aspectos que busco desarrollar en relación al discurso de la explotación sexual femenina en el Perú, porque esto me permitirá mostrarle la realidad al espectador sin modificar la verdad, apoyada en

---

<sup>2</sup> Lugar al dónde llegan la mayoría de víctimas de explotación sexual femenina en nuestro país y que será desarrollado con mayor profundidad en el Capítulo II y IV.

archivos documentados y potenciados con recursos artísticos como la multimedia, secuencias corporales, objetos resignificados, entre otros, para una mejor conexión artista – espectador.

Teniendo en cuenta estos requerimientos (uso de material verídico intervenido artísticamente), considero determinante utilizar como eje formal a “la conferencia performática”.

Según Julia Elena Sagaseta:

La conferencia performática es un formato que toma las características de un hecho académico de alta cultura y lo lleva a una acción artística. Puede aplicar todas las manifestaciones escénicas que el performer elija: estar sentado leyendo un texto que lo involucra y hacerlo seriamente o con humor, usar tecnología, música, actitudes actorales, objetos que lo ayudan en la lectura. También puede eludir ésta y hablar narrando su conferencia. Lo que tienen en común todas estas formas performáticas es que se realizan con el tono y las actitudes de un conferenciante serio. Hay una profunda relación con el público que, aunque está sentado como en un hecho cultural formal, sabe lo que va a ocurrir, conoce a lxs performers o toma contacto con ellos por el/la presentdx o el/la mismx performer se presenta (Sagaseta, s.f., p.1).

Con respecto a ello, rescato de este formato la innovación de comunicar un discurso usando la conferencia como hecho académico para incluir acciones performáticas que permitirán convertirlo en una acción escénica, sin quitar su carga social, política y/o cultural.

Rescatando el libro *Conferencia performativa: Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos* y según Manuel Oliveira:

La conferencia performática fue desarrollada desde la década de los años 60 del siglo pasado como un subgénero de la *performance*, la conferencia performativa es un formato artístico que está experimentando un fuerte desarrollo hoy en día. Es una práctica artística expandida, un tipo específico de presentación que va más allá del formato académico de conferencia y que los artistas (y todo tipo de agentes culturales) emplean para hacer de la conferencia un espacio performativo que, al aunar aspectos de la dramaturgia a la educación, facilita la participación intelectual, emotiva y afectiva de la audiencia. Se trata, por un lado, de un formato educativo o de mediación, pero por otro se acerca a las artes escénicas y al espectáculo. Por ello, usualmente es un trabajo experimental e híbrido que quiere ir más allá de formatos ya codificados como la instalación, la *performance* o el *happening* y en consecuencia asume un carácter promiscuo y heterogéneo (Oliveira, 2014, p.1)

En suma y a partir de lo expuesto por estos dos autores, logro comprender que la conferencia performática es un formato académico – artístico donde el conferencista - performer puede utilizar distintos recursos para llevar a cabo la conferencia. Estos recursos tendrán que estar relacionados al objetivo de la conferencia y al discurso que se quiera desarrollar. En el caso de mi propuesta de

investigación, utilizaré el documento como elemento escénico principal ya que este me permitirá poner ante los ojos del espectador documentos exactos de mi eje de discurso, presentando la pura realidad sin variar su contenido, sirviéndose a su vez de otros recursos (multimedia, sombras, secuencias corporales, objetos resignificados) que potencien el discurso y permitan poetizar el mismo. Por tanto, la puesta en escena se presenta como una conferencia performática que, si bien tiene características académicas – pedagógicas y explícitas en relación al discurso, serán las expresiones artísticas las que dialogarán con el discurso de manera implícita, teatral y simbólica.

Pero, ¿cuáles son las características de la conferencia performática? Desde una visión general, las características de la conferencia performática serán las siguientes: La irrupción de lo real utilizando recursos verídicos que formen parte de la historia (desde la conferencia), y su relación con otras artes y su relación arte – vida (desde lo performático), asimismo, el enfoque que se le da en la práctica escénica es utilizar los recursos para exponer, denunciar, o concientizar sobre un tema en específico.

Con todo ello quiero decir que, en el caso de mi puesta en escena, busco componer una conferencia performática presentando el documento ante los ojos del espectador en sus diferentes formas (documento físico, visual, audiovisual) estableciendo relaciones con otras expresiones como las sombras, secuencias corporales y el multimedia, generando un nuevo producto sin perder la esencia y la veracidad del documento<sup>3</sup>.

Ahora bien, es importante reconocer cómo el formato de la conferencia performática se ha ido desarrollando desde sus inicios, hasta la actualidad. Uno de los primeros en utilizar este formato fue John Cage quien redactaba textos como una partitura donde también incluía ruidos y silencios que el público debía pronunciar, más adelante diversos artistas como Chris Burden e Yvonne Rainer también emplearon las conferencias performáticas como forma de borrar las fronteras que separan el arte de la vida o la práctica de la teoría.

Sin embargo, en décadas anteriores, Piscator sería el primero en materializar diferentes preceptos que describen la importancia de que el arte hablara sobre temas políticos o problemáticas sociales y no sólo sea un fin de entretenimiento. Por ello, Piscator reconoce la importancia del documento como elemento escénico en estos nuevos formatos, él buscaba una representación dramática de personas y acontecimientos históricos con pretensión de autenticidad. Su objetivo era

---

<sup>3</sup> Estas características y recursos se desarrollarán en el Capítulo III.

lograr la conciencia política y brindar información sobre acontecimientos y contexto. Para Piscator, la presentación de materiales era más importante que la representación.

Hoy en día, la conferencia performática es utilizada en Latinoamérica, países como Argentina y Perú tienen colectivos y directores teatrales que, a partir de ella, buscan innovar en la escena potenciando el discurso con diferentes acciones que se basan en información verídica, testimonial, y documentada. Pero, ¿cuáles son los mayores referentes en esta zona de nuestro continente? En específico, Lola Arias y Yuyachkani llevan a escena conferencias performáticas que me permiten analizar los aspectos de este formato e incluirlos en mi puesta en escena *Invisibles*, aspectos que desarrollaré en los siguientes capítulos.

Dentro de estos aspectos, concibo que el documento se ha convertido en un elemento esencial dentro de las puestas en escena que tienen como objetivo de escenificación lograr que el espectador tenga un encuentro con esa realidad que muchas veces no se muestra o no se quiere aceptar. De esta manera, se exponen los acontecimientos más importantes que caracterizan nuestro presente y nuestro futuro y que, por lo general, necesitan un cambio. Por ello llego a la conclusión que, para desarrollar mi conferencia performática en relación al discurso elegido, es acertado partir desde la utilización del documento como elemento escénico.

Teniendo en cuenta lo nombrado anteriormente, la conferencia performática se convertirá en un formato en donde el artista en escena se presenta ante los espectadores con sus documentos, generalmente con una computadora, y al iniciar la conferencia se visibilizarán estos archivos y a la par en el espacio escénico se empezará a ejecutar la acción artística con diversos recursos performáticos.

Esto guarda relación con lo que dice Lehmann en su *Teatro Posdramático* de 1999, Lehmann llamará “posdramático” a un teatro que ya no se basa en la primacía del drama y del texto literario-dramático. Por el contrario, esta forma de representación desarrolla una estética que busca en la situación de la representación una nueva relación con el escenario para conseguir de esta manera una percepción diferente en el espectador que generalmente era entretenido, ya que el teatro posdramático no conoce la dimensión ilusionista, sino, se centra en el proceso de comunicación directa entre actor y espectador.

Relacionando ambos ejes y con todo lo nombrado anteriormente, en el caso de mi puesta en escena *Invisibles*, con la explotación sexual femenina, se presenta una acción performática en la escena que parte del documento como fuente de inspiración y elemento principal para la

construcción del discurso de la conferencia performática, ofreciendo de este modo a los ojos del espectador de manera consciente y clara: la realidad de los hechos. Los aspectos que trato son la violencia simbólica, la naturalización del machismo, y la acumulación por desposesión, y expongo como estos afectan a las víctimas desde el inicio de su captura (proceso de engaño y desaparición forzada) hasta las consecuencias que esta trae: la aceptación de esta explotación, el no poder reinsertarse a la sociedad, la pérdida de identidad, etc.

Estoy empleando el documento como elemento escénico principal dentro de la práctica para el proceso creativo. Utilizo recursos que se basan en hechos verdaderos ya sean documentos escritos, sonoros o audiovisuales desde el inicio, hasta el final de la puesta. Al servirme de este material auténtico desde el escenario sin variar su contenido, busco confrontar al mismo tiempo la realidad y la ficción<sup>4</sup>.

Es por ello que utilizo el verbo “visibilizar” y con ello me refiero a generar en escena, a través de la conferencia performática, la explotación femenina para poner en evidencia lo que esta produce. Ya que lo que hay detrás de la explotación sexual está oculto y en ese sentido la conferencia performática visibiliza realidades que no son expuestas ni dichas.

En suma, ¿por qué utilizo la conferencia performática con referencia al análisis de la obra? Porque, aunque la obra propone una o varias historias ficticias sobre la explotación sexual femenina, está basada en testimonios reales. La obra toca temas que están documentados, por lo cual requeriré de un constante trabajo de investigación y recolección que me permita tener documentos fidedignos y utilizarlos como recursos escénicos para mi conferencia performática: *Invisibles*.

De esta manera, surge la siguiente pregunta de investigación:

### **1.1. Pregunta de investigación**

¿De qué manera la conferencia performática visibiliza la explotación sexual femenina en el Perú a partir de la obra *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal?

### **1.2. Justificación**

El interés por esta investigación es la necesidad de visibilizar una problemática social que está oculta en nuestro país: la explotación sexual femenina. Ello surge desde mi posición como mujer y como actriz - investigadora que considera tiene como deber poner ante los ojos del

---

<sup>4</sup> Este término de “realidad y ficción” se desarrollará en el Capítulo III.

espectador problemáticas que nos aquejan como sociedad. Además, desde el trabajo escénico, considero importante proponer nuevos formatos que innoven la escena nacional y permitan utilizar diversos recursos, estilos de actuación y estéticas dentro de una composición.

Esta investigación es relevante para la comunidad teatral primero porque es la primera investigación teórica – práctica que expone esta realidad a través de una conferencia performática, además aporta una nueva mirada en la creación escénica ya que para visibilizar este tema, y como punto de partida para la exploración escénica, utilizo elementos fidedignos como lo son los documentos, y luego a los mismos como parte fundamental dentro de la puesta en escena articulando estos elementos con otros recursos escénicos como la multimedia, la instalación, las sombras, secuencias corporales, entre otros, llegando así a componer una conferencia performática eliminando la frontera arte – vida y confrontando la realidad con la ficción.

### **1.3. Objetivos**

#### ***1.3.1 Objetivo general.***

Visibilizar la explotación sexual femenina en el Perú, utilizando la conferencia performática a partir de la obra *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal.

#### ***1.3.2 Objetivos específicos.***

1. Seleccionar los aspectos de la conferencia performática que sean indispensables para potenciar el discurso de la explotación sexual femenina en el Perú.

2. Resignificar de manera poética los hechos de los documentos de la explotación sexual femenina en el Perú.

3. Integrar los aspectos principales de la explotación sexual femenina en el Perú con los aspectos principales de la conferencia performática para componer una puesta en escena académica – artística.

### **1.4. Hipótesis**

Dado que en el texto *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal, identifico a la explotación sexual femenina a través de aspectos como la violencia simbólica, la naturalización del machismo, y la acumulación por desposesión, reconociéndola como eje transversal de los testimonios que construyen la dramaturgia de la obra y como un tema trascendental en la actualidad que ocurre tanto a nivel mundial como en el Perú. Demostraré que, a través del uso de los recursos como la partitura de acciones y la multimedia integrados con documentos verídicos como

expedientes, reportajes periodísticos y testimonios, es posible construir una conferencia performática que establezca una tensión entre la realidad y lo ficcional para exponer la crudeza de una situación que no es visible en nuestro país, y en donde el espectador participará de manera activa buscando generar en él una empatización con las víctimas, y un nivel de reflexión y prevención ante el discurso expuesto.

## **Capítulo 2: Explotación sexual femenina en el Perú**

Para desarrollar mi eje de discurso, la explotación sexual femenina en el Perú, es esencial partir del sistema social que domina nuestro país: el sistema social patriarcal. Para realizar este abordaje, iniciaré exponiendo sobre el concepto de “sistema social patriarcal” y las categorías que subyacen del mismo: el sexismo y el machismo. Luego, y como resultado de este abordaje, pasaré a exponer mi eje de discurso y sus aspectos.

### **2.1. El sistema social patriarcal**

Ante todo, hay que reconocer que nuestro país se encuentra bajo un sistema patriarcal que nos domina a nivel social, político, económico y cultural. Para entender más este concepto tenemos al sociólogo Frank Pérez quien trata sobre ello y nos lo expone a través de su libro *Expresiones del patriarcado en el Perú*. Aquí, Pérez define al patriarcado como “toda forma de organización social cuya autoridad se reserva exclusivamente al hombre o sexo masculino”. A partir de su trabajo de campo, el autor nos dice lo siguiente:

En el Perú, el patriarcado se evidencia en aspectos concretos como las brechas salariales donde las mujeres ganan 30% menos en comparación a los hombres, donde sólo el 7% de mujeres está presente en las juntas directivas de las empresas (siendo ellas el 45% de la fuerza laboral); en los altos índices de feminicidios, violaciones sexuales, mujeres desaparecidas, casos de acoso sexual, entre otros, que nos colocan como uno de los países de la región con mayores índices de violencia de género. Siendo evidente que el patriarcado alimenta todo tipo de abusos contra las mujeres en el Perú, debemos saber que a ello se le suma el machismo y el sexismo, dos categorías aliadas del patriarcado, que se constituye en uno de los principales sistemas de opresión para la humanidad (Pérez, 2019, p.1).

Como se había mencionado anteriormente, y a partir de lo postulado en esta cita, el patriarcado es uno de los sistemas que rige en nuestro país. Pero, ¿en qué zonas tiene mayor presencia? ¿Cuáles son las consecuencias de este sistema? ¿Cuál es su relación con la explotación sexual femenina?



Este sistema tiene mayor presencia en zonas rurales debido a la dominación masculina que impera, además, ha logrado que las mujeres sean vistas como objetos para su consumo tanto para fines de satisfacción sexual como reproductivos. Todo ello se ha invisibilizado, ya que a lo largo del tiempo se ha considerado “normal” que la mujer este en subordinación al hombre. Es por ello que Pérez resalta dos categorías: el sexismo y el machismo, dentro de su investigación sobre el patriarcado en el Perú, que investigadoras como Garaigordobil y Donado expondrán en sus escritos y que desarrollaré a continuación.

### **2.1.1. El sexismo.**

Desglosando estas dos categorías e iniciando con el sexismo, las investigadoras Maite Garaigordobil y María Rosalía Donado Badillo nos exponen lo siguiente:

El sexismo se define como una actitud discriminatoria, dirigida a las personas en virtud de su pertenencia a un determinado sexo biológico, en función del cual se asumen diferentes características y conductas. En los últimos años viene siendo habitual distinguir, al menos en los países occidentales, entre dos formas diferentes de ideologías de género o sexismo: el clásico y el constituido por las nuevas formas. Por sexismo clásico (también denominado hostil) se entiende una actitud de prejuicio o conducta discriminatoria basada en la supuesta inferioridad o diferencia de las mujeres como grupo. Las nuevas formas de ideología de género sexista comparten apariencias más encubiertas y sutiles de expresión, que pasan más inadvertidas y que se siguen caracterizando por un tratamiento desigual y perjudicial hacia las mujeres (Garaigordobil, Donado, 2011, p.88).

En definitiva, el sexismo como categoría del patriarcado está muy presente en nuestra sociedad, primero porque se cosifica a la mujer por su condición de género considerándola inferior a los hombres, así como objeto o mercancía para satisfacer sus deseos sexuales. Dicha normalización se da porque, luego de toda la hipersexualización que se presenta en la sociedad y que es evidenciada en las diversas plataformas, se le pone un precio a su cuerpo. Por ejemplo, antes era muy común la venta de calendarios cuyo “enganche” era la de poseer fotografías de mujeres casi desnudas. También, los famosos “carwash” que utilizan como publicidad los cuerpos de las mujeres para atraer a los clientes masculinos. Finalmente, los medios de comunicación utilizan también como medio de promoción al cuerpo de la mujer y, de esta manera, atraer más público.

### **2.1.2. El machismo.**

Según la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia Contra las Mujeres, el machismo “es el conjunto de actitudes y comportamientos que violentan injustamente la dignidad de la mujer en comparación con el varón” (CONAVIM, 2016, p.1). Por tanto, el machismo está

compuesto por conductas como: “utilizar azul para los hombres y rosado para las mujeres”, “la mujer es la única que se encarga de las labores del hogar”, “el hombre tiene más fuerza que la mujer”, “una mujer siempre tiene que estar protegida por un hombre”, “el hombre puede trabajar mientras que la mujer tiene que encargarse de los hijos”, etc. Todas estas conductas se construyen a partir de estereotipos y roles que se han ido polarizando y transmitiendo de generación en generación, y que finalmente han desencadenado en subordinar a la mujer en la casa y en la sociedad. En suma, es importante resaltar que la mayor expresión del machismo es la violencia en todas sus formas, violencia que muchas veces desemboca en desapariciones forzadas y feminicidios.

Con todo lo expuesto anteriormente llego a la conclusión que ambas categorías que se desprenden del sistema social patriarcal, el sexismo y el machismo, son las causas principales de mi eje de discurso: la explotación sexual femenina en el Perú.

Pero, **¿qué es la explotación sexual femenina y cómo se presenta en el Perú?** Antes de responder a estas interrogantes y adentrarme en el discurso, iniciaré describiendo los conceptos “explotación” y “explotación sexual femenina”, nociones que construyen este eje, para luego desglosar los aspectos que lo rodean como la violencia simbólica, la naturalización del machismo, y el capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión.

En lo que corresponde a mi investigación, los conceptos que utilizo en mi eje de discurso son conducidos por mi tema principal: la explotación sexual femenina. Liliana Marcos, autora del libro *Explotación sexual y trata de mujeres* (2006), define a la explotación como “sacar provecho de algo” y define a la explotación sexual femenina como “el acto de involucrar a mujeres en actos sexuales, para satisfacción de los intereses y deseos de otras personas o de sí mismos, a cambio de una remuneración económica u otro tipo de beneficio o regalía” (Marcos, 2006, p.1).

En el Perú, la explotación sexual femenina se presenta con mayor magnitud en las provincias de Lima, Cuzco y Puno<sup>5</sup>. Las víctimas son capturadas por reclutadores a través de diversas modalidades y trasladadas a “destinos desconocidos”. Sin embargo, hay una zona que se ha convertido en el lugar favorito de las redes ilegales de explotación sexual femenina, una zona en la que estas redes se han instalado, aprovechando la lejanía, y la poca o casi nula presencia policial. Esta zona es: la Pampa de Madre de Dios. Pero, **¿qué es la Pampa de Madre de Dios?**

---

<sup>5</sup> Datos recogidos de estadísticas 2020 – 2022 de la División de investigación de personas desaparecidas de la PNP (Policía Nacional del Perú).

Para responder a esta interrogante me serviré de lo postulado por la periodista Francesca García Delgado en su artículo *¿Qué es La Pampa y por qué era tan peligrosa esta zona de Madre de Dios?* Según García Delgado:

La Pampa es un infierno creado por la minería ilegal de oro en Madre de Dios. Es un territorio sin ley, de extensas zonas de arena donde antes hubo bosque amazónico, lagunas de fango con mercurio, árboles muertos y campamentos donde convergen la trata de personas, **la explotación sexual**, el sicariato y donde se han registrado también fosas clandestinas con restos óseos quemados (García, 2019, p.1).

Teniendo en cuenta esta información, es importante agregar que las redes ilegales de explotación sexual femenina se instalan en este lugar como “bares” improvisados. En estos bares hechos de madera y telas, los consumidores entablan conversaciones con las mujeres explotadas para luego llevarlas a la zona de los cuartos donde finalmente sufrirán todo tipo de abusos. Este proceso se repite todos los días causando en las víctimas daños físicos y psicológicos los cuales normalizan ya que no encuentran un método de escape puesto que los tratantes, dueños de las redes ilegales, les generan una deuda de dinero que, según ellos, corresponde a su traslado y estadía. Con el pasar de los días estas deudas se vuelven impagables y, si buscan escapar, son amenazadas de muerte.

Ahora bien, teniendo en cuenta este concepto y su presencia en el Perú, es necesario desglosar los aspectos que lo rodean para profundizar en el eje de discurso y qué autores nos hablan sobre ellos. Esto será importante ya que los referentes nos ayudarán a comprender cómo es que se desarrolla esta problemática social desde la captura de las víctimas.

## **2.2. La violencia simbólica**

Como primer aspecto de la explotación sexual femenina en el Perú encuentro a la violencia simbólica. El sociólogo Bourdieu acuñará el término “violencia simbólica” reconociéndolo como el primer índice de violencia que sufren las víctimas de explotación sexual cuando son capturadas. Según Bourdieu, la violencia simbólica describe:

“Una relación social donde el “dominador” ejerce un modo de violencia indirecta y no físicamente directa en contra de los “dominados”, los cuales no la evidencian y/o son inconscientes de dichas prácticas en su contra, por lo cual son “cómplices de la dominación a la que están sometidas” (Bourdieu, 1994, p.1).

Teniendo en cuenta lo postulado por Bourdieu, logro concebir que la violencia simbólica se presenta a partir de la imposición que tienen los hombres sobre las mujeres debido al sistema patriarcal que nos rige. Dicha imposición se puede dar en diversos ámbitos sociales como en la familia, en los centros de estudio, en el trabajo, etc. Al haberla normalizado, esta violencia puede ocasionar la sumisión del género femenino, una sumisión que se basa en el miedo y el temor de sufrir represalias o perder sus medios de supervivencia.

Con ello, podemos reconocer que en el caso de la explotación sexual femenina en el Perú existe una gran presencia de violencia simbólica. Esta se presenta en la relación tratante – víctima cuando ellas deben de recibir y cumplir las órdenes de los tratantes para lograr sobrevivir y evitar ser violentadas de manera más cruel o hasta asesinadas. Pero, a su vez, se presenta en la normalización de dichos actos por parte de las mismas víctimas ya que, al no encontrar un escape, se entregan al destino que les ha sido consagrado, aceptando la realidad y viviendo el día a día sin esperanzas de regresar a casa.

Cabe resaltar que, si bien esta violencia es de manera indirecta como recurso por parte de los tratantes para que las víctimas se mantengan en su red de explotación sexual y perduren a través del tiempo, en el proceso de su estadía también reciben violencia directa tanto física, como psicológica y sexual, no solo por parte de los tratantes, sino también por parte de los consumidores quienes reciben a las víctimas como objetos a los que pueden utilizar a su gusto.

Ahora bien, esta violencia simbólica se presenta desde la captura de las víctimas. Para ello, considero pertinente señalar las distintas modalidades que utilizan las redes de explotación sexual femenina en el Perú para reclutar a sus víctimas, todo ello basado en información del INEI<sup>6</sup>. A su vez, analizaré cómo es que se utiliza la violencia en las modalidades que serán expuestas.

Como primera modalidad de captura tenemos al **secuestro**. En este caso se utiliza la violencia física. Los reclutadores introducen en un vehículo a su víctima, previamente estudiada, y se la llevan forzosamente. Desde ese momento, la víctima queda bajo el dominio del reclutador y su destino es incierto.

Como segunda modalidad de captura tenemos a los **falsos avisos de trabajo**. Generalmente en zonas rurales, en los distintos paraderos de buses, se pueden encontrar falsos avisos de trabajo (hojas o carteles pegados) donde solicitan mujeres para trabajar como anfitrionas en bares y restaurantes. Muchas veces bajo esos avisos se encuentran los reclutadores para

---

<sup>6</sup> Instituto nacional de estadística e informática.

convencer a las futuras víctimas de ir a dicho lugar a trabajar, luego de convencerlas se las llevan y las raptan para ser explotadas sexualmente. Aquí se utiliza la violencia psicológica como medio de manipulación ya que es a través de la palabra, el convencimiento, y el engaño que capturan a sus víctimas. En definitiva, a pesar de que estos paraderos son lugares públicos, la presencia policial es mínima y, aunque existen diversos precedentes de que esta es una de las modalidades más utilizadas por redes ilegales, no actúan ante ello debido a no considerar un delito que se encuentren esos anuncios. Sin embargo, es importante que las autoridades tomen cartas en el asunto ya que, lo que hay detrás de esos falsos avisos de trabajo puede ser la vida de una mujer que será explotada o quizás asesinada sin ninguna compasión.

Como tercera y última modalidad de captura tenemos a las **redes sociales**. En la actualidad, las redes de explotación sexual femenina en el Perú han encontrado en las redes sociales (Facebook, Instagram, WhatsApp, entre otras) su modalidad perfecta para la captura de sus víctimas. Las redes sociales permiten que estos reclutadores se creen cuentas falsas donde, luego de analizar los perfiles de las víctimas, les escriben y buscan establecer una relación sentimental o les ofrecen trabajo de anfitrionas en distintas ciudades, todo ello para capturarlas. Aquí también se utiliza la violencia psicológica como medio de manipulación, por tanto, se ha convertido en una versión moderna de los falsos avisos de trabajo.

Pero, ¿qué sucede cuando los reclutadores logran capturar a sus víctimas? Luego de estas modalidades de captura y al llegar a su “lugar de trabajo”, los tratantes inician su explotación. Aquí la violencia simbólica se presenta con un gran abuso de poder, los tratantes las manipulan psicológicamente con mentiras, privándolas de su libertad y generando deudas para que no puedan pagarlas y tengan que seguir trabajando con ellos. A su vez, ejercerán violencia física y sexual obligándolas a mantener relaciones sexuales con diversos consumidores.

Todas estas violencias dejan grandes secuelas en las víctimas, estas mujeres muchas veces no logran escapar ya que consideran imposible reinsertarse en la sociedad. Finalmente, todas estas violencias son normalizadas por las propias víctimas ya que lo convierten en su propio estilo de vida del que son esclavas permanentes.

En resumen, la violencia simbólica en la explotación sexual femenina en el Perú inicia con la captura de las víctimas mediante distintas modalidades reclutándolas con engaños o promesas y utilizando a su vez violencia física y psicológica. Luego, al transportarlas forzosamente al lugar de explotación y finalmente al recibirlas y retenerlas.

En *Invisibles*, la violencia simbólica se visibiliza desde el inicio de la puesta. Por ejemplo, cuando se presenta como la víctima es capturada mediante redes sociales a través de un perfil falso donde le prometen un trabajo como anfitriona en la selva. Luego se pueden observar los últimos recorridos de la víctima gracias a unas cámaras de seguridad. Ya en la selva, se presenta con más crueldad con la aparición del tratante y se logra ver las secuelas que deja en la víctima, la cual al salir no puede tener contacto con nadie pues se siente invisible. En específico, es importante señalar que en *Invisibles* se introduce una entrevista audiovisual donde el tratante expresa que estas mujeres son “sus chicas y las debe de tratar bien”. Esto es un claro ejemplo de cómo los tratantes y los agentes masculinos que participan en estas redes ilegales toman a las víctimas como suyas, dominándolas y vendiendo sus cuerpos como una mercancía a la que deben de “cuidar” para que sigan produciendo y generando la ganancia económica que buscan recibir.

### **2.3. La naturalización del machismo**

Como segundo aspecto de la explotación sexual femenina en el Perú encuentro a la naturalización del machismo. La filósofa y escritora feminista Lara Salvatierra trata sobre este aspecto, ella nos dice que el concepto de machismo, a diferencia del patriarcado, se enfoca más en las actitudes, en lo verbal y comportamiento hacia lo femenino, por lo que se le asocia a una ideología cultural y de costumbres. A pesar de que, desde el surgimiento de la estructura patriarcal ya existía el machismo, este era imperceptible, por lo que no se conocía más allá de la estructura establecida. Lara Salvatierra nos dice que para hablar de machismo debemos tener en cuenta al libro *El machismo invisible* de Mariana Castañeda. Esta autora nos dice que:

El machismo está tan profundamente arraigado en las costumbres y en el discurso que se ha vuelto casi invisible, cuando no despliega sus formas más flagrantes, como el maltrato físico o el abuso verbal. No obstante, sigue presente en casi todos los aspectos de la vida cotidiana de hombres y mujeres (Castañeda, 2019, p.5).

Desde el escenario de la explotación sexual femenina, la naturalización del machismo nos muestra a hombres que se creen con el derecho de tomar como suyo a una o varias mujeres, vulnerando sus derechos y decidiendo por su cuerpo, su libertad y su vida. Esta potestad que toman los agentes masculinos de las redes de explotación sexual femenina es consecuencia de la normalización del sistema social patriarcal que rige en el Perú y en varios otros países. Es importante señalar que en nuestro día a día y debido al machismo imperante podemos observar estos comportamientos en todos los ámbitos. En casa, cuando en muchas “familias tradicionales”

(que consideran al hombre como única autoridad y estar a merced de este) el padre toma todas las decisiones del hogar y tiene el “derecho” de dirigir la vida de su esposa e hijos decidiendo por ellos y teniendo la última palabra ante cualquier hecho. También en el trabajo, cuando se les brinda un sueldo mayor a los varones por ser considerados “cabeza de familia” y discriminan a las mujeres buscando poner en evidencia “sus debilidades” o siendo acosadas de manera constante. Todo ello ha generado que el rol de la mujer, a pesar de encontrarnos en el siglo XXI, aún sea puesto en cuestión, lo que alimenta las redes de explotación sexual femenina y facilita su permanencia desde hace varios años.

#### **2.4. El capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión**

Como tercer y último aspecto de la explotación sexual femenina en el Perú encuentro al capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión. De esta manera, considero como tercer aspecto dentro de mi eje de discurso a la acumulación del mismo. Según las investigadoras Regina Isabel Hernández Gutiérrez y María Eugenia Martínez de Ita:

Hablar de acumulación por desposesión implica, no sólo hablar de la situación de una acumulación de reproducción ampliada sin una base sustentable, sino también de la depredación del capitalismo, en donde ya no sólo los objetos pueden ser arrebatados y expropiados para mantener dicha acumulación, sino también las personas son susceptibles ahora de ser deshumanizadas y vendidas, en una reconfiguración de la esclavitud que se generaba con la venta y compra de esclavos. Esta acumulación, tiene como medio el fraude, el engaño y la violencia. Si lo pensamos en términos de lo que sucede en la explotación sexual femenina, por supuesto que podemos darnos cuenta de la presencia de estos factores. A muchas de las mujeres que enganchan, se hace mediante engaños de diversos tipos, desde la simulación de una relación sentimental, promesas de trabajo bien remunerado, entre otros. El uso de la violencia es común para coaccionar a las mujeres y cómo podemos ver, ésta puede darse de diversas formas también (Hernández y Martínez, 2013, p.1).

Con todo ello, es importante reconocer que la explotación sexual femenina en el Perú se convierte en un círculo de acumulación donde las mujeres se encuentran insertas en una red sin salida, y donde sus cuerpos se transforman en una máquina de trabajo y son sometidas a hechos crueles con el fin de que los tratantes obtengan un fin económico y aumenten aún más estas redes.

Con lo expuesto logro comprender que la explotación sexual femenina es un negocio del capitalismo, pero, ¿por qué un negocio? Porque, según la investigadora ecuatoriana Evelyn Soledad, la explotación sexual femenina es rentable. En sus palabras, “los nuevos esclavos (las

mujeres explotadas) no son una inversión a largo plazo, a diferencia de las formas antiguas de esclavitud, son baratos, requieren poco cuidado y son desechables” (Soledad, 2022, p.1).

Por tanto, así como el patriarcado ha desencadenado en diversas problemáticas llegando a dar luz verde a la existencia de las redes de explotación sexual femenina en el Perú, el capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión permite su sostenibilidad y productividad ya que, mientras existan ganancias económicas, este negocio ilegal seguirá existiendo y llevándose a más víctimas.

Ahora bien, retomando las categorías de machismo y sexismo como causales de mi discurso y sumado a los tres aspectos desarrollados en los párrafos anteriores (violencia simbólica, naturalización del machismo y capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión), es importante resaltar cómo se encuentran presentes estos conceptos en *Invisibles*.

Primero, en los documentos auditivos donde presento los testimonios de las mujeres y de testigos, ya que se narra cómo es que las víctimas se convierten en un generador de dinero para los tratantes que venden sus cuerpos como mercancía. También, cuando vemos la entrevista al tratante de uno de los prostibares en la Pampa de Madre de Dios, identificamos cómo el mismo explica todo ese proceso de trabajo que para ellos está completamente normalizado y más aún cuando no existe una presencia policial. A su vez, en la entrevista que le realizan a una víctima que escapó de una red de explotación sexual femenina, en esa entrevista narra cómo es que abusaban de ella y la violentaban para trabajar, recibiendo amenazas de muerte, incluso cuando ya no estaba dentro de la red.

Ya en la ficción, busco visibilizar a través de mi trabajo como actriz todo lo que sufren estas mujeres bajo el machismo y el sexismo que impera en nuestra sociedad, personificando a una víctima que podría ser cualquiera de nosotras, una víctima que es captada y transportada hacia una ciudad que desconoce pero que se convertirá en su infierno.

A modo de cierre de este capítulo, considero importante señalar que si bien la explotación sexual femenina en el Perú es un negocio ilegal que se viene desarrollando hace varios años, es en esta última década y en la actualidad que han surgido diversos planes de lucha contra este delito. Muchos de estos planes, lamentablemente, no van de la mano con la ayuda policial ya que las autoridades exponen que es muy difícil llegar a los lugares de explotación y que, en las pocas intervenciones que ha habido, no encuentran pruebas suficientes para detener a los agentes de estas redes debido a la normalización de las propias víctimas producto de la violencia simbólica que



sufren. Sin embargo, sí van de la mano con ayuda psicológica y laboral, lo que permite que mujeres que lograron sobrevivir ante este delito puedan rehacer su vida y reinsertarse a la sociedad de una manera segura. Uno de estos planes es el Centro Yanapanakusu, fundado en 1992 y que atiende la difícil realidad de las niñas, niños, adolescentes y jóvenes trabajadores, en situación de vulnerabilidad, migrantes y víctimas de explotación sexual. El plan que postula este centro consiste en tener un sistema de prevención ante este delito y, además, dar atención a víctimas y sobrevivientes con el objetivo de brindarles un estándar mínimo de derechos.

Toda esta información es valiosa ya que se convierte en una esperanza para las sobrevivientes de continuar con su vida superando el infierno que tuvieron que vivenciar con la ayuda de una atención pertinente. Además, es un claro ejemplo de la importancia de tener un sistema de prevención para erradicar este delito, es por ello que considero a *Invisibles* como una conferencia performática que no solo será una herramienta visibilizadora, sino también una herramienta de prevención en donde busco que el espectador se adentre en este mundo de la explotación sexual femenina para empatizar con las víctimas y, a partir de ello y los testimonios presentados, establezca puntos de encuentro con su realidad para generar un nivel de reflexión y prevención que aporte, de esta manera, a la erradicación de la presente problemática.

### **Capítulo 3: Conferencia performática**

Con respecto a mi eje de estructura formal: la conferencia performática, en este capítulo iniciaré con la definición del término y sus características, para luego describir algunos puntos claves que permitirán comprender la historia de este formato artístico, cómo se ha ido desarrollando, cómo se construye en el hecho teatral, y finalizando con sus características y recursos.

#### **3.1. Definición de conferencia performática**

Antes de definir en conjunto “conferencia performática”, considero pertinente iniciar definiendo cada término en unitario iniciando por “conferencia”. Según Pilar Robles en su escrito *Propiedades contextuales del discurso académico - científico: la conferencia y sus variantes*, la conferencia es “una exposición argumentada de un tema especializado del ámbito académico o científico ante un auditorio con la finalidad de informar sobre alguna cuestión” (Robles, 2014, p.1). Ahora bien, en relación al término “performático/a y performance”, según Fernando Pepló en su escrito *El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler*, lo performático “en el

campo artístico denota una «sesión, función, representación, interpretación o actuación» (Peplo, 2014, p.1).

Por tanto, teniendo en cuenta estas definiciones, se entiende a la “conferencia performática” como un subgénero de la performance<sup>7</sup>, Según Manuel Olveira:

Se define a la conferencia performática como una práctica artística expandida, un tipo específico de presentación que va más allá del formato académico de conferencia y que los artistas (y todo tipo de agentes culturales) emplean para hacer de la conferencia un espacio performativo que, al aunar aspectos de la dramaturgia a la educación, facilita la participación intelectual, emotiva y afectiva de la audiencia. Se trata, por un lado, de un formato educativo o de mediación, pero por otro se acerca a las artes escénicas y al espectáculo (Olveira, 2014, p.1).

Es por ello que se considera a la conferencia performática como un formato que permite la hibridez entre lo pedagógico e intelectual con lo artístico. Esto es muy importante porque “rompe con todos los estereotipos de que el teatro es solo un medio de entretenimiento que debe buscar hacer reír o llorar al público” (Villazán, 2013, p.1). Sin embargo, no es el primer formato que busca innovar la escena teatral. Antes de la conferencia performática, el teatro político de Piscator buscó que los espectadores visualizaran una composición de elementos novedosos que permitan acompañar el discurso. Estos elementos reforzaban los temas que Piscator quería exponer y denunciar en su “teatro político”, por lo que buscaba también en el espectador que reflexione sobre estos temas, concientizar y lograr un cambio ya que consideraba que la sociedad necesitaba cambiar, hacerse más justa y más humana. El teatro era para Piscator “un instrumento para desarrollar relaciones personales y relaciones entre seres humanos y las sociedades en las que estaban insertos, con sus entornos, con el mundo que les rodeaba, y a un nivel consciente” (Villazán, 2013, p.1).

Con ello, podemos decir que, al igual que el teatro político, la conferencia performática tiene un fin que (aunque dependa de lo que quiera lograr cada artista) buscará que el espectador se lleve información valiosa sobre el tema que se haya querido desarrollar. Sin embargo, la diferencia entre ambos se encontrará en el cómo se ejecuta el hecho escénico. Mientras que, en el teatro político referenciado en Piscator, se utilizaban diversos recursos sobre todo escenográficos y visuales que tenían como objetivo “acercar” al público, pero no necesariamente hacerlo parte de la

---

<sup>7</sup> Se entiende por performance, a un hecho escénico vanguardista y efímero, en donde se utilizan diversas expresiones artísticas. Entre sus subgéneros se encuentran: el happening, el arte intermedia, la instalación, entre otros.

puesta en escena; en la conferencia performática se utilizan múltiples recursos que limitan con todas las artes como la danza, la multimedia, el canto, entre otros, pero con el objetivo de que el público no sea solo un observador, sino también un espectador que participe activamente de la puesta, que reflexione y que, a partir de esa reflexión, genere un nivel de conciencia y cuestione al conferencista o responda las cuestiones que este le haga durante la conferencia o al momento de su finalización. De igual forma, la carga política está presente ya que se trabaja a partir de un discurso movilizador, indistintamente de los recursos que se decidan utilizar o qué determinen los creadores que sean los más idóneos en relación a las temáticas que se tratan, sobre todo, en relación a la visibilización del mismo discurso.

Ahora bien, ¿por qué conferencia “performática” y no “performativa”? Porque según Diana Taylor en su escrito *Performance* (2012), “el filósofo inglés J. L. Austin designó que un discurso es performativo sólo cuando funciona dentro de un contexto con circunstancias y convenciones específicas, mientras que un discurso puede ser performático/a sin constituir un acto legal, por tanto, más que en una descripción del hecho, la performance se convierte en el hecho en sí” (Taylor, 2012). De esta manera se logra comprender que mi puesta en escena es una conferencia performática y no una conferencia performativa ya que no solo utiliza elementos artísticos para visibilizar poéticamente el discurso, sino también, reconstruye los hechos en sí para que los espectadores presencien la realidad de los acontecimientos utilizando la representación, pero también la presentación de lo documentado.

### **3.2. Características de la conferencia performática**

Desde **la perspectiva de conferencia**, la conferencia performática se va a caracterizar por tener **un carácter académico**, por ese lado entre sus características tendremos a:

**La existencia de un conferencista**, alguien que dirija la conferencia y quien, a su vez, puede ser o no quien realice las acciones artísticas. Este conferencista deberá:

- ✓ Exponer la información de manera oral y haber establecido previamente un guión o partitura para también manejar en escena el tiempo y el ritmo. Es importante que se mantenga el contacto visual con el público ya que eso permitirá que el espectador se sumerja en el discurso que el conferencista va exponiendo.
- ✓ Previamente haber analizado un tema de estudio del cual el conferencista tenga conocimiento absoluto, dominándolo y encontrándose predispuesto a responder las preguntas finales del público.

Aquí quisiera hacer un hincapié sobre cómo se presente lo académico en mi trabajo práctico. En *Invisibles* la conferencista realiza una exposición de estadísticas, términos y brinda información que parte de una exhaustiva investigación. Por tanto, al compartir toda esta información, la conferencia logra un nivel académico y pedagógico donde no solo los recursos poéticos movilizan al espectador, sino también los recursos teóricos.

Por otro lado, desde **la perspectiva de performática y carácter artístico**, la conferencia performática tendrá como características **poseer tres elementos básicos: tiempo, espacio y el cuerpo del performer**, es decir, que estos tres elementos deben de ejecutarse en relación a cada uno de los mismos, sin disociarse, mediante sucesos. A su vez, que la relación entre el performer y el público se establezca desde el inicio hasta el final de la puesta. Esto es importante ya que se cumple la inclusión de la performance dentro de la conferencia siendo, como dice Ernesto Ráez: “Un suceso, aparentemente casual que, rompiendo limitaciones convencionales, provoca la complicidad de los espectadores. Generalmente hay un despliegue de imágenes impactantes pero que evitan siempre ser clasificadas dentro de lo común y que pueden llevar una situación cotidiana a límites absurdos” (Ráez, 2016, p.38).

También, desde la perspectiva performática y artística, otra característica es que la puesta en escena posea un **carácter multidisciplinario**, es decir, que se utilicen diferentes expresiones que ocurran en simultaneidad como las artes visuales, la danza, el canto, la música, el teatro, la impro, la pintura, la poesía, entre otras. Esta multidisciplinarietà sucede en mi trabajo desde el inicio hasta el final de la puesta, por ejemplo, con la instalación de un túnel con diversos carteles de mujeres desaparecidas para ingresar al espacio escénico, con la construcción de una oficina para que los espectadores puedan colaborar como investigadores a lo largo de la conferencia, de la misma manera con la tela para la reconstrucción de los hechos. También, el uso de sombras y secuencias corporales en simultaneidad o yuxtaposición con la multimedia para generar el discurso desde el lado performático. Con esta variedad de recursos logro establecer la línea de acción performática donde busco que el discurso se abarque de una manera más poética.

Finalmente, la última característica de la conferencia performática y que incluye ambas perspectivas es: **la irrupción de lo real**<sup>8</sup>, ello al partir de testimonios, documentos y archivos

---

<sup>8</sup> Basado en lo que postula Lehmann, la irrupción de lo real es una de las principales características del teatro posdramático donde se elimina la frontera arte – vida y donde se entrelazan relatos ficcionales con reales para la construcción del hecho escénico.

fidedignos para su elaboración, y la relación arte – vida al ser una acción escénica que utiliza diferentes facetas del arte para tratar sobre temas reales.

### **3.3. Historia de la conferencia performática**

Considero importante hacer un recuento histórico de este formato ya que, a lo largo del tiempo, ha tenido diversos agregados. Además, me permite exponer cómo es que se ha ejecutado no sólo a nivel mundial, sino también en Latinoamérica y Perú.

En el año 1949, el compositor, teórico musical, artista y filósofo estadounidense Jhon Cage utilizaría la conferencia por primera vez como expresión artística en lo que el denominaría una “conferencia demostración” titulada *Lecture on Nothing* (Conferencia sobre la nada). Esta conferencia consistiría en un texto escrito como partitura que tendría palabras y, además, los ruidos y silencios que se debían emitir al pronunciarla. Ello buscaba que el público participe activamente de la puesta con preguntas ya que también Cage prepararía seis posibles respuestas que los espectadores podrían formularle, finalizando la conferencia con su explicación sobre la filosofía Zen y el concepto de la “nada”. Si bien no tendría el nombre de “conferencia performática”, se considera como tal ya que contiene todas las características<sup>9</sup> de cómo se realiza este formato en la actualidad, características como el espacio de escenificación, el conferencista, la acción artística y la participación activa de los espectadores.

Más adelante, este artista seguiría desarrollando este tipo de formato con creaciones como *45' for a Speaker* (45' para un orador), *Composition as Process* (Composición como proceso) o *Indeterminacy* (Indeterminación), conferencias que serían agrupadas en una recopilación titulada *Silence* (Silencio) cuyo aporte “influirá notablemente en la consideración de las conferencias como formato artístico que rompe con las convenciones pedagógicas y académicas para acercarlo a las formulaciones del arte” (Oliveira, 2014, p.1). Ello es importante ya que nos permitirá concebir que se romperá la frontera entre lo académico y lo artístico para dar paso a lo que podríamos considerar una hibridez<sup>10</sup> que tendrá como objetivo que las expresiones artísticas tengan efectos pedagógicos<sup>11</sup> en el espectador, por lo que, a partir de 1960 artistas como La Monte Young, Walter de Maria, Henry Flynt y Robert Morris adoptarán también este formato para sus creaciones.

---

<sup>9</sup> Estas características serán desarrolladas en el apartado III.5.

<sup>10</sup> En este caso, se entiende como hibridez a la mezcla o sincretismo de las disciplinas académicas y las disciplinas artísticas para generar un nuevo producto.

<sup>11</sup> Estos efectos pedagógicos generan una enseñanza en el espectador y proponen que, a través de la información brindada, produzcan nuevos conocimientos.

En la misma década, la palabra “performance” empezaría a hacerse presente haciendo referencia a un arte en el que el medio es el propio cuerpo del artista al tomar forma de acción. A su vez, se considera una rama del arte conceptual que permite describir cualquier evento artístico que incluya diversas expresiones como lo son el teatro, la danza, las artes visuales, la poesía, el cine, entre otras.

A la par de las performances que se iban suscitando, con el paso del tiempo, artistas como Dan Graham, Joseph Beuys, Andrea Fraser, Chris Burden e Yvonne Rainer, conocidos por sus trabajos entre los años 70 y 90, seguirían utilizando la conferencia con fines artísticos, teniendo en cuenta los preceptos de Cage, y le darían más énfasis al lenguaje y a la relación con el espectador. Aquí, la frontera entre arte – vida o práctica – teoría se borraría para asociar la educación con las propuestas artísticas.

Desde los años 90 hasta la actualidad, diversos artistas han ido trabajando con la conferencia y acercándola mucho más desde su nivel práctico con hechos escénicos. Se utilizan varias expresiones artísticas como la impro, las artes plásticas, la danza, la música, etc. A su vez, se han generado espacios como jornadas y festivales exclusivos para las presentaciones de este formato (sobre todo en Estados Unidos y Europa), ejemplo de ello son: *Perform a lecture!* (*¡Realiza una conferencia!*) en Berlín, la muestra *Lecture performance (Conferencia dramatizada)* en Belgrado, el programa de performances *Lecture Performance – Between Art and Academia (Conferencia dramatizada – Entre el arte y la academia)* en Copenhague, y el Festival *Performa* en Nueva York.

La conferencia performática ha ido evolucionando y expandiéndose a través de los años, y con ello destaca su relación con “el rol del arte como medio de formación y de progreso individual y colectivo (englobando en este aspecto el trabajo con comunidades y las prácticas artísticas imbricadas en lo social), la estética relacional, etc.” (Olveira, 2014, p.1). Lo citado es muy importante ya que nos sitúa en la idea de que la conferencia performática permite un diálogo entre la vida y el arte y esto a su vez permite establecer una relación con lo social conectando con la realidad y las problemáticas que nos aquejan para exponerlas y lograr una voluntad transformadora de este ser el objetivo del artista creador. Con respecto a ello, en el caso de mi puesta en escena *Invisible*, utilizo este formato ya que me permite trabajar mi eje de discurso (la explotación sexual femenina en el Perú) desde dos focos: el primero, el foco informativo con carga de realidad absoluta, documentación y fuentes y el segundo, el foco artístico donde mediante la simultaneidad utilizo diversos recursos artísticos como la multimedia, secuencias corporales, la resignificación

de objetos, entre otros, que me permiten personificar y metaforizar los hechos documentados. Todo esto con el objetivo de informar, denunciar y concientizar sobre la explotación sexual femenina en el Perú, sus aspectos, causas y consecuencias, así como sus medios de prevención.

### **3.4. Presencia de la conferencia performática en Argentina con Lola Arias y en Perú con Yuyachkani.**

Si bien la conferencia performática ha tenido más presencia en Estados Unidos y Europa, desde hace algunos años este formato ha sido adoptado por diferentes colectivos y directores de Latinoamérica. En este punto desarrollaré dos de ellos los cuales han sido de gran importancia para su exposición.

#### ***III.4.1. Lola Arias, su ciclo de conferencias performáticas: Mis documentos, y las características de sus conferencias performáticas en relación a Invisibles.***

Lola Arias es una escritora, directora de teatro y cine, y performer argentina cuyos proyectos incluyen distintas expresiones artísticas como el teatro, la impro, el cine, la música, el canto, la literatura, la pintura, entre otras. Algunos aspectos de su trabajo son:

- ✓ Confrontación de la realidad con la ficción.
- ✓ Uso de temas de carácter social.
- ✓ Poner en escena mayormente a “no actores” o artistas que trabajen desde sus propias vivencias.

Teniendo en cuenta estos aspectos, Arias utilizará recursos de la conferencia como las fuentes, el archivo, los documentos y todo tipo de materiales fidedignos para hacerlos dialogar con una acción escénica en simultaneidad. Si bien esto se acerca mucho al teatro documental, se considera conferencia performática ya que existe la presencia de un conferencista y no solo se basa en la presentación de documentos, sino también en cómo estos se poetizan y logran discursar entre la presentación y la representación. Para comprender mucho más cómo es que esta directora ejecuta su trabajo pondré de ejemplo a su puesta en escena *Mis documentos*.

*Mis documentos* son diferentes tipos de conferencias performáticas cuyo proceso creativo estuvo dirigido por Lola Arias entre los años 2012 y 2014. Para ello, partiría del arte conceptual de los años 60 de Joseph Beuys<sup>12</sup>, disminuyendo la carga política para imprimir su propia carga de

---

<sup>12</sup> En su arte conceptual, la idea primera sobre el material de la obra y del proceso de esta. Se busca visibilizar el origen y el desarrollo del concepto inicial, del punto de partida.

memoria y testimonio. A su vez, convocaría a artistas de todas las ramas como actores, bailarines, pintores, directores, performers, cineastas, poetas, entre otros. A continuación, nombraré algunos ejemplos.

En el año 2012, Arias convocó al cineasta Andrés Di Tella quien habló sobre el tema del mestizaje desde su propio testimonio familiar, él sería el conferencista de la puesta y para su acción escénica utilizaría fotografías, videos y partes de su propia película.

En el año 2013, convocó a la cineasta Albertina Carri quien expondría sobre la dictadura militar y sus consecuencias partiendo desde su propio testimonio y relacionándolo con la desaparición de sus padres, aquí ella fue la conferencista y en simultaneo otras actrices reproducían acciones, también se utilizaron recursos audiovisuales.

Para el año 2014, una de las conferencias performáticas más importantes fue la de Alejo Moguillansky y Luciana Acuña, una pareja de artistas (él cineasta y ella bailarina), conferencia que se tituló *Vidas dobles*. Para su proceso creativo estos conferencistas trabajaron desde la experiencia vivencial por separado eligiendo lo contrario que hacían en sus vidas habituales como viajar en un submarino o trabajar como strippers. Todo ello fue documentado, por lo que para su acción escénica utilizaron el videodiario.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, podemos reconocer la importancia de Lola Arias para la presencia y exposición de la conferencia performática en Latinoamérica, desde su idea de convocar diferentes artistas latinoamericanos para sus puestas, hasta romper la frontera entre el arte – vida como lo hacían referentes como Cage o Morris. Desde la perspectiva del trabajo de esta directora argentina, se logra entender a la conferencia performática como:

Forma del arte conceptual que tiende a mezclar actividades artísticas de la vida cotidiana o académica. Este formato empieza por tomar la forma de una acción conocida y valorada pero rápidamente rompe esa estructura y la mezcla con otras. Quienes asisten son, como dice Rancière, espectadores emancipados de las formas serias, intelectuales, precisas en las ideas. Aquí todo fluye y hay que armar el relato desde diferentes acercamientos (Sagaseta, s.f, p.1)

Sobre esta cita me parece interesante resaltar que los espectadores asisten a estas conferencias teniendo conocimiento que poseen expresiones artísticas. Sin embargo, la información que se brindará encontrará un equilibrio entre lo implícito del arte y lo explícito de la información académica, lo que permitirá que los espectadores no solo visualicen una obra de arte y la aprecien, sino también generen conocimiento a través de lo que se les ha visibilizado.



Ahora bien, a continuación, desarrollaré los aspectos que destaco del trabajo de Lola Arias en relación a la conferencia performática para exponer la importancia de los recursos que utiliza en la elaboración de sus conferencias y establecer los puntos de encuentro con mi hecho escénico. Cabe señalar que el criterio para desarrollar estos aspectos es el de identificar una puesta en escena que trabaje bajo el formato de conferencia performática, cómo es que se ejecutan los recursos de la misma y que particularidades aporta el creador.

Como primer aspecto encuentro **al distanciamiento**, para ello es importante definir ante todo este término. Según Brecht, el distanciamiento consiste en que la obra se centra en las ideas y decisiones, y no en intentar sumergir al público en un mundo ilusorio, para así evitar la catarsis. Por tanto, para Lola Arias, en sus conferencias performáticas no se le esconden al espectador los artificios de los intérpretes y hay una negación a la ilusión teatral. Es aquí donde el espectador se puede cuestionar qué es verdadero o que no, qué es ficción y qué realidad

Como segundo aspecto encuentro a **“la sinceridad” del intérprete**. Lola Arias se refiere a sinceridad en el sentido de que el intérprete muchas veces parte desde tu propio testimonio y lo decide compartir con el público para visibilizar un discurso, además se refiere a cómo comenta lo que va narrando a través de la acción. A pesar de partir de su propia biografía o del testimonio “del otro” y presentarla ante los ojos del espectador, el intérprete logra comentar con sinceridad lo que presenta y hasta juzga actitudes del pasado, no narrando lo que es, sino lo que debería ser. En *Invisibles* esto se presenta cuando la conferencista narra los hechos para presentar lo acontecido, si bien esto tiene más presencia cuando les confiesa a los espectadores la razón por la cual realiza la conferencia, juzga el pasado desde el inicio de la puesta para prevenir el futuro. Ahora bien, es importante recalcar que, si bien no parto de mi testimonio, me baso en los testimonios de víctimas reales para construir la ficción, dando voz no solo a una, sino a varias mujeres desaparecidas víctimas de explotación sexual. Además, utilizo un testimonio propio de cuándo fui víctima de acoso callejero, reconociendo ello como la naturalización del machismo (aspecto de la explotación sexual femenina en el Perú).

Como tercer aspecto encuentro a **la utilización de objetos que realmente pertenecen a la vida del intérprete o el material documental**. De esta manera, se incorporan elementos que han servido en la exploración para la puesta y que le brindan aún más carga de realidad. A su vez, pueden ser resignificados o utilizados como material de metaforización.

Como cuarto aspecto encuentro a **la dramaturgia entre lo real y lo ficcional**. Arias manifiesta en su trabajo la relación arte – vida, incluso en escena busca que no solo sean actores o intérpretes los que accionen, sino también actores no profesionales o personas que no han tenido estudios de actuación pero que deciden mostrar su historia. En *Invisibles* participa una joven quien no posee estudios de actuación, pero, a manera de dirección, su organicidad propia de los no conocimientos de técnicas actorales permite encontrar ese nivel de naturalidad e inocencia para presentar al personaje de la víctima antes de la reconstrucción de los hechos, precisamente es la joven que interpreta a María Muñoz (personaje dentro de *Invisibles*).

Como quinto aspecto encuentro a **un teatro que toma “la vida como inspiración”**. Arias presenta historias de personas que muchas veces son invisibilizadas, que no se les da una voz ni un espacio porque no son consideradas personas importantes o ilustres. En el caso de mi puesta en escena, se presentan los testimonios de víctimas de explotación sexual femenina en el Perú. En *Invisibles* los testimonios que construyen la puesta en escena son estrictamente reales y narran diversas experiencias que establecen punto de encuentro entre sí para exponerlas como un collage que constituyen a “una y todas”.

Como sexto aspecto encuentro al **cruce entre lo político y lo íntimo**. Arias manifiesta su interés por contraponer la manifestación social como un problema íntimo y de todos. De esta manera, se visibilizan diversas problemáticas que parten de la historia de cada persona que las haya vivenciado. En *Invisibles* se presenta una problemática social, pero a la vez íntima de las víctimas, este cruce permite reconocer que no sólo es un tema social, sino también político debido a la falta de ejecución por parte de las autoridades y al sistema patriarcal en el que vivimos. Para profundizar más en ello, considero importante hacer hincapié en el aspecto político de mi puesta partiendo de lo que postula Jacques Rancière en su escrito *El espectador emancipado*. En dicho libro el autor realiza un apartado titulado “Las paradojas del arte político” donde expone este cruce que también postula Arias entre lo político y lo íntimo en relación al rompimiento de la frontera arte – vida. Rancière expone, además, que la voluntad de repolitizar el arte:

Se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas. Estas prácticas divergentes tienen un punto en común: dan generalmente por sentado que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación o pone en ridículo los íconos reinantes y porque salen de los lugares propios para transformarse en práctica social (Rancière, 2013, p.54).

Por tanto, la carga política se encuentra en el discurso que se propone, un discurso naturalmente social ya que se ponen en evidencia los sistemas dominantes que nos rodean y que son causales de diversas problemáticas que aquejan nuestra sociedad y que son necesarias poner en cuestión.

Finalizando con el último aspecto del trabajo de Lola Arias, encuentro la **relación con el espectador**. Esto es muy importante ya que se le considera al espectador como un receptor al que se le exponen testimonios de problemáticas poco visibilizadas. Por tanto, el intérprete trabajará mucho el contacto con el espectador y este se convertirá en un participante activo de la puesta. En *Invisibles* el público participa constantemente respondiendo preguntas y expresándose mediante su perspectiva y estableciendo relación con su propia vida a través de lo que visualiza.

De esta manera, el trabajo de Lola Arias se convierte en un claro referente de cómo es que se ejecuta en Latinoamérica el formato de conferencia performática para lograr el nivel pedagógico, académico, cultural y artístico que lo caracteriza. Por tanto, reconozco que *Invisibles* posee varios aspectos que plantea Arias en relación a la conferencia performática. En específico, los siguientes: **la sinceridad del intérprete, la utilización material documental, la dramaturgia entre lo real y lo ficcional, un teatro que toma la vida como inspiración, el cruce entre lo político y lo íntimo, y la relación con el espectador**. Todo ello ya que me permiten visibilizar de manera explícita e implícita los aspectos de la explotación sexual femenina en el Perú.

### ***3.4.2. Yuyachkani y su conferencia escénica Pedro Huilca, ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?***

Yuyachkani es un grupo cultural peruano fundado en la década de 1970 y dirigido por el investigador, guionista teatral, y profesor universitario peruano Miguel Rubio. Su trabajo se caracteriza por la creación colectiva y tocar temas de carácter político y social. Si bien el uso de estos temas para la acción escénica son lo que más caracteriza a este grupo, sus montajes son diversos tanto a nivel de recursos como de territorio de representación siendo de esta manera, una de las agrupaciones que desde hace varios años ha trabajado mucho desde el diálogo con estrategias del teatro posdramático y lo performativo. Hay obras en la que la estética minimalista destaca, otras, como en sus conciertos, en las que la hibridez entre la música y el teatro es lo que más genera impacto en el espectador. Por otro lado, montajes que se presentan en teatros convencionales de poca o gran espacialidad y, en otras ocasiones, intervenciones performáticas que se realizan en espacios públicos.

Reconociendo la importancia y la diversidad estética de este colectivo teatral, Yuyachkani hace uso de la conferencia performática para algunas de sus puestas, ello bajo el nombre de “conferencia escénica”. Para este grupo, el uso de este formato busca romper con la típica línea de acción cronológica y secuencial de la acción escénica ya que a lo largo del tiempo se ha establecido en el teatro una línea argumentativa que cumple con una secuencia aristotélica (inicio, nudo y desenlace) y que tenía un objetivo específico, el transmitir un mensaje a través de la representación sobre temas cercanos a la sociedad y que el público se llevara una enseñanza. A lo largo del tiempo se han ido proponiendo nuevas formas de creación, como lo es la conferencia performática, y por tanto se empezaron a utilizar más recursos escénicos como accionar en espacios no convencionales, el uso del documento para la composición de la puesta, entre otros. Como postula José Antonio Sánchez en su escrito *El teatro en el campo expandido*:

El teatro contemporáneo encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o el poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido. (Sánchez, s.f, p8)

Teniendo en cuenta lo citado, es importante nombrar que ello ha dado lugar a romper la convención teatral renunciando tanto a la representación como al control del tiempo. De esta forma se diluye la actividad estética y da paso al inicio de una actividad social o cotidiana. Precisamente, lo que busca Yuyachkani con la conferencia performática es exponer temas sociopolíticos.

Para establecer un diálogo con la práctica escénica de Yuyachkani, tenemos a su conferencia escénica *Pedro Huilca, ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?* presentada en Lima en el año 2018. En esta puesta podemos ver claramente como se rompe con la secuencia aristotélica y la idea de representación para trabajar lo que Sánchez llama una “actividad social”. Al inicio de la conferencia, los actores se encuentran a las afueras del espacio escénico principal para generar un nuevo espacio escénico en la calle donde realizan una performance utilizando carteles, vestuario, instrumentos, entre otros recursos para involucrar al público en la puesta, incluso involucra a personas que no necesariamente están premeditadas a ver la conferencia, sino también a quienes transitan por la calle y visualizan la instalación.

Luego de ello, se pasa a una sala donde los actores empiezan a contar la historia de Pedro Huilca con estadísticas, testimonios, documentos, entre otros<sup>13</sup> recursos con carga de realidad que son muy usados en la conferencia performática. Al ser un espacio escénico con clara referencia a un museo, las cuatro paredes se encuentran llenas de estos elementos fidedignos y los actores logran manejar al público para que puedan apreciar tanto el texto que emiten como todos los recursos que los rodean.

Concibo que esta puesta es una “actividad social” más que una representación ya que aparte de interactuar directamente con el público y hacerlo agente importante dentro de la puesta, trata un tema estrictamente social como lo es la lucha obrera en el Perú, esto con el fin de comunicar, visibilizar, denunciar, concientizar y, en el mejor de los casos, generar un cambio. Esta es una característica de diferentes estéticas de nuestros tiempos, ya que el teatro contemporáneo trabaja con dramaturgias que se basan generalmente en problemáticas sociales reales que acontecen en cierto territorio, en este caso en nuestro contexto peruano. Ahora bien, cabe señalar que diferencio “representación” y “actividad social” basado en lo que postula Sánchez en *El teatro en el campo expandido*, aquí se expone que la actividad social se relaciona con los temas que se tratan dentro de la puesta ya que, dicho discurso, eleva al espectador activo a la misma figura de poder social que los actantes. Se convierte en una actividad social y ya no sólo en una “representación de la vida” cuando dichas características se presentan en el hecho escénico. Para comprender más esta diferenciación, vuelvo a citar a Jacques Rancière quien menciona que “el arte sin representación es aquel que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva” (Rancière, 2013, p.58). Con ello, concibo que una actividad social no busca una representación, sino, una presentación de los hechos y del discurso donde se hace del espectador un participante del mismo.

*Pedro Huilca, ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?* se caracteriza por poseer distintos aspectos que referentes como Cage planteaban para la conferencia performática como: **interrumpir la construcción de la ficción confrontándola con la realidad, participación activa y fundamental del espectador, y el traslado de la representación teatral a espacios sociales no dispuestos a su recepción.**

---

<sup>13</sup> Se nombran como recursos con carga de realidad ya que, aunque pueden estar elaborados en la forma, estos elementos son verídicos. Los documentos audiovisuales o físicos como testimonios, entrevistas o archivos, forman parte de este grupo de recursos fidedignos.

Con todo ello, podemos reconocer la importancia de Yuyachkani como colectivo teatral que, a pesar de sus más de 50 años de fundación, siguen innovando en la escena teatral peruana y destacando como uno de los grupos culturales más importantes de Latinoamérica. Relaciono mucho su conferencia escénica, tanto a nivel estético como a nivel discursivo, con mi investigación y montaje *Invisibles*, ya que al igual que Yuyachkani tomo un tema que afecta a nuestra sociedad y, sobre todo, a zonas vulnerables de nuestro país como lo es la explotación sexual femenina en el Perú. De esta manera, convierto a *Pedro Huilca, ¿Por qué matar a un obrero en el Perú?* en uno de mis referentes principales para desarrollar mi práctica al igual que el ciclo de conferencias de Lola Arias.

### **3.5. Proceso de construcción de la conferencia performática en el hecho teatral**

Teniendo más claro el panorama sobre cómo se ha ido desarrollando a lo largo de la historia la conferencia performática, considero necesario describir cómo es que esta se ejecuta específicamente en el hecho teatral.

Pero, ¿qué entendemos por teatro o hecho teatral? Según el investigador teatral argentino Jorge Dubatti, “el teatro es un acontecimiento convivial que consiste en un acontecimiento poiético-corporal (físico y físico-verbal) producido y expectado en convivio” (Dubatti, 2012, p.18). Por tanto, podemos concebir que para que se ejecute una conferencia performática en el hecho teatral debe de existir un acontecimiento convivial, ello está presente ya que la conferencia performática necesita de un público no sólo expectante sino también activo para que el convivio sea recíproco con respecto a la información que se brinda y se transmite mediante la acción escénica. A su vez, con respecto al acontecimiento poético, lo encontramos presente en la parte performática ya que para su creación se necesita de diversos recursos poéticos como el cuerpo – voz del artista, creaciones audiovisuales o plásticas, instalaciones, etc.

Ahora, luego de reconocer a la conferencia performática como un hecho teatral, es importante describir cómo es que esta se desarrolla y cuál es su proceso de construcción para llegar a la acción escénica. El investigador Oscar Ranzini nos expone muy bien ello luego de analizar el trabajo de Lola Arias, referente que nombré en anteriores párrafos.

Se parte de un formato muy simple: el artista en escena, aunque no esté acostumbrado (como el caso de los escritores, por ejemplo), se presenta ante un escenario con sus documentos. Y estos documentos pueden ser grabaciones, fotos, filmaciones o textos. “Pero tienen que tener el carácter de archivo –aclara Arias–. En general es un hombre o una mujer y una computadora, porque para

todo el archivo es cada vez más la computadora. Y, entonces, el ciclo tiene ese formato que es bastante sencillo: hay un escritorio, un artista con su computadora y una pantalla que va proyectando ese archivo que cada uno va desarrollando y que tiene que ver con algún tema que cada uno eligió (Ranzini, 2013, p.1).

Como describe Ranzini, lo que vemos al inicio de la puesta es muy similar a lo que acontece en conferencias comunes, sin embargo, el carácter artístico comienza a aparecer cuando en simultaneidad los performers se sirven de diversos recursos escénicos y la acción empieza a surgir haciendo siempre referencia al tema que se desarrolla.

En el proceso creativo se parte de la realidad, generalmente del testimonio del propio creador o de otros testimonios externos a él. Seguido a eso, se recogen las demás fuentes como documentos, archivos u otros materiales fidedignos. Con todos estos recursos a la mano del creador, se inicia la exploración para luego establecer la relación con los recursos escénicos que el creador elija. De esta manera, se borra la frontera arte – vida y se logra una puesta en escena que confronta la realidad con la ficción con un fin generalmente educativo y/o transformador.

Ahora bien, esta confrontación se presenta a partir del cruce de los relatos ficcionales y reales, es decir, de las líneas que cruzan las narrativas autoficcionales en la conferencia performática.

En mi puesta en escena *Invisibles*, existen tres líneas de acción en relación con mi eje formal. La primera es la de “la investigadora”, la cual cumple la función académica y pedagógica de la conferencia performática; la segunda es la de “la víctima”, la cual cumple la función performática y artística; y la tercera es la documental la cual cumple la función de insertar los documentos, de diferentes formas, en las dos líneas de acción anteriormente mencionadas. Estas líneas son presentadas porque permiten que los espectadores logren identificar los mecanismos de las redes de trata y la crueldad con los que se ejecutan, a través de testimonios reales de mujeres víctimas de explotación sexual quienes relatan cómo fue su proceso de captura, de instancia en estas redes y su reinserción o no a la sociedad. Pero, para que estos testimonios y archivos fidedignos sean personificados y cobren más potencia, utilizo relatos ficcionales como la historia de la víctima y la reconstrucción de los hechos, dándole un nombre y cuerpo, es decir, una identidad. De esta manera, la finalidad de estas narrativas, es que los espectadores empaticen con los hechos que se narran y logren reflexionar a partir de ello.

Ahora bien, estas líneas de acción tienen acontecimientos ficcionados a partir de la realidad. Es por ello que, reconociendo que “la autoficción es una ficción de acontecimientos y de hechos

estrictamente reales” (Dobrovsk, 1977), relaciono mi puesta en escena con esta característica de dicho término. Además, sustento el cruce de las tres narrativas con lo que Sergio Blanco expone sobre la autoficción, definiéndola como “un cruce de relatos reales y ficticios en los que se establece un pacto de mentira, en contraposición al pacto de verdad de la autobiografía” (Blanco, 2018). En el caso de mi puesta en escena, si bien no parto de mi biografía, reemplazo ese aspecto de la realidad por los archivos y testimonios de las víctimas y los otros agentes de las redes de explotación sexual femenina en el Perú (tratantes y consumidores), para darle esa carga de realidad que será ficcionada en las tres líneas de acción.

En el caso de “la investigadora”, presento ante los ojos del espectador documentos y testimonios reales como los PDF donde están las notas de alerta actualizadas, también las estadísticas y los artículos periodísticos, así como entrevistas en video. Todos estos archivos son estrictamente fidedignos, sin embargo, estos relatos reales se cruzan con los relatos ficcionales como la historia central de María Briceño (personaje ficticio) que teje los otros testimonios reales como una sola voz y sirve como pretexto para realizar la conferencia performática.

En el caso de “la víctima”, los relatos reales están mayormente en audios y videos de víctimas que brindan su testimonio, estos relatos se cruzan con los ficcionales cuando se reconstruyen los hechos de Maria Muñoz que se presentan en simultaneidad con los archivos fidedignos.

En consecuencia, el cruce<sup>14</sup> de relatos reales y ficticios como característica particular de la autoficción se cumple en mi puesta en escena *Invisibles*. Ello, permitirá que en la conferencia performática se logre visibilizar, de distintas formas, la explotación sexual femenina en el Perú reuniendo distintos testimonios reales en una sola voz cuya identidad será ficcional, pero servirá de pretexto para presentar este discurso ante los espectadores.

### **3.6. Recursos de la conferencia performática**

En relación de los recursos de la conferencia performática, **desde la perspectiva de conferencia** los recursos principales a utilizar serán **documentos reales**, estos servirán primero como fuente de investigación y exploración para luego ser puestos en escena. Estos documentos pueden ser libros, revistas, periódicos, diarios, documentos oficiales de instituciones públicas o

---

<sup>14</sup> En el siguiente capítulo, se desarrollará cómo es que se presenta este cruce de relatos reales y ficticios en *Invisibles*. Desde su proceso de laboratorio, hasta el producto final.



privadas, informes técnicos y de investigación, libros, artículos, fotografías, documentales, testimonios, audios, videos y cualquier otro material con carga de realidad. Según Peter Weiss

El documento en escena permitirá establecer un teatro de información. Expedientes, entrevistas, reportajes periodísticos, fotografías, y otros testimonios del presente constituirán la base de la representación. Esto, renunciando a toda invención y sirviéndose de material auténtico, dándolo desde el escenario sin variar su contenido, elaborándolo en la forma. (Weiss, s.f, p.1).

Es por ello que el recurso escénico principal de mi puesta en escena *Invisibles* es el documento<sup>15</sup> ya que aparte de ser un recurso neto e indispensable de la conferencia performática, me permite poner antes los ojos del espectador documentos exactos de la realidad y elaborarlos en la forma para una presentación más dinámica. Por ejemplo, cuando utilizo el audio de un testimonio de una mujer víctima de explotación sexual, mediante la edición, puedo intensificar algunas frases que me parecen más importantes y que quiero que calen en el espectador, de igual forma con los videos, puedo agrandar algunas imágenes o resaltar un color en específico que me sirva como metaforización, entre otros aspectos. De esta manera el documento, usado como recurso por muchos referentes escénicos desde los inicios del siglo XX, se convierte en parte esencial de mi conferencia performática.

En suma, **desde la perspectiva de performance**, se deberán utilizar elementos performáticos como el **cuerpo del artista** como soporte de la acción escénica y cuyo movimiento dialogue con el discurso. Ello se presenta en *Invisibles* al reconstruir los hechos representando al personaje de la víctima que a su vez reconstruye los testimonios de las demás víctimas. También las **luces**, las cuales pueden ser naturales, artificiales o en sombras dependiendo de la propuesta estética. Otros recursos serán **la música, el sonido y los silencios** que acompañarán la puesta. Las **instalaciones y la multimedia** también pueden ser utilizados para construir la composición y, en la actualidad, son los recursos que tienen más presencia en este tipo de formatos. Y así como estos elementos podemos nombrar también a **el uso del vestuario, la escenografía, los textos y la poesía visual como el uso de metáforas y símbolos**. Lo resaltado en este párrafo será nombrado en el siguiente capítulo para exponer cómo es que lo he compuesto dentro de mi propuesta escénica.

---

<sup>15</sup> Como postula Weiss, material (textual o no textual) que comprueba hechos concretos y reales. En escena, se convierte en un recurso para la construcción del drama.

Para finalizar, es importante mencionar que mi conferencia performática se realiza en un espacio utilizado y equipado como aula de investigación y de conferencias, un espacio que suma a la atmósfera de conferencia convencional que se plantea al inicio de la puesta y que será irrumpida por las acciones performáticas y las representaciones. A su vez, el espacio me permite realizar la conferencia compartiendo los documentos con el público desde el inicio hasta el final de la puesta de manera física (con los portafolios y documentos físicos), y con proyección a través de la multimedia, relacionándome como conferencista con los espectadores e introduciéndolos dentro de la investigación con su participación constante para juntos resolver el caso.

#### **Capítulo 4: El proceso de *Invisibles***

En este último capítulo, describiré el análisis del texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal, el cual fue el punto de partida para esta investigación. En dicho análisis estará incluido tanto el contexto de la obra, como del dramaturgo, así como los temas que adopté para generar mi discurso. Luego, manifestaré cómo fue mi proceso creativo para la construcción de mi puesta en escena *Invisibles*. En suma, describiré el uso de ambos ejes en la puesta, así como la composición estética de *Invisibles* como producto final, concluyendo con un análisis de la audiencia.

##### **4.1. Análisis del texto: De *El tiempo de las mandarinas* a *Invisibles***

En este apartado se expondrá todo lo relacionado al texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal. Se iniciará con una descripción del mismo para luego analizar su contexto, su estructura y sus temáticas. Todo ello, basado en lo expuesto por el propio dramaturgo en una entrevista que le realicé como punto de partida para iniciar el presente trabajo de investigación.

##### **4.1.1. Argumento, contexto del autor, y contexto del texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal.**

*El tiempo de las mandarinas* relata la historia de mujeres explotadas sexualmente, donde los recuerdos, las vivencias y los relatos, dibujan a cada mujer protagonista de la obra de una manera universal y particular a la vez. Son una y son todas. Relatos fragmentados de mujeres ausentes que el mismo lector se encargará de relacionar. Las mujeres son las absolutas protagonistas de esta historia de desapariciones, de inútiles esperas y de esperanzas perdidas. Organizada a través de escenas en desorden cronológico, la pieza permite que el lector vaya descubriendo de a pocos el pasado, presente y futuro de las protagonistas, en medio de frescos

diálogos mientras saborean deliciosas mandarinas. Recuerdan, viven y reviven en la esperanza de un reencuentro, un abrazo que quizás nunca llegue.

Rafael Nofal empieza a escribir esta obra en el año 2014, luego de percatarse de una problemática social que es invisibilizada. En sus propias palabras:

Recuerdo un cartel escrito trabajosamente a mano y pegado en un almacén del barrio donde vivía, decía: “Busco a mi hija de 16 años, se llama...y desapareció el... etc.” debajo de una foto borrosa. Me impresionó también la cantidad de carteles reclamando la aparición con vida de mujeres desaparecidas, en las terminales de autobuses y aeropuertos. A partir de allí, comencé a leer e investigar, especialmente un par de casos que hubo en mi ciudad. Tomé conciencia de que detrás de los carteles, datos fríos y notas periodísticas había historias de dolor, de angustias, de pérdidas. Las escenas fueron apareciendo, así como están escritas, como pantallazos de historias múltiples y diversas, como conjeturas, no como certezas, como preguntas (¿Habría sido así?). Finalmente vi que no era una historia, sino varias que estaban sutilmente unidas por el tema. Entonces decidí descartar algunas, acortar otras y dejarlas así, como un universo de mujeres que se refleja en un espejo roto, estallado. (Comunicación personal, 27 de abril de 2020).

Con ello, podemos comprender la necesidad del dramaturgo para visibilizar una realidad tan oculta. En Argentina, al igual que en todo Latinoamérica, esta problemática es una de las caras de la pobreza, porque “la desproporción de mujeres desaparecidas de clase media baja y pobres con las de clases altas es notable” (Nofal, 2020). En esta parte del mundo, hablar de “desaparición” es peor que hablar de muerte. La desaparición implica la posibilidad de la existencia en función de un sufrimiento permanente, la falta de certezas es lo más angustiante para el padre, el hermano, la madre. Los carteles más duros en las terminales de autobuses son esos que tienen la foto de una niña y abajo dice: “Te seguimos buscando”.

El dramaturgo de la obra, Rafael Nofal, escribió este texto dramático en Tucumán, ciudad del norte argentino con algo más de un millón de habitantes. Un barrio de clase media, rodeado por un asentamiento de migrantes internos muy empobrecidos, pero también con un gran desarrollo cultural. Por esos años, Argentina atravesaba ya un déficit económico por lo que rebrotaba la pobreza mientras los crímenes y los negocios ilegales iban en aumento. Según informaban los medios de comunicación de esa época: “En el primer cuatrimestre de 2014 necesariamente la situación social empeoró porque los precios subieron aún más que las nóminas” (El país, 2014), Todo ello causó que estas problemáticas socio – económicas invisibilizarán otros temas sociales como la violencia contra la mujer y las silenciosas desapariciones, sumado que en ese mismo año

Argentina llegaría a la final del Mundial, llevándose todas las portadas de diversos medios durante varios meses.

Si bien *El tiempo de las mandarinas* no tiene un espacio – tiempo específico, es decir no hay algún texto que le delimite al lector donde está situada la obra, por el lenguaje que utiliza (modismos) podemos asumir que la obra se desarrolla en alguna provincia de Argentina, además que es allí donde se escribió y publicó la obra por primera vez en el año 2014.

Y OTRA: Mi ciudad es grande. Yo vivo en un barrio humilde pero lindo y ruidoso, lleno de chicos que juegan en la calle todo el día. En primavera el perfume de los azahares al atardecer te embriaga, los lapachos amarillos iluminan las calles (*El tiempo de las mandarinas*, p.6).

Por tanto, el contexto de este texto dramático se encuentra dentro de una Argentina actual donde cada día incrementan los casos de mujeres desaparecidas, mujeres que se convierten en víctimas de redes de explotación sexual y/o laboral, víctimas del narcotráfico o, finalmente, terminan siendo víctimas de feminicidios.

Rafael Nofal se basó en dos casos específicos que se suscitaron en su país. El primero, fue el caso de Maria Cash: esta joven desapareció en el año 2011 en Salta, Argentina, tenía 29 años y la última vez que se le vio con vida fue en una terminal terrestre y divagando por la carretera. El segundo, fue el caso de Marita Verón: esta joven desapareció en el año 2002 en San Miguel de Tucumán (lugar de origen y residencia de Nofal), tenía 23 años de edad y una hija pequeña, lo último que se supo de ella es que fue víctima de una red de explotación sexual femenina. Hasta el momento, 2022, ninguno de los casos ha sido resuelto.

Con respecto a lo anteriormente mencionado, encuentro una relación con mi propuesta escénica ya que, al igual que este dramaturgo, la conferencista/investigadora utilizará un caso que, a pesar del tiempo de desaparición de la víctima, aún no ha sido resuelto, generando diversas hipótesis cómo ¿por qué desapareció? ¿quién se la llevó? ¿dónde está?, y encontrando necesario reconstruir los hechos para buscar la verdad. Sin embargo, este será solo un pretexto para darle voz a diferentes mujeres, logrando un espacio de visibilización para sus testimonios, y presentándole al espectador la realidad de los hechos. A su vez, al igual que Nofal, utilizo testimonios reales de mi país, casos como los de las argentinas Marita Verón y María Cash, mujeres que, a pesar de los años, no se sabe su paradero.

## ***4.1.2. Análisis de la estructura externa e interna del texto dramático El tiempo de las mandarinas de Rafael Nofal***

### **4.1.2.1. Estructura externa.**

Con respecto a la estructura, *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal posee diferentes escenas sin acciones simultáneas. Hay saltos de tiempo y al leer la obra se va descubriendo que hay una línea de acción, aunque parezcan muchas historias sin cronología exacta. La obra está estructurada en 17 momentos divididos en 9 escenas, 5 monólogos, 1 acción escénica y 2 canciones propuestas por el autor quien no renuncia al lenguaje lírico<sup>16</sup> a pesar del fuerte contenido social y político que desprende. Podemos decir que este texto dramático tiene características del posmodernismo, esto basado en lo que dice Mariastella Cassella en su escrito *Escritura escénica y Posmodernidad* donde propone que la escritura posmoderna “es un teatro de preguntas más que de respuestas donde hay una relación entre el signo y la realidad” (Cassella, 2015). Con ello me refiero a que el dramaturgo utiliza la fragmentación (las diversas acciones escénicas son presentadas en desorden cronológico y a modo de collage con el objetivo de que el espectador logre unificar la historia, la auto referencialidad (el dramaturgo referencia su contexto a lo largo de la obra) y los juegos de lenguaje (se utiliza tanto verso como prosa, así como metáforas). Estas características se presentan claramente en la obra, la fragmentación de los tiempos y espacios, la auto -referencialidad al utilizar casos cercanos al dramaturgo y utilizar símbolos como las mandarinas que las relaciona con su realidad, así como los juegos de lenguaje agregando canciones que modifica en relación al discurso.

LAS DOS: Un bichito colorado/ mató a su mujer/ con un cuchillito/ de punta alfiler/ le sacó las tripas/ y se puso a vender/ a veinte a veinte/ las tripas calientes/ de mi mujer (*El tiempo de las mandarinas*, p.13).

Ahora bien, para seguir con el análisis de la estructura de esta dramaturgia, me basaré en lo postulado por Carles Batlle en su escrito *Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea*. Allí, Batlle expone lo siguiente sobre la partitura:

El drama contemporáneo rehúye los “modelos” representacionales fijos o asumidos de la dramaturgia clásica. Habiendo ganado autonomía (emancipación del texto), se ha convertido en una obra incompleta, agujereada. Las obras contemporáneas definen nuevos “modelos de representación

---

<sup>16</sup> Al expresar sentimientos y pensamientos escritos con musicalidad y ritmo, además de textos escritos en estrofas y versos.

singulares” en función de un principio de apertura. El modelo, pues, existe; pero permite tantas escenificaciones como lecturas posibles. Y, sin embargo, que la obra permita planteamientos escénicos diversificados, que este “modelo singular” sea abierto, que los modos convencionales de representación hayan sido desterrados, no quiere decir que el texto no esté definiendo un patrón o que contenga –digámoslo que no suene excesivo- algunas exigencias o “invariantes” más. (Batlle, 2015, p.1)

Teniendo en cuenta lo planteado por Batlle, establezco la relación con la estructura de *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal ya que, a diferencia de los textos dramáticos aristotélicos, esta dramaturgia está construida con diferentes historias, en diferentes tiempos y lugares, así como acciones que se van postulando para que el director pueda ejecutarlo a su decisión en la puesta en escena. Es por ello, y a partir de lo citado en el párrafo anterior, que considero esta obra como una partitura de acciones singular ya que no solo permite diversos planteamientos escénicos, sino también, diversas lecturas. Elijo a Nofal, además, porque su estructura me permite comprender la polifonía de testimonios que existen en relación al discurso de la explotación sexual femenina, aparentando que se habla de una mujer, cuando en realidad son muchas más.

Ahora bien, reconociendo las características posdramáticas de esta dramaturgia, Rafael Nofal nos dice lo siguiente:

Para situar mi dramaturgia dentro del posmodernismo, tendríamos que empezar por definir que entendemos por “arte posmoderno” y ahí empiezan los problemas. Si pensamos en la posmodernidad solo como lo que está “después de la modernidad” tendremos que reivindicarla como una respuesta a muchas rigideces y esquematismos de esa modernidad. Durezas que me parecen sobre todo ideológicas, de anquilosamiento del discurso y también de algunas cuestiones formales. En el teatro, la respuesta a esas rigideces fue la performance, el teatro “espontáneo” que al final no resultaba tan espontáneo; la rebelión contra el autor y/o el director etc. Tendríamos que hablar del Living Theatre, del camino de la creación colectiva a la “dramaturgia del actor” ...en fin todos hijos de Artaud, en definitiva. Partiendo de que no creo en eso de que en el arte todo vale, a lo que muchos artistas “posmo” son muy afectos, debo decir que sí me interesan algunas herramientas y procedimientos de la posmodernidad, como la fragmentación (*El tiempo de las mandarinas* es un ejemplo), los juegos del lenguaje o el auto –referencialidad (Comunicación personal, 27 de abril de 2020).

Comprendiendo también la perspectiva del propio dramaturgo sobre la estructura de su obra, y a partir de lo concebido en el texto de Batlle, considero pertinente sumar un referente para analizar de manera más precisa el texto dramático.

Ernesto Ráez en su libro *El arte del hombre* (2016), propone un método inicial de lectura y análisis resumidos en diez puntos:

1. La lectura atenta de la obra
2. El proceso de la acción
3. Temas y subtemas
4. Hitos de la parábola dramática
5. El comportamiento de los personajes
6. Análisis actancial
7. El análisis “del decir”
8. El espacio teatral
9. Conclusiones de la obra
10. Vida del dramaturgo

Lo propuesto por Ráez permite que se haga un análisis ordenado del texto teniendo en cuenta el tiempo, espacio, los personajes de la obra y su relación entre ellos, sin perder de vista la voz del dramaturgo. De estos diez puntos yo utilizo dos para generar el esquema de *El tiempo de las mandarinas*: el espacio teatral y el proceso de la acción. Sin embargo, es importante señalar que los otros puntos también me han permitido analizar el texto, pero relacionado al discurso y contexto de la obra y el autor de la misma.

Con todo lo expuesto anteriormente, a continuación, plasmaré el esquema que realicé para comprender dicho texto y que me permitirá generar diversas lecturas. Cabe recalcar que estas lecturas pueden ser diferentes a las de otros lectores ya que, como lo menciona Batlle, el drama contemporáneo permite “tantas escenificaciones como lecturas posibles” (Batlle, 2015). Por tanto, este esquema se basará en mencionar a los personajes, los espacios y la acción que se ejecuta. Esto me permitirá ordenar mis ideas con respecto al texto y generar mi propia dramaturgia a partir de ello.

**Tabla 1**

*Esquema de El tiempo de las mandarinas dividido por espacio, personajes y acción.*

<b>Espacio</b>	<b>Personajes</b>	<b>Acción</b>
Escena 1: Dos chicas en un parque	Una, dos	Ambas esperando en un parque de día.
Monólogo 1: Una mujer	Mujer	Divagando por la calle de noche, acaba de escapar.

Escena 2: ¿Y si jugamos a reírnos?	Una y otra y otra, etc.	Jugando dentro de un espacio donde están juntas mientras cuentan las diferentes experiencias de los lugares de donde provienen.
Canción 1: Los días de la semana	-	Mujeres cantan la canción “Los días de la semana”
Monólogo 2: Esa mujer	La misma mujer del monólogo anterior	Divagando por la calle de noche, buscando la manera de que no la encuentren luego de su escape.
Escena 3: Dos niñas	Una, otra	Ambas mujeres jugando y hablando sobre un chico que conocieron en el lugar donde se encuentran.
Monólogo 3: ¿Otra mujer?	Otra mujer	Mujer encerrada en un espacio donde relata los recuerdos con su hija.
Escena 4: ¿Sabes algo?	Una, otra	Las mismas mujeres del inicio, esperando en el parque.
Canción 2: Un bichito colorado	-	Mujeres cantan la canción “Un bichito”
Escena 5: El reencuentro	Una, otra	Dos amigas se reencuentran después de tiempo.
Monólogo 4: Esa mujer	La misma mujer del primer monólogo	La mujer logra concretar su escape y llegar a su ciudad.
Escena 6: Dos chicas en el parque II	Una, otra	Las mismas mujeres de la primera escena, se enteran entre las conversaciones que la chica que esperan está desaparecida.
Monólogo 5: Un hombre	Otra mujer	Esta mujer relata la experiencia que tuvo con uno de los clientes.



Escena 7: Adolescentes	Una, otra	Ambas chicas en un recreo del colegio hablando sobre un chico que una de ellas ha conocido.
Acción escénica: Una foto	El texto propone una mujer	Se relata un recuerdo del fin de curso del colegio.
Escena 8: Dos mujeres	Una, otra	Ambas mujeres buscando escapar del lugar donde se encuentran.
Escena 9: El parque	Una, otra	Ambas mujeres y amigas se reencuentran después de tiempo y se prometen no volver a separarse.

Autoría propia

Este esquema aporta en mi trabajo ya que, al no ser un texto con estructura aristotélica, se me es necesario ordenar toda la información recibida para desglosar las siguientes lecturas:

1. Al inicio parece que el texto dramático trata de solo una mujer. Sin embargo, con el pasar de las acciones, logro comprender que no es una, sino, varias.
2. El dramaturgo nos inserta al mundo de la explotación sexual femenina y, aunque no es explícito, entre los espacios y acciones logro comprender que se relata la captura de las víctimas, su estadía y, finalmente, sus escapes.
3. La obra nos narra su discurso a partir de textos poéticos, metáforas, símbolos, y canciones.
4. Si bien el personaje masculino nunca aparece de manera “física”, se le nombra más de una vez a partir de los expuesto por las mujeres. De esta manera, se logra comprender la presencia del reclutador, tratante, y consumidor.

UNA ACTRIZ: Una vez vi un hombre en la calle, pasó a mi lado. No, en realidad yo lo descubrí a lo lejos y lo vi venir entre la gente, era un sábado a la mañana creo. A medida que se acercaba, un calor comenzó a subirme por las piernas, el sexo me latía, el estómago se me anudó y el calor me llegó al pecho y a la cara. No era lindo, no, pero algo en él me causaba una especie de conmoción, las piernas me temblaban a medida que se acercaba. El venía distraído pero unos metros antes de cruzarnos, alzó la cabeza y me miró. Todo se hizo más lento, la gente a nuestro alrededor caminaba

y nos empujaba. Nosotros nos cruzamos muy despacio, mirándonos. El corazón me latía en la garganta. Luego de unos metros no pude más, me detuve y me di vuelta. Él había hecho lo mismo. Nos miramos un instante entre la multitud y luego cada uno siguió su camino. Creo que, si en ese momento hubiera hecho el más mínimo gesto, me habría ido con él sin preguntar nada (El tiempo de las mandarinas, p.21).

En suma a las lecturas, este esquema me permite que como directora pueda realizar una lectura contemporánea del texto, es decir, relacionar el discurso de la obra con mi realidad y contexto para situar mi propio discurso y los temas que lo acompañarán en un espacio y tiempo determinado.

#### **4.1.2.2 Estructura interna.**

*4.1.2.2.1 Tema principal y subtemas del texto dramático El tiempo de las mandarinas de Rafael Nofal.*

Con respecto a los temas, hay muchos que se abordan dentro de la obra. El que más se puede apreciar es el de la explotación sexual femenina y, con ello, la naturalización del machismo, la acumulación por desposesión, y la violencia simbólica. Todo ello, desemboca en la pérdida de identidad, la búsqueda de estas mujeres para reinsertarse en la sociedad luego del daño físico y psicológico al que han sido sometidas.

MUJER: (En cuclillas) Si me quedo así, quietita, en la posición que me enseñó el maestro, no me ven. Pasan volando y no me ven. La gente que camina sí, ellos sí, pero los otros, esos que se transforman en pájaros para husmear, no me ven. En el norte me di cuenta: parecen nubes, pero no son. Son pájaros gigantescos con fauces como de lobo o de otro animal terrible, que planean lento y buscan, buscan (*El tiempo de las mandarinas*, p.9).

Según lo que se plantea en el texto dramático, la explotación sexual femenina tiene diferentes modalidades de captura: la primera, el secuestro. Aquí, se captura a la víctima cuando se encuentra una situación vulnerable o no. La segunda, cuando con engaños las víctimas caen en esta red a la cual acceden por necesidad. Por ejemplo, cuando necesitan trabajo, su condición económica les exige buscar trabajos donde las engañan y son capturadas para ser explotadas con fines sexuales o laborales. Esto también puede suceder por redes sociales o porque una persona convence con engaños a las víctimas.

UNA: Fui. La primera vez... la noche que lo conocí, no sé... me agarró como una calentura muy fuerte. Yo nunca me había ido con un desconocido pero esta vez pasó. Mi mamá sabía que me quedaba a dormir en lo de Paula, la amiga con la que salí esa noche, así que no hubo problemas. A

Paula no le gustó porque se tuvo que ir sola del boliche, en realidad él se ofreció a llevarla, pero ella no quiso, me parece que estaba un poco celosa. Llamó un taxi de una empresa de confianza y se fue. Esa noche fue increíble. La verdad yo no tengo mucha experiencia. Un primer novio a los diecisiete y un par más después... pero nada más (*El tiempo de las mandarinas*, p.20).

Todas estas temáticas son incluidas en *Invisibles*, desde el inicio hasta el final de la puesta. Se postula el tema de la explotación sexual femenina y, a partir de ello, se desarrollan los demás aspectos que conforman la misma. La violencia simbólica, la naturalización del machismo, y la acumulación por desposesión se presentan desde las cámaras de seguridad y el reclutamiento y captura de la víctima donde se visibiliza el peligro de ser mujer en una sociedad engañosa que utiliza las redes, la mentira y la fuerza para negocios ilegales y crueles. A su vez, en la aparición del tratante y lo que narra en una entrevista, normalizando su “trabajo” y explicando como “trata” a las víctimas durante su estancia en la red. Finalmente, todo ello causará la pérdida de identidad que se hará presente en las últimas grabaciones: cuando se aprecia a la víctima divagar por las calles y su fatal desenlace (resolución de los hechos).

4.1.2.2.2. *Contextualización del texto dramático El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal al Perú.

El texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal se sitúa en Argentina. En palabras del propio dramaturgo:

La obra está pensada en el norte argentino, pero solo porque yo como dramaturgo necesito contextualizarme, para no escribir sobre algo que no conozco. Es precisamente aquí en el norte, donde comienza la Argentina latinoamericana, hacia el sur hay una sensación de pretendida “europeidad” que no es tan real ni me representa. Por eso mismo creo que habla de una realidad latinoamericana palpable. A los directores que se contactan conmigo, siempre les sugiero que cambien los nombres de lugares que se mencionan en la obra, por otros más cercanos a ellos y a sus espectadores y nada cambiará, es más, suele enriquecer la propuesta. En resumen, está pensada a partir del norte argentino que es como decir Latinoamérica. (Comunicación personal, 27 de abril de 2020).

Es a partir de lo que se menciona, que sitúo los temas nombrados anteriormente en nuestro país, ya que son temas que han estado en nuestra sociedad desde hace bastante tiempo y que, a pesar de su gravedad, siguen vigentes. En nuestro país hay una gran cantidad de víctimas de

explotación sexual femenina y una gran parte se encuentra en la selva peruana<sup>17</sup>, específicamente en la Pampa de Madre de Dios donde existen los famosos “focos rojos” que no son más que prostibares muchas veces hasta improvisados y hechos de plástico y que se encuentran en pésimas condiciones donde explotan sexualmente a estas mujeres víctimas de las redes ilegales de explotación sexual.

**Figura 1.**

*Restobares o “focos rojos” en la Pampa de Madre de Dios*



Recuperado del documental “Esclavitud moderna en Madre de Dios – INFOS”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Rkqu2OA7O4g>

**Figura 2.**

*Cuartos donde viven y trabajan las mujeres víctimas de explotación sexual*



---

<sup>17</sup> Datos recogidos de la página oficial del Departamento de investigación de personas desaparecidas de PNP.

Recuperado del documental “Esclavitud moderna en Madre de Dios – INFOS”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Rkqu2OA7O4g>

La impunidad aumenta la sostenibilidad del delito pues en el lugar la presencia policial es nula, en el lugar solo hay 4 policías y 3 fiscales. Y aunque ha habido algunos operativos, 9 de cada 10 mujeres salvadas vuelven a la explotación porque son amenazadas y el estado no les ofrece alternativas<sup>18</sup>. Para demostrar la gravedad de las denuncias diarias que llegan a las dependencias policiales, considero pertinente adjuntar el cuadro estadístico que refiere a las denuncias por desaparición que ha recibido la División de Investigación y Búsqueda de Personas Desaparecidas de la Policía Nacional del Perú, actualizado hasta junio del 2022.

**Figura 3.**

*Estadística en división por departamentos de denuncias por desaparición de enero a junio del 2022*

POLICÍA NACIONAL DEL PERÚ							
CANTIDAD DE DENUNCIAS REGISTRADAS EN EL SIDPOL POR PERSONAS DESAPARECIDAS POR DEPARTAMENTO . PERIODO: ENERO- JUNIO 2022							
DEPARTAMENTO	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	Total general
AMAZONAS	24	16	20	25	17	13	115
ANCASH	34	45	38	19	30	28	194
APURIMAC	36	26	28	26	26	25	167
AREQUIPA	94	89	77	80	99	89	528
AYACUCHO	63	53	54	55	61	67	353
CAJAMARCA	41	33	25	20	40	41	200
CALLAO	79	46	67	69	55	53	369
CUSCO	93	85	107	86	84	90	545
HUANCAVELICA	25	17	22	19	11	19	113
HUANUCO	53	61	60	51	56	45	326
ICA	46	31	34	27	38	26	202
JUNIN	98	114	92	86	115	87	592
LA LIBERTAD	61	71	61	60	51	60	364
LAMBAYEQUE	94	91	83	72	70	75	485
LIMA	617	539	628	505	532	496	3317
LORETO	26	33	32	29	26	32	178
MADRE DE DIOS	4	7	7	2	2	3	25
MOQUEGUA	13	6	6	11	19	12	67
PASCO	21	18	18	12	24	11	104
PIURA	77	60	57	73	65	53	385
PUNO	77	57	54	33	65	48	334
SAN MARTIN	33	32	18	35	32	27	177
TACNA	26	26	27	21	24	30	154
TUMBES	17	12	11	13	11	15	79
UCAYALI	21	7	21	26	10	15	100
<b>Total general</b>	<b>1773</b>	<b>1575</b>	<b>1647</b>	<b>1455</b>	<b>1563</b>	<b>1460</b>	<b>9473</b>

Recuperado de las estadísticas de la División de Investigación y Búsqueda de Personas Desaparecidas de la PNP. Recuperado de: <https://desaparecidosenperu.policia.gob.pe/Desaparecidos/reniped>

En este cuadro estadístico se puede apreciar la cantidad de denuncias a lo largo del presente año. Cabe señalar que son cifras aproximadas ya que, la mayor cantidad de denuncias, son de la

<sup>18</sup> Información recogida del documental *Esclavitud moderna en Madre de Dios* (INFOS).

capital y es en Lima donde hay mayor facilidad para realizar las denuncias. Por tanto, estos números son solo un espejismo pues en zonas más alejadas también hay casos de desaparición forzada que no son denunciados debido a la falta de comisarías o medios de comunicación.

Ahora bien, abarcando la realidad actual y post - pandémica de emergencia nacional, me cuestiono: ¿Dónde estuvieron las víctimas durante la pandemia? ¿Fueron liberadas? ¿Siguen siendo explotadas en algunas zonas? ¿Son maltratadas? ¿La explotación ahora se volvió laboral? ¿Ya volvieron a trabajar? ¿Están vivas o están muertas? Son precisamente estas interrogantes las que son propuestas en el discurso y serán planteadas en la composición escénica teniendo en cuenta que el caso que decide indagar la investigadora es el de una mujer desaparecida dos semanas antes de iniciar la cuarentena a causa de la pandémica por el COVID – 19.

#### **4.2 Proceso creativo: La construcción de *Invisibles***

Luego de exponer el análisis de *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal, describiré como fue el proceso de construcción de mi puesta en escena *Invisibles* iniciando con la búsqueda de información y documentación sobre el discurso. Luego, desarrollaré la exploración con los materiales de archivo sobre la explotación sexual femenina en el Perú. En suma, expondré la dramaturgia como proceso de construcción, finalizando con la elaboración de la conferencia performática.

##### **4.2.1 Búsqueda de información y documentación sobre el discurso.**

Este proceso e interés por el tema de investigación inicia al leer la dramaturgia de Nofal, me movilizó el discurso a tal punto de buscar entablar una conversación con el dramaturgo solicitándole una entrevista<sup>19</sup> pues quería conocer más a fondo cuál había sido su propio proceso de construcción del discurso. Luego, establecí los puntos de encuentro con mi propia realidad como mujer y cómo posible víctima de explotación sexual femenina en el Perú debido al peligro al que estamos expuestas. Ahora bien, para encontrar las motivaciones y basándome en la realidad de los hechos, inicié con la búsqueda y recolección de información sobre la explotación sexual femenina en el Perú. Aquí, las fuentes escritas fueron mi primer acercamiento con el tema ya que, antes de conocer el material testimonial, necesitaba comprender a fondo todo sobre las redes de explotación sexual femenina y cómo operan en el Perú. Recolecté tesis, artículos, revistas, periódicos, y diversos documentos de información para que, además, el personaje de la

---

<sup>19</sup> La entrevista completa se encuentra adjunta en los anexos.

conferencista/investigadora tenga el conocimiento necesario para realizar la conferencia brindando contenido verídico al público y, de esta manera, resolver todas sus dudas sobre el tema. Entre los primeros materiales escritos que recolecté estuvo el estudio de género *Masculinidades en la zona de La Pampa en Madre de Dios: Estudio sobre hombres que consumen cuerpos de mujeres como mercancía sexual incluidas víctimas de trata y explotación sexual* de L. Vergaray, y el trabajo de investigación *Diagnóstico de la implementación del plan nacional de lucha contra la trata y su ejecución a través de planes regionales: el caso de Madre de Dios* de M. Ruiz. Ambos escritos me permitieron recolectar datos y estadísticas sobre mi discurso, obteniendo así información valiosa y de “primera mano” pues para su investigación se realizó un profundo trabajo de campo.

Luego de ello, inicié con la recolección de material testimonial. Este material se encontraba en diferentes formas de archivo: entrevistas audiovisuales, audios testimoniales, notas periodísticas, documento físico, entre otros. Aquí, busqué rescatar los archivos de diversos documentales, páginas webs y reportajes que estaban subidos a portales como Youtube, donde se puedan apreciar diversos aspectos y a los participantes de dichas redes. Por ejemplo, consideré necesario poseer material donde se brinde el testimonio tanto de las víctimas como el de los tratantes y consumidores, esto me permitió reconocer las diferentes perspectivas. Finalmente, comprobé la veracidad de todos los materiales para iniciar con la exploración dentro del espacio escénico.

Ahora bien, considero importante señalar que como trabajo de campo viajé a la Selva alta con el fin de indagar de cerca sobre el discurso, este trabajo de campo se realizó a finales de abril del año 2021 y, a pesar de diversas restricciones por el COVID – 19, logré recoger información y visualizar de cerca ciertos aspectos de mi discurso en la zona como la naturalización del machismo, además de grabar paisajes y entrevistas para obtener material que es utilizado como parte performática dentro de la conferencia. A continuación, expondré cómo fue este trabajo de campo y cuáles fueron los resultados obtenidos.

Llegando al lugar, lo primero que realicé fue un reconocimiento de los espacios, es decir, establecer las diferencias con la capital, desde sus paisajes, hasta su clima y la interacción con las personas. Aquí pude reconocer que existen muchas carreteras que llevan a lugares más profundos, comprendiendo su extensión y que los espacios son poblados y muy concurridos, incluso de noche, donde a pesar de las restricciones funcionaban diversos bares con normalidad. Además, reconocí que la comunicación entre los pobladores es muy fluida y nada distante, aunque no conozcas a las

personas puedes entablar una conversación amable, sin embargo, cuando cuestioné a algunas personas sobre el tema de la explotación sexual femenina en el lugar, las respuestas eran cortas y se reducían en “todos sabemos que eso existe, pero qué se puede hacer, se nota que es un buen negocio” (Comunicación personal, 30 de abril de 2021). Esta respuesta me generó aún más preguntas por lo que decidí dirigirme a la comisaria más cercana para tener una data más clara de las estadísticas de dicho tema. Allí, me expusieron que, si bien llegan muchas denuncias por desaparición a diario, nunca se asevera que sea por ello ya que las víctimas son llevadas con engaños y, generalmente, no regresan. A su vez, me expusieron que no hacen intervenciones a dichos lugares ya que “estas redes se encuentran en lugares aún más profundos y donde las propias redes ilegales vigilan la llegada de las autoridades y toman represalias” (Comunicación personal, 30 de abril de 2021).

**Figura 4.**

*Grabación en la Selva alta para mi puesta en escena Invisibles*



Autoría Propia

Habiendo obtenido esa información, pase a realizar las grabaciones para *Invisibles*. Estas grabaciones hacen referencia a la reconstrucción de los posibles hechos de la víctima (María Muñoz) cuando llega y escapa de dicho lugar. Los espacios utilizados fueron las carreteras hacia el lugar más alejado al que pude llegar y la plaza principal donde encontré un mural que hacía referencia precisamente a la naturalización del machismo en la Selva alta. Esta experiencia fue realmente enriquecedora ya que, cuando inicié la presente investigación, debido al confinamiento tuve que obtener información y recolectar materiales de una manera remota. Sin embargo, encontrarme en el mismo lugar donde las víctimas son llevadas desde la capital u otros lugares del Perú para ser explotadas, fue como ponerme en los zapatos de las propias víctimas y sentir esa invisibilización e indiferencia por parte de los demás e incluso de las autoridades, quienes tienen



conocimiento de la existencia de la problemática, pero no accionan de manera eficiente con respecto a ello.

En suma, en el proceso final de este trabajo de investigación (mayo – agosto del 2022), la búsqueda de información se centró más en actualizar la información y materiales ya recolectados puesto que las cifras y datos están en constante cambio.

#### ***4.2.3 Exploración con los materiales de archivo sobre la explotación sexual femenina en el Perú.***

Teniendo seleccionados todos estos elementos (los recogidos de manera remota y en el trabajo de campo, así como su actualización), me situé en mi espacio de práctica para iniciar con la exploración en relación a mi discurso. Es aquí donde empiezo a establecer un orden y elaborar cada documento en la forma sin variar su contenido. Por ejemplo, asociaba todos los audios testimoniales que se relacionaban de manera cronológica para, en edición, enfatizar o repetir algunas palabras que sean necesarias de resaltar en relación a la acción escénica que se plantea y a la importancia de información para con el público. De igual forma con el material audiovisual, cuando proyecto las entrevistas reales tanto de las víctimas como de los tratantes, busco enfatizar en distintos momentos la palabra, el cuerpo, la mirada, entre otros aspectos importantes para resaltar el comportamiento de los agentes de estas redes y que el público los identifique en relación a la información que la conferencista/investigadora les va brindando.

En esta exploración encontré muchos aciertos y desaciertos. Con respecto a los aciertos puedo resaltar el determinar usar la edición como un recurso de enfatización. Como se menciona en el párrafo anterior, esto me permitió usar más de un testimonio y enfatizar lo que consideré más importante. A su vez, puedo resaltar el trabajo corporal en relación a los testimonios como un acierto ya que pude personificar a través de este recurso lo que los audios o proyecciones van expresando.

Con respecto a los desaciertos, al inicio me encontré con una sobreinformación de materiales que buscaba incluir y ello me llevó a un desorden en mi trabajo escénico. La solución que le pude dar a ello fue iniciar con mi proceso de dramaturgia escénica donde pude realizar una partitura de acciones que me permita ordenar y seleccionar los materiales necesarios para lograr mi objetivo de escenificación. Este proceso de construcción dramaturgica será expuesto en el siguiente apartado.

#### ***4.2.4 La dramaturgia como proceso de construcción y la elaboración de la conferencia performática.***

Luego de analizar el texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal y contextualizarlo en el Perú, así como iniciar con la exploración escénica, empiezo a construir mi propia dramaturgia para mi puesta en escena *Invisibles*. Para este proceso decidí plantearme tres líneas de acción: la de “la conferencista/investigadora”, la de “la víctima” y una línea documental que entrecruza a las otras dos líneas presentando los materiales de archivo. Esta decisión se dio porque deseaba que se encuentre un equilibrio a lo largo de la puesta en escena, con ello me refiero a que el discurso y los temas sean expuestos tanto de manera explícita como implícita. A su vez, que un personaje dirija a los espectadores a lo largo de la experiencia de la conferencia performática, con ayuda de su asistente, para que puedan comprender más de cerca el discurso, encontrarse con la realidad de los hechos y, a su vez, poder decodificar los símbolos que se encontrarán en los elementos performáticos.

Con respecto a la línea de acción de “la conferencista/investigadora”, los textos fueron contruidos a partir de la idea de un personaje que dirija la conferencia. El lenguaje de este personaje es de carácter formal pues se utilizan términos técnicos para hablar con el público. El texto inicia con la presentación de la investigadora y las últimas notas de alerta que le han llegado a su oficina para empezar a tratar un caso en específico. Luego de ello, explica las modalidades de captura, cómo es el lugar donde las mujeres son explotadas, los tratantes y su función dentro de esta red, entre otros aspectos. Todo ello, ejemplificado con el caso de Maria Muñoz Briceño, una joven de 21 años que desapareció a inicios de la pandemia y cuyo paradero está no habido. Finalmente, se expondrá la reconstrucción de los hechos y la conferencista/investigadora podrá resolver las dudas del público sobre el tema tratado en la conferencia.

Ahora bien, con respecto a la línea de acción de la víctima, los textos fueron contruidos a partir testimonios reales de mujeres que estuvieron desaparecidas por las redes de explotación sexual femenina en el Perú y que se sitúan en la Pampa de Madre de Dios como lugar de explotación. Este proceso de búsqueda fue complicado ya que no son muchas las mujeres que brindan sus testimonios debido al temor de las represalias, sin embargo, pude rescatar los que se encuentran en documentales y reportajes periodísticos que han tenido una previa investigación y han brindado seguridad a las víctimas, estos testimonios narran todo el proceso que ha tenido que vivir hasta el momento de su escape.

En el caso de Maria Muñoz Briceño, primero se relata su viaje desde Lima hasta la selva y su llegada hasta el local del tratante. Luego, lo que sucede en dicho espacio y junto con ello se visibilizan los mecanismos de esta red. Finalmente, el personaje se percató de la realidad actual en tiempos de pandemia sin saber exactamente lo que sucede, pues ha estado encerrada más de un año.

Es importante resaltar que, en la línea de acción de la víctima, utilizo dos textos y dos canciones que propone el dramaturgo Rafael Nofal en su obra *El tiempo de las mandarinas*, los cuales adapto en relación al contexto de *Invisibles*. Ello, para mantener los textos metafóricos que propone Nofal, quien ha sido mi fuente de inspiración para crear mi propia dramaturgia y puesta en escena. Estos textos y canciones son los siguientes:

MUJER: Tengo arena bajo los párpados. Cuando cierro los ojos me duele menos... pero si los cierro, me duermo... no me puedo dormir, no quiero dormir, si me duermo voy a quedar tirada en esta ruta para siempre. Los del peaje dicen que aquí no se puede hacer dedo. ¿Quién dice que no se puede? Indios tenebrosos, seguro que trabajan para ellos también, deben tener las rutas vigiladas. No puedo subir a cualquier auto tampoco, hay que mirar bien. Yo ya les descubrí un patrón, no sé, algo... un signo que llevan todos, tienen una mirada, no, es más bien una forma de mirar, agachan la cabeza y te miran, pero no a los ojos, miran como a alguien que está a tus espaldas, te hablan a vos, pero es como si miraran otra persona (*El tiempo de las mandarinas*, p.5).

CANCIÓN: Lunes antes de almorzar/una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que planchar. Así planchaba, así, así/así planchaba, así, así/así planchaba, así, así/así planchaba que yo la vi. Martes antes de almorzar/una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que coser. Así cosía, así, así/etc. Miércoles antes de almorzar/una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que barrer Así barría, así, así/ etc. Jueves antes de almorzar/una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que cocinar. Así cocinaba, así, así / etc. Viernes antes de almorzar/una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que lavar. Así lavaba así, así/ etc. Sábado antes de almorzar/una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que tender. Así tendía, así, así.../ etc. Domingo antes de almorzar /una niña fue a jugar/pero no pudo jugar/porque tenía que pasear (*El tiempo de las mandarinas*, p. 8 – 9).

LAS DOS: Un bichito colorado/ mató a su mujer/ con un cuchillito/ de punta alfiler/ le sacó las tripas/ y se puso a vender/ a veinte a veinte/ las tripas calientes/ de mi mujer (*El tiempo de las mandarinas*, p.13).

¿OTRA MUJER? Hay días en los que me despierto antes del mediodía y miro por la pequeña ventanita enrejada que da al río. En realidad, creo que el sol me despierta, miro a través de la reja y si fijo los ojos con insistencia en el sol, todo se vuelve amarillento, los cierro de golpe y ahora son como oleadas de colores los que andan dentro de mi cabeza, detrás de los párpados. En esas oleadas tornasol, subo y vuelo desnuda sobre el río, lo cruzo y el viento de luz me lleva como envuelta en un suave edredón que me cubre y me da calor. Es lindo volar así, sin peso y sin miedo. Desde afuera miro por la ventanita a esa chica tan rubia que ha quedado en la cama de al lado, creo que es de Corrientes, habla dormida la rubia y como entre sueños llama a su mamá. Es linda, le falta un diente y duerme desnuda entre las sábanas sucias. Yo vuelo envuelta en un extraño calor de colores y el viento me lleva hasta el patio de mi casa, mi vieja casa, allá en Tucumán, aterrizo en silencio sobre el techo del gallinero, tan en silencio que Taty, mi hija que juega ahí, debajo del mandarino no se da vuelta a mirar, el que El tiempo de las mandarinas Rafael Nofal 14 sí se asusta y ladra es el “Mancha”, el perrito que encontramos una vez en el parque, cerca del piletón, flaco y sin pelos por la sarna, Taty se encariñó enseguida y quiso quedarse con él, nunca tuvimos corazón para decirle que no, lo curamos y en unos meses se puso hermoso, menos mal, porque ahora que yo no estoy y mi mamá anda todo el tiempo en la calle, es una compañía para ella. Ladra mucho el “Mancha”, me ladra a mí, a veces se calla y mueve la cola, me reconoce, salta, pero mi hija no se da vuelta a mirarme, tampoco me animo a llamarla, no sé por qué, solo la miro en silencio desde el techo de chapas del gallinero y me vienen unas ganas terribles de llorar. Nunca voy volver a ver ese patio... ni a Taty, ni a “Mancha”. El viento de luz me envuelve otra vez... me trae de vuelta... la correntina llora en sueños y yo no puedo volver a dormirme (*El tiempo de las mandarinas*, p.13 -14).

Ya en relación a mi propia dramaturgia, inicié escribiendo mis primeras pulsiones con las que tuve acercamiento luego de leer el texto dramático para ir generando mi propia dramaturgia. Estas pulsiones fueron sensaciones de peligro, de violencia y de encierro. Asociaba estas sensaciones con la imagen de una jaula de la cuál no se puede salir y que, si lo intentaba, podía lastimarme. A partir de ello, se empezó a generar en mí una necesidad de auto - prevención y de prevención para con las mujeres de mi familia y de mi entorno, sumándose a ello una sensación de temor continuo, de irritabilidad y un estado de hipervigilancia. El símbolo de las mandarinas y el olor que disparan, generó en mí un recuerdo de siestas compartidas, de amigos que están juntos, de intimidad y confianzas. Este símbolo me llevó a un universo bastante bucólico, la sensación de que, si hay olor a mandarinas, estamos juntos y todo va a estar bien; es decir, lo contrario a la

situación que viven las mujeres que son explotadas sexualmente cuando están capturadas. Esta lectura me permitió abrir los ojos ante una realidad que desconocía, una realidad cruel donde el ser humano se cree capaz de decidir por el cuerpo, por la libertad y hasta por la vida de las mujeres.

En suma, la construcción de esta dramaturgia confronta la realidad con la ficción ya que parte de una historia real donde se relatan las vivencias de la víctima, vivencias que son guiadas por un personaje ficticio como lo es el de la conferencista/investigadora. Los textos se intercalan entre ambos personajes para generar más dinamismo y simultaneidad. Está escrito como una partitura de acciones, como una guía para la conferencista que se instalará en el personaje de la investigadora para tratar el caso como pretexto de una conferencia que busca visibilizar una problemática social cruda y vigente. Finalmente, este fue el resultado:

**Tabla 2**

*Dramaturgia/Pauta de acciones de Invisibles*

<p><b>Línea de acción conferencial</b></p> <p><b>Asistente:</b> Buenas noches, la conferencista me ha pedido que les entregue estos portafolios como lapiceros. Por favor, no abrirlos hasta que la conferencista se los indique.</p> <p><b>Voz en off del asistente:</b> Bienvenidos a Invisibles, para poder dar inicio les pido apaguen sus teléfonos celulares o los pongan en modo silencio. A su vez, les pido mantengan sus portafolios y lapiceros cerca de ustedes. Finalmente, y más importante, <b>NO CIERREN LOS OJOS ANTE LA REALIDAD.</b></p>
<p><b>Línea de acción performática</b></p> <p><b>Primera grabación:</b> Cadáver de la víctima en un descampado. Aquí se presenta como primera imagen el desenlace de la historia que la conferencista tomará como pretexto para visibilizar este tema. Con ello se busca captar al espectador desde el inicio y se genere dudas que serán resueltas a lo largo de la puesta.</p>
<p><b>Línea de acción conferencial</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La conferencista/investigadora cuenta un testimonio y se presenta ante el público. Aquí se busca empatizar desde un inicio, presentado a la conferencista/investigadora no como una persona con mayor sabiduría, sino por el contrario, con alguien que también es víctima diaria de los aspectos que se exponen en relación al discurso.</li> <li>• Comparte las estadísticas y notas de alerta y presenta el caso de Mario Muñoz Briceño.</li> <li>• Comparte las cámaras de seguridad. Aquí se personifica a la víctima, ya no solo es un nombre más, sino también tiene un cuerpo y voz.</li> <li>• Propone la primera pregunta al público: ¿Por qué desapareció Maria Muñoz Briceño? ¿Cuál es su hipótesis?</li> <li>• El asistente entrega unas hojas al público con la pregunta para que escribas sus respuestas y las dejen en el escritorio de la conferencista/investigadora</li> </ul>
<p><b>Línea de acción performática</b></p>

**Segunda grabación:** Reclutamiento y captura de la víctima. Aquí se especifica el método del reclutamiento de la víctima: las redes sociales.

**Línea de acción conferencial**

La conferencista/investigadora lee las hipótesis del público y explica los métodos de captura. Luego, comparte una nota periodística sobre la Pampa de Madre de Dios. Aquí se brinda información teórica sobre términos y las características de este lugar buscando que el espectador lo conozca de manera más directa y especificando que es el lugar donde está capturada María Muñoz y diversas mujeres más desaparecidas en el Perú. Finalmente, le pregunta al público: ¿Qué creen que viven las mujeres dentro de esta red? ¿Cuál es su hipótesis?

**Línea de acción performática**

**Tercera grabación:** Llegada de la víctima a la Pampa de Madre de Dios. Aquí se presenta la transformación de la víctima, se visibilizan de manera poética los abusos y, a partir del texto, cómo fue su llegada y proceso de instalación.

**Línea de acción conferencial**

- El asistente le pide a alguien del público que lea un testimonio. A partir de este testimonio, se busca que el espectador entienda más de cerca qué es lo que las víctimas sufren durante su estancia en la red y su necesidad por escapar para cesar con los abusos.
- La conferencista/investigadora comparte una entrevista a un tratante de la Pampa de Madre de Dios. Aquí se busca poner “frente a frente” al espectador y al tratante para lograr, al igual que con la Pampa de Madre de Dios, que el público se adentre por unos momentos en este mundo de la explotación sexual femenina.

**Línea de acción performática**

**Cuarta grabación:** Escape de la víctima. Aquí se presenta la pérdida de identidad de la víctima, se aprecia como sale a la calle y es invisibilizada y, finalmente, asesinada.

**Línea de acción conferencial**

- La conferencista/investigadora comparte una fotografía de María Muñoz y ella para comentar su relación con el caso y la víctima.
- Comparte la resolución del caso y el desenlace de la víctima.
- Concluye la conferencia solicitándole al público que escriba en unos “posits”: ¿Qué se llevan de esta conferencia? Y les indica que está dispuesta a responder cualquier pregunta que deseen cuestionarle con respecto al tema.

Autoría propia

Teniendo claro los motores sensitivos, la pauta de acciones, los textos y los documentos a utilizar, fui decidiendo los elementos conferenciales y performáticos que plasmo en escena. En suma y con relación a ello, desarrollé la espacialidad de la puesta de la siguiente manera: mientras la línea de acción de “la investigadora” se da en un espacio de oficina donde se colocan todos los archivos a visibilizar, la espacialidad donde se trabaja la línea de acción de “la víctima” es en la

Pampa de Madre de Dios, estos lugares son representados de manera minimalista con una tela y una silla, ya que la utilización de las luces rojas y de colores permite completar esa atmósfera de peligro y movimiento. En el personaje de la víctima, se enfatiza la violencia simbólica que sufre y la necesidad de escapar para sobrevivir. A su vez, tomando el fuerte contenido político y social que posee el texto dramático, se visibilizará la impunidad ante estos casos, ya que ello solo aumenta la sostenibilidad del delito, pues en el lugar la presencia policial es nula y donde nueve de cada diez mujeres salvadas vuelven a la explotación porque son amenazadas y el Estado no les ofrece alternativas. Ahora, si bien las mandarinas son el símbolo utilizado en el texto dramático para representar la libertad, en este caso será el de la flor, sumándole a esa carga de libertad una carga de alegría y tranquilidad que se verá atrapada por el símbolo de la jaula en representación del encierro. Finalmente, teniendo en cuenta el contexto pandémico en el que se encuentra el personaje de la víctima (María Muñoz), se enfatiza en situar al personaje de la víctima en dicho contexto para incluir en el discurso qué tanto ha afectado o no la pandemia a estas redes de explotación sexual femenina, utilizando las mascarillas como el símbolo de la pandemia, pero a su vez, como símbolo de negación ante la verdadera y cruda realidad de las problemáticas sociales que nos aquejan.

Ahora bien, es importante señalar que para la elaboración de la conferencia performática cuando esta fue presentada en su versión virtual (diciembre del 2021), se determinó utilizar la plataforma Zoom ya que, debido a la virtualidad a causa del confinamiento por el COVID - 19, esta plataforma se convirtió en la más usada para conferencias a nivel mundial. En la versión virtual de *Invisibles*, el Zoom permitía que la conferencista/investigadora pueda interactuar en tiempo presente con los espectadores y ellos puedan intervenir. Además, la plataforma permitía que se comparta información de manera práctica y con diversas posibilidades, por tanto, la conferencista/investigadora compartía la reconstrucción de los hechos, las cámaras de seguridad y diversos documentos como las notas de alerta y los testimonios de las víctimas. De esta manera y por lo expuesto, se consideró pertinente utilizar el Zoom como el medio de conexión entre el creador – espectador en tiempo real y como un nuevo espacio de exploración y creación escénica a partir del tecnovivio.

En la versión presencial presentada en setiembre del 2022, se determinó utilizar un salón de investigación y de conferencias. Este espacio permite que el público pueda tener una cercanía con la conferencista/investigadora, su asistente, y la reconstrucción de los hechos. El espacio se divide en dos micro espacios: la oficina de la conferencista/investigadora (línea de acción

conferencial), y la reconstrucción de los hechos con la representación de la víctima (línea de acción performática).

**Figura 5.**

*Espacialidad de Invisibles*



Autoría propia

Finalmente, el espacio elegido permite que se comparta, a través de proyectores, la multimedia con los archivos (videos, fotos, escritos), y que las luces compongan las dos atmósferas principales (oficina de investigación y “restobar”).

### **IV.3 Invisibles**

En este apartado describiré la sinopsis de mi puesta en escena. Luego, desarrollaré un esquema de acciones en relación a los aspectos mencionados en ambos ejes de investigación. En suma, expondré los referentes y recursos estéticos. Finalmente, describiré los objetivos de la escenificación y la estrategia estético – estilística.

#### **4.3.1 Sinopsis de Invisibles.**

Una investigadora, luego de encontrar en un poste cerca a su casa un cartel de "DESAPARECIDA", decide investigar el caso. Entre hipótesis y reconstrucciones de los hechos, destapará una cruel realidad.

#### **4.3.2 Esquema de acciones en relación a los aspectos mencionados en ambos ejes de investigación.**



Luego de haber comprendido los aspectos de la explotación sexual femenina en el Perú y todo lo relacionado a este tema, así como los aspectos de la conferencia performática. A continuación, describiré la presencia de ambos ejes de investigación en mi puesta en escena *Invisibles* dividiéndolos en sus tres líneas de acción.

**Tabla 3**

*Esquema de acciones en relación a los aspectos mencionados en ambos ejes de investigación*

<b>Línea de acción conferencial</b>	<b>Línea de acción performática</b>	<b>Línea de acción documental</b>	<b>Explicación desde los aspectos de ambos ejes</b>
	Un cadáver en una zona desértica.		
La conferencista/investigadora cuenta su testimonio de un acoso callejero que vivió en su etapa escolar.		Testimonio propio y narrado oralmente	Aquí se incluyen diversas causas de la explotación sexual femenina y de sus aspectos como: sistema social patriarcal, dominación masculina, acoso, machismo, y sexismo. A su vez, se utiliza el aspecto de “la sinceridad del intérprete” como parte de la conferencia performática a partir del testimonio.
La conferencista/investigadora se presenta, presenta su oficina de investigación y el caso a resolver en suma a las cámaras de seguridad.	Se incluye un video de cámaras de seguridad.	Estadísticas y notas de alerta.	Aquí se visibiliza de manera directa las consecuencias de la explotación sexual femenina como lo es la desaparición forzada. A su vez, “la irrupción de la ficción” como parte de la conferencia performática a partir de la presentación de la conferencista/investigadora y su espacio de trabajo.

<p>La conferencista/investigadora le solicita al público que responda “¿Por qué creen que desapareció María Muñoz Briceño?”</p>			<p>Aquí se enfatiza en la participación del público como agente activo dentro de la conferencia performática para ir entablando su relación con el discurso escénico.</p>
	<p>Primera parte de la reconstrucción de los hechos. La conferencista toma la identidad de María Muñoz para resolver el caso.</p>		<p>Aquí se visibiliza la violencia simbólica ya que se da a conocer cómo fue reclutada la víctima. También la naturalización del machismo en el acoso que recibe la víctima cuando se encuentra en el paradero.</p>
<p>La conferencista/investigadora explica las modalidades de captura y la Pampa de Madre de Dios</p>		<p>Imágenes físicas y nota periodística.</p>	<p>Aquí se presenta directamente a la explotación sexual femenina dentro de un sistema social patriarcal y de un sistema capitalista que busca la acumulación por desposesión. Desde el lado de la conferencia performática, el “uso de temas de carácter social”.</p>
<p>La conferencista/investigadora le pregunta al público “¿Qué creen que viven las víctimas dentro de estas redes de explotación sexual?”</p>			<p>Aquí se presenta nuevamente la participación activa del espectador en relación al discurso escénico.</p>
	<p>Segunda parte de la reconstrucción de los hechos. Se visibiliza la llegada</p>	<p>Audios testimoniales de víctimas de explotación sexual femenina en el Perú.</p>	<p>Aquí se visibilizan los diversos tipos de violencia dentro de la explotación sexual</p>

	de la víctima al lugar de explotación y los abusos que sufren dentro.		femenina. Desde la conferencia performática, se utilizan objetos resignificados para potenciar el discurso.
El asistente de la conferencista/investigadora le solicita a un espectador que lea un testimonio.		Testimonio escrito.	Aquí se presenta nuevamente la participación activa del espectador en relación al discurso escénico para que reconozca de manera directa los aspectos de la explotación sexual femenina.
La conferencista/investigadora presenta al tratante.		Reportaje periodístico.	Aquí se visibiliza el sistema social patriarcal que enmarca a la explotación sexual femenina en el Perú y la violencia simbólica que ejecuta ante las víctimas. En suma, a la acumulación por desposesión.
	Tercera parte de la reconstrucción de los hechos. El escape de la víctima.	Reportaje periodístico y audios testimoniales de víctimas de explotación sexual femenina en el Perú.	Aquí se visibiliza a la pérdida de identidad como consecuencia de la explotación sexual femenina. Desde el lado de conferencia performática, se presenta “el cruce entre lo político y lo íntimo” ya que se visibiliza a esta problemática como un problema no solo social, sino también político que

			se deja de lado debido a su poca exposición.
La conferencista/investigadora comparte su relación con la víctima.		Fotografía de graduación de secundaria de María Muñoz y la conferencista/investigadora.	Aquí se busca visibilizar que la explotación sexual femenina no selecciona, y que cualquiera de nosotras puede ser víctima en cualquier momento pues vivimos en un país que naturaliza el machismo, dominado por una sociedad patriarcal, y lleno de violencia.
La conferencista/investigadora comparte la resolución de los hechos y solicita a los espectadores escriban en unos posits “¿qué se llevan de esta conferencia?”		Fotografía del cadáver de María Muñoz.	Aquí el público expone su sentir ante lo que ha apreciado, culminando su participación con preguntas a la conferencista/investigadora en caso desee más información o retroalimentar la misma.

Autoría propia

#### 4.3.3 Referentes y recursos estéticos de Invisibles.

En este apartado, desarrollaré los referentes y recursos estéticos que se utilizan en los dos espacios que componen *Invisibles*.

**Tabla 4**

*Referentes estéticos de Invisibles*

Espacio	Personaje	Estética	Referente
La oficina de la conferencista/investigadora	Conferencista /investigadora.	Policial, búsqueda del color lúgubre.	“Matarife” de Daniel Mendoza Leal (2020).

Reconstrucción de los hechos: lugar de captura, explotación y escape.	Víctima/María Muñoz	Colores fuertes, una espacialidad minimalista cuya música nos genera la atmósfera de un lugar específico (prostibar).  Teatro de sombras.  Tomas cinematográficas y realistas en la Selva alta.	Fotografía de “foco rojo” en Madre de Dios.  “Teatro de sombras” de Javier Téllez (2014)  “Laterna Magika” de Josef Svoboda (1958)
---	---------------------	---	--

Autoría propia

**Tabla 5**

*Recursos estéticos de Invisibles*

	<b>Conferencista/Investigadora</b>	<b>Víctima/María Muñoz</b>
<b>Escenografía y utilería</b>	<p>La escenografía que se utiliza es de color tenue. Al ingresar a la sala de conferencia se recibe al público con dos telas negras con diversos carteles de mujeres desaparecidas y posits. Luego, se encuentra el escritorio del asistente con dos laptops. En el fondo, se encuentra el escritorio de la conferencista/investigadora con diversos papeles, documentos y una pizarra que será llenada con lo sobrepuesto en el escritorio. Se busca que el espectador tenga esa sensación de encontrarse en una oficina de investigación.</p> <p><b>Finalmente, es importante resaltar que se utilizan portafolios y lapiceros. Estos portafolios contienen diversos documentos que posee la conferencista/investigadora y se les entrega a los espectadores para</b></p>	<p>Una tela blanca sostenida por parantes, y una silla como escenografía física para la reconstrucción de los hechos. En las grabaciones son proyectadas en la tela, se utilizaron diversos espacios reales tanto en Lima como en la selva alta. La escenografía es minimalista puesto que serán las luces y el trabajo corporal de la actriz quienes completarán la composición.</p>

	<b>que ellos puedan ver de manera detallada lo que se va exponiendo.</b>	
<b>Vestuario</b>	Cuando cuenta su testimonio, utiliza un buzo de colegio. Luego, pasa a ponerse un saco color beige. Todo este cambio se da en escena, teniendo como base un body negro, unas pantys negros y zapatos negros de lona. Pantalón jean, body negro, saco beige, botines negros. Elegí este vestuario porque acompaña la atmósfera de colores tenue que busco con este personaje, además que genera un contraste para con “la víctima”. En el caso del asistente, utiliza una camisa y un pantalón negro, acompañado de una casaca marrón.	Antes de su captura, se utiliza un short jean y un polo amarillo a rayas. Luego de su captura, una falda verde militar y un top negro. Utilizo este vestuario porque permite ubicar al espectador en la cronología de la puesta y el caso de la víctima, mancando un antes y después al ser reclutada. Se pasa de colores claros y brillantes a colores oscuros y sombríos.
<b>Iluminación</b>	Las luces son tenues. Se trabaja con una luz cenital y dos amarillas que enfoque el rostro de la investigadora y luego los documentos que va mostrando.	Se utiliza la luz natural en las grabaciones de los espacios abiertos donde transita la víctima. Cuando se encuentra en el lugar de explotación, se trabajará con una luz que proyecte diversos colores. Esta luz es muy importante ya que dará la sensación de que nos encontramos en estos “focos rojos” o prostibares donde se explotan a las víctimas de explotación sexual.
<b>Música</b>	Crosses – The Epilogue Siddhartha – Buscándote Audio de la canción infantil “Don Federico”	Se utilizan diversos efectos sonoros que acompañan las acciones, pero en su mayoría la puesta en escena será musicalizada con los testimonios de víctimas reales de explotación sexual femenina, audios que serán intervenidos para generar más

		<p>impacto en el espectador y dar potencia al relato.</p> <p>Thomas Bangalter – Rectum (en la grabación del escape y muerte de la víctima).</p>
<b>Códigos actorales</b>	<p>El código de actuación es naturalista. Busco que el público empatice con la conferencista/investigadora, que genere interés sobre lo que se va narrando y con los documentos mostrados.</p>	<p>En esta línea los códigos varían. Cuando se reconstruyen los hechos en espacios abiertos la actuación es más naturalista. Cuando se reconstruyen en el espacio cerrado haciendo referencia al lugar de explotación de la víctima, se trabaja el teatro de sombras y el cuerpo de la performer con movimientos coreografiados y de diferentes energías, es decir, de una manera más metafórica.</p>

Autoría propia

#### ***4.3.4 Los objetivos de escenificación y la estrategia estético – estilística de Invisibles.***

Para finalizar con este capítulo, es importante desarrollar los objetivos de escenificación y la estrategia estético – estilística. Para ello, decidí delimitar mi núcleo de convicción dramática, es decir, lo que busco como montaje tanto a nivel discursivo como teatral. Por tanto, luego de realizar un proceso de búsqueda de información y exploración tanto teórica como práctica, encuentro en mi núcleo de convicción dramática a: **visibilizar los aspectos de las redes de explotación sexual femenina en el Perú y la crueldad con los que se ejecutan, a través de testimonios reales de mujeres víctimas de estas redes, para exponer y cuestionar una realidad que sigue tan presente como invisible.**

Ahora bien, teniendo delimitado el núcleo de convicción dramática, determiné como objetivo de escenificación principal **que los espectadores identifiquen los aspectos con los que se ejecutan las redes de explotación sexual femenina para que se visibilice la crueldad con la que se suscitan dichos hechos.** En suma, como objetivo secundario, **buscar que el espectador se introduzca en esta problemática social y reflexione a partir de su participación activa.**

Finalmente, la estrategia estético – estilística se desarrolla desde la línea de acción conferencial delimitándola como el uso de una estética realista que guarda relación con referentes de películas policiales y documentales tanto a nivel escenográfico, como en vestuario y luces. El estilo de actuación es naturalista y busca que la conferencista/investigadora logre empatizar con el público y hacerlo participar activamente de la puesta. Desde la línea de acción performática, se delimita como el uso de una estética realista, surrealista y expresionista donde cada estética depende de la acción que se busca visibilizar. Por ejemplo: en las cámaras de seguridad se utiliza una estética realista al igual que la llegada y salida de la víctima. En la instancia de la víctima, por el contrario, la estética es surrealista con el trabajo con sombras y los movimientos extra – cotidianos. Por tanto, el código de actuación también varía dependiendo las acciones.

Es importante señalar que, en ambas líneas de acción, la línea de acción documental que las entrecruza se va a presentar en distintas formas adecuándose a la estrategia estético – estilística de cada una, sin dejar de hacerse presente desde el inicio hasta el final de la puesta.

#### **4.4 Análisis de audiencia**

En este apartado se desarrollará el análisis de audiencia a partir de la puesta en escena *Invisibles*. Este análisis tuvo como objetivo comprender qué entendieron los espectadores de la puesta tanto a nivel discursivo (sobre la explotación sexual femenina en el Perú), como a nivel de estructura (sobre la conferencia performática). A su vez, qué particularidades han encontrado que diferencien a este producto artístico de otros y evaluar si los objetivos de escenificación finalmente fueron alcanzados.

El método que se utilizó para el recojo del presente análisis fue el de un cuestionario. Este cuestionario fue elaborado con ocho preguntas que guardaban relación con el discurso y el formato utilizado para su ejecución, así como preguntas estadísticas (en relación a cifras sobre el discurso) para seguir abordando el discurso y visibilizarlo a pesar de la culminación de la conferencia con el objetivo de que el espectador siga reflexionando sobre lo expuesto. Estas preguntas fueron las siguientes:

- a) ¿Qué entendiste por explotación sexual femenina en el Perú a partir de *Invisibles*? ¿Has visto casos de este tipo de explotación en tu entorno?
- b) ¿Consideras que los documentos mostrados (notas de alerta, testimonios, entrevista a la víctima y al tratante) son una manera eficiente de visibilizar este discurso? De ser así especificar por qué.



- c) ¿Te consideraste agente activo de la puesta (no solo observador sino también participante)? ¿En qué medida?
- d) ¿Has visto alguna puesta en escena similar (conferencia performática)? Si la respuesta es sí, exponer los puntos de encuentro. Si la respuesta es no, exponer qué particularidades has encontrado.
- e) ¿Sabías que de enero a junio de este año se han reportado más de 9473 notas de alerta por desaparición de mujeres? Si la respuesta es sí, especificar cómo obtuviste esa información. Si la respuesta es no, especificar qué crees que deberías hacer tú al respecto.
- f) ¿Sabías que, a pesar de la pandemia por el COVID – 19, los casos de explotación sexual femenina en el Perú siguieron en aumento vulnerando aún más a las víctimas? Si la respuesta es sí, especificar cómo obtuviste esa información. Si la respuesta es no, especificar qué crees que deberían hacer las autoridades.
- g) ¿Sabías que la mayoría de víctimas son niñas y adolescentes de entre 12 a 17 años? Si la respuesta es sí, especificar cómo obtuviste esa información. Si la respuesta es no, especificar qué genera en ti esta nueva información y cómo podrías prevenirlo.
- h) ¿Consideras que Invisibles ha logrado generar un nivel de reflexión y prevención sobre esta problemática social? De ser así, ¿qué aspectos de la puesta en particular te ayudaron en ello?

Como investigadora del presente trabajo me dirigí a un público específico mayor a 14 años, hombres y mujeres de diversas zonas de Lima o que provengan de provincia y que estuvieran relacionados o no a prácticas artísticas. Por ello, a los espectadores se les solicitó que colocaran su nombre, edad, lugar de residencia y si se consideraban espectadores relacionados o no a las prácticas artísticas. Esto me permitió dividir a los espectadores en dos grupos que desarrollaré a continuación, donde se expondrán sus respuestas, la importancia de su mirada crítica y su relación con la propuesta desde ambos ejes de investigación. Cabe resaltar que en la presentación virtual de *Invisibles* ejecutada el jueves 09 de diciembre del 2021 también se recolectaron respuestas a partir de estas preguntas con algunas variaciones en los datos, muchos de ellos también fueron espectadores en la presentación presencial. Por ello, considero importante iniciar presentando los resultados de la audiencia de la presentación virtual, para luego pasar a los resultados de la audiencia presencial del jueves 01 de setiembre del 2022. Finalmente, es importante resaltar que

todos los espectadores fueron convocados a partir de redes sociales mediante publicidad y mensajería privada.

**Tabla 6**

*Respuestas de espectadores no relacionados con las prácticas artísticas que estuvieron presentes en la versión virtual de Invisibles del jueves 09 de diciembre del 2021.*

<b>Nombre de los espectadores</b>	Richard Ramos Adrián Huertas
<b>Características de los espectadores</b>	Sus edades oscilan entre los 21 y 26 años y residen en la ciudad de Lima. Richard en el distrito de Surco y Adrián en el distrito de Comas.  No suelen apreciar puestas artísticas de manera constante pues se dedican a realizar distintas actividades no relacionadas al ámbito artístico.
<b>¿Cómo llegaron a la propuesta?</b>	Por la publicidad realizada vía redes sociales y una posterior invitación.
<b>¿Por qué su mirada es importante?</b>	Porque al no ser espectadores constantes de prácticas escénicas, me permiten identificar de manera precisa si la conferencia performática fue un formato adecuado para la visibilización del discurso y se lograron o no los objetivos de escenificación pensados para un público que no necesariamente se relacionan constantemente con puestas en escena.
<b>Planteamiento de su mirada crítica</b>	Considero que lograron apreciar la puesta de principio a fin lo cual permitió que resolvieran el cuestionario de manera satisfactoria desde una mirada desligada de lo estético y relacionado más con las sensaciones, lo objetivo de la información y el discurso.
<b>Respuestas en relación al eje de discurso</b>	<b>Por parte de Richard:</b>  Manifestó comprender, a partir de <i>Invisibles</i> , que la explotación sexual femenina en el Perú es un accionar contra la mujer, obligándolas a realizar actos sexuales con los propios tratantes y los consumidore. Añade además que no ha visto casos en su entorno.  En suma, manifiesta desconocer sobre las estadísticas propuestas en las interrogantes y que él accionaría difundiendo información sobre el tema mediante redes

	<p>sociales y exigiendo a las autoridades que accionen de manera eficiente y eficaz contra este delito, así como lo hacen con otros como la posesión de drogas y la delincuencia.</p> <p><b>Por parte de Adrián:</b></p> <p>Manifestó comprender, a partir de <i>Invisibles</i>, que la explotación sexual femenina en el Perú es todo lo que esta oculto en relación a delitos crueles sobre la mujer, añadiendo que ha visto casos en su entorno ya que, en el cono norte, existe mucho proxenetismo donde se sabe que las mujeres que trabajan en realidad son explotadas pero las autoridades no accionan con respecto a ello.</p> <p>En suma, manifiesta desconocer sobre las estadísticas propuestas en las interrogantes y que él accionaría evitando que las niñas y adolescentes menores de 15 años utilicen las redes sociales sin supervisión de los padres, así como solicitar a las autoridades que hagan más operativos en las calles y estén vigilantes a todo tipo de delitos.</p>
<p><b>Respuestas en relación al eje de estructura formal</b></p>	<p><b>Por parte de Richard:</b></p> <p>Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que ayudan tanto en la atención de las personas, como el fácil aprendizaje y entendimiento del tema. Añade además que fue un material muy didáctico y que los videos presentados ayudaron con la similitud a la triste realidad que se vive en nuestro país.</p> <p>En suma, manifestó que se consideró un agente activo de la puesta pues fue elegido para responder una de las preguntas finales. Añade además que no había visto una puesta en escena parecida, pero que <i>Invisibles</i> logró en él un nivel de reflexión y prevención gracias a las interpretaciones sobre el caso y las entrevistas a personas en las zonas donde la ley no llega mucho.</p> <p><b>Por parte de Adrián:</b></p>

	<p>Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que lograron conmoverlo y hacerlo reflexionar de manera inmediata. En suma, manifestó que se consideró más observador que agente activo puesto que no fue elegido para responder preguntas. Añade además que nunca ha visto una propuesta similar, pero que <i>Invisibles</i> logró que quiera ser más participe en conferencias y programas de erradicación sobre la trata de personas para su prevención.</p>
--	---

Autoría propia

**Tabla 7**

*Respuestas de espectadores relacionados con las prácticas artísticas que estuvieron presentes en la versión virtual de Invisibles del jueves 09 de diciembre del 2021.*

<b>Datos de los espectadores</b>	<p>Yocelin Ortiz          Maria Teresa Escajadillo          Rodrigo Fajardo          Arny Ramirez          Jhosep Espinal          Victor Coveñas          Alexis Caballero          Estrella Paucar</p>
<b>Características de los espectadores</b>	<p>Sus edades oscilan entre los 22 y 35 años y residen en la ciudad de Lima en diversos distritos del norte, centro y sur. Suelen apreciar puestas artísticas de manera constante pues se dedican al ambiente artístico desde el ámbito actoral, pedagógico y escenográfico.</p>
<b>¿Cómo llegaron a la propuesta?</b>	<p>Por la publicidad realizada vía redes sociales y una posterior invitación.</p>
<b>¿Por qué su mirada es importante?</b>	<p>Porque al ser espectadores que tienen conocimientos sobre herramientas actorales, estéticas y teóricos teatrales, me permiten identificar sobre el correcto desarrollo del discurso, la utilización de la conferencia performática y los recursos, así como la ejecución actoral.</p>

<p><b>Planteamiento de su mirada crítica</b></p>	<p>Considero que lograron apreciar la puesta desde ambas perspectivas (discursiva y estructural) de manera objetiva, además de identificar en el trabajo recursos con los que se han relacionado, pero desde una forma de ejecución.</p>
<p><b>Respuestas en relación al eje de discurso</b></p>	<p><b>Por parte de Yocelin:</b></p> <p>Manifestó comprender, a partir de <i>Invisibles</i>, que la explotación sexual femenina en el Perú es un abuso físico del cuerpo de la mujer de manera deshumanizante provocada por el hombre y que este abuso se genera por medio de violencia, insultos y golpes. Añade además no haber visto casos en su entorno.</p> <p>En suma, manifiesta conocer sobre las estadísticas propuestas en las interrogantes gracias a documentales, pero que de igual forma considera que las autoridades deberían seguir patrullando con más frecuencia en los conos urbanos limeños, pues ahí es donde considera que más se concentra más la trata de blancas.</p> <p><b>Por parte de Maria Teresa:</b></p> <p>Manifestó comprender, a partir de <i>Invisibles</i>, que la explotación sexual femenina en el Perú converge a mujeres que en la mayoría cumplen con una serie de estereotipos que hacen que a estos tratantes se la haga más fácil engañar, mujeres que tienen en común problemas familiares, económicos y hasta de autoestima logrando que caigan rápidamente en esa situación. Añade además no haber visto casos en su entorno.</p> <p>En suma, manifiesta conocer sobre las estadísticas propuestas en las interrogantes gracias a las noticias, pero que no se hace nada para su contención.</p> <p><b>Por parte de Rodrigo:</b></p> <p>Manifestó comprender, a partir de <i>Invisibles</i>, que la explotación sexual femenina en el Perú es un tema invisibilizado, que no hay medidas fuertes para poder contrarrestar los secuestros como también la</p>

intervención de estos centros clandestinos y que la falta de información hace que el tema pase desapercibido por la comunidad. Añade además no haber visto casos en su entorno.

En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas, pero se debe enseñarles a los jóvenes los peligros de las redes, la forma en como identificar posibles perfiles falsos, poder saber cómo administrar mejor los datos personales de tus redes para que así las personas que sean de tu confianza las puedan ver, no cualquier desconocido y evitar posibles captaciones o secuestros.

**Por parte de Arny:**

Manifestó comprender, a partir de *Invisibles*, que la explotación sexual femenina en el Perú es un pozo sin salida que lamentablemente ocurre en nuestro país y que está en incremento. Añade además no haber visto casos en su entorno.

En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas pero que lo prevendría con quizá mayor control y orientación en la formación de cada niña y adolescente.

**Por parte de Jhosep:**

Manifestó comprender, a partir de *Invisibles*, que la explotación sexual femenina en el Perú es un atentado contra el cuerpo de las niñas y mujeres en nuestro país y uno de los delitos más presentes y con menos detención por parte de las autoridades. Añade además no haber visto casos en su entorno.

En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas pero que lo prevendría evitando que los menores usen las redes sociales tan libremente.

**Por parte de Victor:**

Manifestó comprender, a partir de *Invisibles*, que la explotación sexual femenina en el Perú es un delito, en el cual se agrava al poder darse casos de secuestro o coacción, en el que se toma a una mujer para satisfacer deseos sexuales independientemente de las condiciones (posible pago o no, además de lugar de trabajo, sanidad, etc.) y con fines claramente inescrupulosos. Añade además haber escuchado de casos, pero no tan cerca de su entorno.

En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas pero que lo prevendría denunciando y promoviendo información a zonas alejadas donde se ejecutan con mayor presencia estas redes.

**Por parte de Alexis:**

Manifestó comprender, a partir de *Invisibles*, que la explotación sexual femenina en el Perú es la trata que se realiza para prostituir a las mujeres, objetualizándolas para conseguir dinero de sus cuerpos. Añade además que conoce casos por las noticias, pero no por algún caso directo.

En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas pero que promovería su erradicación buscando que las autoridades realicen campañas para lograr prevenir a las comunidades y campañas para capturar a los tratantes.

**Por parte de Estrella:**

Manifestó comprender, a partir de *Invisibles*, que la explotación sexual femenina en el Perú es redes de personas que se encargan de engañar a mujeres y ganar dinero a partir de abusos hacia sus víctimas. Añade además que en su entorno ve casos de hombres de 50 a 60 años aproximadamente que a las niñas las compran con dulces para luego llevárselas a abusar sexualmente de ellas y traficarlas.

	<p>En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas pero que, desde su trabajo como actriz, buscaría prevenir la trata utilizando su herramienta actoral para realizar montajes con relación a este tema y llevarlo a diversos lugares para su promulgación.</p>
<p><b>Respuestas en relación al eje de estructura formal</b></p>	<p><b>Por parte de Yocelin:</b></p> <p>Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que le ayudaron a reflexionar y contextualizar en qué estado está este gran problema que tenemos en la sociedad, pues evidenció lo que la mayoría de personas no quieren ver y que siguen normalizando por qué a ellos no les ha tocado sufrir dicho delito.</p> <p>En suma, manifestó que se consideró un agente activo ya que pudo verbalizar lo que le generaba ver las entrevistas que le hacían al sujeto que contrataba a las mujeres para ser violentadas. Añade además que no había visto una puesta en escena parecida, pero que de <i>Invisibles</i> logró resaltar el cuerpo de la actriz en escena articulado con la situación real de los testimonios o documentos, valorando la pieza artística como un choque entre la ficción y la realidad.</p> <p><b>Por parte de Maria Teresa:</b></p> <p>Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que son claros y concisos y, en escena, se plasmó tal cual ocurren los hechos en la vida real.</p> <p>En suma, manifestó que se consideró un agente activo ya que pudo dar a conocer su opinión acerca de lo que se estaba mostrando. Añade además no haber visto una puesta similar pero que considero que <i>Invisibles</i> le impactó y la llevó a una reflexión sobre que el hecho de ser mujer, así no tengas 10 o 17 años, sigue siendo un sinónimo de peligro.</p> <p><b>Por parte de Rodrigo:</b></p>



Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que la manera en que fueron mostrados ha sido eficaz para poder entender, empatizar, y reflexionar sobre el tema en cuestión.

En suma, considera que no fue un agente activo de la puesta pero que tenía la sensación de también ser parte de la conferencia, donde al momento de activar las cámaras podía ver las expresiones de los demás y ellos la suya, sentía una afectación mutua de todo el público. Añade además que ha apreciado puestas similares pero que reconoce en *Invisibles* como particularidad la utilización de las experiencias propias de la actriz puestas en escena, no percibía que era real o ficcional. Finalmente, añade que *Invisibles* es una puesta en escena valiosa pues considera que lleva a la reflexión gracias a los datos estadísticos, los videos documentales que se presentan de cómo son tratadas las chicas y también la trama sobre el personaje de la víctima que está siendo buscada y cómo fue su vida en estos bares clandestinos llegando a sensibilizarle y no querer que alguien conocido o cualquier persona le pase lo mismo.

**Por parte de Arny:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que favorecen a que el discurso tenga mayor contundencia (fuerza) debido a que te genera mayor cercanía con el tema a tratar.

En suma, manifestó que no se consideró un agente activo ya que, por más que encendió su cámara y se le pidió participar, tuvo la sensación de solo querer observar sin participar. Añade además no haber visto una puesta similar pero que *Invisibles* generó en él un nivel de reflexión sobre todo por las estadísticas y entrevistas hacia víctima y tratante mostradas.

**Por parte de Jhosep:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que no solo visibilizaron sino también, en su caso, lo sensibilizaron a tal punto de empatizar con las víctimas.

En suma, manifestó que no se consideró un agente activo, tan solo un observador. Añade además no haber visto una puesta similar pero que *Invisibles* es un valioso aporte ya que la actriz muestra en carne propia como es el acoso ante la mujer en las calles o en cualquier parte, y que se da como si fuera algo natural trayendo consecuencias como la trata de blancas.

**Por parte de Victor:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que las evidencias mostradas son contundentes y diversas, pero que lamentablemente, el peruano promedio, sino atraviesa la situación difícilmente logre empatizar o concientizar.

En suma, expresa que, a pesar de ser observador, se consideró un agente activo de la puesta, pero no clave para el desarrollo de la misma. Añade además que sí ha visto conferencias performáticas, pero más que puntos de encuentro, vio un prototipo, pues es un performer, o varios. en escena donde se realiza una ficción partiendo de elementos reales, en mayor o menor medida, para exponer una historia o una situación dada.

Con todo ello, considera que *Invisibles* es una puesta valiosa para la reflexión y prevención del discurso expuesto gracias a la ejecución de la actriz en simultaneidad con los recursos audiovisuales como los audios, testimonios, las filmaciones de exteriores que ayudan mucho a que el espectador vea y se sumerja en la crudeza de la situación.

**Por parte de Alexis:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que son una fuente

	<p>concreta de poder explicar, ejemplificar y visibilizar las situaciones.</p> <p>En suma, manifestó que no se consideró un agente activo porque su objetivo era entender las situaciones que se estaban dando, y como eso afectaba en él. Añade además no haber visto una puesta similar pero que <i>Invisibles</i> logra que se prevea y reflexione sobre este tema, sobre todo, gracias al uso correcto de los materiales de archivo como recurso de la puesta.</p> <p><b>Por parte de Estrella:</b></p> <p>Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que no sólo nos cuenta una noticia, sino que nos contextualiza sobre la vida de la víctima y como se ligó a la vida de la actriz.</p> <p>En suma, manifestó que se consideró un agente activo en la puesta al cantar una canción que de niña nos enseñan y ahora se percató del mensaje dañino que conlleva. Añade además que no ha visto una puesta similar pero que considera que <i>Invisibles</i> le permite reflexionar sobre el discurso cuando narra su propio testimonio en relación a todo lo que va relatando.</p>
--	--

Autoría propia

**Tabla 8**

*Respuestas de espectadores no relacionados con las prácticas artísticas que estuvieron presentes en la versión presencial de Invisibles del jueves 01 de setiembre del 2022.*

<b>Nombre de los espectadores</b>	Richard Ramos Diana Quispe Estela Huamaní Maria Fe Calderón
<b>Características de los espectadores</b>	Sus edades oscilan entre los 16 y 52 años y residen en la ciudad de Lima. Richard en el distrito de Surco al igual

	<p>que Estela y Samantha, y Diana y Maria Fe en el distrito de Comas.</p> <p>No suelen apreciar puestas artísticas de manera constante pues se dedican a realizar distintas actividades no relacionadas al ámbito artístico.</p>
<b>¿Cómo llegaron a la propuesta?</b>	Por la publicidad realizada vía redes sociales y una posterior invitación.
<b>¿Por qué su mirada es importante?</b>	Porque al no ser espectadores constantes de prácticas escénicas, me permiten identificar de manera precisa si la conferencia performática fue un formato adecuado para la visibilización del discurso y se lograron o no los objetivos de escenificación pensados para un público que no necesariamente se relacionan constantemente con puestas en escena.
<b>Planteamiento de su mirada crítica</b>	Considero que lograron apreciar la puesta de principio a fin lo cual permitió que resolvieran el cuestionario de manera satisfactoria desde una mirada desligada de lo estético y relacionado más con las sensaciones, lo objetivo de la información y el discurso.
<b>Respuestas en relación al eje de discurso</b>	<p><b>Por parte de Richard:</b></p> <p>Él ya había visto la versión virtual y. en esta ocasión, narra que fue más impactante ya que la atmósfera logro insertarlo en el mundo de la explotación sexual femenina. Añade, además, que nuevamente no ha visto casos en su entorno.</p> <p>En suma, manifiesta que gracias a la versión virtual pudo conocer más sobre las estadísticas propuestas en las interrogantes y que seguiría accionando difundiendo información sobre el tema mediante redes sociales.</p> <p><b>Por parte de Diana Quispe:</b></p> <p>Manifestó que desconocía sobre las redes de explotación sexual femenina en el Perú, pues muchas veces los medios de comunicación no lo exponen. Sin embargo, si ha sido testigo de varias desapariciones, casos de amigas que sus hijas fueron secuestradas y muchas veces no volvieron a casa.</p>

	<p>En suma, manifiesta desconocer sobre las estadísticas propuestas en las interrogantes y que ella accionaría, desde su profesión como educadora, ensañando las medidas de prevención ante este delito. Finalmente, narró que se sensibilizó mucho ante el tema pues es madre de dos hijas y no podría soportar que algo les pase.</p> <p><b>Por parte de Estela Huamaní:</b></p> <p>Manifestó que también desconocía sobre estas redes y que es necesario, como padres, estar informados ya que le puede pasar a cualquier hija.</p> <p>En suma, manifiesta desconocer sobre las estadísticas propuestas en las interrogantes y que ella accionaría haciendo juntas vecinales exponiendo el tema y proponiendo medidas ante ello. Finalmente, agradeció que se llevará a cabo esta conferencia performática porque, como madre, se sensibilizó y entendió que hay más peligros en nuestra sociedad que los que ella pensaba.</p> <p><b>Por parte de Maria Fe Calderón:</b></p> <p>Manifestó que también desconocía sobre estas redes y en lo primero que pensó fue en sus compañeras de clase que muchas veces utilizan las redes sociales para comunicarse con desconocidos a través de juegos de internet.</p> <p>En suma, manifiesta desconocer sobre las estadísticas propuestas en las interrogantes y que ella accionaría, como estudiante, solicitando a sus docentes a que también organicen campañas de prevención ante estos casos pues no quisiera que a nadie le pasará lo mismo que a María Muñoz.</p>
<p><b>Respuestas en relación al eje de estructura formal</b></p>	<p><b>Por parte de Richard:</b></p>

Manifestó que los materiales de archivo fueron nuevamente acertados para exponer el discurso y que, a diferencia de la versión virtual, los portafolios ayudan a ver más de cerca estos datos, considerándolo incluso didácticos.

En suma, manifestó que se consideró un agente activo de la puesta ya que, a pesar de no ser elegido para responder preguntas oralmente como en la versión virtual, pudo responderlas a través de las hojas entregadas por el asistente. Añade además que no había visto una puesta en escena parecida más que en la versión virtual, pero que *Invisibles* logró nuevamente en él un nivel de reflexión y prevención.

**Por parte de Diana Quispe:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que lograron convencerla que esta realidad existe y está más cerca de lo que pensamos.

En suma, manifestó que se consideró agente activo en la puesta ya que pudo escribir lo que sentía en los posits colocados en las telas negras de la entrada. Añade además que nunca ha visto una propuesta similar, pero que *Invisibles* logró que ella también quiera ser una conferencista que exponga esta realidad en los colegios.

**Por parte de Estela Huamaní:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que lograron, instantáneamente, pensar que la foto de María Muñoz era su hija, siguiendo de manera más sensible y directa la reconstrucción de los hechos.

En suma, manifestó que se consideró agente activo en la puesta ya que los portafolios le ayudaron a “ponerse en los zapatos” de una investigadora que busca, con todas sus fuerzas, resolver el caso de alguien que conoce. Añade además que nunca ha visto una propuesta similar,

	<p>pero que <i>Invisibles</i> logró que quisiera ir más al teatro para seguir descubriendo diversas realidades que muchas veces no se dicen.</p> <p><b>Por parte de Maria Fe Calderón:</b></p> <p>Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que lograron enfrentarla de manera directa a algo que desconocía.</p> <p>En suma, manifestó que se consideró agente activo en la puesta ya que también pudo escribir lo que sentía en los posits colocados en las telas negras de la entrada, específicamente, agradecer que estaba viva y que tiene a personas que siempre le preguntan “¿llegaste bien a casa?”. Añade además que nunca ha visto una propuesta similar, pero que <i>Invisibles</i> logró que quiera que en los colegios también se presenten estas puestas en escena, pues lo considera un espacio idóneo para su ejecución.</p>
--	---

Autoría propia

**Tabla 9**

*Respuestas de espectadores relacionados con las prácticas artísticas que estuvieron presentes en la versión presencial de Invisibles del jueves 01 de setiembre del 2022.*

<b>Datos de los espectadores</b>	Victor Coveñas Ronald Soto Marco Huachaca Pío Castro
<b>Características de los espectadores</b>	Sus edades oscilan entre los 23 y 35 años y residen en la ciudad de Lima en diversos distritos del norte, centro y sur. Suelen apreciar puestas artísticas de manera constante pues se dedican al ambiente artístico desde el ámbito actoral, pedagógico y de dirección.
<b>¿Cómo llegaron a la propuesta?</b>	Por la publicidad realizada vía redes sociales y una posterior invitación.
<b>¿Por qué su mirada es importante?</b>	Porque al ser espectadores que tienen conocimientos sobre herramientas actorales, estéticas y teóricos teatrales, me permiten identificar sobre el correcto desarrollo del discurso, la utilización de la conferencia

	performática y los recursos, así como la ejecución actoral.
<b>Planteamiento de su mirada crítica</b>	Considero que lograron apreciar la puesta desde ambas perspectivas (discursiva y estructural) de manera objetiva, además de identificar en el trabajo recursos con los que se han relacionado, pero desde una forma de ejecución.
<b>Respuestas en relación al eje de discurso</b>	<p><b>Por parte de Víctor:</b></p> <p>Él logro visualizar la versión virtual manifestó nuevamente comprender, a partir de <i>Invisibles</i>, que la explotación sexual femenina en el Perú es un delito en el que se toma a una mujer para satisfacer deseos sexuales. Sin embargo, esta vez fue mucho más impactante ya que, el tener en frente tuyo a una víctima de estas redes, simplemente no te permite escapar de pensar que quién está al lado también lo podría ser mañana. Añade además que no ha escuchado nuevos casos en su entorno.</p> <p>En suma, manifiesta que conoció las estadísticas gracias a la versión virtual y que ahora, al ver como no disminuyen, generó en él un sentimiento de cólera. Expone que prevendría este delito denunciando y promoviendo información a partir de su trabajo escénico como actor y como docente.</p> <p><b>Por parte de Ronald:</b></p> <p>Manifestó comprender, a partir de <i>Invisibles</i>, que la explotación sexual femenina en el Perú es un grave delito que atenta contra las mujeres. Añade además que en la zona donde vive, Lima norte, existen bastantes casos de mujeres desaparecidas que escucha a diario</p> <p>En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas pero que promovería su erradicación vía redes sociales, pues es el medio más usado hoy en día para exponer diversas realidades de nuestro país.</p> <p><b>Por parte de Marco:</b></p>



	<p>Manifestó comprender, a partir de <i>Invisibles</i>, que la explotación sexual femenina en el Perú es un delito asociado a la prostitución, y que para su permanencia deben de existir consumidores constantes. Añade además no conocer de casos en su entorno.</p> <p>En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas pero que, desde su trabajo como director, sería importante proponer trabajos artísticos que estén relacionados a este discurso o a sus aspectos, para prevenir que les pase a más mujeres.</p> <p><b>Por parte de Pío:</b></p> <p>Manifestó comprender, a partir de <i>Invisibles</i>, que la explotación sexual femenina en el Perú se encuentra en todo el país de manera oculta, pero está mucho más presente en la selva pues no hay presencia policial. Añade además conocer solo casos que son expuestos en medios de comunicación.</p> <p>En suma, manifiesta no conocer sobre las estadísticas propuestas pero que, desde su trabajo como actor, es importante proponer a directores y gestores que se sigan llevando a escena propuestas como <i>Invisibles</i> para visibilizar que nuestra sociedad esta manchada por delitos crudos e insensibles.</p>
<p><b>Respuestas en relación al eje de estructura formal</b></p>	<p><b>Por parte de Víctor:</b></p> <p>Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que las evidencias mostradas siguen siendo contundentes y diversas como en su versión virtual, incluso, aterroriza la actualización de los datos y la suma de las cifras.</p> <p>En suma, expresa que se consideró un agente activo de la puesta ya que los portafolios le permitieron “chocarse más con la realidad” y ver en su enamorada, quien estaba presenciando la puesta a su lado, a una posible víctima debido al peligro que conlleva ser mujer en el Perú.</p> <p>Añade además que sí ha visto conferencias performáticas, pero que esta en especial ha logrado</p>

confrontarlo realmente con una dura realidad y preguntarse: ¿qué es ficción? ¿qué es verdad?

**Por parte de Ronald:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que son verídicos. Pero sí considera necesario que los elementos performáticos o representativos sean trabajados a más detalle (en cuestión a grabaciones) para que no distancie al espectador de lo documentado.

En suma, manifestó que se consideró un agente activo porque se generaba una atmósfera donde todos podíamos ser parte de esta red en cualquier momento. Añade además no haber visto una puesta similar pero que *Invisibles* logra, gracias a su acertada estructura dramática, que se empatice con los casos de mujeres desaparecidas por redes de explotación sexual femenina.

**Por parte de Marco:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que completaban la atmósfera de estar en un interrogatorio o en un lugar de investigación donde se reciben documentos sobre víctimas desaparecidas a diario.

En suma, manifestó que se consideró un agente activo en la puesta ya que pudo proponer su hipótesis del caso y escuchar la de los demás. Añade además que no ha visto una puesta similar pero que considera que *Invisibles* le permite cuestionarse sobre la situación de las mujeres en nuestro país y sensibilizarnos ante todos los temas que rodean estas problemáticas.

**Por parte de Pío:**

Manifestó que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso ya que confirmaban lo que él ya conocía por este tema, e incluso aprender mucho más de ella.

	<p>En suma, manifestó que se consideró un agente activo en la puesta ya que pudo responder de manera oral a una pregunta de la investigadora, logrando compartir con los demás asistentes lo que conocía sobre la Pampa de Madre de Dios y el infierno que viven las mujeres dentro de él. Añade además que no ha visto una puesta similar pero que considera que <i>Invisibles</i> debería seguir presentándose en más espacios, incluso en colegio y universidades, pues es un formato acertado para la exposición de estos discursos.</p>
--	--

Autoría propia

A partir de las respuestas recogidas y expuestas en ambos cuadros de ambas versiones de *Invisibles*, logro concebir que la puesta en escena logró cumplir con el núcleo de convicción dramática al visibilizar los aspectos de las redes de explotación sexual femenina en el Perú y la crueldad con las que se ejecutan, a través de testimonios reales de mujeres víctimas de estas redes, exponiendo y cuestionando una realidad que sigue tan presente como invisible. Asimismo, se logró cumplir con los objetivos de escenificación puesto que los espectadores identificaron los aspectos con los que se ejecutan las redes de explotación sexual femenina en el Perú a través del uso de la conferencia performática y, a su vez, exponiendo que la versión presencial logró una mayor potencia en relación al discurso. Narran, además, que formaron parte de la puesta al tener los portafolios como guía de los documentos mostrados y al aportar con sus preguntas, con sus respuestas y con sus reflexiones. En suma, se logró plasmar la estrategia estético – estilística con gran aceptación pues los espectadores manifestaron que los recursos utilizados en conjunto (luces, vestuario, materiales de archivo, multimedia) potenciaron el discurso en gran medida, logrando una puesta interdisciplinaria e innovadora.

Además, todos los espectadores manifestaron que consideran a *Invisibles* como una conferencia performática que logra generar un nivel de reflexión y prevención sobre esta problemática social. A su vez, que los materiales de archivo fueron acertados para exponer el discurso, no solo visibilizando, sino también sensibilizando, logrando empatizar con el personaje de la víctima y con la propia conferencista al revelarse su relación con el caso presentado.

Ahora bien, es importante señalar que la mayoría de espectadores no conocía sobre esta problemática social y que, por el contrario, fue a partir de esta puesta en escena que lograron relacionarse con el tema. Por otro lado, el 10% de los espectadores sí conocían sobre la explotación

sexual femenina en el Perú gracias a noticieros y documentales y al haber visto también la versión virtual, sin embargo, manifestaron que *Invisibles* abarcó esta temática a tal punto de lograr que el espectador se adentre por unos momentos al infierno de estas redes, generando movilización e interés por obtener más información y promover su prevención.

Finalmente, considero que este análisis de audiencia ha aportado a mi investigación en alta medida ya que me ha permitido conocer los resultados de la puesta en escena y tener una información directa sobre qué ha generado en los espectadores tanto de manera subjetiva como objetiva, y establecer las diferencias de apreciaciones entre la versión virtual y presencial. De igual forma, que la estrategia estético – estilística fue la adecuada para desarrollar el discurso, utilizando de manera correcta los aspectos y recursos desde el carácter académico y performático que solicita el formato elegido.

## Conclusiones

**La explotación sexual femenina en el Perú** es una problemática que aqueja a nuestra sociedad y que **muy pocas veces es visibilizada**. Este, al ser un tema relacionado a la mujer, se convirtió en el eje de discurso de mi investigación. Sumado a ello, **la conferencia performática** fue el formato elegido para poner en escena este tema y, a través de sus aspectos y del uso de materiales de archivo, lograr que el espectador se relacione con el discurso, empatice con los personajes y genere un nivel de concientización y prevención.

Para llevar a cabo la construcción de la puesta en escena, se realizó un análisis del texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal. Este análisis me permitió conocer nuevas formas dramatúrgicas como la fragmentación, la auto referencialidad y los juegos de lenguaje, que me motivaron a escribir mi propia partitura de acciones para mi propuesta escénica *Invisibles*.

El proceso de construcción ha sido largo, desde la recopilación de documentos, hasta la composición de la conferencia performática. Sin embargo, ha sido un trabajo que me ha permitido mejorar mi proceso creativo y aplicar todas las herramientas que he ido aprendiendo a lo largo de la carrera y en este proceso de Licenciatura.

Como respuesta a los objetivos propuestos en el planteamiento del problema, el presente trabajo de investigación logró cumplir con los objetivos específicos como pasos para llegar al objetivo general. ***Invisibles* fue una composición escénica que, a partir de la conferencia performática y partiendo del texto dramático *El tiempo de las mandarinas* de Rafael Nofal, visibilizó la explotación sexual femenina en el Perú**, y lo hizo de la siguiente manera

Primero, **seleccionando qué aspectos de la conferencia performática son indispensables para potenciar el discurso de la explotación sexual femenina en el Perú**, estos aspectos fueron: el uso del testimonio o del material documental, la sinceridad del intérprete, el cruce entre lo político y lo íntimo, y la presencia de un conferencista que maneje un tiempo y ritmo durante toda la puesta y que tenga conocimiento previo y profundo del discurso a visibilizar, en este caso, de sus causales como el **patriarcado** y sus categorías (**sexismo y machismo**), así como sus aspectos: **la violencia simbólica, la naturalización del machismo y el capitalismo en su fase neoliberal mediante la acumulación por desposesión.**

Segundo, **resignificando de manera poética los hechos de los documentos de la explotación sexual femenina en el Perú**, ello se logró con el uso de la edición tanto a nivel auditivo como visual, potenciando los textos o imágenes que más resalten los aspectos del discurso,

seguido por el uso de objetos como la jaula, la flor y las cadenas resignificados a modo de metáfora de los propios testimonios de las víctimas que se escuchan y se muestran en los audios y los reportajes periodísticos.

Finalmente, **integrando los aspectos principales de la explotación sexual femenina en el Perú con los aspectos principales de la conferencia performática para componer una puesta en escena académica - artística**, ello se logró utilizando los documentos de diversas formas: físicas, sonoras, y audiovisuales que serán expuestos por la conferencista/investigadora y que los espectadores podrán seguir durante la puesta en escena a través de su portafolio, además iniciar la puesta en escena con el final de la misma (grabación del cadáver de la víctima), ello para generar que el espectador se interese más por el proceso que por el resultado, y más bien sea sorprendido con la relación entre la investigadora/conferencista y la víctima para hacer un símil de que mañana podría ser cualquier persona de nuestro entorno. En suma, utilizando la tela blanca en representación de los cuartos donde son explotadas las víctimas de explotación sexual en simultaneidad con los audios que narran de manera directa los abusos que sufren.

Todo lo expuesto en este y los anteriores dos puntos, se vio reflejado en el análisis de audiencia, donde se pudieron recoger las apreciaciones de los espectadores y, por tanto, los resultados obtenidos en las dos presentaciones de *Invisibles* demostrando que, con la conferencia performática, se logró construir una composición escénica que establezca una tensión entre la realidad y lo ficcional para exponer la explotación sexual femenina en el Perú y la crudeza de esta problemática, y la de sus aspectos, que no son visibles en nuestro país.

Con todo ello, he concebido que como artistas – investigadores tenemos el deber de utilizar el arte como una herramienta visibilizadora que no solo proponga, sino que busque transformar, movilizar, denunciar y concientizar, logrando así revalorizar nuestra profesión y considerarnos agentes importantes dentro de la sociedad y un aporte para el país.

## Referencias

- Nofal, R. (2014). *El tiempo de las mandarinas*. Celcit.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Editorial ANAGRAMA.
- Castañeda, M. (2002). *El machismo invisible*. Editorial Taurus,
- Dávila, Y. T. (2018). *El teatro documental en el Perú: análisis de la obra Proyecto 1980/2000, el tiempo que heredé*. Repositorio institucional: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Hernandez, R. I. y Martínez, M. E. *La trata de mujeres con fines de explotación sexual como expresión de violencia en el capitalismo patriarcal*. Repositorio institucional: Universidad Autónoma de Puebla.
- Lehmann, H. (1999). *Teatro posdramático*. Editorial CENDEAC
- Marcos, L. (2008). *Explotación sexual y trata de mujeres*. Repositorio institucional: Universidad Complutense de Madrid.
- Pérez, F. (2019). *Expresiones del patriarcado en el Perú*. Ideele Revista.
- Piscator, E. (1960). *El Teatro Político: y otros materiales*. Editorial Hiru.
- Ruiz, M. G. (2018). *Diagnóstico de la implementación del plan nacional de lucha contra la trata y su ejecución a través de planes regionales: el caso de Madre de Dios*. Repositorio institucional: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sabugal, P. (2014). *El Teatro Documental: Una apuesta en escena*. Repositorio institucional: Universidad Iberoamericana.
- Salvatierra, L. (2017). *Perú, el país favorito del patriarcado*. Periódico El plural.
- Vergaray, L. (2020). *Masculinidades en la zona de La Pampa en Madre de Dios: Estudio sobre hombres que consumen cuerpos de mujeres como mercancía sexual incluidas víctimas de trata y explotación sexual*. Repositorio institucional: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Weiss, P. (s.f). *Notas sobre el Teatro Documento*. Editorial Casa de las Américas.
- Oliverira, M. (2014). *Conferencia performativa: Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. MUSAC/ This Side Up.
- Ranzani, O. (2013). *Son documentos personales atravesados por lo histórico*. Página 12.
- Rancière, J (2013). *El espectador emancipado*.
- Sagaseta, J. (s.f). *Conferencias performáticas*. UNA.
- Nofal, R. (2020). *Comunicación personal*.

Sanz, J. Osona, J. Molina, S. (2014). *Conferencia performática*. Universidad Autónoma de Madrid.

Savloff, L. (s.f) *Conferencia performática. Los espacios hablan, los cuerpos leen. Reflexión situada: prácticas artísticas y espacio público, experiencias en/desde La Plata*. UNLP.

Soledad, E. (2022) *Las mujeres víctimas de trata de personas con fines de explotación sexual. Los nexos con el patriarcado y un negocio dentro del capitalismo*. UASB.



## Anexo

### **Comentarios sobre la puesta en escena *Invisibles* en su versión virtual del jueves 09 de diciembre del 2021.**

Es sorprendente lo que ha generado la virtualidad, como nuestra capacidad de adaptación nos ha permitido indagar en nuevos lenguajes para poder seguir creando. *Invisibles*, se presenta como una conferencia performática y ese eso y mucho más, de pronto no solo somos parte de esta conferencia, sino que conecta con nosotros desde la "historia" de esta chica que se comenta, nos conmueve las partes testimoniales de la performer y nos lleva a cuestionarnos todo el tiempo, sobre la trata de mujeres y niñas en la selva, hasta el acoso callejero y como estamos normalizando estas acciones en nuestro día a día. *Invisibles* es el claro ejemplo de una gran investigación no solo teórica sino de exploración escénica virtual, para llegar a un producto tan sólido y necesario. Espero que esté se pueda seguir presentando en algún momento, ya sea virtual o que de su salto a lo presencial.

Jorge Antonio Bazalar Gonzales.

Actor, director, dramaturgo y pedagogo teatral.

La propuesta escénica virtual *Invisibles*, pone de manifiesto un discurso tan complejo y oculto a los ojos como la trata de mujeres. Aparentemente creemos que estas situaciones son ajenas a nuestro entorno. A lo largo de la conferencia performativa se van haciendo visibles las diferentes situaciones en las que se encuentran envueltas las víctimas de trata de mujeres, los detonantes tanto sociales como económicos que abren las puertas a estas prácticas de violencia contra las mujeres y las personas involucradas en estos negocios. La integración de los aspectos de la conferencia que componen el discurso escénico, como los documentos, los materiales de archivos y la presencia en vivo de la investigadora junto con los materiales performativos que van construyendo la ficción; producen una tensión entre lo real y lo ficcional generando diversas sensaciones asociadas la impotencia frente a la situación, la rabia por la impunidad de dichos actos. Asimismo, conduce a preguntarse por el papel de las instituciones en cuanto a su complicidad con esta situación o compromiso con las víctimas que no se cuestiona. Finalmente, me surge una emoción encontrada de la propuesta cuando se ve tan afectada la investigadora frente al tema y la historia de su compañera ¿Esta afectación forma parte de la ficción? ¿Realmente está afectada? ¿Con esta

afectación se busca empatizar con el espectador? Espero que el proceso de investigación y creación de este trabajo continúe ya que considero es muy valioso

Luz Marina Rojas Merchan.  
Actriz, directora y pedagoga teatral.

**Comentario sobre la puesta en escena *Invisibles* en su versión presencial del jueves 01 de setiembre del 2022.**

*Invisibles* es un montaje pensado para la virtualidad y ahora pasado a la puesta presencial en la ENSAD por María José Calderón Quispe para optar por el grado académico de la licenciatura en actuación.

En mi experiencia, es de los pocos montajes que he visto en la escuela, donde no nos remitimos a hechos sociológicos sin sentido o a relatos de la vida personal solo por el hecho de lograr algo performativo en escena. La puesta, yendo por lo autoficcional y apostando por una construcción a manera de thriller, nos va adentrando en la vida de una investigadora en la que Calderón se ha convertido para desmontar una red de explotación sexual femenina en la Pampa de Madre de Dios. De por sí, el tema es complicado y es urgente de tratar y la puesta de manera eficiente evita ir por lo panfletario y a manera de documento va resolviendo el caso de una víctima que es cercana a la investigadora. Con recursos escénicos y audiovisuales la puesta genera una sensación de angustia conforme avanza la puesta, esto es, clara referencia a “Irreversible” de Gaspar Noé y está muy bien aprovechado.

Debería agregar, que en lo audiovisual quizá falla el tratamiento del material presentado pues se desdice de lo escénico en tanto presentan estéticas marcadamente distintas, pero que puede mejorarse. Desde el punto de vista dramaturgico y de dirección se parecía una suerte de espiral que nos arrastra hacia el final y que quizá en esta puesta, tuvo algunos tropiezos, propios del estreno, que alentaron un poco la puesta. Finalmente, y creo que lo más resaltante, es la solvencia actoral de María José para colarse en todos los géneros y usarlos al servicio del tema que está tratando. Podría decir que es una de las pocas veces, que veo a un egresado usar elementos de la performance no como mero capricho estético o novedoso, sino como parte fundamental para contar su historia

y resaltar el tema de su proyecto. Con unos ajustes, esto podría ser presentado en cualquier teatro del Perú y, porque no, del mundo.

Víctor Hugo Coveñas Rodas.

Actor, director, dramaturgo y pedagogo teatral.

### **Entrevista a Rafael Nofal como parte del proceso de investigación de su texto dramático para la ejecución del presente trabajo.**

**Con respecto al dramaturgo:**

*Me podría redactar su biografía y su trayectoria ¿Cómo y por qué se inició en el mundo del teatro y la dramaturgia?*

Con respecto a biografía y trayectoria, te mando un curriculum breve que tengo en la compu. En cuanto a la pregunta, puedo decirte que de adolescente mientras cursaba el secundario iba a estudiar a la casa de un compañero que vivía cerca de un teatro, muchas veces dejábamos de estudiar y nos íbamos a mirar los ensayos desde la tertulia, terminamos en varias ocasiones haciendo de pueblo o “teniendo la lanza” en obras como “El alcalde de Zalamea” o Romeo y Julieta”. Cuando finalizamos el secundario, con ese compañero nos inscribimos en la facultad de derecho y...en el Conservatorio de Arte Dramático. Finalmente él dejó el Conservatorio y yo seguí para siempre en el teatro. Por supuesto abandoné la facultad en el segundo año de cursado. Con respecto a la dramaturgia, siempre había escrito poesía, al decantarme por el teatro, naturalmente cambié de género. Varias de mis primeros intentos están por ahí guardados, sin estrenarse y ya no creo que se estrenen. Otras se perdieron en las mudanzas.

*¿Por qué escribir obras dramáticas? ¿Cuál es su razón para el teatro como acto literario vivo?*

Te decía en la pregunta anterior que al principio escribía poesía. Cuando me adentré en el teatro descubrí que lo que pasaba en el escenario era (o debería ser) poesía viva. Los recitales poéticos me empezaron a parecer más solemnes y muertos que nunca. Descubrí que la emoción que fluye desde el actor, que el espectador amplifica y devuelve les hace construir juntos una

realidad otra, durante una hora y media de mágica comunión. Esa poesía profundamente comunitaria tan difícil de conseguir es lo que persigo en mi teatro.

### ***¿Cuál es su opinión sobre el arte posmoderno?***

¡Ja! Linda pregunta...tendríamos que empezar por definir que entendemos por “arte posmoderno” y ahí empiezan los problemas. Si pensamos en la posmodernidad solo como lo que esta “después de la modernidad” tendremos que reivindicarla como una respuesta a muchas rigideces y esquematismos de esa modernidad. Durezas que me parecen sobre todo ideológicas, de anquilosamiento del discurso y también de algunas cuestiones formales. En el teatro, la respuesta a esas rigideces fue la performance, el teatro “espontaneo” que al final no resultaba tan espontaneo; la rebelión contra el autor y/o el director etc. Tendríamos que hablar del Living Theatre, del camino de la creación colectiva a la “dramaturgia del actor” ...en fin todos hijos de Artaud, en definitiva. Partiendo de que no creo en eso de que en el arte todo vale, a lo que muchos artistas “posmo” son muy afectos, debo decir que sí me interesan algunas herramientas y procedimientos de la posmodernidad, como la fragmentación (“El tiempo de las mandarinas” es un ejemplo), los juegos del lenguaje o la autoreferencialidad. El tema da para largos debates.

### **Sobre el texto dramático *El tiempo de las mandarinas*:**

#### **¿Cuáles fueron los motores que lo motivaron a escribir la obra?**

Creo que varios...En realidad hay imágenes, sensaciones, pensamientos que van acumulándose hasta que el texto comienza a emerger, esto de “los motores” es algo que uno analiza después. Recuerdo por ejemplo un cartel escrito trabajosamente a mano y pegado en un almacén del barrio donde vivía hasta el 2015, decía: “Busco a mi hija de 16 años, se llama...y desapareció el... etc.” debajo de una foto borrosa. Me impresionó también la cantidad de carteles reclamando la aparición con vida de mujeres desaparecidas, en las terminales de autobuses y aeropuertos. A partir de allí comencé a leer e investigar, especialmente un par de casos que hubo en mi ciudad. Tomé conciencia de que detrás de los carteles, datos fríos y notas periodísticas había historias de dolor, de angustias, de pérdidas. Las escenas fueron apareciendo así como están escritas, como pantallazos de historias múltiples y diversas, como conjeturas, no como certezas, como preguntas (¿Habría sido así?). Fui acumulándolas en un archivo de la compu para luego trabajar sobre ellas y

armar una historia. Finalmente vi que no era una historia sino varias que estaban sutilmente unidas por el tema. Entonces decidí descartar algunas, acortar otras y dejarlas así, como un universo de mujeres que se refleja en un espejo roto, estallado.

***¿Qué temas se desarrollan en la obra?***

Leí algunas notas periodísticas que dicen que el tema es la trata de mujeres. Yo creo que no. Creo que más bien, el tema es la vulnerabilidad de la mujer. El peligro permanente en el que se encuentran, la fragilidad del “ser mujer”. Incluso cuando ella misma se pone muchas veces en peligro, conscientemente o no.

***¿En qué contexto se encontraba como dramaturgo cuando escribió la obra?***

Tucumán, ciudad del norte argentino, algo más de un millón de habitantes, un barrio de clase media, rodeado por un asentamiento de migrantes internos muy empobrecidos. Trabajando como docente e investigador de la Universidad y en el teatro. Tucumán es una ciudad con un gran desarrollo cultural, tiene unos quince teatros, orquestas, ballets y elencos teatrales oficiales, pero donde conviven a la vez toda la parafernalia universitaria y cultural de las clases media y alta con la pobreza y la marginalidad dejada por el cierre de los ingenios azucareros.

***¿La obra posee un contexto en específico o podría ser contextualizada en diferentes lugares y tiempos?***

La obra está pensada en el norte argentino, pero solo porque yo como dramaturgo necesito contextualizarme, para no escribir sobre algo que no conozco, Es precisamente aquí en el norte, donde comienza la Argentina latinoamericana, hacia el sur hay una sensación de pretendida “europeidad” que no es tan real ni me representa. Por eso mismo creo que habla de una realidad latinoamericana palpable. A los directores que se contactan conmigo, siempre les sugiero que cambien los nombres de lugares que se mencionan en la obra, por otros más cercanos a ellos y a sus espectadores y nada cambiará, es más, suele enriquecer la propuesta. En resumen, está pensada a partir del norte argentino que es como decir Latinoamérica.

***¿La desaparición de niñas y mujeres y la trata de blancas en Argentina es una problemática social? ¿Cuál es su opinión al respecto?***

Si, por supuesto, como en todo el continente. ¿Qué opino? Y...que es una de las caras de la pobreza, porque la desproporción de mujeres desaparecidas de clase media baja y pobres con las de clases altas es notable. En Argentina sabemos que hablar de “desaparición” es peor que hablar de muerte. La desaparición implica la posibilidad de la existencia en función de un sufrimiento permanente, La falta de certezas es lo más angustiante para el padre, el hermano, la madre. Los carteles más duros en las terminales de autobuses son esos que tienen la foto de una niña y abajo dice: “Te seguimos buscando”.

*¿Cuál es el mensaje que quiere transmitir como dramaturgo al lector/espectador?*

Ninguno. Las obras con evidente mensaje no me gustan mucho. Solo intento contar una historia o en este caso, fragmentos de historias que luego el espectador irá completando. Porque no podemos olvidarnos de que ese lector/espectador es el que completará la obra. Yo doy solo el puntapié inicial y luego director y actores convertirán al texto en un hecho vivo que, en definitiva, el espectador completará a partir de su “enciclopedia” como dice Humberto Eco. El dramaturgo puede como máximo, advertir sobre algunas cosas, sugerir alguna mirada, no mucho más.

Rafael Nofal.

Entrevista realizada el 29 de abril del 2020 vía correo electrónico.

## **Registros fotográficos de la presentación virtual y presencial de *Invisibles***

**Figura 6.**

*Registro fotográfico de la presentación virtual de *Invisibles**



Autoría propia

**Figura 7.**

*Registro fotográfico de la presentación virtual de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 8.**

*Registro fotográfico de la presentación virtual de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 9.**

*Registro fotográfico de la presentación virtual de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 10.**

*Registro fotográfico de la presentación virtual de Invisibles*



Autoría propia



**Figura 11.**

*Registro fotográfico de la presentación virtual de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 12.**

*Registro fotográfico de la presentación virtual de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 13.**

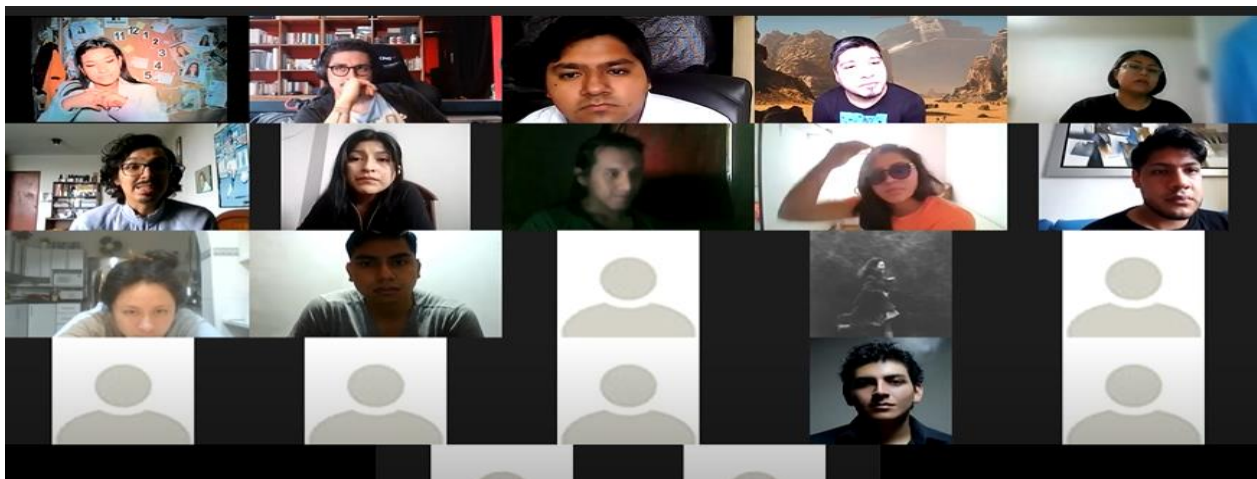
*Registro fotográfico de la presentación virtual de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 14.**

*Registro fotográfico de la presentación virtual de Invisibles*



Autoría propia

Imágenes extraídas de la grabación de la presentación virtual de *Invisibles*. Conferencia performática realizada el 09 de diciembre del 2021 vía Zoom.

**Figura 15.**

*Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 16.**

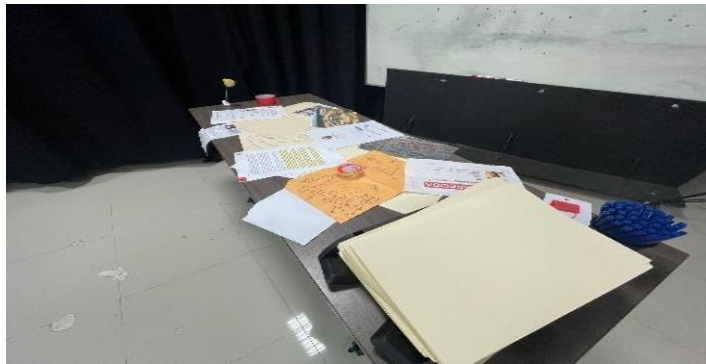
*Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 17.**

*Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 18.**

*Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 19.**

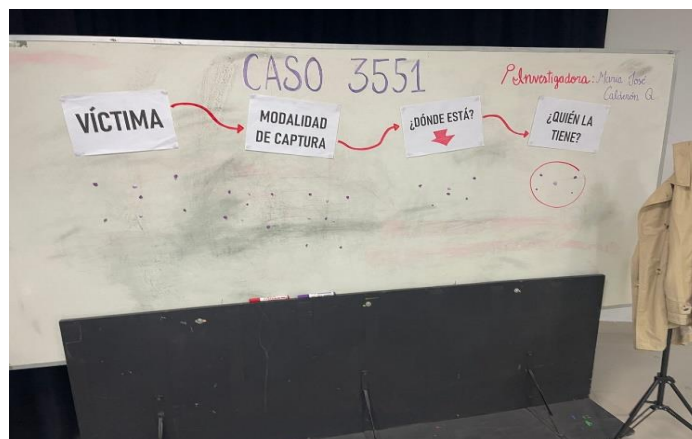
*Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 20.**

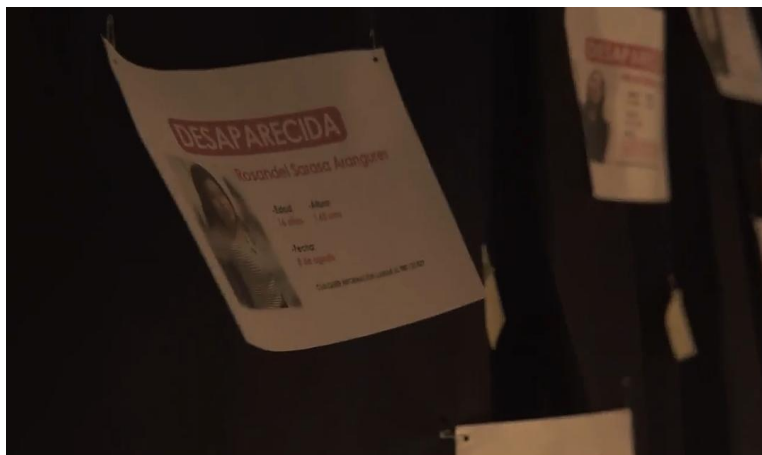
*Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 21.**

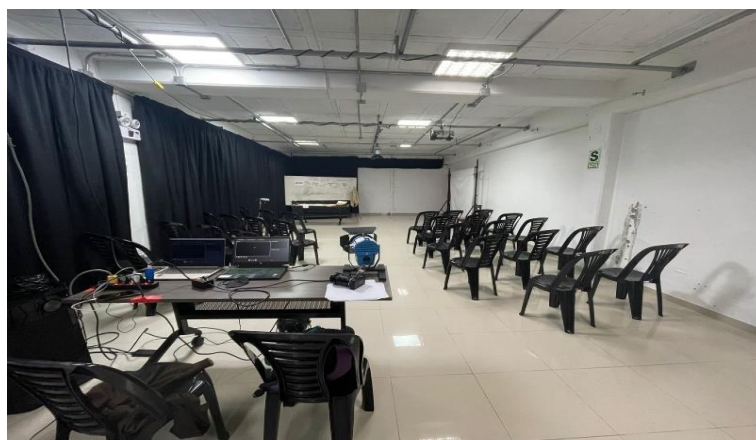
*Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 22.**

*Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

Registro fotográfico de los elementos usados para la presentación presencial de *Invisibles*.

Conferencia performática realizada el jueves 01 de setiembre del 2022 en ENSAD.

**Figura 23.**

*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 24.**

*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 25.**

*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 26.**

*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia



**Figura 27.**

*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 28.**

*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 29.**

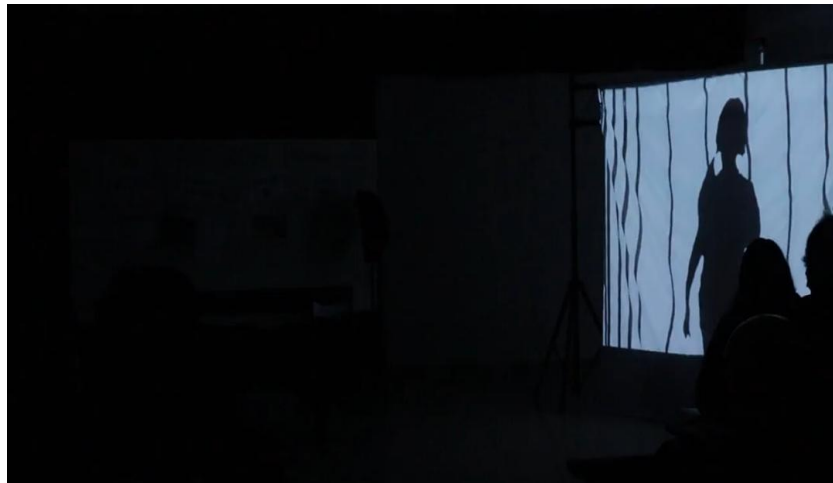
*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 30.**

*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 31.**

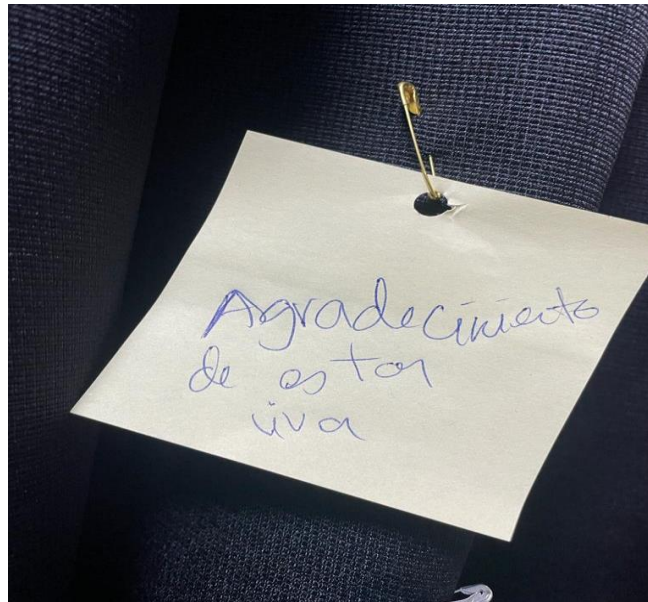
*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 32.**

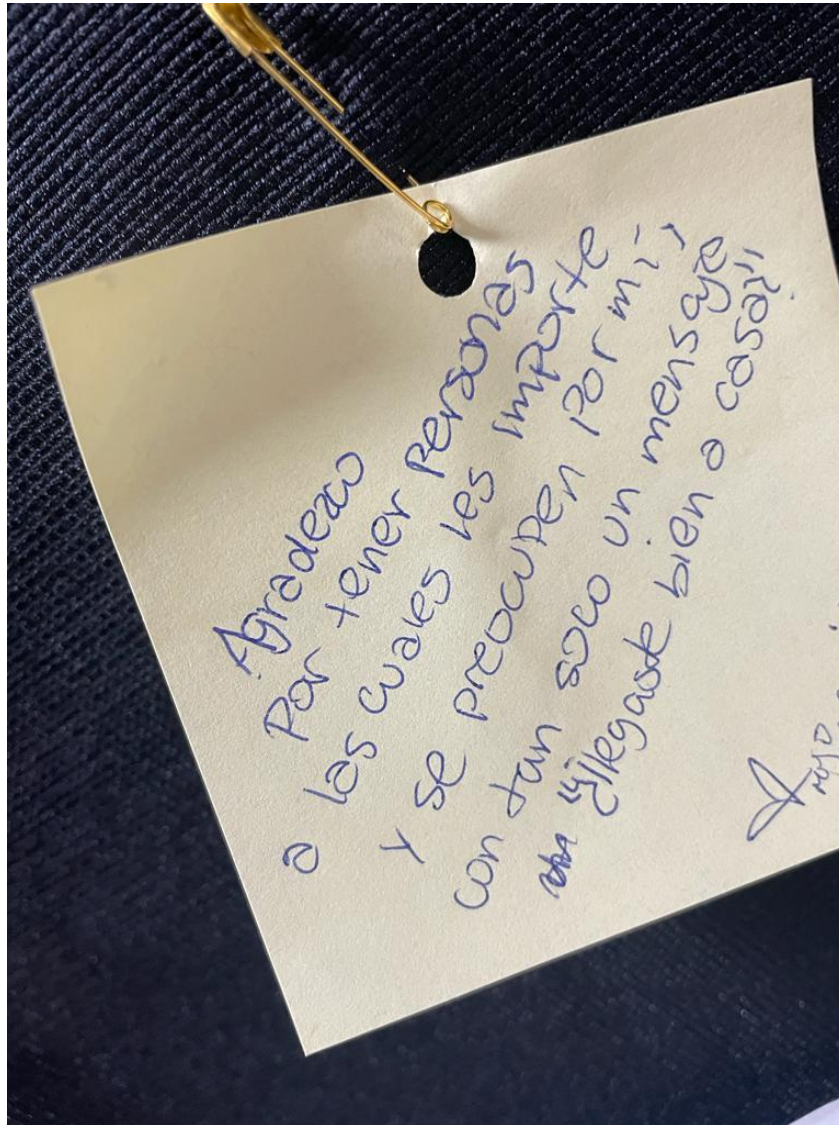
*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 33.**

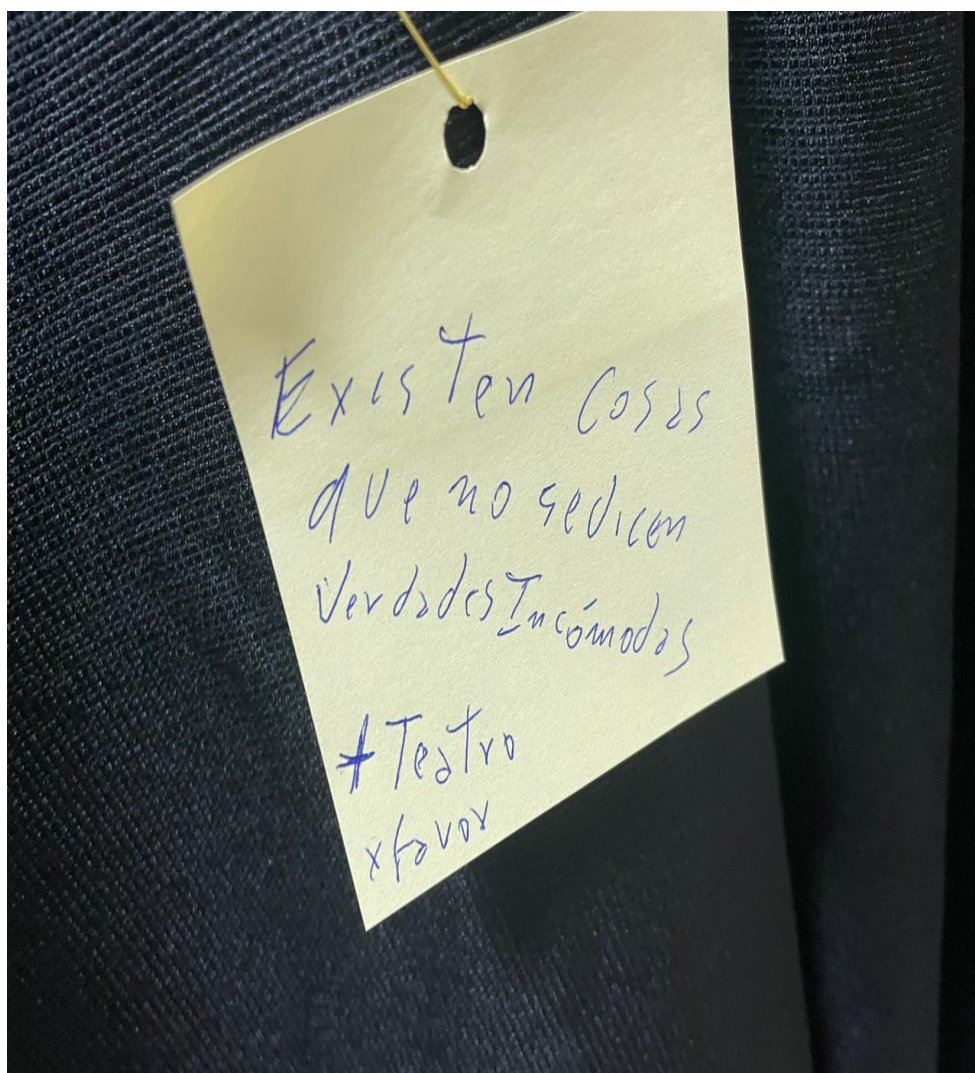
*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 34.**

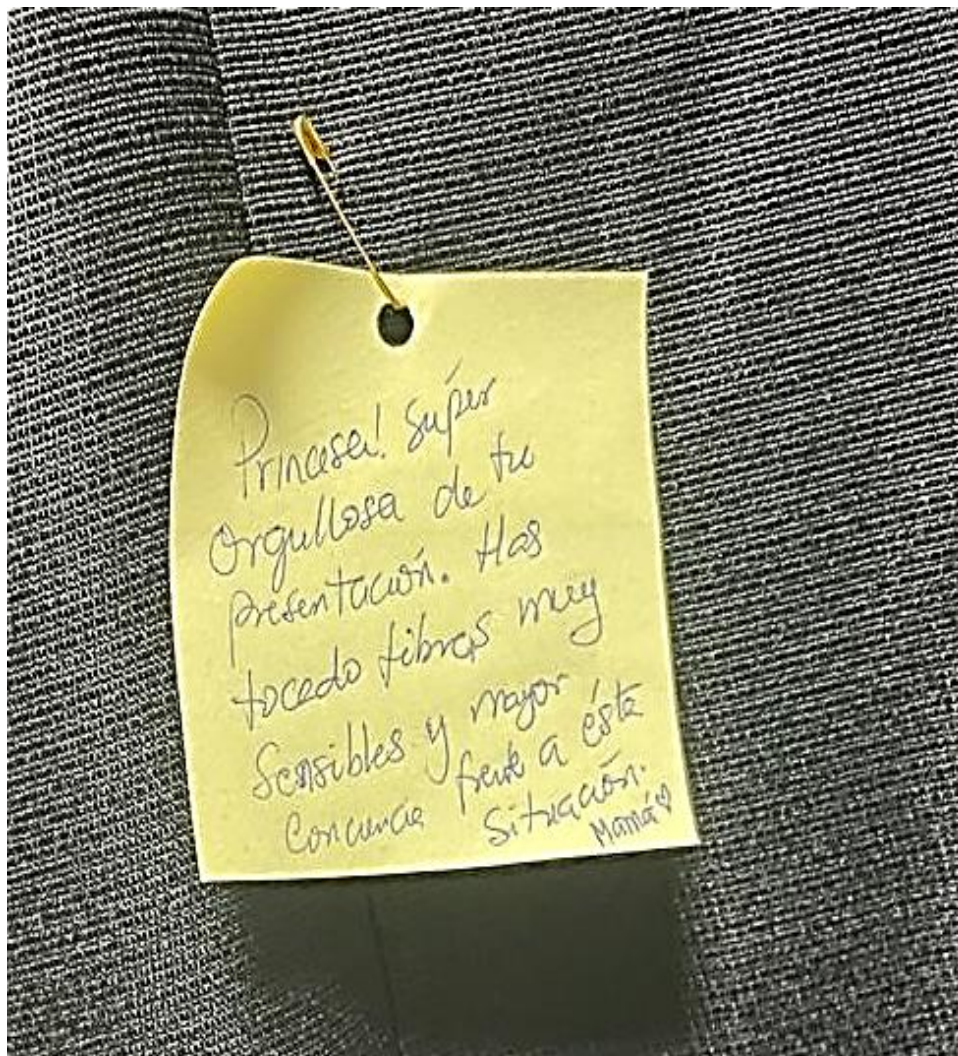
*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

**Figura 35.**

*Registro fotográfico de la presentación presencial de Invisibles*



Autoría propia

Imágenes extraídas de la grabación de la presentación de presencial de *Invisibles*.

Conferencia performática realizada el 01 de setiembre del 2022 en ENSAD.